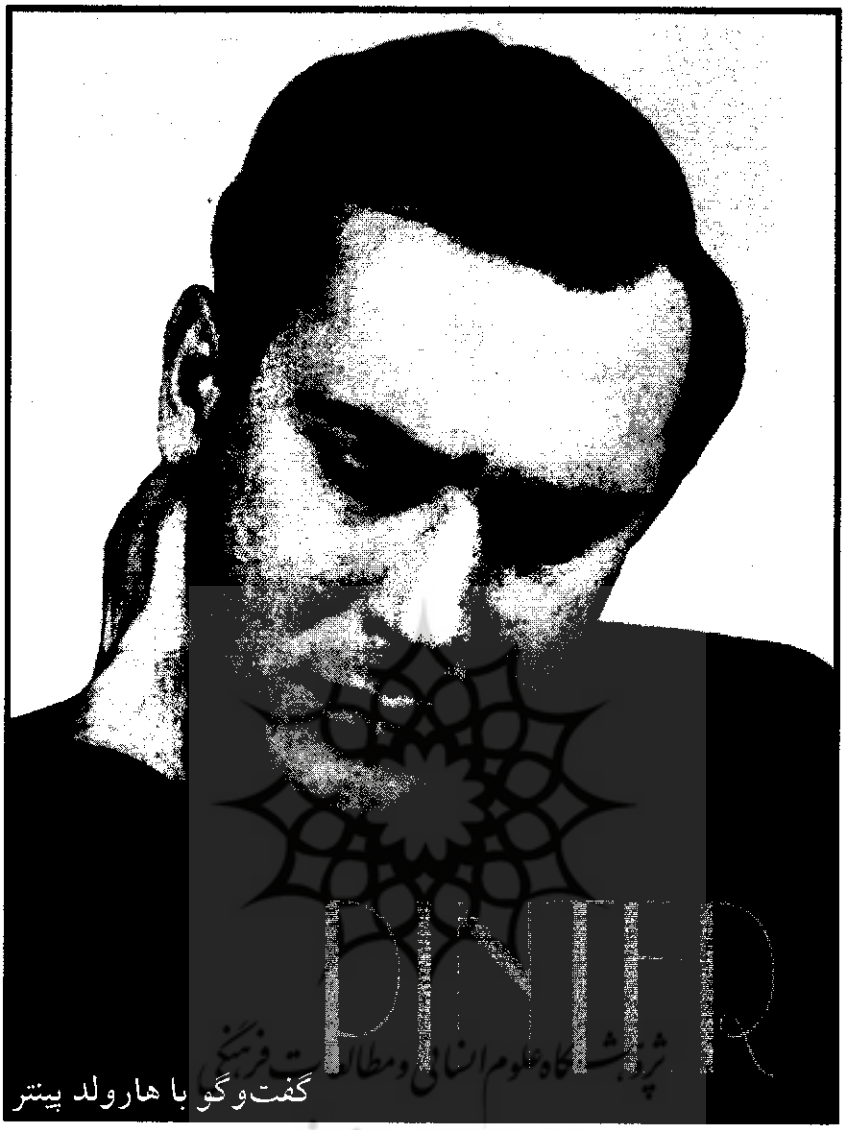


گفت‌وگو با هارولد پینتر

دربارهٔ خودم هیچ حرفی ندارم

چه موقعی به نمایش‌نامه‌نویسی روی آوردید، و چرا؟

اولین نمایش‌نامه‌ام، **اتاق**، را وقتی نوشتم که بیست‌وهفت سالم بود. یکی از دوستانم به‌نام هنری وولف شاگرد دپارتمان تئاتر دانشگاه بریستول بود که تنها دپارتمان تئاتر کشور بود. او این فرصت را داشت که نمایشی را کارگردانی کند، و چون دوست قدیمی من بود، می‌دانست می‌نویسم و می‌دانست ایده‌ای برای یک نمایش‌نامه دارم، گرچه هنوز آن را ننوشته بودم و داشتم نقش مردی هرزه را بازی می‌کردم، و او به من گفت که بایستی نمایش را تا هفتهٔ بعد آماده کند تا از برنامهٔ پروژه جا نماند. گفتم این مسخره است؛ شاید تا شش ماه دیگر آماده شود. و بعد طی چهار روز آن را نوشتم.

آیا نوشتن همیشه برای‌تان این قدر آسان است؟

خب، سال‌ها بود که می‌نوشتم، صدها شعر و نوشته‌های کوتاه. ده‌دوازده‌تایی‌شان هم در مجلات کوچک چاپ شده بود. یک رمان هم نوشته بودم، اما به درد چاپ نمی‌خورد، و هیچ‌وقت هم چاپش نمی‌کنم. بعد از نوشتن **اتاق**، که چند هفته‌ای هم تا اجرایش وقت بود، بلافاصله نوشتن **جشن تولد** را شروع کردم.

چی باعث شد این قدر زود کار بعدی را شروع کنید؟

روند نوشتن نمایش‌نامه برایم آغاز شده بود. بعد رفتم به تماشای اجرای **اتاق**، که تجربهٔ فوق‌العاده‌ای بود. چون قبلش هیچ‌وقت نمایش‌نامه ننوشته بودم، طبعاً اجرای متن خودم را هم ندیده بودم، حضور تماشاگر را تجربه نکرده بودم. تنها کسانی که متن‌هایم را دیده بودند، چند تا از دوستانم و زنم بودند. بنابراین نشستم میان تماشاگران -خب، طی نمایش بدجوری ادرار داشتم، و دست‌آخر هم توی پارکینگ دوچرخه‌ها خودم را خلاص کردم!

تماس با تماشاگر چه تأثیر دیگری بر شما گذاشت؟

واکنش تماشاگران دانشگاه خیلی تشویقم کرد، گرچه بدون توجه به این واکنش‌ها **جشن تولد** را نوشته بودم. تماشای اجراهای اول، گرچه تا حالا چندتایی از این تجربه‌ها داشته‌ام، همیشه اعصاب‌خردکن است. مسئله این نیست که اجرا خوب است یا بد، مسئله واکنش تماشاگر نیست، مسئله واکنش خودم است. نسبت به تماشاگران احساس

خصومت می‌کنم - برای گروهی آدم که دور هم جمع شده باشند اهمیتی قائل نیستم. همه می‌دانند که تماشاگران با هم بسیار فرق دارند؛ اهمیت‌دادن به آن‌ها اشتباه بزرگی‌ست. مشغلهٔ اصلی باید این باشد که آیا اجرا چیزی را که نمایش‌نامه قرار بوده بیان کند، انعکاس می‌دهد یا نه.

فکر می‌کنید بدون محرکی که دوست‌تان در بریستول فراهم کرد به نمایش‌نامه‌نویسی روی می‌آوردید؟

بله، فکر می‌کنم می‌خواستم نوشتن **اتاق** را شروع کنم. فقط تحت آن شرایط سریع‌تر نوشتمش. **جشن تولد** هم مدت‌ها بود توی ذهنم بود. ایده‌اش وقتی به ذهنم خطور کرد که توی یک مسافرت بودم. راستش روز قبلش یکی از دوستانم نامه‌ای را به‌ام داده بود که در سال هزار و نهصد و پنجاه و نمی‌دانم چند به‌اش نوشته بودم. متن نامه این بود: «چاله‌های گندی به شکل زنی با سینه‌های آویزان روی شکمش، یک زن خانه‌دار زشت، گربه‌ها، سگ‌ها، کثافت، چای صاف‌کن‌ها، گندکاری، گوساله‌های وحشی، حرف، چرت‌وپرت گفتن، کودکانگی، بی‌نظمی در منبت‌کاری و غیره.» همین **جشن تولد** بود - من توی آن چاله‌ها بودم، و این زن «مگ» توی نمایش‌نامه بود، و یک آدمی هم بود که از ایست‌بورن آمده بود. کل این قضیه توی ذهنم ماند و سه سال بعد نمایش‌نامه را نوشتم.

چرا کسی توی نمایش‌نامه نبود که نمایندهٔ خودتان باشد؟

دربارهٔ خودم به‌طور مستقیم هیچ حرفی برای گفتن نداشتم و ندارم. نمی‌دانم چه‌طور شروع کنم. به‌خصوص که اغلب وقتی توی آینه نگاه می‌کنم می‌گویم: «این دیگه کیه؟»

و فکر نمی‌کنید قراردادن یکی از شخصیت‌های روی صحنه بتواند به‌تان کمک کند؟

نه.

آیا نمایش‌نامه‌های‌تان از موقعیت‌هایی که خودتان درش بوده‌اید نشأت نگرفته‌اند؟ مثلاً سرایدار.

با چندتایی - واقعاً چندتا - ولگرد آشنا شدم. راستش در موقعیت‌هایی بسیار طبیعی، و به‌نظرم یکی‌شان بود که ... درست نمی‌شناختمش، وقتی بااش آشنا شدم او بود که مدام حرف می‌زد. چندبار تصادفی دیدمش، و بعد یک سال یا همین حدود بعد این ایده به ذهنم خطور کرد.

فکر نکردید که خودتان در نمایش اتاق بازی کنید؟

نه، نه - بازیگری یک فعالیت کاملاً متفاوت است. درست همان موقعی که نمایش‌نامه‌های **اتاق** و **جشن تولد** و **پیش‌خدمت لال** را می‌نوشتم، تمام‌مدت داشتم برای یک کمپانی تئاتر سیار بازی می‌کردم و همه‌نوع کاری انجام می‌دادم، به شهرهای مختلف سفر می‌کردم. **جشن تولد** را وقتی نوشتم که داشتم در یک نمایش سیار کمدی بازی می‌کردم، اسمش یادم نیست.

در مقام بازیگر آیا تصوری در ذهن‌تان شکل می‌گرفت که نقش‌ها بایستی چه‌طور اجرا شود؟

غالباً این تصور را داشتم. و غالباً هم معلوم می‌شد که اشتباه می‌کنم.

آیا خودتان را موقع نوشتن در نقش‌های مختلف می‌گذارید؟ و آیا تجربهٔ بازیگری‌تان به‌تان در مقام نمایش‌نامه‌نویس کمک می‌کند؟

همهٔ متن را موقع نوشتن بلند می‌خوانم. اما خودم را در جلد نقش‌ها نمی‌بینم - بسیاری از نقش‌ها را خودم نمی‌توانم بازی کنم. بازیگری‌ام نمی‌تواند با این محدودیت‌ها سد راه نمایش‌نامه‌نویسی‌ام شود. مثلاً دلم می‌خواهد نمایشی کاملاً دربارهٔ زن‌ها بنویسم، و به‌کرات این فکر به سرم زده.

همسرتان، ویوین مرچنت، به‌کرات در نمایش‌هاتان ظاهر شده. برای او نقش می‌نویسید؟

نه، به‌طور اختصاصی برای هیچ بازیگری نقش نمی‌نویسم، و در مورد زنم هم همین‌طور. فقط فکر می‌کنم او بازیگر خوبی‌ست و دلم می‌خواهد در نمایش‌هایم حضور داشته باشد.

وقتی کار نوشتن را آغاز کردید، شغل‌تان بازیگری بود؟

بله، این تنها کاری بود که کردم. به دانشگاه نرفتم. در شانزده‌سالگی مدرسه را رها کردم - اشباع و بی‌قرار بودم. تنها چیزی که در مدرسه جذبم می‌کرد زبان و ادبیات انگلیسی بود، اما لاتین نمی‌دانستم و درنتیجه نتوانستم وارد دانشگاه شوم. این بود که رفتم چند تا کلاس تئاتر گذراندم، نه این‌که جدی آموزش ببینم. آن‌موقع همه‌اش عاشق بودم و دست‌وپایم بسته بود.

آیا کلاس‌های تئاتر به نویسندگی‌تان کمکی کرد؟

نه‌چندان. فقط خیلی پرشور بود.

آیا در جوانی‌تان زیاد تئاتر می‌رفتید؟

نه خیلی زیاد. تنها آدمی که واقعاً دوست داشتم کارش را ببینم، دانلد ولفیت بود که آن‌موقع توی کمپانی شکسپیر بود. خیلی کارش را ستایش می‌کردم؛ **شاه‌لیر**ش هنوز بهترین اجرایی‌ست که دیده‌ام. و بعد سال‌های سال فقط می‌خواندم، بسیاری از آثار ادبیات مدرن را، به‌خصوص رمان.

آثار نمایش‌نامه‌نویسانی چون برشت و پیرآندلو را نه...؟

آه، قطعاً نه، تا سال‌ها نه. همینگ‌وی می‌خواندم، داستایفسکی، جویس، و هنری میلر در دوران جوانی، و کافکا. رمان‌های بکت را هم می‌خواندم، اما اسم اوژن یونسکو را هم تا قبل از نوشتن چندتا نمایش‌نامهٔ اولم نشنیده بودم.

فکر می‌کنید این نویسندگان خیلی روی نوشته‌هاتان تأثیر گذاشته‌اند؟

شخصاً از هر چیزی که خوانده‌ام تأثیر گرفته‌ام - و مدام هم در حال خواندن‌ام - اما هیچ‌کدام از این‌ها به‌طور خاص روی نوشته‌هایم تأثیر نگذاشتند. بکت و کافکا بیش‌تر از بقیه با من ماندند - به‌نظرم بکت بهترین نثرنویس زندهٔ دنیاست. درهای دنیای من هنوز به روی نویسندگان دیگر بسته است - این بهترین ویژگی آن است.

آیا موسیقی بر نوشته‌هاتان تأثیر گذاشته؟

نمی‌دانم موسیقی چه‌طور می‌تواند بر نوشته تأثیر بگذارد؛ اما برای من خیلی مهم بوده؛ چه موسیقی جاز و چه کلاسیک. هنگام نوشتن مدام حس موسیقی در من هست، که به‌نظرم با تأثیرگذاشتن فرق دارد. بولز و وبرن حالا آهنگسازانی هستند که بسیار آثارشان را گوش می‌دهم.

آیا محدودیت‌های نوشتن برای تئاتر بی‌قرارتان نمی‌کند؟

نه. چیز بسیار متفاوتی‌ست؛ نوشتن برای تئاتر از دشوارترین انواع نوشتن است، از صریح‌ترین انواع، که در آن بسیار محدود هستید. چندتایی فیلم‌نامه هم کار کرده‌ام، اما به‌دلایلی چندان از نوشتن ایده‌ای اریژینال برای سینما راضی نیستم. **مهمانی چای** که برای تلویزیون نوشتم، درواقع یک فیلم است، سینمایی‌ست، این‌طوری نوشتمش. تلویزیون و سینما از تئاتر ساده‌ترند - اگر از صحنه‌ای خسته شدی می‌توانی آن را قطع کنی و بروی سراغ صحنهٔ دیگر. (البته دارم اغراق می‌کنم.) نکتهٔ متفاوت تئاتر این است که تو آن‌جایی، چسبیده‌ای آن‌جا - شخصیت‌هایت چسبیده‌اند به صحنه، بایستی با آن‌ها زندگی و معاشرت کنی. من در استفاده از شگردهای تکنیکی مثل نمایش‌نامه‌نویسان دیگر چندان مبتکر نیستم - برشت را ببینید! من نمی‌توانم مثل او از صحنه استفاده کنم، نمی‌توانم آن‌نوع تخیل را به‌کار بگیرم، بنابراین خودم را وابسته به شخصیت‌هایی که یا نشسته‌اند یا ایستاده‌اند حس می‌کنم، درنتیجه یا باید بروند سمت در، یا از در رد شوند، و این تنها کاری‌ست که ازشان برمی‌آید.

و این‌که حرف بزنند.

یا ساکت باشند.

بعد از اتاق، دیدن اجراها چه تأثیری در نوشتن باقی

همهٔ متن را موقع نوشتن بلند می‌خوانم. اما خودم را در جلد نقش‌ها نمی‌بینم - بسیاری از نقش‌ها را خودم نمی‌توانم بازی کنم. بازیگری‌ام نمی‌تواند با این محدودیت‌ها سد راه نمایش‌نامه‌نویسی‌ام شود.

نمایش‌هاتان داشت؟

جشن تولد را در سالن لیریک در لندن اجرا کردند. بعد با تور رفت به آکسفورد و کمبریج و بسیار موفق بود. وقتی به لندن رسید منتقدان قصابی‌اش کردند - یک قتل عام فجیع. هیچ‌وقت نفهمیدم چرا، برایم جالب هم نبود بدانم. یک هفته‌ای روی صحنه بود. لیست فروش را گرفتم: دویست و شصت پوند، شامل یک شب صد و چهل پوندی و یک اجرای دو پوند و نه شیلینگی - فقط شش تا تماشاگر بوده. من به‌لحاظ نوشتن برای تئاتر حرفه‌ای آدم به‌کلی تازه‌ای بودم، و همین یک شوک محسوب می‌شد. اما به نوشتن ادامه دادم - بی‌بی‌سی خیلی کمک کرد. نمایش‌نامهٔ **درد مختصر** را با مشاورهٔ آن‌ها نوشتم. در سال ۱۹۶۰ **پیش‌خدمت لال** را به صحنه بردیم و بعدش **سرایدار** را. تنها تجربهٔ واقعاً بدی که داشتم **جشن تولد** بود؛ خیلی بی‌تجربه بودم - نه این‌که حالا خیلی پخته شده باشم، اما نسبت به آن موقع می‌گویم... به‌هرحال با چیزهایی مثل طراحی صحنه نمی‌دانستم چه‌طور کنار بیایم، و نمی‌دانستم چه‌طور با کارگردان صحبت کنم.

تأثیر این مصیبت چه بود؟ فرقش با نقدهای نامساعد در مورد بازی‌تان که قبلاً تجربه کرده بودید چه بود؟

یک شوک درست و حسابی بود، و چهل و هشت ساعتی افسرده بودم. آخرش زنم بود که گفت: «تو بدتر از این را هم قبلاً دیده‌ای.» بحثی نبود اما عقل سلیم او و کمک عملی‌اش کمک کرد که بر این افسردگی غلبه کنم، و بعد از آن دیگر چنین تجربه‌ای نداشته‌ام.

بسیاری از نمایش‌نامه‌هاتان را هم خودتان به صحنه برده‌اید. آیا این کار را ادامه می‌دهید؟

نه. به این نتیجه رسیده‌ام که کار اشتباهی بوده. در مقام نویسنده از یک چیز به چیز دیگر حرکت می‌کنم تا ببینم که بعدش چه می‌شود. آدم می‌خواهد ثابت کند که چیزی... درست است. ولی به‌ندرت به آن دست می‌یابد. فکر می‌کنم در مقام مؤلفی که به متن نزدیک‌ترم، مفیدترم. در مقام کارگردان بایستی با بازیگران زندگی کنم، چون هر قدر هم که در مورد متن عینی‌گرا باشم و نخواهم اصرار کنم که «این همین‌جوری معنا دارد»، اجباری برای بازیگران پیش می‌آید که تحملش سخت است.

از آن‌جا که خودتان بازیگرید، آیا پیش آمده بازیگران در نمایش‌هاتان بخواهند که برای‌شان دیالوگ‌ها یا جنبه‌هایی از نقش را عوض کنید؟

گاهی، در مواردی معدود، وقتی با هم کار می‌کنیم دیالوگ‌ها عوض شده. من ابداً به تئاتر آنارشیستی بازیگران خلاق اعتقاد ندارم - بازیگر می‌تواند این کار را در متن‌های کس دیگری بکند. و این ربطی به توانایی او در بازی نمایش‌های من ندارد.

کدام متن‌تان را اول کارگردانی کردید؟

سر اجرای **کلکسیون** به پیتر هال کمک کردم. و بعد **فاسق** و **کوتوله‌ها** را کارگردانی کردم. **عاشق** شانسی پیدا نکرد چون تصمیم گرفتم **کوتوله‌ها** را هم کار کنم - تصمیمی که همه از آن پشیمان شدند جز خودم - که ثابت شد ستیزه‌جوترین و غیرممکن‌ترین متن من است. ظاهراً نودونه درصد از تماشاگران به این نتیجه رسیدند که وقت‌شان را هدر داده‌اند و از نمایش متنفر شدند.

ظاهراً این متراکم‌ترین نمایش‌نامهٔ شماست که دیالوگ زیاد ندارد و کنش‌اش هم کم است. آیا این برای‌تان عملی تجربی بود؟

نه. درواقع **کوتوله‌ها** برگرفته از یک رمان منتشرنشده بود که سال‌ها پیش آن را نوشته‌ام. بخش عمده‌اش را از آن گرفتم، به‌ویژه حالات روحی شخصیت‌ها را.

پس قرار نیست این موقعیت تکرار شود؟

نه. بایستی اضافه کنم که با این‌که به قول شما بسیار متن متراکمی‌ست، برای من بسیار بااهمیت است. از دید من این حالت هذیانی و این نوع واکنش و روابط - گرچه به‌شدت پراکنده است - برایم کاملاً واضح است. خودم همهٔ چیزهایی را که در نمایش گفته نمی‌شود می‌دانم، و نحوهٔ نگاه شخصیت‌ها به همدیگر و این‌که این نگاه چه معنایی دارد. این متنی‌ست دربارهٔ خیانت و بی‌اعتمادی. متنی که بسیار مغشوش به‌نظر می‌رسد و درظاهر نمی‌تواند موفق باشد. ولی از دید من کار خوبی بود.

آیا بیش از یک شیوه برای کارگردانی موفق متن‌های‌تان هست؟

آه، بله، اما این شیوه‌ها همگی بایستی به حقیقت مرکزی نمایش نزدیک باشند. اگر بی‌راهه بروند، راه بدی را انتخاب کرده‌اند. تفاوت اصلی در تفسیر متن به بازیگران برمی‌گردد. البته کارگردان هم در یک اجرای مصیبت‌بار مسئول است - نخستین اجرای **سرایدار** در آلمان بسیار سنگین و پرتکلف بود. برای هیچ متنی دستورالعمل وجود ندارد، و بسیار پیش آمده که اجراهای موفقی شکل گرفته بدون این‌که خودم کوچک‌ترین دخالتی در آن داشته باشم.

وقتی روی یک متن کار می‌کنید، نکتهٔ کلیدی در یک رابطهٔ نویسنده/کارگردان خوب چیست؟

چیزی که خیلی مهم است دوری از موضع تدافعی میان نویسنده و کارگردان است. بایستی نوعی اعتمادی دوطرفه و بازبودن میان‌شان وجود داشته باشد. اگر چنین رابطه‌ای نباشد، وقت‌تلف‌کردن است.

پیتر هال که بسیاری از متن‌های‌تان را کار کرده، می‌گوید بر فرم کلامی دقیق و ریتم متن بسیار متکی‌ست. وقتی می‌نویسی «مکث» معنی‌اش «سکوت» نیست و سه‌نقطه با نقطه فرق دارد. آیا حساسیت از این نوع در همکاری موفق‌تان دخیل است؟

بله، بسیار دخیل است. من به این نکاتی که اشاره کردید بسیار حساسم. هال یک‌بار در یکی از تمرین‌های **بازگشت به خانه** یک نقطه و مکث را برداشت. گرچه بسیار متظاهرانه شد، ولی خیلی به متن کمک کرد.

آیا پیش از نوشتن نمایش‌نامه‌ها طرح کلی‌شان را می‌ریزید؟

ابداً. از قبل نمی‌دانم هر نمایش چه شخصیت‌هایی خواهد داشت... خب، تا این‌که خودشان شکل بگیرند. تا وقتی که خودشان را به من بنمایانند. آن‌ها را به‌لحاظ مفهومی تشریح نمی‌کنم. تا سرنخ‌هاشان را پیدا می‌کنم می‌روم دنبال‌شان. کار من همین است - دنبال‌کردن سرنخ‌ها.

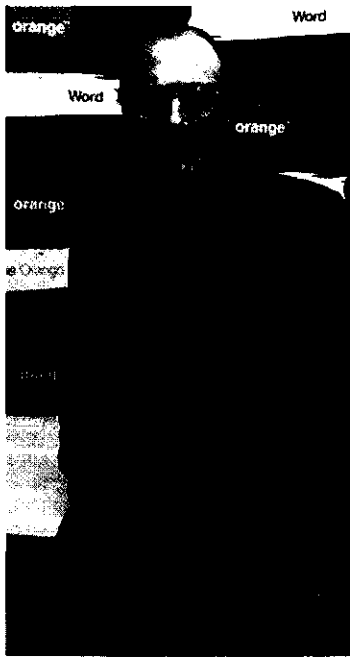
منظورتان از سرنخ چیست؟

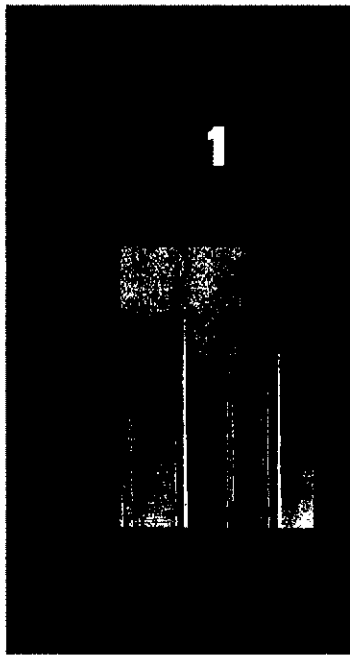
البته یادم نمی‌آید که هر نمایش چه‌طور در ذهنم گسترش پیدا کرده. به‌نظرم اتفاقی که می‌افتد این است که در حالتی پر از هیجان و سرخوردگی می‌نویسم. چیزهایی را که مقابلم روی کاغذ نوشته‌ام تعقیب می‌کنم - جمله به جمله. معنایش این نیست که تصور محور و محتملی از کلیت ماجرا نداشته باشم - تصویری که شکل می‌گیرد بلافاصله وقایع بعدی را تولید نمی‌کند، بلکه امکان وقایع بعدی را فراهم می‌کند، که مرا جلو می‌برد. به این می‌رسم که چه احتمالی وجود دارد - گاهی حدسم درست از آب درمی‌آید، ولی خیلی وقت‌ها هم عملاً ثابت می‌شود اشتباه کرده‌ام. گاهی به جایی می‌رسم که می‌نویسم: «ک. وارد می‌شود» و پیش‌تر نمی‌دانستم که قرار است وارد شود؛ در آن لحظه مجبور است وارد شود، فقط همین.

در بازگشت به خانه، سام، شخصیتی که مدتی بسیار پویا بوده، ناگهان فریاد می‌زند و چند دقیقه مانده به پایان نمایش از هم می‌پاشد. آیا این نمونه‌ای‌ست از همین چیزی که گفتید؟ بسیار ناگهانی‌ست.

یک‌دفعه به‌نظرم آمد که این اتفاق بیفتد. درجا به ذهنم رسید. می‌دانستم در این بخش قرار است چیزی بگوید و بعد این اتفاق افتاد، این همان چیزی بود که گفت.

آیا ممکن است شخصیت‌ها جدا از کنترل شما گسترش پیدا





دغدغهٔ اصلی من همین است که ساختار درست از آب دربیاید. همیشه در سه مرحله می‌نویسم، اما درنهایت مجبوری رهایش کنی. لحظه‌ای فرا می‌رسد که می‌گویی همین است که هست. دیگر بیش از این نمی‌توانم.

کنند، در تقابل با تصور خودتان از مفهوم نمایش، حتی اگر این تصور محو باشد؟

بالاخره سر طناب‌شان دست خودم است. خیلی نمی‌توانند ازم دور بشوند.

آیا لحظهٔ پایین‌آمدن پرده را حس می‌کنید یا آگاهانه نمایش را به‌سمت لحظه‌ای پیش می‌برید که از پیش تعیین شده؟

کاملاً شهودی‌ست. پرده وقتی پایین می‌آید که ریتم تعیین می‌کند - وقتی کنش صحنه پایان را می‌طلبد. از دیالوگ‌های منتهی به فرودآمدن پرده خیلی خوشم می‌آید.

آیا در نتیجهٔ این روند حس می‌کنید نمایش‌نامه‌هاتان به‌لحاظ ساختار موفق‌اند؟ آیا غریزهٔ شما می‌تواند ریتم مورد نظر را ایجاد کند؟

نه، درواقع نه، و دغدغهٔ اصلی من همین است که ساختار درست از آب دربیاید. همیشه در سه مرحله می‌نویسم، اما درنهایت مجبوری رهایش کنی. لحظه‌ای فرا می‌رسد که می‌گویی همین است که هست، دیگر بیش از این نمی‌توانم. تنها نمایشی که تا حدی توانست به کلیت ساختاری مورد نظرم نزدیک شود **بازگشت به خانه** بود. **جشن تولد** و **سرایدار** زیادی دارند. دلم می‌خواست هرس‌اش کنم، برخی چیزها را حذف کنم. کلام درشان زیاد است، اما دیگر فایده نداشت، دیگر درآمده بودند - از دهان شخصیت آمده بودند بیرون. زیاد کارهای خودم را معاینه نمی‌کنم، اما می‌دانم اغلب مواقع در چیزهایی که نوشته‌ام، کسی در جایی کلی زیاده‌گویی دارد.

خیلی‌ها توافق دارند که قدرت نمایش‌نامه‌های شما در همین جنبهٔ کلامی‌شان است، یعنی می‌توانید از همین جنبه به الگوها و قدرت شخصیت برسید. آیا این دیالوگ‌ها را از کسانی که می‌شناختید گرفته‌اید - آیا حرف‌های اطرافیان را استراق سمع می‌کنید؟

ابداً برای این کار وقت ندارم. گهگاه چیزهایی را می‌شنوم، مثل همه، در حین قدم‌زدن. اما این جمله‌ها در حین نوشتن می‌آیند، از قبل وجود ندارند.

فکر می‌کنید گفت‌وگوهای نمایش‌های‌تان چرا این‌قدر تأثیرگذارند؟

نمی‌دانم. شاید چون آدم‌ها به هر چیزی که به‌لحاظ کلامی آن‌ها را از خطر شناختن و شناخته‌شدن دور می‌کند تکیه می‌کنند.

چه حوزه‌هایی بیش‌ترین دردسر را در مقام نویسنده برای‌تان فراهم می‌کند؟

حوزه‌هایی که آن‌قدر پیچیده باشد که نتوانم درست درباره‌شان قضاوت کنم.

چند سال پیش مجلهٔ انکانتر مجموعه‌ای اظهارنظر چاپ کرده بود از هنرمندان دربارهٔ پیوستن انگلستان به بازار مشترک اروپا. اظهارنظر شما از همه کوتاه‌تر بود: «من به این موضوع علاقه‌ای ندارم و برایم مهم نیست چه پیش بیاید.» آیا این خلاصهٔ نظر شماست دربارهٔ سیاست، یا مسائل روز؟

نه واقعاً. گرچه نظرم دربارهٔ بازار مشترک واقعاً همین است - بازار مشترک ابداً برایم اهمیتی ندارد. اما معنایش این نیست که در مورد تمام مسائل روز بی‌اعتنا هستم. وضعیت من بیش‌تر نوعی گیجی، عدم اطمینان، معذب‌بودن و آزردگی‌ست تا بی‌اعتنایی. معمولاً رویه‌ام این است که هر کاری از دستم بربیاید می‌کنم و بعد رهایش می‌کنم. فکر نکنم به‌لحاظ اجتماعی موقعیت قابل توجهی داشته باشم، و به‌لحاظ سیاسی ابداً نمی‌خواهم وارد شوم چون قضایا ابداً ساده نیست - اگر بخواهی سیاسی باشی بایستی تصویر ساده‌ای از قضایا ارائه کنی حتی اگر خودت قضیه را درست حلاجی نکرده باشی.

آیا تابه‌حال اتفاق افتاده که عقاید سیاسی‌تان را از زبان شخصیت‌هاتان بیان کنید؟

نه. درنهایت، سیاست حوصله‌ام را سر می‌برد، گرچه می‌دانم که بسیاری از مشکلات به سیاست برمی‌گردد. درکل به هر نوع بیان ایدئولوژیکی بی‌اعتمادم.

اما آیا فکر می‌کنید تصویر نوعی تهدید شخصی که در صحنه‌های آثارتان به نمایش درمی‌آید در مفهوم کلی می‌تواند سیاسی تلقی شود یا چنین برداشتی بی‌ربط است؟

شخصاً ابداً از سوی هیچ نیروی سیاسی یا فعالیتی احساس تهدید نمی‌کنم. زندگی در انگلستان را دوست دارم. ساختارهای سیاسی برایم مهم نیست - آن‌ها به من هشدار نمی‌دهند، اما برای میلیون‌ها نفر از مردم رنج به ارمغان می‌آورند. بگذارید به‌تان بگویم نظرم دربارهٔ سیاست‌مدارها چیست. چند شب پیش دیدم در تلویزیون دربارهٔ ویتنام حرف می‌زنند. دلم می‌خواست با آتش‌افشان به چشم‌های‌شان شلیک می‌کردم و بعد می‌پرسیدم حالا از لحاظ سیاسی نظرشان راجع به این کار چیست.

آیا تابه‌حال این خشم را در یک نمایش سیاسی به‌کار برده‌اید؟

گاهی از سر آزردگی به نوشتن یک متن هجوآمیز فکر کرده‌ام. یک‌بار واقعاً این کار را کردم، نمایشی که کسی ازش خبر ندارد. یک متن کامل که بعد از **سرایدار** نوشتم. در سه نوبت آن را نوشتم. اسمش بود **Hothouse** و دربارهٔ مؤسسه‌ای بود که در آن بیماران را نگهداری می‌کردند: همه‌چیز سلسله‌مراتب داشت؛ هیچ‌وقت معلوم نمی‌شد بر سر بیماران چه می‌آید و چرا آن‌ها آن‌جا هستند و کی هستند. بسیار هجوآمیز بود، و کاملاً بی‌فایده. هرگز به شخصیت‌هایش علاقه‌مند نشدم؛ آن‌ها اصلاً زنده نبودند. درنتیجه نمایش‌نامه را درجا کنار گذاشتم. شخصیت‌ها کاملاً مقوایی بودند. عامدانه می‌خواستم نکته‌ای را بیان کنم، یک نکتهٔ آشکار را، که این‌ها آدم‌هایی نفرت‌انگیزند و ردشان کنم. نتیجه این شد که اصلاً زنده از آب درنیامدند. درحالی که در همهٔ نمایش‌نامه‌های دیگرم تک‌تک شخصیت‌ها، حتی حرام‌زاده‌ای چون گولدبرگ در **سرایدار**، برایم مهم است.

اغلب از شخصیت‌هاتان مثل آدم‌های واقعی حرف می‌زنید. آیا پس از نگارش یک متن برای‌تان زنده باقی می‌مانند؟ در حین نوشتن چی؟

در هر دو حالت.

درست مثل آدم‌های واقعی؟

نه، ولی به‌شکلی متفاوت. بعد از نگارش **سرایدار** دربارهٔ آن دو برادر، کابوسی وحشتناک دیدم. خانه‌ام در خواب آتش گرفته بود، و می‌کوشیدم کی آن را آتش زده. به هر کوچه و کافه‌ای که می‌شناختم رفتم و درنهایت رسیدم به اتاقی که آن دو برادر در آن نمایش‌نامه حضور داشتند. و گفتم پس شما آن را آتش زدید. گفتند زیاد نگران نباش، و من گفتم همه‌چیزم توی آن خانه بود، همه‌چیزم، نمی‌دانید چه‌کار کرده‌اید، و گفتند تاوانش را می‌دهیم، ازت نگه‌داری می‌کنیم - برادر کوچکه داشت حرف می‌زد - و این بود که وادارشان کردم چکی با مبلغ پنجاه لیره برایم بنویسند... یک چک پنجاه لیره‌ای!

آیا علاقهٔ خاصی به روان‌شناسی دارید؟

نه.

اصلاً؟ آیا منظور خاصی داشتید که در پردهٔ دوم سرایدار برادر بزرگ‌تر تمام مشکلاتش را در بیمارستان روانی توصیف می‌کند؟

خب، منظورم این بود که استون ناگهان شروع می‌کند به حرف‌زدن. هدفم این بود که آن‌قدر حرف بزند تا... پرده بیاید پایین. هیچ هدف خاصی نداشتم. چیزی که مردم دقت نمی‌کنند این است که معنای این قضیه این نیست که هر چه استون دربارهٔ تجربیاتش در بیمارستان روانی می‌گوید لزوماً راست است.

در اغلب آثارتان نوعی ترس و تهدید به خشونت هست. آیا دنیا را مکانی اساساً خشن می‌بینید؟

ابداً به تئاتر آنارشیستی بازیگران خلاق اعتقاد ندارم - بازیگر می‌تواند این کار را در متن‌های کس دیگری بکند. و این ربطی به توانایی او در بازی نمایش‌های من ندارد.

دنیا مکان اساساً خشنی هست، این بسیار روشن است، بنابراین هر خشونتی که در نمایش‌ها هست بسیار طبیعی‌ست. این برایم عنصری اساسی و اجتناب‌ناپذیر است. به نظرم چیزی که ازش حرف می‌زنید از **پیشخدمت لال** شروع شد، که از دید من کار بسیار ساده‌ای‌ست. خشونت فقط بیان یک مسئلهٔ غالب است که احتمالاً یک تم تکرارشونده در آثار من است. مدت‌ها پیش داستان کوتاهی نوشتم به‌نام **امتحان** که ایده‌هایم دربارهٔ خشونت از آن می‌آید. آن داستان کوتاه خیلی علنی به دوتا آدم در یک اتاق می‌پرداخت که با ماهیتی غیرقابل تشخیص با هم در جدال بودند، و موضوع داستان این بود که کی غلبه خواهد کرد و چگونه و از چه ابزاری استفاده خواهند کرد. تهدید همیشه هست؛ ربط دارد به این‌که چه کسی در موقعیت برتر است یا می‌کوشد باشد. همین موضوع بود که مرا به فیلم‌نامهٔ **پیشخدمت** جلب کرد، که درواقع داستان کس دیگری بود. من این خشونت را نبردی برای رسیدن به موقعیت نمی‌بینم؛ یک چیز معمولی‌ست، یک چیز هرروزه.

آیا ایدهٔ این نبردهای هرروزه، یا خشونت‌های هرروزه، از تجربه‌های شخصی‌تان نشأت می‌گیرد؟

هر کسی به‌نوعی با خشونت درگیر است. من در دوران بعد از جنگ شکل افراطی‌اش را در ایست‌اند تجربه کردم، موقعی که فاشیست‌ها دوباره در انگلستان جان گرفتند. آن‌جا چند بار درگیری‌های فیزیکی برایم پیش آمد. اگر شکل وشمایلت غیرعادی بود و مثل یهودی‌ها بودی دچار دردسر می‌شدی. یک‌بار هم به یک باشگاه یهودی رفتم و سر راه توی یکی از کوچه‌ها عده‌ای که به بطری‌های شکستهٔ شیر مجهز بودند منتظرمان بودند. خلاص شدن از آن مخمصه دوسه‌تا راه بیش‌تر نداشت -یکی‌اش درگیری فیزیکی بود، اما خب با بطری‌های شکسته نمی‌شد روبه‌رو شد - و ما بطری شکسته همراه‌مان نبود. بهترین راه، حرف‌زدن با آن‌ها بود، به این شکل که «حال‌تان خوب است؟» «آره، حالم خوب است.» «خب، پس اوضاع رویه‌راه است، نه؟» و تمام مدت به چراغ‌های خیابان اصلی نگاه می‌کردیم که به‌اش نزدیک می‌شدیم. اغلب ما را جای کمونیست‌ها اشتباه می‌گرفتند. اگر گذارت به کوچهٔ فاشیست‌ها می‌افتاد - کوچه‌شان توی بازار ریدلی‌رُد بود، نزدیک دالستون جانکشن -به‌خصوص اگر سرت را می‌انداختی پایین، تو را یک کمونیست فرض می‌کردند. آن‌جا آن‌موقع خشونت فراوانی اتفاق می‌افتاد.

آیا این چیزها شما را به‌سمت ضدجنگ‌بودن سوق داد؟

وقتی جنگ تمام شد پانزده سالم بود. سه سال بعد که به خدمت احضار شدم اصلاً دلم نمی‌خواست بروم، در نظرم کاری عبث به‌نظر می‌رسید. از رفتن امتناع کردم. درنتیجه با ماشین پلیس بردندم به محل آزمایش‌های پزشکی. بعد دو مرحله دادگاه را از سر گذراندم. کم مانده بود بیفتم زندان -مسواکم را هم همراه خود به دادگاه برده بودم -اما شانس آوردم رئیس دادگاه آدم دل‌رحمی بود، درنتیجه سی پوند جریمه‌ام کرد. شاید در جنگ بعدی احضار شوم ولی نمی‌روم.

رابرت بروستین دربارهٔ تئاتر مدرن گفته: «دراماتیست شورشی مثل مسیحی معتقد، به عقایدش ایمان دارد.» آیا این نظر را در مورد خودت می‌پذیری؟

حرف او را نمی‌فهمم. نمی‌دانم در مورد کدام ایمان ممکن است متعصب باشم.

تئاتر یک پدیدهٔ رقابتی‌ست. آیا در مقام نویسنده خودتان را در رقابت با دیگر نویسندگان می‌بینید؟

نوشتهٔ خوب مرا هیجان‌زده می‌کند، و به زندگی معنا می‌بخشد. هیچ‌وقت احساس نکرده‌ام رقابتی در میان هست.

آیا چیزهایی را که درباره‌تان می‌نویسند می‌خوانید؟

بله. اغلب نمی‌فهمم چه می‌گویند؛ درست و حسابی نمی‌خوانم. یا می‌خوانم و بعد فراموش می‌کنم -اگر بپرسی چه گفته، تصور مبهمی از آن در ذهنم مانده. اما استثنا هم هست، به‌خصوص از منتقدان غیرحرفه‌ای.

هنگام نوشتن تا چه حد به وجود تماشاگر آگاهید؟

نه‌چندان. اما آگاهم که این یک رسانهٔ عمومی‌ست. دلم نمی‌خواهد حوصلهٔ تماشاگر سر برود، دلم می‌خواهد به چیزی که قرار است اتفاق بیفتد علاقه‌مند باشد. درنتیجه تا حد ممکن دقیق می‌نویسم. به‌هرحال این کار را می‌کنم، چه تماشاگر پیدا کند چه نه.

برونستین در کتاب تئاتر انقلابی نقل می‌کند که یک‌بار یونسکو اجرای سیاه‌های ژان ژنه را ترک کرد چون حس می‌کرد مورد هجوم قرار گرفته، و بازیگران از این کار لذت می‌برند. به چنین واکنشی از تماشاگران خودت امیدواری؟ خودت چنین واکنشی نشان خواهی داد؟

چنین واکنش‌هایی داشته‌ام -به‌تازگی در لندن رفته بودم به تماشای نمایش **آمریکا** اجرای واحد ضدجنگ ویتنام کمپانی رویال شکسپیر. یک‌جور تهاجم بود - دلم نمی‌خواهد درگیر تبلیغات شوم، و از موضوع‌های عامه‌پسند بیزارم. خودم دلم می‌خواهد در نمایش‌نامه‌هایم مسائل را صریح مطرح کنم و همین گاهی تماشاگر را معذب می‌کند، اما هجوم به‌خاطر هجوم برایم مطرح نیست.

بنابراین حس می‌کنید آن نمایش به هدفش - که مخالفت با جنگ بوده - نرسیده؟

به‌هیچ‌وجه. شکافی که میان واقعیت جنگ ویتنام و تصویر آن در آن نمایش بود چنان بزرگ بود که مضحک به‌نظر می‌رسید. اگر هدفش طرح یک مسئله یا تکان‌دادن تماشاگر بود که مضحک بود. مطرح‌کردن یک بیانیهٔ تئاتری دربارهٔ موضوعی که تلویزیون و مطبوعات این‌قدر واضح به آن پرداخته‌اند غیرممکن است.

آیا آگاهانه موقعیت‌های بحرانی را کمیک نشان می‌دهید؟ اغلب وقتی تماشاگران آثارتان متوجه می‌شوند که نمایش واقعاً دربارهٔ چیست واکنش‌شان خنده است.

بله، درست است. من به‌ندرت آگاهانه شوخ‌طبعانه می‌نویسم، اما گاهی در لحظه‌ای خاص از متن خنده‌ام می‌گیرد و تازه می‌فهمم که متن بامزه شده. موافقم که خیلی‌وقت‌ها موقعیت خنده‌دار می‌شود درحالی‌که شخصیت اصلی جانش در خطر است.

در موقعیت‌های بحرانی‌تان همیشه زمینه‌های جنسی وجود دارد؟ نظرتان دربارهٔ استفاده از جنسیت در تئاتر امروز چیست؟

با هر چیزی که به جنسیت مربوط شود مخالفم؛ این را آدم‌های لیبرال به دلایل تجاری راه انداخته‌اند. این زبان پنهانی دنیای تبهکاران است، نباید با استفادهٔ زیادی از آن نابودش کرد. خودم یکی‌دوبار از این کلمات استفاده کرده‌ام، اما نمی‌توانم آن‌ها را در دهان لرد چمبرلین بگذارم. این‌ها کلماتی فوق‌العاده‌اند، اما بایستی به‌ندرت ازشان استفاده کرد. این آزادی زبان خسته‌ام می‌کند، چون بیش‌تر کاری متظاهرانه است.

آیا فکر می‌کنید تقلیدهایی را برانگیخته‌اید؟ تابه‌حال شده در فیلم یا تئاتر به این نتیجه برسید که با نوعی پینترزدگی مواجهید؟

عجب اصطلاحی! این چه کوفتی‌ست، پینترزده -نمی‌دانم منظورشان چیست! این مسئولیت زیادی را گردن من می‌گذارد. آه، گهگاه چیزهایی شنیده‌ام، که در گوشم صدا کرده. اما از این حد بیش‌تر نبوده. فکر می‌کنم نویسنده‌ها کارشان را می‌کنند... می‌نویسند، و برایم دشوار است تصور این‌که تأثیری روی کسی گذاشته باشم. نشانه‌های اندکی از این قضیه دیده‌ام؛ شاید بقیه، این نشانه‌ها را بهتر از من ببینند.

منتقدان؟

توجه‌نشان‌دادن به آن‌ها اشتباه است. الان دورانی‌ست که ذوق‌زدگی تماشاگران بایستی تعریف شود. خودم نمونه‌ای هستم از نویسنده‌ای

نوشتهٔ خوب مرا هیجان‌زده می‌کند، و به زندگی معنا می‌بخشد. هیچ‌وقت احساس نکرده‌ام رقابتی در میان هست.

که می‌تواند بنویسد، اما نمونهٔ تمام‌وکمالی نیستم. فقط یک نویسنده‌ام؛ و فکر می‌کنم زیادی دربارهٔام سروصدا شده چون قحطی نویسنده است، و مردم اشباع می‌شوند. تنها کاری که باید بکنی این است که بنویسی.

فکر می‌کنید نمایش‌هاتان را پنجاه سال بعد هم اجرا کنند؟ آیا آگاهانه دوست دارید تعمیم‌پذیر باشید؟

هیچ تصویری ندارم که آثارم پنجاه سال بعد هم اجرا بشوند یا نه، و برایم هیجان خاصی ایجاد نمی‌کند. خوشحال می‌شوم که آثارم در آفریقای جنوبی یا یوگوسلاوی فهمیده می‌شود - به آن مفتخرم. اما بی‌شک تعمیم‌پذیربودن هدفم نیست - هدفم فقط این است که نمایش‌نامهٔ کوفتی‌ام خوب باشد!

فکر می‌کنید موفقیت نوشته‌های‌تان را دچار تغییر کرده؟

نه، اما کارم سخت‌تر شده. فکر می‌کنم از یک سدهایی عبور کرده‌ام. وقتی در سال ۱۹۵۷ سه نمایش‌نامهٔ اولم را نوشتم موضعم فقط نوشتن بود؛ دنیای اجرا خیلی دور بود - می‌دانستم در سالن‌هایی که در آن‌ها بازی می‌کردم جایی برای آن‌ها نیست، وست‌اند و لندن برایم مثل آن طرف کرهٔ ماه بود. درنتیجه این نمایش‌ها را کاملاً غیرخودآگاهانه می‌نوشتم. شکی نیست که طی این سال‌ها دیگر این نوع آزادی عمل که لازمهٔ نوشتن است خیلی سخت شده، اما وقتی می‌نویسم این فضا وجود دارد. توی یک دوره، چراغ‌های راهنما را گم کرده بودم. و پس از **سرایدار**، پنج سالی طول کشید تا توانستم یک نمایش صحنه‌ای بنویسم، که **بازگشت به خانه** بود. آن‌موقع خیلی کارها کردم اما نمایش صحنه‌ای را که واقعاً دلم می‌خواست بنویسم، ننوشته بودم. بعد، **بازگشت به خانه** را نوشتم که خوب یا بد، به‌هرحال حالم بهتر شد. اما حالا باز به همان قایق بازگشته‌ام - دلم می‌خواهد نمایش بنویسم، تمام مدت توی گوشم وزوز می‌کند، و نمی‌توانم قلم را روی کاغذ بگذارم. چیزی که مردم متوجه نمی‌شوند ملال فراوانی‌ست که آدم به خودش می‌دهد، و وقتی آن کلمات را می‌بینم که روی کاغذ می‌آید می‌گویم: «آه خدای من، هر کاری که می‌کنم به‌نظر قابل پیش‌بینی، غیرقابل‌قبول و ناشیانه است.» همین بیدارم می‌کند. حواس‌پرتی برایم مهم نیست - اگر قرار است چیزی را بنویسم می‌نویسم. ازم نپرسید که چرا دارم نمایش‌نامه‌نویسی را ادامه می‌دهم!

فکر می‌کنید بتوانید به‌عنوان راهی برای ادامهٔ نوشتن از تکنیک‌های آزادتری استفاده کنید؟

از این تکنیک‌ها در نوشته‌های دیگران لذت می‌برم - شبی که Sade/Marat را دیدم شب خوبی بود، و از آثار متفاوتی چون **دایرهٔ گچی قفقازی** هم خیلی لذت بردم. اما خودم از این نوع تکنیک‌ها استفاده نمی‌کنم.

این باعث نمی‌شود که حس کنید از زمانه عقب هستید؟

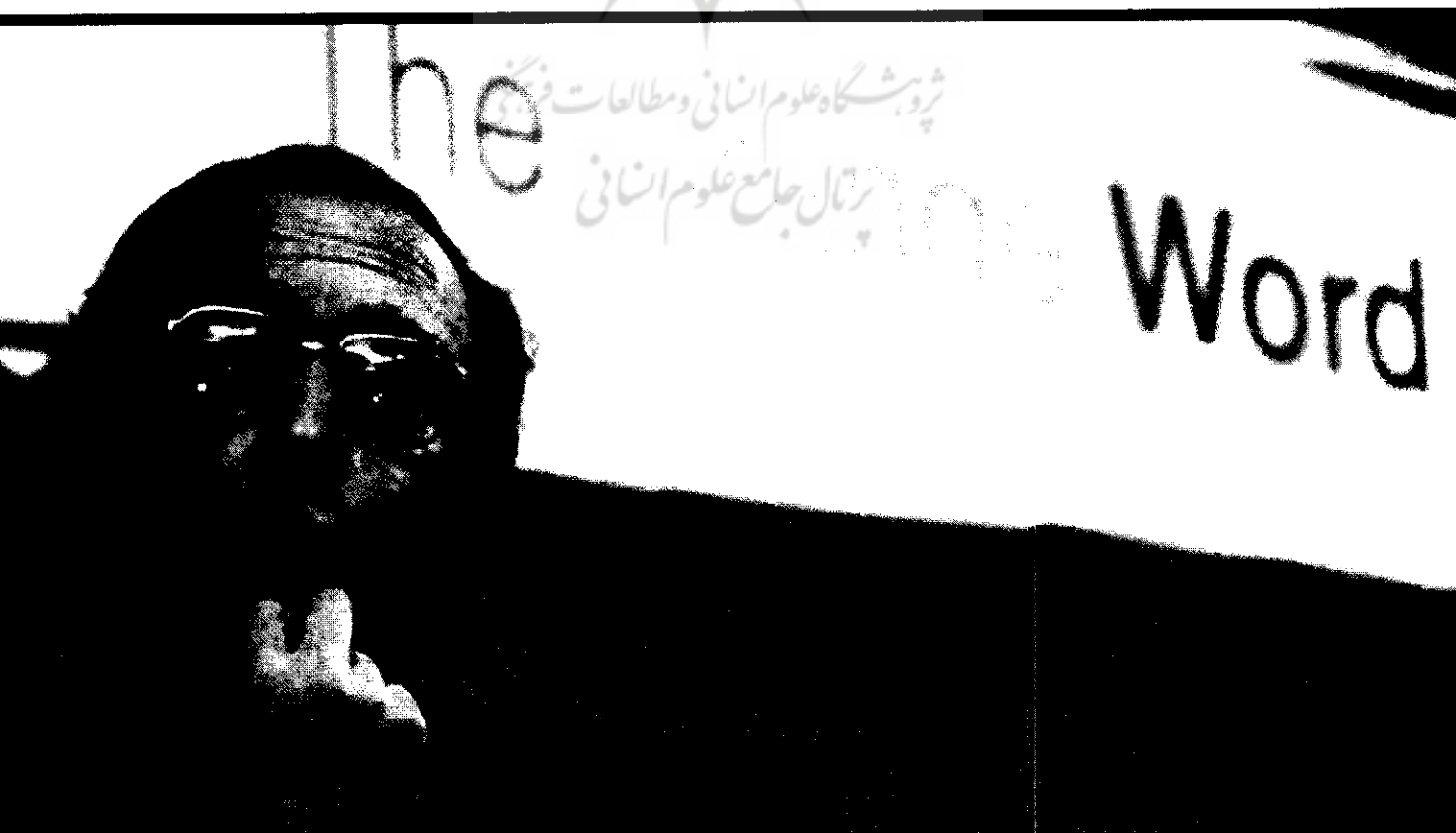
من یک نمایش‌نامه‌نویس سنتی‌ام - مثلاً اصرار دارم که در همهٔ نمایش‌هایم از پرده استفاده کنم. دیالوگ‌های منتهی به فرودآمدن پرده را به همین دلیل می‌نویسم! و حتی وقتی کارگردان‌هایی چون پیتر هال یا کلود رژی در پاریس می‌خواهند آن‌ها را کنار بگذارند، روی ماندن‌شان اصرار می‌کنم. برایم همه‌چیز به شکل، ساختار و وحدت کلی اثر خلاصه می‌شود. این شور و شوقی که دربارهٔ فیلم‌های هشت‌ساعته و جنبش هپنینگز پیش آمده مال آدم‌های خاصی‌ست.

نباید دچار شور و شوق شوند؟

اگر همه‌شان لذت می‌بردند خوشحال می‌شدم، اما خودم پنج دقیقه بیش‌تر تحمل نمی‌کنم. مسئلهٔ من این همه سروصدایی‌ست که ایجاد می‌کنند، و من چیزهای ساکت را ترجیح می‌دهم. در این‌گونه آثار مدرن جارو جنجال فراوان دیده می‌شود و بخش عمده‌ای از آن‌ها هم از مدل‌های اولیه‌شان پایین‌تر هستند: مثلاً جویس در تکنیک‌های تجربی‌اش از بارو بسیار تأثیر گرفته، گرچه بارو خودش نیز نویسندهٔ خوبی‌ست. معنای این حرف‌ها این نیست که خودم را نویسندهٔ معاصر نمی‌دانم. منظورم این است که من این جا هستم. ◀

لارنس م. بنسکی، ۱۹۶۶
پاریس ریویو
ترجمهٔ نگار ستوده

هیچ تصویری ندارم که آثارم پنجاه سال بعد هم اجرا بشوند یا نه، و برایم هیجان خاصی ایجاد نمی‌کند. خوشحال می‌شوم که آثارم در آفریقای جنوبی یا یوگوسلاوی فهمیده می‌شود - به آن مفتخرم.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی