ارسال سینماتیک دود نشانه‌ها

گفت‌وگو با شرمن الکسی درباره فیلم

Smoke Signals

هیچ وقت از این‌که فیلم مثل کتاب نبوده ناراحت نشده‌ام یا برعکس. از سال‌ها پیش می‌دانستم که این کار غیرممکن است. منظورم این است که شما راجع به یک رمان ۳۰۰ صفحه‌یی در برابر یک فیلم یک ساعت و نیمه یا حداکثر دو ساعته صحبت می‌کنید. غیرممکن است که از فیلم به کل تجربه‌یی نظیر آن‌چه از کتاب می‌رسید دست یابید

یک تجربهٔ تازه در فیلم سرخ‌پوستی

فیلم‌نامه‌ات را به‌خاطر وجههٔ سرخ‌پوستانش متفاوت نامیده‌یی چرا؟

خب، این داستان بسیار پایه‌یی است. فیلمی جاده‌یی / رفیقی در مورد پدری گمشده. پس من در حال کار کردن با دو ساختار بسیار کلاسیک و اسطوره‌یی هستم. می‌توانید آن‌را در همه‌جا از انجیل تا ادیسه و ایلیاد پیدا کنید. چیزی که در مورد این فیلم انقلابی یا متفاوت به‌نظر می‌رسد کاراکترهای سرخ‌پوست است که نه به‌عنوان شخصیت جانبی یا احیاناً یک رفیق، که به‌عنوان شخصیت محوری معرفی می‌شوند. آن‌ها قهرمان اصلی داستان هستند. به‌سادگی در یک فیلم معاصر قهرمانان سرخ‌پوست داریم و آن‌ها را در این ساختار سینماتیک و ادبی آشنا قرار داده‌ایم و همین است که فیلم را متفاوت می‌کند.

آیا فیلم Powwow Highway (1989) را یکی از فیلم‌های خوب گذشته می‌دانی؟

زمانی که فیلم را نمایش دادند، دوستش داشتم و سه بار دیدمش. ولی اخیراً که دوباره فیلم را دیدم، پس از این‌که روی این فیلم کار کرده بودیم؛ فهمیدیم که چه کارهایی می‌توانیم بکنیم. اشکالی که در Powwow Highway به‌نظر می‌رسد کلیشه‌یی بودن آن است. اجرا خوب است اما با کلیشه‌ها خیلی بازی می‌کند، مثل ایستادن در یک رودخانه و آواز خواندن، و یا رفتن به بالای کوه برای دیده‌بانی. این‌ها تمام‌شان کلیشه‌های یک فیلم هنری سرخ‌پوستی است. به‌خصوص یک صحنه هست که مچاله‌ام کرده؛ صحنه‌یی از A Martinez در نقش Buddy، جایی که اتومبیل پلیس دارد سر می‌رسد و «بادی» تکه‌یی فلزی یا همچین چیزی در دست دارد. او به هوا می‌پرد و ناگهان یک فلاش‌شات داریم که «بادی» را در لباس کامل یک جنگجوی سرخ‌پوست در حال پرتاب نیزه نشان می‌دهد و من فقط گفتم: «وه خدای من!» ما توقع زیادی از فیلم‌های سرخ‌پوستی نداشتیم و به همین خاطر در آن زمان از فیلمی نظیر Powwow Highway خوشمان آمد چون انتخاب دیگری نبود. به عقب که نگاه کنیم Thunderheart (تُندردل) یک فیلم ممتاز است. فقط به‌خاطر نوع عرضه مفهوم‌اش. منظورم این است که در آن فیلم یک سفیدپوست دنیا را نجات می‌دهد، اما فکر می‌کنم به دلیل ارائه شمایلی واقعی از سرخ‌پوستان معاصر فیلم بهتری

است. به‌جز آن‌جایی که جان تبدیل به یک گوزن می‌شود [می‌خندد]. من هیچ‌وقت ندیدم سرخ‌پوستی به گوزن تبدیل شود. یعنی، من هزاران سرخ‌پوست می‌شناسم، تمام زندگی‌ام سرخ‌پوست بودم و هنوز ندیده‌ام یک سرخ‌پوست تبدیل به یک حیوان شود! و داستان‌های محلی بسیار سنتی سرخ‌پوستان را هم شنیده‌ام.

می‌شود دربارهٔ برداشت خودت از تبدیل مجموعهٔ داستان‌های کوتاه‌ات به فیلم توضیح بدهی، مثل: «کماندوی تنها و تانتو در بهشت مشت‌زنی می‌کنند»؟

من هیچ‌وقت از آن دسته آدم‌هایی نبوده‌ام که کتاب را با فیلمی که از روی آن ساخته می‌شود مقایسه می‌کنند، هیچ‌وقت برایم جالب نبوده چون من همیشه آن‌ها را به‌عنوان دو فرم هنری بسیار متفاوت، از هم جدا کرده‌ام، پس من هیچ وقت از این‌که فیلم مثل کتاب نبوده ناراحت نشده‌ام یا برعکس. از سال‌ها پیش می‌دانستم که این کار غیرممکن است. منظورم این است که شما راجع به یک رمان ۳۰۰ صفحه‌یی در برابر یک فیلم یک ساعت و نیمه یا حداکثر دو ساعته صحبت می‌کنید. غیرممکن است که از فیلم به کل تجربه‌یی نظیر آن‌چه از کتاب می‌رسید، دست یابید، همیشه هم این را می‌دانستم. با این مسأله مشکلی ندارم. در مورد تبدیل داستان‌هایم به فیلم‌نامه، با آن‌ها طوری برخورد می‌کنم که انگار خودم نویسنده‌شان نیستم و موقعی که می‌خواهم کار را شروع کنم با خود می‌گویم: «خب شرمن، قراره که چند تا شخصیت اضافه یا کم کنی، زمان را فشرده کنی و تنها تکه‌هایی که برای فیلم لازم است برداری و به چیزی اهمیت ندهی؟» داستان‌سرایی و روایت کلی داستان‌ها هیچ‌گاه مسألهٔ اصلی نبوده، تنها مسأله، موقعیت‌های گفتاری بیست و دو داستان کوتاه بوده ـ که در آخر به چهار داستان کوتاه رسید ـ و انتخاب بهترین‌ها از این کتاب برای فیلم‌نامه.

راجع به ساختار فیلم چه فکری کردی؟

من نمی‌خواستم فیلمی با آدم‌های پرحرف بسازم. چون برای شروع سنگین است. پیدا کردن مخاطب زیاد برای یک فیلم پر از دیالوگ، به‌راستی دشوار است. اگر سرخ‌پوست‌ها را پرحرف کنی فقط چهار تا بیننده خواهی داشت. اما می‌دانستم که فیلم جاده‌یی ساختاری بسیار جذاب و همچنین ارزان است. دو تا آدم را بگذار توی یک اتومبیل یا اتوبوس، دوربین را روشن کن و همین.

و مطمئناً جذاب می‌شود.

دقیقاً. می‌توانی اجازه بدهی که چشم‌اندازها داستان‌های زیادی بگویند و و وقتی که یک فیلم جاده‌یی داری باید موسیقی زیادی هم داشته باشی. و همیشه می‌دانستم که موسیقی بخش بزرگی از آن‌را تشکیل می‌دهد. موارد پیش‌بینی‌شده مشخصی در فیلم‌نامه دربارهٔ موسیقی سنتی یا راک‌اندرول یا ترکیبی از هردو وجود دارد. John Wayne's Teeth برای مثال، که ترکیبی است از کلام انگلیسی، ریتم موزیکال غربی. همراه با وردها و طبل‌های سرخ‌پوستی. من همچنین می‌خواستم از هنرمندان سرخ‌پوست بهره بگیرم. برای این‌که نه‌تنها یک فیلم انقلابی برای سرخ‌پوستان بسازم، بلکه هنرمندان سرخ‌پوست را هم در موسیقی فیلم جای دهم که با ساختار جاده‌یی فیلم جور شود.

من الگویی نیز در ذهن داشتم چیزی مثل مات و جف در یک سفر، در کابوی نیمه‌شب، در یک اتوبوس. بسیاری از طرح‌های فیلم‌نامه ارجاعاتی آشکار به کابوی نیمه‌شب دارد. جوباک و ویکتور ـ آدم‌هایی نازنین، صبور، بیق بیق ـ بسیار شبیه هم هستند. در استودیو Sundance مستندی درباره والدو سالت، فیلم‌نامه‌نویس کابوی نیمه‌شب دیدم که تأثیر زیادی بر شیوهٔ من برای ساخت فیلم داشت. در مصاحبه‌یی او از استفاده از Flashforward در کابوی نیمه‌شب می‌گوید و همین‌طور که داستان پیش می‌رود. شما در مورد تجربیات جو باک در خانه بیشتر باخبر می‌شوید. همیشه Flashforward بوده، او آن‌ها را این طور می‌نامد، که داستان را ادامه دهی و اطلاعات بیشتر به شما بدهد. به جای این‌که فیلم را متوقف کنی که توضیح بدهی، آن‌ها داستان را ادامه می‌دهند. بنابراین هنگام نوشتن فیلم‌نامه می‌دانستم که در آن Flashforward خواهم داشت. از بسیاری جهات واقعاً کابوی نیمه‌شب برایم الگو بود نه فقط در ساختار بلکه در فلسفه‌های فیلم‌نامه‌نویسی والدو سالت.

لطفاً کمی دربارهٔ عناصر خود ـ زندگی‌نامه فیلم‌نامه صحبت کنید.

من و دوستم برای انتقال جنازهٔ پدرش سفری به فنیکس، آریزونا کردیم. در فستیوال Sundance بعضی از مردم می‌پرسیدند: «آیا شما تحت تأثیر Powwow Highway بوده‌اید؟» چون که آن فیلم هم دربارهٔ سفر دو سرخ‌پوست به جنوب غربی است. گفتم: «یک تأثیر مستقیم نبود، مگر این‌که بگویید پدر دوست من به‌خاطر Powwow Highway مُرد.» ایده خلاقه Smoke Signals از سفر من و دوستم ریشه گرفته است. این داستانِ رفیق من نیست. اما من شخصیت‌های خودم را در قالب این اتفاق گذاشتم. این چگونگیِ شکل‌گیری داستان کوتاه بود. بیشتر هم در مورد رابطهٔ من با پدرم هست تا رابطهٔ دوستم با پدرش. پدرم هنوز زنده است، اما مجبور است با الکلیسم دست‌وپنجه نرم کند، همان مبارزه‌یی که من داشتم. همچنین دربارهٔ تقلای درونی‌ام است از چُلمَنِ داستان‌گویی مثل توماس، و نیز آدم بزرگی شوخ مثل ویکتور، این شخصیت‌ها به نوعی شخصیت چندگانه شیزوفرنیک خودم است که آن را در فیلم گسترش دادم.

داستان‌گویی، رویاها و شهود از درون‌مایه‌های کلیدی کتاب «کماندوی تنها و تانتو» و در «دود نشانه‌ها» است. ممکن است دربارهٔ اهمیت هنری و فرهنگی آن‌ها صحبت کنی؟

در خود کتاب کمتر به حکایات سنتی علاقه‌مندم. شروع من با شاعری بود. شعر نخستین فرم نوشتن من بود. البته این مسلم است که در شعر من حکایات قوی وجود دارد، شعرهایم همیشه تصویری بوده و اغلب در مورد «ارتباط» با تصاویری متناقض و بسیار منفک از یکدیگر. وقتی شروع به کار روی فیلم‌نامه کردم، دربارهٔ فیلم‌نامه‌نویسی چیزی نمی‌دانستم. شروع کردم به خواندن تمام کتاب‌هایی که دربارهٔ فیلم‌نامه‌نویسی نوشته شده بودند. می‌دانی! از کتاب‌های سیدفیلد و تمام آدم‌های نظیر او خواندم، اما از فرمول آن‌ها برای نوشتن فیلم‌نامه‌های موفق خوشم نمی‌آمد. در واقع پس از خواندن کتاب‌های‌شان و فیلم‌نامه‌هایی که ستایش می‌کردند، فهمیدم موفقیت فیلم‌های مورد نظرشان مدیون کیفیتی نیست که آن‌ها از آن صحبت می‌کنند. همیشه چیزی خارج از حکایت و یا ساختار فیلم وجود دارد که آن‌ها را شاهکار می‌کند، بنابراین همیشه دلم خواسته از حکایت و الگوی سنتی فراتر بروم.

در کتاب‌هایم همیشه مسحور رویاها، داستان‌ها و فلاش‌بک‌ها و فلاش‌فورواردها و بازی با عرف زمانی بوده‌ام. بنابراین برای تبدیل‌شان به فیلم‌نامه می‌دانستم که باید از آن عناصر استفاده کنم. می‌دانستم زمان‌هایی خواهد بود که دوربین ثابت است و یک نفر جلویش صحبت می‌کند و همان‌طور که پیش‌تر گفتم من آدم‌های پرحرف نمی‌خواستم.

می‌دانستم وقتی یارو در حال حرف زدن است ما تصاویری از داستانی که تعریف می‌کند خواهیم دید. حتی آن درون‌مایه را گسترش دادم، واقعیت این است که داستان فیلم توسط توماس بازگو می‌شود، پس در زمان‌های مشخصی قصه‌یی می‌گوید در مورد خودش که قصه‌یی می‌گوید از کسی که او خود قصه‌یی می‌گوید و من می‌خواستم این لایه‌های پیچیده را حفظ کنم. برای من همه‌اش بر پایه تم اصلی فیلم است که داستان‌گویان همگی لزوماً دروغگو هستند. در قسمتی از فیلم، سوزی از توماس می‌پرسد: «دروغ را می‌خواهی یا حقیقت؟» و او می‌گوید: «هر دو را می‌خواهم.» من فکر می‌کنم که آن جمله چیزی است که از کاراکتر توماس و طبیعت داستان‌گویی‌اش پرده برمی‌دارد. و در نظر من طبیعت داستان‌گویی در کل؛ داستان گفته می‌شود و هیچ کس نمی‌داند که حقیقت چیست. و درون خود فیلم هم کسی نمی‌داند حقیقت چیست.

چرا همیشه توماس هنگام داستان‌گفتن چشم‌هایش را می‌بندد؟

[می‌خندد] توی کتاب بود، اما من نمی‌دانم.

البته، سنتی ادبی از غیب‌گویان کور وجود دارد.

واقعاً نمی‌دانم. اولین باری که آن داستان را نوشتم او چشم‌هایش را بست. من نوشتم «توماس چشم‌اش را بست.» و همین باقی ماند.

برای من وقتی کتاب را می‌خواندم، این‌طور بود که انگار او می‌خواهد تصویری را باچنان شدتی دریافت کند که مجبور است چشم‌هایش را ببندد و به قلمرو دیگری نقل‌مکان کند.

می‌تواند این‌طور باشد، حس‌اش درست است.

یادمان نمی‌آید که «دود نشانه‌ها» درون مایه‌یی در کتاب باشد. انتخاب عنوان فیلم با شما بود؟

بله، همین‌طور است. مردم مدام از من می‌پرسند: «چرا میراماکس عنوان را تغییر داد؟» خب میراماکس تغییر نداد، من دادم. در واقع هیچ‌وقت نمی‌خواستم اسم فیلم «وقتی می‌گی فینیکس، آریزونا یعنی این» باشد. این اسم داستان کوتاه است. آن عنوان را برای داستان کوتاه خیلی دوست دارم اما عنوانی سینمایی نیست. رابطه‌یی عکس در مورد طول عنوان فیلم و میزان موفقیت فیلم وجود دارد. تعداد کمی از فیلم‌ها با عنوان طولانی موفق می‌شوند چون مردم اسم آن‌را فراموش می‌کنند. بنابراین در هنگام جست‌وجو برای عنوان، می‌خواستم که کوتاه و موجز باشد و در عین‌حال با تم فیلم هم مرتبط باشد. برای من Smoke Signale به چند دلیل مناسب بود. در سطح یک عنوان، کلیشه‌یی است. در نظرتان سرخ‌پوستان را می‌بینید با پتو هستند و دود نشانه می‌فرستند. پس یک عنوان کلیشه‌یی را که تقریباً همراه با طنز است. اما در عین حال مردم سریعاً متوجه می‌شوند که چیزی دربارهٔ سرخ‌پوستان است. بعد وقتی فیلم را می‌بینید، متوجه می‌شوید که در یک حس معاصر دود نشانه‌ها در مورد اعلام خطر است. تقاضا برای کمک. به واقع فیلم در همین‌باره است ـ ویکتور، توماس و تمامی دیگر افراد تقاضای کمک دارند ـ همچنین دربارهٔ تم آتش است. دودی از آتش نخست بلند شده و این حوادث را می‌آفریند و دود آتش دوم چاره‌جویی را آغاز می‌کند. بنابراین فکر کردم دود نشانه‌ها بسیار شاعرانه عمل می‌کند. چیزی بسیار به‌یاد ماندنی است و هیچ کس در موردش بد نمی‌گوید.

لطفاً کمی درمورد تم فیلم که در آن پدر غایب است به خصوص در پایان فیلم صحبت کنید. آینده دو قهرمان بدون پدرتان را چگونه تصور می‌کنید؟

خب. یاد این جمله از گابریل گارسیا مارکز افتادم که همسرم روی یخچال چسبانده. چیزی شبیه این می‌گوید «ما مردان، جهان را برای نمی‌دانم چند هزار سال اداره کرده‌ایم و ببینید که چه کرده‌ایم. حالا وقت آن است که بگذاریم زنان جایگزین شوند.» بنابراین آن تم در مغز من است، این ایده که به‌خصوص در فرهنگ سرخ‌پوستان مردان نقش‌های سنتی خود را در جامعه از دست داده‌اند. نقش‌های مردانه و زنانه‌یی درون جامعهٔ سرخ‌پوستی وجود دارد و در بسیاری از اردوگاه‌ها زنان و مردان هیچ‌کدام از نقش‌ها را عمل نمی‌کنند. الان نقش‌های مردانه سنتی ـ می‌دانی، شکارچی، جنگجو ـ تماماً از بین رفته‌اند. منظورم این است راندن یک کامیون نیازهای روحی شمارا مانند گرفتن ماهی آزاد و یا شکار گوزن ارضاء نمی‌کند، بنابراین مردان سرخ‌پوست نسبت به زنان بسیار گمگشته و گیج‌ترند.

فکر می‌کنم همین مسأله را در تمامی جوامع قومی یا نژادی پیدا کنید، که این پدران‌اند که از دست می‌روند و یا حضور ندارند. دیروز مصاحبه‌یی می‌کردم و این به فکرم رسید که هنرمندان رنگین‌پوست ـ افریقایی امریکایی‌ها، چیکانو، سرخ‌پوستان و نظایر آن‌ها ـ در مورد پدرانی می‌نویسند که از نظر فیزیکی رفته‌اند و بازنمی‌گردند. هنرمندان سفیدپوست با پدرهایی کار دارند که روی یک صندلی در اتاق‌نشیمن نشسته‌اند و اما از لحاظ حسی حضور ندارند و رفته‌اند. این تمی است که تأثیر عمیقی می‌گذارد. فکر می‌کنم حضور فیزیکی قطعی پدر در جامعهٔ قومی متفاوت است. بنابراین ایدهٔ نبود پدر برای من چیز جدیدی نیست. پدرم همیشه برای نوشیدن می‌رفت اما همیشه بازمی‌گشت. بنابراین، این برای من راهی برای کشف آن احساس رها کردن و ترک کردن بود.

آیا دید شما نسبت به جامعه سرخ‌پوستی در Smoke Signale نسبت به کماندوی تنها کمتر تاریک است؟

کاملا. اگر شما مسیر کتاب‌های من یا آثار ادبی‌ام را رده‌بندی کنید، این طرح را می‌بینید. همیشه سر به‌سر محققان ادبی که با من مصاحبه می‌کنند می‌گذارم و می‌گویم: «می‌دانید. شما باید این عنوان را استفاده کنید. دنیای آب آتشگون (مشروبات الکلی قوی)؛ ایده بهبود در شعر و داستان شرمن الکسی. چون این چیزی است که واقعاً رخ داده است.» وقتی اولین بار شروع به نوشتن کردم هنوز می‌نوشیدم. بنابراین کماندوی تنها و تانتو و نخستین کتاب شعرم Fancydancing واقعاً غرق در الکل است. همزمان با این‌که الکل را ترک می‌کردم و هشیار می‌شدم، می‌توانید ببینید که آثار نیز از الکلسیم آزاد می‌شود، عمیق‌تر می‌شود و به جست‌وجوی دلیل حسی، اجتماعی و فیزیکی هرنوع اعتیاد و عدم عملگرایی درون جامعه می‌پردازد. من بیشتر به‌دنبال دلایل می‌گردم تا تأثیرات، و فکر می‌کنم که «دود نشانه‌ها» در همین‌باره است. کماندوی تنها و تانتو در مورد

تأثیرات الکلسیم برروی شخصیت‌هایش است و دود نشانه‌ها در مورد دلایل آن رفتار است؛ بیشتر یک سیر است، آن‌جا می‌روی و برمی‌گردی.

لحظه‌یی جذاب در فیلم هست که ویکتور به رئیس پلیس سفیدپوست می‌گوید که مشروب نمی‌خورد و هیچ وقت مست نبوده. این صحنه بیانیه‌یی است دربارهٔ جدایی او از پدر و گذشتهٔ پدرش و تلاش برای فائق آمدن بر مشکلات اجتماعی.

درست است، او می‌خواهد که آدم متفاوتی شود. در کتاب‌ها و شعرهایم ویکتور یک نوشخواره است، یک الکلی اما در فیلم یک قطره هم ننوشید. این جدایی از اثر خودم نیز هست، بنابراین این قضیه در سطوح مختلفی عمل می‌کند. نه‌تنها تفاوت بین ویکتورِ کتاب و ویکتورِ فیلم، بلکه در اوضاع و احوال خود داستان. این جدایی ویکتور است از پدرش، خالق‌اش، که من هستم.

در مورد آن دو زن که اتومبیل‌شان را دنده عقب می‌راندند بگویید.

[می‌خندد] خب اسم آن‌ها تلما و لوسی است.

برای جلوگیری از مسائل کمی رایت؟

برایم یک شوخی بود، بازی با ایدهٔ یک فیلم جاده‌یی. آن فیلم را دوست دارم به‌عنوان یک فیلم ضد جاده‌یی که تمام اصول فیلم جاده‌یی را شالوده‌شکنی کرد، می‌خواستم آن‌ها را در فیلم جای دهم تنها به‌خاطر بزرگداشت تلما و لوئیز. همچنین به حس زمان در فیلم هم بستگی دارد، زمانی که در آن گذشته، حال و آینده تماماً یکی هستند، آن حس دایره‌وار زمان که خود را در گذار بدون درز از گذشته به حال، تحقق می‌بخشد. درون آن حس دوار زمان، می‌خواستم این اتومبیل نیز دنده عقب برود. جمله‌یی که من همیشه استفاده می‌کنم این است که: «گاهی برای این‌که به جلو بروید مجبورید که دنده عقب بروید.» بنابراین، این یک استعارهٔ تصویری بود.

این، همچنین یک استعارهٔ سرخ‌پوستی نیز هست، چون اتومبیل‌های ما همیشه خراب است. یک مرد بود که یک تابستان پیک‌آپ خود را در طول کل اردوگاه دنده عقب راند، چون هیچ‌کدام از دنده‌های جلوی اتومبیل‌اش کار نمی‌کرد. این یکی از آن لحظاتی است که برای همه جالب است اما مخاطبان غیرسرخ‌پوست خواهند گفت که: «خب بامزه است ولی واقعاً یعنی چه؟» چون هیچ توضیحی برای آن وجود ندارد. مخاطبان سرخ‌پوست واقعاً خواهند خندید چون کاملاً این قضیه را درک می‌کنند. من این جور چیزهارو دریچه‌های کفِ گذرگاهِ سرخ‌پوستی می‌نامم چون یک سرخ‌پوست به سمت‌اش می‌رود و به درونش می‌افتد، اما یک غیرسرخ‌پوست به راه رفتن ادامه می‌دهد.

به موسیقی بازمی‌گردیم، شنیدم که ترانه‌های پنج قطعهٔ استفاده شده در فیلم را خودتان نوشته‌اید مثل John Wayne's teeth می‌شود کمی دربارهٔ استفاده از موسیقی در فیلم صحبت کنید؟

به‌عنوان بخشی از رفتار وسواس گونه‌ام، تمام فیلم را طرح‌ریزی کرده بودم. دقیقاً می‌دانستم کجای فیلم سه‌تا از قطعاتی را که برای Jom Boyd نوشته بودم قرار می‌گیرد. نمی‌خواستم که موسیقی چیزی اضافه بر سازمان باشد، بلکه بخشی پایه‌یی و کلیدی از فیلم باشد. نوشتن موسیقی راه دیگری برای ابراز درون است و قابل فهم‌تر. و همین که شعرهایی می‌گویم که هیچ‌کس نمی‌خواند [می‌خندد] که دو هزار نفر می‌خوانند، می‌خواهم از روش‌های شاعرانه دیگری نیز برای به‌دست آوردن مخاطب گسترده‌تر استفاده کنم. برای من نوشتن موسیقی روشی است برای جذب مخاطبانی متفاوت. استفاده از آن قطعات در فیلم، به‌نوعی راهی است برای گفتن داستان، اضافه کردن لایه‌یی به داستان.

قطعهٔ «یک میلیون مایل دورتر» به عنوان مثال، قطعه‌یی که بر روی یکی از صحنه‌های فلاش‌بک گذاشته شده، راهی بود برای پل زدن میان گذشته و حال. ترانه‌یی که در آغاز سفر خوانده می‌شود تنها فاصلهٔ بین فنیکس، آریزونا و اردوگاه سرخ‌پوستان نیست، فاصله میان آدم‌ها نیز هست. به نوعی قطعهٔ عاشقانه‌یی زخمی و درب و داغون است. ترانه‌ها کاملاً یک عاشقانهٔ غیرمتعارف است با جملاتی مانند «برخی فکر می‌کنند که تو زیبا و باوقاری، ولی من فکر می‌کنم شکننده و خمیده‌یی.» ولی هنوز همینه: «بیا یه ماشین بگیریم و برونیم.» در مورد شناختن نقطه ضعف‌های بشر و عاشق شدن‌شان به‌رغم ضعف‌های‌شان، بنابراین ترانه‌ها همیشه بخشی اساسی از تم فیلم بودند.

اعمال نظر تو به‌عنوان مشارکت در تولید چه بود؟

همه چیز، بازیگری، لباس، صحنه، تدوین. من همیشه در اتاق تدوین بودم و بسیاری از ایده‌های تدوین متعلق به من است. در اتاق تدوین بود که متوجه شدم می‌خواهم فیلم بعدی را هم کارگردانی کنم. در تدوین خیلی خوش می‌گذشت. گذراندن کل روند تدوین مرا به قدردانی از تدوینگران واداشت و فهمیدم که چقدر کار آن‌ها در روند فیلم‌سازی نادیده گرفته می‌شود و به چشم نمی‌آید. تدوینگران خود دوباره کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس می‌شوند. صحنه‌هایی بودند که همان‌طور که گرفته بودیم قابل استفاده بود اما بعضی دیگر را به‌هیچ وجه نمی‌توانستیم استفاده کنیم و این کار بدون مهارت تدوینگرمان امکان‌پذیر نبود. به‌ویژه مرا به اهمیت «استوری‌بورد»، به‌ویژه در فیلم‌های مستقل که پول کافی برای اشتباه کردن نداری، واقف ساخت. در نوشتن فیلم‌نامه‌های بعدی‌ام خیلی تأثیر دارد و مرا از نوشتن صحنه‌هایی که قابل فیلم کردن نیست بازمی‌دارد.

در نظر شما چالش‌هایی که بومی‌های امریکایی با آن روبه‌رو هستند چیست؟

این چالش در خودمختاری، هنر، سیاست، اجتماع و اقتصاد ما وجود دارد. ما همیشه ملتی درون این ملت بوده و هستیم و هرگونه عدول از این سیستم خطرناک است. به‌عنوان یک مثال احمقانه این‌که دولت برای این که حقوق استقلال و خودمختاری را از ما بگیرد نمی‌گذارد کازینوی اختصاصی داشته باشیم و همچنین از دستاوردهای فرهنگی همراه سفیدپوستان برخوردار شده و پیرو مذهب خودمان باشیم.

از موضوعات فرهنگی صحبت شد، آیا جریان اصلی فرهنگ مردمی امریکا برخلاقیت هنری شما تأثیر داشته است؟

خب. من یک امریکایی سی و چند ساله هستم. همیشه به مردم گفته‌ام که پنج عامل بزرگ و تأثیرگذار در زندگی من نقش داشته‌اند؛ پدرم به‌خاطر داستان‌های سرخ‌پوستی غیرسنتی‌اش، مادربزرگم به خاطر داستان‌های سرخ‌پوستی سنتی‌اش، استفن کینگ، جان اشتین‌بک و بَردی بانچ. این من هستم. به گمانم اکثر هنرمندان سرخ‌پوست دوست دارند که وانمود کنند که آن‌ها تحت تأثیر فرهنگ پاپ یا فرهنگ غربی نبوده‌اند، اما من هستم و از اعتراف به آن خوشحالم. بسیاری از فیلم‌سازان مستقل نسبت به تأثیرات فرهنگ پاپ خود یا پاپ من با اخوپیف نگاه می‌کنند. این جریان فرهنگی است. این چیزی است که تارانتینو از آن بهره برده و آموخته است. در بهترین لحظات فیلم‌اش. او در مورد این جریان مشترک فرهنگی

صحبت می‌کند و روشی که شخصیت‌هایش راجع به آن صحبت می‌کنند کاملاً کاراکترشان را بروز می‌دهد.

من از این روش برای پل زدن بین فاصله فرهنگی کاراکترهایم در فیلم‌ها و مخاطبان غیرسرخ‌پوست استفاده می‌کنم. در مقام یک نویسنده این برایم یک روش است تا از طریق کاراکترهایم با مخاطبانم ارتباط برقرار کنم، روشی که کاراکترها آن‌ها را به کار می‌برند و از آن حرف می‌زنند طوری است که انگار چیزی کاملاً جدید می‌شنوند.

در فیلم و در داستان‌ات جمله‌یی هست که می‌گوید: «امروز روز خوبی برای مردن است.» آیا این از Little Big Man نیست.

چرا هست. پس از آن در تمام کتاب‌ها و فیلم‌ها به‌نظر می‌رسید که سرخ‌پوستان همیشه همین را می‌گویند و من می‌خواستم با آن شوخی کنم. دوبار از آن در فیلم استفاده کردیم. یک بار گفتیم: «بعضی وقت‌ها روز خوبی برای مردن است، و بعضی وقت‌ها روز خوبی برای بسکتبال بازی کردن است.» و وقتی دیگر «بعضی وقت‌ها روز خوبی برای مردن است و بعضی وقت‌ها روز خوبی برای خوردن صبحانه.» این جریان مفهوم خیلی اندکی در زندگی ما دارد و من می‌خواستم با آن شوخی کنم. هیچ‌وقت، هیچ‌وقت روز خوبی برای مردن نیست. همیشه کار بهتری برای انجام دادن وجود دارد.

فیلم از این جور طنزها زیاد دارد.

به نظر من طنز تأثیرگذارترین سلاح سیاسی است. چون وقتی مردم بخندند به همه چیز گوش می‌دهند. □

مسابقه بوکس شعر

مسابقه بوکس شعر توسط «انجمن جهانی بوکس شعر» (WPBA) برگزار می‌شود. دو شاعر رودرروی یکدیگر می‌ایستند و در یک راند، مثل مسابقه بوکس، اشعاری را که قبلاً چاپ شده یا فی‌البداهه می‌خوانند. دو شاعر در ۹ راند اشعار قبلاً سروده شده را می‌خوانند و در آخرین راند هر شاعر باید یک کلمه را بگیرد و دربارهٔ آن کلمه شعری بسراید. این مسابقه توسط سه داور امتیازدهی می‌شود و برنده برگزیده و جایزه‌یی ـ که یک دستکش بوکس طلایی است ـ به قهرمان سنگین‌وزن شعر جهان اعطا می‌شود.

شرمن الکسی در سال ۹۸ در مقابل جیمی سانتیاگو باکا، در سال ۹۹ با وانداکولمن و پاتیهشیا اسمیت، در سال ۲۰۰۰ در مقابل باب هولمن و در ۲۰۰۱ مقابل ساوُل ویلیامز مسابقه داد. و هر چهار بار قهرمان شد. او در سال ۲۰۰۱ از این مسابقات کناره‌گیری کرد.