گفتگویی با آرتور میلر

یان بالاکیان
ترجمه دکتر بهزاد قادری

مصاحبه زیر به تاریخ سه‌شنبه ۲۷ ژوئن ۱۹۸۹ در مانهاتان انجام گرفته است.

بالاکیان: از جهاتی به نظر می‌رسد که با نمایشنامه‌هایی مثل خلقت جهان و مشغله‌ای دیگر، نوعی داستان عاشقانه، مرثیه‌ای برای یک خانم. خطر: خاطره. ساعت آمریکایی، سرپناه اسقف‌اعظم، و تازگی با فیلمنامهٔ جدیدتون به اسم همه برنده هستند مرحله جدیدی رو در کار هنری‌تون شروع کرده‌ین. نسبت به کارهای قبلی‌تون اینهارو چطوری ارزیابی می‌کنین؟ آیا نسبت به قبلی‌ها اینهارو تجارب متفاوتی می‌دونین؟

میلر: به گمانم این نمایشنامه‌های آخری، به استثناء مسلم نمایشنامهٔ کوتاهم کلارا دیدی متفاوت در مورد زندگی داشته باشن که آشکارا دیدی تراژیک نیست. البته در مرام مذهبی ما، «خلقت جهان» در واقع اولین تراژدیه، یه برادرکشی، ولی من به صورت کمدی درش آوردم، به صورتی که آدم، بدون هیچ تعلیمی، با کورمالی راهش رو به طرف ماهیت انسانی خودش پیدا می‌کنه. قصدم از این کار این بود که به نوعی اخلاق زیست شناختی اشاره کنم؛ به این معنی که برای بقا بشر باید نه‌هایی می‌بود، باید ممنوعیت‌هایی می‌بود، خلاصه اینکه باید آئینی می‌بود، چونکه در غیر اینصورت بنی‌آدم خودش رو با خودشیفتگی و روحیه رقابت تباه می‌کرد. شکل سادهٔ اینو می‌شه میون یه مشت توله‌سگ دید که سر سیر کردن شکمشون به جون هم افتادن. پی‌آمدهای اخلاقی متغیر یک طبیعت بشری وابسته در واقع مباحثی هستن که همهٔ نمایشنامه‌های من به نحوی باهاشون سروکار دارن، ولی

این [یکی] متن این مصاحبه از نشریه M:chigan Quarterly Review به امانت گرفته شده است. کوششی بود تا به بدوی‌ترین، عریان‌ترین، و ساده‌ترین وابستگی‌های طبیعت بشر نزدیکتر بشم. پس این نمایشنامه هم ادامهٔ سایر نمایشنامه‌ها و هم با اونها فرق داره.

بالاکیان: فرقش در چیه؟

میلر: یه فرقش فکر کنم از بابت لحنش باشه؛ آدمیزاد با کورمالی، ولی در عین حال یه جوری که آدم دلش به رحم میاد و تکون می‌خوره، سگدو می‌زنه و میره به سمت یه جور آئین و رسم متمدن قابل تحمل برای احساسات لجام گسیختهٔ خودش، احساساتی که آدم فطرتاً حس می‌کنه هلاکت یارن. به عنوان جمله معترضه بگم جالبه که اولین داستان کتاب عهد عتیق، و بعد هم اولین داستان انجیل مسیحی‌ها راجع به یه قتله و من فکر می‌کنم قصد ربانیون اون روزگار از این داستان این بوده که نشون بدن چرا انجیل لازمه.

نمایشنامه‌ای مثل نوعی داستان عاشقانه، که من فیلم جدیدم رو خیلی شکسته بسته بر اساس اون نوشتم، از حیث اینکه ظهور واقعیت‌رو نشون میدم، حاصل همینه. ماجراش از این قراره که زنی راجع به یه قتل چیزایی می‌دونه، ولی خیلی زود معلوم می‌شه که طرف یه خیالپردازه. ولی بازپرس حس می‌کنه که خیالپردازی‌های این زن الزاماً حقایقش رو نفی نمی‌کنه. از همه بدتر اینکه بازپرس عاشق می‌شه، و با این کار تسلط خودش رو بر واقعیت بیشتر مختل می‌کنه، پس اینکه حقیقت چیه، آدم چطور می‌تونه وقتی مدارک زیاد می‌شن حقیقت‌رو محک بزنه، می‌شه مورد بحث.

بالاکیان: آیا مسئله خیال و واقعیت رو چیزی می‌بینید که الان نسبت به نمایشنامه‌های قدیمی‌ترتون بیشتر بهش توجه می‌کنین؟

میلر: همیشه نمایشنامه برام مثل برافتادن پرده بوده، از همون عهد همه پسران من. برای این نمایشنامه زیاد جون کندم تا یه محیط بستهٔ تمام عیار بسازم، با آدمهایی که دور هم جمع می‌شن و حرفهای معمولی می‌زنن، همون معیارهای معروف جماعت حاشیه نشین. بعد کم‌کم پرده شروع میکنه به افتادن و ما اونچه‌رو پس پرده هست می‌بینیم. پس همیشه این کار برام معمول بوده؛ همیشه با یه تعادل شروع می‌کنم و چیزی این تعادل رو به هم می‌زنه و در نتیجه اون رو تفسیر می‌کنه.

بالاکیان: نقل تف سر بالاست که به ریش صاحبش برمی‌گرده.

میلر: درسته. گذشته به درون حال نفوذ می‌کنه، معمولاً هم با حالتی مخرب، ولی از خودش نوعی روشنگری به جا می‌گذاره. چند روز پیش در این مورد به کشور چین فکر می‌کردم. این ماجراهای اسفبار اخیر در واقع چین رو نشون می‌ده که داره اظهار وجود می‌کنه؛ این اون تاریخ شش هزار ساله فئودالیسمه که خودش رو به این جنبشی که دولت مستعجلی داشت رسونده تا وارد تمدنی دموکراتیک بشه، و این درست یعنی [میلر با مشت به کف دستش می‌کوبد، و صدای هواپیمائی را که دارد سقوط می‌کند تقلید می‌کند.] گذشته واقعاً شاق‌ترین معضل آدمیزاده. این برام جالبه، چونکه بیشتر نمایشنامه‌های معاصر ما با آدمایی سروکار دارن که گذشته‌ای ندارن. احتمالاً این طبیعت عالم سینماست که سوای همه این حرفها تنها اختراع فرهنگی بزرگ این تمدنه. آدم در فیلم به گذشته نیازی نداره. تصویر سینمایی چنان گیراست که فی‌نفسه متقاعد کننده است. صرفاً با عکاسی از آدم، آدم اونجا حضور داره. سینما عمدتاً هنر «زمان حال»ه. همینکه حرکتش رو کند که تا گذشته‌رو بده، آدم حس می‌کنه اثرش رو از دست می‌ده. این مسئله، نه فقط اینجا، که در کل غرب صادقه ـ منظورم همین وداع با گذشته است. بعضی وقتها حتی از خودم می‌پرسم آیا تاتر به عنوان یک آئین در خطر نیست، چونکه به اندازه کافی به زمان حال نیست و ناچار با مشقت با اضافه کردن کلمات تأثیرات زمان حال رو به وجود بیاره. تأتر پوچی[1] سعی کرد از زیر همهٔ اینها شونه خالی کنه، ولی، با تکیه بر موقعیت‌ها به جای چهره‌ها، از خودش دیالکتیک روانی به ارث گذاشت و صور مثالی یا کارتون ساخت.

بالاکیان: ولی خلقت جهان داستانیه با صورت مثالی. شما به مفهوم متعارفش کمتر به چهره توجه دارید. اما در عین حال این اثریه که درست راجع به گذشته است.

میلر: نمایشنامه در گذشته اتفاق می‌افته، ولی البته مرد و زن نخستین و پسرهاشون گذشته‌ای ندارن؛ اونها همه صرفاً خصلتهای ذاتی بشری هستن که برای اولین بار کنار هم گذاشتمشون.

بالاکیان: منظورتون اینه که دارید کمتر طبیعت‌نگاری می‌کنید و در کارهاتون بیشتر به نمادگرایی رو آوردید؟ شما گفته‌اید که اگر عمری باقی بمونه کار به همینجا می‌کشه.

میلر: روزگاری می‌رسه که هرچه اتفاق می‌افته در خودش یه طنین سیر قهقرایی خاصی رو داره، و کمتر چیزی به نظر می‌رسه که اولین بارش باشه که اتفاق می‌افته. این طنین آدم‌رو با خودش می‌بره، اونوقت متوجه میشی که زندگی تسلسله، که آدمها واکنشهای اصلی‌رو در واقع تکرار می‌کنن. اما اینهم متوجه میشی که در نتیجه این تکرار تغییراتی پیش میاد؛ زندگی هم تکراره، هم دل به دریا زدن، حرکت در یک مکان هندسی. نمونه‌اش، کل دههٔ شصت. کسی که دههٔ سی رو پشت سر گذاشته باشه علاجی نداره جز اینکه شباهتها و تفاوتهای [این دو دهه] رو ببینه.

در دهه سی هم بالاخره کار تئاتر به مباحث سبک، لباس، سبک‌های ضد بورژوازی پوشاک کشید. [پس] این ماجرا قبلاً بالکل پیش آمده بود. مثلاً، هیچ هنرپیشهٔ «مجمع تأتر»[2] جون به جونش می‌کردی در تأتری که قبلاً همیشه هنرپیشه‌ها مثل یک هنرپیشه بریتانیایی شکسپیر مدار لباس می‌پوشیدن ـ یعنی به طرزی سنتی ـ لباس نمی‌پوشید. قبلاً اگه برای گرفتن نقشی پیش تهیه کننده‌ای می‌رفتی، طوری لباس می‌پوشیدی که انگار داری می‌ری بانک. پس اولین کاری که این شورشی‌ها کردن این بود که مثل کارگرها لباس بپوشن، و، به موازات احترامی که برای نهاد قائل بودن، اون طرز لباس پوشیدن رو دور بندازن. خب، همین ماجرا در دههٔ شصت و در مقام معارضه با ارزشهای دههٔ پنجاه پیش آمد، و من در تکوارش نوعی بیهودگی می‌دیدم. معهذا همینکه این ماجرا پیش آمد، دربست ازش طرفداری کردم ـ طغیان رو می‌گم ـ ولی در دانشگاه میشیگان سخنرانی که می‌کردم به دانشجوها گفتم گرچه کاملاً لازمه که این کارو بکنن، خوبه که خاطرشون باشه که جایی اون آخرای خط ازشون می‌خوان که جوابگوی این کار باشن، حالا یا توسط مأمور FBI که ممکنه الان روی صندلی کناری اونها نشسته باشه، یا صرفاً توسط زندگی. به عبارت دیگه اونها داشتند گذشتهٔ خودشون رو که روزگاری ممکن بود باهاش روبرو بشن خلق می‌کردند. بگذریم؛ بریم سر وقت سؤال شما که آیا من کمتر طبیعت نگار و بیشتر نمادگرا شده‌ام... من در واقع هیچ‌وقت از قماش اولی‌ها نبوده‌ام. درسته که می‌خواستم حتی‌الامکان چهره‌ها رو، مثل اجزاء پهنهٔ اجتماع، مستند بسازم، ولی به عکسبرداری نمونه‌های نوعی صرف علاقه‌ای نداشتم، این فقط نقطهٔ شروع کار بود ـ غایت مطلوب اعجاب‌آفرینی بود. نتیجتاً شاید مردم احساس نکنن که این نمایشنامه‌ها مال روزگار دیگه‌ای هستن، مردم اونهارو به عنوان چهره‌هایی در ذهنشون می‌پرورونن که کاملاً وابسته به زمان نیستن.

بالاکیان: این نمایشنامه‌های اخیرتون رو نسبت به قبلی‌ها بیشتر فلسفی می‌دونید، یا نکنه بین نمایشنامهٔ فلسفی و اجتماعی فرقی قائل نمی‌شید؟

میلر: من هیچوقت نتونستم اینهارو از هم جدا کنم. اینها همه از یک خمیره هستن، یک رویا هستن، بعضی وقتها واقعی به نظر میان، بعضی وقتها هم ورای واقعیت. قبلاً در سال ۱۹۴۹ توماس مان رو دیدم که اینجا توی نیویورک مرگ دستفروش رو دیده بود. می‌گفت اگر یک اروپایی این نمایشنامه رو می‌نوشت، چهره‌های نمایشنامه درونمایهٔ کار رو مطرح می‌کردند؛ و فکر کنم از من از این بابت کمی مأیوس شده بود. اون حس می‌کرد که خانوادهٔ «لومان» مثل برمیهای بدوی هستن. من گفتم این حرفش بزرگترین تمجیدیه که تا اون زمان شنیده بودم، گرچه بعید می‌دونم که او این رو به عنوان تمجید گفته باشه. می‌دونید، من سعی نمی‌کردم نمایشی برای فضلا بنویسم که اون رو به بحث بگذارن. این طرز تفکری اروپایی و همینطور دانشگاهیه که اگر چهره‌های نمایشنامه مستقیماً درونمایهٔ کار رو مطرح نکنن، پس دیگه درونمایه‌ای در کار نیست. نکته اینه که امیدوارم روح اونچه که نوشته‌ام در اثر حی و حاضر باشه، اونوقت می‌گذارم مخاطب خودش تصمیم بگیره که کل این اثر راجع به چیه.

بالاکیان: به نظر می‌رسه که در این نمایشنامه‌های اخیرتون بیشتر به اسطوره رو آورده باشید تا روانشناسی، و این بیادم میاره که مارکوس، چهره‌ای که در سرپناه اسقف اعظم پرداختید میگه، «مطمئن نیستم که دیگه به روانشناسی اعتقاد داشته باشم. یا اینکه هیچ کدوم از اون چیزایی که ما خیال می‌کنیم، واقعاً در کارهایی که می‌خوایم بکنیم یا احساسهایی که داریم دخیل باشن.» الان شما خودتون هم همینطور فکر می‌کنین؟

میلر: من صد البته بیشتر وقتها فکر می‌کنم همینطور باشه. بیشتر تصمیمهایی که می‌گیریم برای رفع تکلیفه. از

اینها گذشته، روانشناسی چیه؟ روانشناسی اون عمقیه که ما با رسیدن بهش می‌تونیم درون خودمون رو بررسی کنیم. ولی این عمق ممکنه دست آخر اونقدرها هم عمیق نباشه.

[هر دو می‌خندیم] فروید کارش رو بیشتر به عنوان عصب‌شناس شروع کرد تا روانشناس، به عنوان یک دانشمند «محض». اون می‌گفت که این علم کلاً به داروشناسی و عصب‌شناسی منتهی می‌شه. که به معنایی یعنی رجعت به علم شیمی. موضوع جالبیه. به معنایی ما ممکنه در مرحله‌ای بینابینی، به جایی بین خاک و افلاک باشیم.

بالاکیان: مگه «لئو» در نمایشنامه نمی‌تونم چیزی رو به خاطر بیارم نمی‌گه که عاقبتش یک مشت مواد شیمیائیه؟

میلر: درسته. البته اون داره با عرفان و دین مطابقه می‌کنه.

بالاکیان: الان در سال ۱۹۸۹ و در سن هفتادوچهار سالگی به عنوان نمایشنامه‌نویس حرفهایی برای گفتن دارید که وقتی کارتون رو شروع کردید، نداشتید.

میلر: البته که دارم. الان دارم روی نمایشنامه‌ای کار می‌کنم که یازده سال پیش شروعش کردم، نمایشنامه‌ای که بیست و پنج بار سعی کردم از شرش خلاص بشم. از حیث صورت خیلی سیال و روونه، یک کم مثل دستفروش. ولی این یکی به همه طرف سرریز می‌کنه، زمان درش نسبتاً نرم و انعطاف‌پذیره. گرچه داستان حرکتی رو به جلو داره، به این طرف و اونطرف و بیرون هم سرک می‌کشه. این احتمالاً یک دلیلشه که چرا یازده سال طول کشیده تا کشفش کنم و ببینم احتمالاً چی‌ها داره که بهم بگه.

بالاکیان: در جواب به سؤالم که «چه حرفهایی برای گفتن دارید که وقتی کارتون رو شروع کردید نداشتید»، دارید در مورد مفهوم زمان در نمایشنامه جدیدتون صحبت می‌کنید. حرف تازه‌تون به همین مربوط می‌شه؟

میلر: این نمایشنامه دوباره از بعدی تراژیک به آدمها نگاه می‌کنه، ولی با نرمشی خاص، حتی با یأسی کمیک، ولی نمایشنامه باز هم تأکید داره که گرچه ما آدمها ضعیف هستیم قوانین زندگی قوی هستن، و وجود دارن. این نظری تراژیکه، و بنابراین امیدبخش.

بالاکیان: شما این نظر رو در تمام نمایشنامه‌هاتون مطرح کرده‌ید.

میلر: حالا مضحک‌تره احتمالاً. [هر دو می‌خندیم] نمی‌دونم که این از کمدی سر در بیاره یا از تراژدی... منظورم تأثیر نمایشی کاره که نمایش ایجاد می‌کنه.

بالاکیان: پس بینش تراژیک شما درگذر زمان داره بیشتر به شوخ طبعی میل می‌کنه؟

میلر: بله. گرچه اون چیزی که من فکر می‌کنم خنده داره معمولاً مردم رو می‌گریونه.

بالاکیان: اسمی هم روی نمایشنامه‌ای که دارید می‌نویسین گذاشتید؟

میلر: اسمش هست سقوط از کوه مورگان. ولی هنوز نمی‌تونم در موردش چیزی بگم، چونکه نمایشنامه هنوز در شرف تکوینه.

بالاکیان: شما گفتین که هرچه مسن‌تر می‌شید، بیشتر احساس می‌کنین اگه در آتن عهد پریکلس یا لندن عهد چارلز دیکنز زندگی می‌کردین راحت‌تر بودین. ممکنه در این مورد بیشتر توضیح بدید؟

میلر: از اشاره‌ام به آتن بگم... اگه آدم بتونه از اندک نمایشنامه‌هایی که از اون روزگار مونده حکم کنه، که کامیه از کوهی از نمایشنامه‌هایی که در اون روزگار نوشته شده، اینطور به نظر می‌رسه که انگار وظیفهٔ عمدهٔ زندگی این بوده که به کل اعمال آدم معنایی یکدست ببخشه. و اگه نمایشنامه‌های اونها با چنان لجاجتی مشغول این طلب معنوی بوده، این خودش نشون میده که مخاطب اونها هم همینطوره بوده. همینطور می‌دونیم که اونها دیوونه ورزش، زیبایی بشری، و نوعی زندگی توأم با لذات نفسانی بودن. که یعنی با یک صومعه روبرو نیستیم. برای روح

تمامیتی وجود داشت که آدم حسودیش می‌شه. حالا ما اینجا در نیویورک و آمریکا با انواع تجارب رنگارنگ سروکار داریم، ولی یک احساس غالب هم وجود داره که اینها همه‌اش چس‌فیله، حس می‌کنیم کل اینها به طرز بی‌معنایی داره رو سرمون خراب می‌شه. شاید بگن در این مورد اشتباه می‌کنم، چونکه میلیونها نفر هستن که به کلیسا میرن، ولی این احتمالاً به خاطر تجدید پیوند با شعائر مذهبیه تا به خاطر فلسفه؛ به نظرم تلقی ما از زندگی اینه که زندگی فقط یه چیزه که پشت سرش چیز دیگه‌ای میاد تا اینکه متوقف بشه.

بالاکیان: به همین دلیله که تا حدودی هیچ وقت با حال و هوای پوچ‌گراها ـ یونسکو، بکت، پینتر ـ دمخور نبودید؟ نمایشنامه‌های اونها سعی نمی‌کنن به ارزشی اشاره کنن. بلکه تأیید این واقعیته که زندگی هفته بیچاری پر هرج و مرجه.

میلر: بله. فکر می‌کنم بکت فرق داشته باشه از این نظر که، مخصوصاً در دوره آخر زندگیش، روی مبارزه‌ای انگشت میگذاره که تلویحاً امیدواره ما از عهده‌ش برمیایم، تلاش برای روبرو شدن با تهی بی‌اونکه از زندگی مأیوس بشیم. ولی این درسته که من با اونها تقریباً سر ناسازگاری نداشتم. وقتی آدمها بخوان به یاوه بها بدن، کارشون به فاشیسم می‌کشه. وقتی اونها خیلی با خیال راحت شکست امیدهای آدم رو اجتناب ناپذیر بدونن، یعنی با خیال راحت آدم رو موجودی ببینن که محکومه پاش بره رو پوست موز، اون حول و حوش بوی دیکتاتوری به مشام می‌رسه. شاید به این خاطر که من توی روزگاری چشم باز کردم که اغراق نبود اگر فکر کنیم ناامیدها ممکنه پتونن پرتو نور رو از چهره هر چیزی محو کنن و آدمها رو به خاطر یهودی یا شکاک بودن بکشن.

بالاکیان: شکستن زمان از نمایشنامهٔ مرگ دستفروش مورد توجه شما بوده و در نمایشنامه‌های خطر: خاطره، ساعت آمریکایی و همینطور در زندگینامه‌تون شکنج‌های زمان این شیوه باز هم ادامه داره. ممکنه در مورد زمان و خاطره، در مورد وارد شدن به کاسه سر، که همیشه دوست داشتین این کار رو بکنین، و در مورد صورتهایی که به نحو احسن به شما در این کاوش کمک می‌کنن توضیح بدید؟

میلر: فکر می‌کنم نمایشنامه‌نویس، به خاطر طبیعت کارش، بیش از هر هنرمند دیگه‌ای ـ احتمالاً به استثنای اهل هنر رقص، ولی به شکلی کاملاً متفاوت ـ با ایجاز خیلی شدید سروکار داشته باشه. اینه که جوهر هر کاری که نمایشنامه‌نویس بکنه زمانه.

بالاکیان: گفتن ایجاز. شعر هم مسلماً موجزه، ولی شما باید منظورتون حرکت فیزیکی باشه.

میلر: تأثر یک شکل بالنده است، از جلو چشمان آدم مثل موسیقی می‌گذره نه مثل نقاشی. در شعر، از نظر فنی، می‌تونید از اول شروع کنید، به عقب برگردید و به کندوکاوتون ادامه بدید. صد البته می‌تونید نمایشنامه‌رو هم یک نفس بخونید، ولی برای بیننده، نمایشنامه چیزیه که در حرکته و از جلو چشمهای اون می‌گذره، پس در نمایشنامه هر چیزی که قراره گفته بشه باید به موقع گفته بشه. این روزها [نمایشنامه‌نویس‌ها] پاشلون رو از حد و مرز اجراهای نمایشی بیرون گذاشته‌ن و اجراها ۶ و ۷ و یا ۸ ساعت طول می‌کشه، ولی اینها در واقع نمایشنامه نیستن، اینها قطعاتی برای اجرا هستن، مثل نمایشنامه‌های روبرت ویلسون که در واقع نمایش طراحی صحنه است، با کارهای خاصی مثل کار پیتربروک از قوم آیک، که از دید من یه نوع طبیعت نگاری عرفانیه. بروک سعی می‌کند با میخکوب کردن تماشاچی در زمانی بی‌حادثه و طولانی به آدم حس اونچه رو که اتفاق افتاده القاء کنه. (این نمایشنامه کاری تجربی بود بر اساس کتابی راجع به قبیله‌ای به نام آیک در افریقا. چیز غریبیه، قبیله‌ای پیوندهای اجتماعیش چنان نابوده شده که دیگه مردم حتی حس مشترک نیاکانی ندارن، اونها چنان ضعیف شده‌ن که نمی‌تونن چیزایی رو که ما بهش می‌گیم اعمال اصلی آدمهای متمدن، انجام بدن) بگذریم، سوای این جریانات خاص، آدم ناچاره باز هم توی چارچوب نوعی محدودیت زمانی کار کنه، پس نتیجتاً زمان مبحثیه که ذهن آدم رو به خودش مشغول می‌کنه. زمان درگذر ایام به نظر من بیشتر اسرارآمیز شده، این احتمالاً به این خاطره که دارم پیرتر می‌شم. و همونطور که قبلاً گفتم تکرار نسخه‌های گذشته در زمان حال هویداست، طوری که فکر اینکه زمان حرکتی چرخشی داره بیشتر واقعی جلوه می‌کنه. مثلاً (مثالهایی که میارم سیاسی هستن چونکه ما همه ازش مطلع هستیم) فکر می‌کنم فرانکلین روزولت به شکل کاملاً مسخره‌ای مراد و مرشد کامل رونالد ریگان بوده. ریگان کار رو حتی به جایی کشوند که گفت و شنودهای رادیوئی روزولت رو تقلید می‌کرد. ریگان در عصر تلویزیون برنامه هفتگی سخنرانی از رادیورو ترتیب داده بود. این کار تقلید محض از «پدرش» بود، چونکه وقتی این رهبر قدر قدرت در رأس کار بود، ریگان دوران بلوغش رو طی می‌کرده. در واقع اون نسخهٔ بدل و هجو روزولت از آب درآمد، چونکه اونم اغنیارو به فقرا ترجیح می‌داد. حالا اگر از روزولت خبر نمی‌داشتید، فکر نکنم می‌تونستید متوجه این بُعد قضیه

بشید. پس آدم به زمان یا تاریخ نیازمنده، که دومی همون زمان به عنوان قصه باشه.

بالاکیان: پس به زمان نیازمندید که بگیرید بشکنیدش.

میلر: زمان بیشتر از پیش ذهنم رو به خودش مشغول کرده. مشکل می‌تونم این کار رو نکنم. اگر توی خیابونی در نیویورک که توش به دنیا آمده‌ام قدم بزنم، از کنار ساختمانهای جدیدی که دارن میرون بالا رد می‌شم، اونجا می‌ایستم و سعی می‌کنم به خاطر بیارم قبلاً اینجا چی بوده. در خیلی از موارد به یاد می‌آرم ساختمانی رو که تازه دارن می‌کوبن ساختمان دومیه که دارن خراب می‌کنن.

بالاکیان: این حرف من رو به یاد مبحث خاطره میندازه، که موضوع نمایشنامهٔ خطر: خاطره است.

میلر: موضوع نمایشنامه خاطره دو دوشنبه هم هست. [که در سال ۱۹۵۵ نوشته شده].

بالاکیان: شما گفته‌اید که این نمایشنامه برای شما از همه عزیزتره!

میلر: در کتابم گفتم که چطور چند سال بعد به اون انبار برگشتم، ولی اونها منو به جا نیاوردن. من ولی اونها رو به جا آوردم! همهٔ اونهارو می‌شناختم، ولی اونها که به من نگاه می‌کردن، هیچ چیز به خاطرشون نمی‌اومد. این سرّ عجیبیه.

بالاکیان: همینطوره. گرچه شما نمایشنامه تازه‌تون، خطر: خاطره رو شبیه مرگ دستفروش می‌دونید، از این نظر که گذشته به درون حال نفوذ می‌کنه، ولی چهره‌های [نمایشنامه‌های جدیدتون] از یادآوری عاجزند.

میلر: این نکتهٔ جالبیه. بهش فکر نکرده بودم. گذشته برای چهرهٔ زن نمایشنامه محوه.

بالاکیان: ممکنه کمی دربارهٔ این نمایشنامه صحبت کنید؟ این نمایشنامه من رو گرفته، چونکه انگار آرتور میلر نوظهوری درش هست که قبلاً در کارهای شما باهاش روبرو نشده‌م. قطعاً این نمایشنامه‌ای نیست که با مسائل اجتماعی سروکار داشته باشه. چی می‌خواستید در این نمایشنامه بگید؟

میلر: فکر کنم نمایشنامه به پدیدهٔ زمان میرا می‌پردازه. تنها چیزی که چهره زن نمایشنامه براش باقی مونده حیات آنیه. اون گوزن، دار و درخت، چیزایی که درش یه نوع حس زیبایی به وجود میارن می‌بینه. می‌خواد چیزای زیبا ببینه. ولی «لئو» این رو قبول نداره که زمان می‌تونه بمیره. حتی شک می‌کنه که این زن داره همهٔ اینهارو فراموش می‌کنه. «لئو» مدام تحریکش می‌کنه که به خاطر بیاره. خاطره خود زمانه. لئو به معنایی تیروی حیاته. می‌شه این نمایشنامه رو به صورتهای مختلف تعبیر کرد. خانم هنرپیشه‌ای می‌گفت در واقع چیزی که این زن می‌خواد بگه اینه که جنسیت براش مرده. ولی مرد می‌گه، «نمرده! تو فقط این حس رو بالکل سرکوب کرده‌ی.»

بالاکیان: درسته. شوهر این زن مرده، و «لئو» سعی می‌کنه بهش بگه، «چرا نمیری مسافرت، چرا دوباره نمیری سراغ تمرین پیانو!» درسته که شما نمایشنامه کلارا رو که بعد از نمی‌تونم چیزی رو به خاطر بیارم نوشتین، برای اجرا در لندن بازنویسی کردید؟

میلر: توی نسخه اصلی، دختر بالغ مقتول به عنوان دختری جوان و بعد به عنوان زنی جوان وارد صحنه میشه. گرگوری موشر، کارگردان اجرای اون در مرکز لینکلن مجابم کرد که ما اینجا نمی‌تونیم کار رو به این صورت اجرا کنیم. اینه که در اون نسخه پدر در حالی با دختر صحبت می‌کنه که دختر حضور نداره. من فکر می‌کنم این کار اصلاً موفق نبود، اینه که برش گردوندم به صورت اولش، یعنی یه دختر جوون واقعی وارد صحنه میشه. در اجرای نیویورک برای این نقش دختری دوازده ساله یا این حدودها رو انتخاب کردیم. در اجرای لندن اونها هنرپیشه بیست ساله‌ای انتخاب کردن، ولی اون طوری بود که اگه لازم بود می‌شد ازش خواست که به صورت دخترکی جوون هم بازی کنه.

بالاکیان: ممکنه بیشتر در مورد مبحث زمان در این نمایشنامه صحبت کنید؟

میلر: به گمانم چیزی که برام در این نمایشنامه مجذوب کننده بود مبحث بیرون افتادن از زمان بود.

بالاکیان: بیرون افتادن از زمان کاریه که «ویلی لومان» می‌کنه، اما به شیوه‌ای کاملاً متفاوت.

میلر: فرق می‌کنه. «لومان» سعی می‌کنه وارد زندگی بشه، نه اینکه ازش بره بیرون.

بالاکیان: «لئونورا» از زمان بیرون می‌افته. ولی «لئو» نه.

میلر: لئو دقیقاً ضد لئو نوراست. اون فکر می‌کنه که دنیا واقعیه. لئونورا با رسم و رسوم نیرانگندی‌ها بزرگ شده که می‌گه: زندگی جدیه و سفرمی داره. اونوقت لئو می‌گه، «ببین، من مهندسم.»

بالاکیان: من دیدم که در هر دوی این نمایشنامه شما از «پل‌سازی» به عنوان مایه اصلی استفاده کرده‌ید.

میلر: من هیچوقت به این فکر نکرده بودم. سالها پیش نمایشنامه‌ای رو دست گرفتم که هرگز تمامش نکردم که اسمش بود پل نیمه تمام، مایه اصلی اون نمایشنامه یک پل نیمه‌تمام بود، چونکه به طرف دیگه وصل نمیشه.

بالاکیان: وقتی خاطرهٔ دو دوشنبه رو می‌نوشتید، نحوهٔ برخورد شما با زمان با نحوه‌ای که اینرو در خطر: خاطره می‌پرداختید فرق داشت؟

میلر: نکته مهم در مورد خاطره دو دوشنبه برای من اینه که جماعت رو زیر نظر دارن ولی اونها خبر ندارن که در زمان هستند؛ فقط ناظر این رو می‌دونه.

بالاکیان: انگار جماعت در عالم برزخ باشن.

میلر: آره. پسرک جورن، برت، می‌دونه که اینها در زمان هستند. اون شاهد زمانه که مثل یک مصرف‌کنندهٔ رقت‌انگیز داره مردم رو می‌خوره. اون سودای مردم رو داره. می‌گه باید به یاد اونها مجسمه‌ای توی پارک بگذارن، چونکه گردش زمان داره اونها رو می‌روبه و با خودش می‌بره. اونها نمی‌دونن که در زمان هستن، ولی اون می‌دونه. گیرائی کار اینه. مردم درگیر تکرارن، مدام یک کار رو انجام می‌دن، الی الابد.

بالاکیان: می‌دونم که یونانیها، شکسپیر، و ایبسن سرمشق شما بوده‌ن. آیا هیچ رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، یا شاعر معاصر یا غیر معاصری هست که شما بهش دلبستگی داشته باشید؟ می‌دونم که توی چاردیواری‌ای که چیز می‌نویسید کتابهای معدودی دارین، که یکی از اونها انجیل باشه. دیگه اونجا چه کتابهایی دارین؟ برای پیداکردن مطلب به کی رو میارین؟

میلر: چند تایی کتاب هست که به تور انداختم و منبع الهامم بوده‌ن، ولی این کار سازمان یافته نبوده. تا جایی که به نمایشنامه‌ها مربوط می‌شه، یک نمایشنامهٔ خیلی محشر هست که خیلی کم توی این مملکت اجراش کرده‌ن، و فکر می‌کنم جاهای دیگه هم زیاد اجراش نکنن. اسمش هست: مرد خوش‌گذران دنیای غرب نوشتهٔ سینج.

بالاکیان: همین زمستون قبل در نیویورک اجراش کردند.

میلر: من ندیدمش. از دیدنش واهمه دارم، چونکه ازش در ذهنم تصویرهای خیلی محشری دارم. نمی‌دونم چرا هیچوقت ازش یادی نکردم. دانشجو که بودم برام منبع الهام بود. کاریه بکرو واقعاً غنایی. من عاشق اوکیسی هستم. جونو و طاووس.

بالاکیان: تابستان قبل که اینجا اجرا می‌شد دیدمش.

میلر: من از اون اجرا خوشم نیامد. از ایرلند آمده بودن. زیادی دنبال خنده بودن، و این به مذاقم خوش نمی‌آمد. من اصل نمایشنامه رو با بازی باری «فیتز جرالد» و «سارا آل گود» دیدم، که شاهکاری تمام عیار بود. اینها از جرگهٔ اونها نبودن. [مکث] اوکیسی یک نقص داره ... چفت و بست حوادث بعضی وقتها یک کم لقه. اما حال و هوای غنائیش این نقص رو جبران می‌کنه. چهره‌های بازی‌ش هم همینطوره. در این نمایشنامه‌ها لغزش‌های مهمی هست، ولی سر زندگی اوکیسی برام دنیایی بود. دارم فکر می‌کنم ببینم بازم از آثار دیگه‌ای الهام می‌گیرم. نسبتاً به طور منظم میرم سراغ سوفوکل، هملت و شاه لیر... اما همینکه دست به کار می‌شم همه اینها محو می‌شن. به عبارت دیگه، منبع الهام می‌شم خودم. کتابهایی بودن که دورانی که مدرسه می‌رفتم شیفته‌شون می‌شدم، دورانی که خیلی شکل دهنده است. تعلیم و تربیت هنری آدامز[۳]. یادمه که روی صفحه اول این کتاب بعد از اونکه خوندمش نوشتم، «این کتاب را بیست سال بعد بخوان».

بالاکیان: خوندیدش؟

میلر: خوندمش چونکه اون موقع خیلی از قسمتهاش رو نفهمیدم. موبی دیک هم روم تأثیر زیادی گذاشت. روس‌ها هم همینطور. روس‌ها برام خیلی ارزشمند بودن.

بالاکیان: واقعاً حقیقت داره که شما تا بعد از دوران دبیرستان کتابخونی جدی نبودید؟

میلر: بله. مادرم کتابخون بود، یکی از اون آدمهایی که همه چیز می‌خوند. اگه فهرست‌نامه «سیرز روباک» رو بهش می‌دادی همه‌اش رو می‌خوند. هر چیزی که توی منزل بود می‌خوند.

بالاکیان: در ساعت آمریکایی اون همه جا مشغول کتاب خوندنه. میراث ایشون به شما رسیده.

میلر: [می‌خندد] آدم کاملاً ساده‌دلی بود ولی با این همه قدرت تشخیص مطالب عالی، بد، و متوسط رو داشت.

بالاکیان: مادرتونه که می‌گه، «انگار مطلب ادبیات باشه، ولی به هر حال محشره!»

میلر: «ولی خیلی جالبه.»

بالاکیان: ممکنه بگید نویسنده‌هایی که اسم بردید چطور در کار شما تأثیر گذاشته‌ن؟

میلر: روس‌ها از همه مهمتر بودن. ترکیبی از جزئیات روانشناختی و فیزیکی عظیم در کارهای تولستوی، گوگول، داستایوسکی با اون جزئیات رئالیستی که همه چیز رو چنان ملموس می‌کنه که آدم عملاً می‌تونه این آدمها رو حس کنه، تورأم با مشغله‌های فلسفی ... اینها رو من از اونها گرفتم. که یعنی، اگه آدم بتونه راهی پیدا کنه که به دل ذرات ماده نفوذ کنه، اونوقت می‌تونه روح رو پیدا کنه.

بالاکیان: این حرف مقالهٔ «سایه خدایان» شما رو بیاد میاره.

میلر: آدم نمی‌تونه روح رو با دنبال روح گشتن پیدا کنه؛ آدم با رفتن توی بحر اینکه چطوری ماده سازمان پیدا کرده به روح می‌رسه، از طریقی که تجربه اصول رو به کرسی می‌نشونه. که یعنی امیدوار باشیم با بررسی اینکه چیزها چی هستن پی ببریم که اونها چه معنایی دارن.

بالاکیان: حرفتون علمی به نظر میاد.

میلر: به معنایی علمی هم هست. آرزوم این بوده، و فکر کنم هنوز هم همین باشه، که آدم بتونه طوری بنویسه که اثر از علم فراتر بره، تا هر فیزیکدانی با اندک درک زندگی، یا یک روانکاو، در برابر این کارها بایسته و باور کنه که درام مدرک اصل رو ارائه می‌ده و باور کنه که تجزیه و تحلیل و نقد از پی درام میاد. این راهی برای اثبات مجدد تفوق کار خلق شده است، تفوق معماری مخیل.

بالاکیان: سازمان دادن تجربه به وسیله زبان، درست خلاف روشی که دانشمندان علوم اون رو سازمان می‌دن. آیا داستایوسکی برای شما اهمیت خاصی داشت؟

میلر: بله. خب، این مسئله بغرنجیه. تولستوی و داستایوسکی دو جانب متفاوت مغز رو اشغال می‌کنن. من یکی رو به دیگری ترجیح نمی‌دم. فقط باید هر دوی اونهارو پرستم.

بالاکیان: هنوز هم هر ازگاهی کارهای اونها رو می‌خونید؟

میلر: اوه آره. برادران کارامازوف رو همین سه چهار سال پیش خوندم. درست مثل نون خوردنه. سالها پیش با دوست شاعری بحث جالبی می‌کردیم، آخه با اون مثل الان که دارم با شما دربارهٔ تفوق ماده صحبت می‌کنم مشغول بحث بودیم و اون موقع هم حرف داستایوسکی پیش آمد. اون می‌گفت، «اغراق می‌کنی، چونکه

داستایوسکی دربارهٔ روح قطعه‌های بلند بالایی داره.» من گفتم؛ «تو سعی کن صحنه‌ای رو که همیشه تو ذهنت به عنوان صحنه‌ای شاعرانه یا عرفانی نقش بسته به خاطر بیاری، اونوقت کتاب رو برمی‌داریم تا ببینیم این صحنه چطوری معماری شده.» دوستم به صحنه‌ای در برادران کارامازوف اشاره کرد که آلیوشا داره از خیابون دهکده رد میشه و «شیئیت» همه چیز، هستی محض همه چیز، که فکری اشراقیه، بشه الهام می‌بخشه که این شیئی صنعت خداست که حالا در این مکان تجلی پیدا کرده. ما این صحنه رو که البته کاملاً اتفاقی انتخاب شده برد پیدا کردیم. اگه آدم عضو ارتشی که به اونجا هجوم برده، با در دست داشتن این قطعه تک‌تک خیابونهای طول اون مسیر رو شناسایی می‌کنه، و متوجه می‌شه که هر خونه و پرچینی چه شکلیه، باور نکردنیه. و این همون چیزیه که من در نظر دارم.

بالاکیان: شما گفته‌اید که خودتون رو نویسنده‌ای واقع‌گرا، طبیعت‌گرا نمی‌دونید.

میلر: همونطور که داستایوسکی نبود.

بالاکیان: یعنی شما جزئیات طبیعت رو ردیف نمی‌کنین، مثل پنجرهٔ اون بیرون، یا ...

میلر: کارم درست ضد طبیعت نگاریه. مشرب طبیعت نگاری خیال می‌کنه با تکرار واقعیت می‌خواد واقعیت رو خلق کنه. اینهم کاری غیرممکنه. این عکس اون چیزیه که من دنبالش هستم، که عبارت باشه از تفسیر اون چیزایی که دیده‌م، و به مفهوم مذهبیش اگه بخوایم بگیم، یعنی روح که در اون چیز می‌بینم. راهی که آدم به روح می‌رسه از ظواهر می‌گذره. ظواهر منزل اول این طلبه نه سر منزل اون.

بالاکیان: این منو یاد قیمت میندازه. این نمایشنامه متکی بر جزئیات ملموسه، ولی در عین حال اون اثاثیه قدیمی وسیله‌ایه که نمایشنامه با اون متعالی میشه. منتقدها آرتور میلر رو نویسنده‌ای واقع‌گرا می‌شناسند در صورتیکه شما اینطور نیستید. برچسب‌ها وحشتناکند، ولی شیوهٔ نویسندگی شما رو چی بگیم؟ شاید هم لازم نباشه اسمی روش بگذاریم.

میلر: اسمی سنتی در نظرم نیست. هدفم تعالی و کماله. خیلی وقتها در تأتر معاصر و همینطور در رمان‌ها، یه جور دیالوگ، یا در رمان، یه جور توصیف‌هایی هست که خیلی قشنگ و مدروزه، یعنی زبانی مبتنی بر یک حالت، با معمولاً یأسی نیمه مخفی، با نوعی حرفهای قشنگ دربارهٔ این یأس. مردم یأس رو تفسیر نمی‌کنن، اونها صرفاً دوباره بهش تن می‌دن.

بالاکیان: مثل نمایشنامه‌هائی «مامت»[۴]. کارهای طبیعت نگاریه. اون مقلدانه فروشنده‌های ولنگ و باز بیمه‌رواز نو زنده می‌کنه. ولی شما بدنبال تفسیر واقعیت هستید، و از هر صورتی که بشه استفاده می‌کنید. شما به‌کرات گفتین که «لباس معنی به قامت ماده پوشوندن اسم طرفند مورد علاقه‌تونه.»

میلر: درسته. چطور میشه نمایشنامه‌ای، مثل کلارا رو به جایی در ردیف طبیعت نگاری گذاشت؟ چطور میشه مرثیه‌ای برای یک خانم ... واقعاً چطور میشه به حادثه درویشی گفت کاری مبتنی بر طبیعت نگاری. فقط چونکه همهٔ اونها عنصر داستان دارن؟ فصل حضرت ایوب هم عنصر داستان داره. من البته که ظواهر زندگی رو مجسم می‌کنم، که یعنی آدم در جامعه. هستند جماعت مکتب دیگه‌ای که هرگز نمی‌خوان به ظواهر نزدیک بشن و بعضی وقتها هم در کارشون موفق هستن، بکت از موفقهاست.

بالاکیان: گرچه شما و بکت از ابزار متفاوتی استفاده می‌کنید، ولی هدفتون یکیه.

میلر: هدف یکیه. شاید مسئله اینه که آیا یک اثر فقط از هرج و مرج استفاده می‌کنه و یا سعی می‌کنه در برابرش به خاطر بقاء مقاومت کنه.

بالاکیان: اگه قرار بود بگید که چه منظوری دارین، می‌خواین چه چیزی رو القاء کنین، یا اینکه می‌خواین چه

چیزی در نمایشنامه‌هاتون پیش بیاد، چی می‌گفتید؟ آیا در زمینهٔ آثارتون رگه‌ای اصلی وجود داره؟

میلر: رگه اصلی اینه که از دل هرج و مرج به انسجام برسیم، و البته هرچه هرج و مرج گسترده‌تر باشه، مجسم کردنش در یک نماد منسجم و تمام عیار مشکل‌تر میشه. رگهٔ اصلی اینه که ببینیم درست در همون لحظه‌ای که قبول هرج و مرج ضرورتی لذت بخشه مقاومت در مقابلش چقدر عمیق و جدیه.

بالاکیان: اگه از شما می‌پرسیدم یک نمایشنامه چه وظیفه‌ای داره، آیا جواب شما همونی بود که اوائل کار نمایشنامه‌نویسی‌تون داده‌اید.

میلر: ممکنه. نمایشنامه واقعاً روشنگریه. نوره. ما در زندگی به ندرت باهاش مواجه می‌شیم. پشت سر هم حرف می‌زنیم، اونوقت دفعتاً کسی چیزی می‌گه یا کاری می‌کنه و این کل اون چیزیه که باید گفته می‌شد. نمایشنامه‌نویسی رسیدن به این درجه از روشنگریه.

میلر گفت شب قبل چندان نخوابیده چونکه نمایشنامه جدیدش را در ذهن می‌پرورانده و سخاوتمندانه پیشنهاد کرد که صحبتمان را در «راکس بری» ادامه بدهیم. بعد به من گفت که امسال جادوگران شهر سالم را در تأتر «لانگ‌وارف» و تأتر «راندبات» اجرا می‌کنند. در بوداپست سرپناه اسقف اعظم، ساعت آمریکایی، مرگ دستفروش را دارند اجرا می‌کنند. گفت امسال ۵۲ نمایشنامه در آلمان بر صحنه می‌آید. مایکل بلیک مور پس از هبوط را در آوریل در تأتر ملی کارگردانی می‌کند. قیمت را هم در تأتر «یانگ ویک» لندن اجرا می‌کنن.

از او دربارهٔ سفرش با هارولد پینتر به ترکیه برای آزادی نویسندگان زندانی پرسیدم. گفت، «شنیدم که ترکها حدود هزار و ششصد نفر رو بعد از اونکه ما از اونجا رفتیم آزاد کرده‌ن.»

چشم به نسخه‌ای از نامه‌های «هاول» در قفسهٔ کتابهایش افتاد و از او در مورد این نمایشنامه‌نویس چک پرسیدم. او با تأکید گفت، «من برای هاول خیلی احترام قائلم.»

دو نفری که داشتیم بیرون می‌آمدیم، متوجه یک پوستر ایتالیائی برای نمایش ساعت آمریکایی شدم که او می‌گفت در سراسر اروپا دارند اجرایش می‌کنند، بعد چشمم به پوستر زیبای کیفی بر روی یک چمدان افتاد. او گفت، «این مال اجرای مرگ دستفروش در تأتر فلمیش است. با هم بحث کردیم که اروپا بیشتر از نیویورک طالب کارهای اوست. «اصلاً نمی‌فهمم نیویورک چشه. ولی انگار نباید گله‌مند باشم چونکه به زودی دو اجرا از جادوگران شهر سالم رو این دورو ورا می‌بینیم.»

از خانه او بیرون آمدیم و به دل یکی از آن روزهای داغ و شرجی مانهاتان پا گذاشتیم. آرتور میلری لینکلن مانند سوار شورلتم شد که سقفش به اندازهٔ کافی برای او بلند نبود. او سعی کرد دستگاه تهویه ماشین را برایم به کار بیندازد. همانطور که به آن دستهای قوی و بزرگش نگاه می‌کردم پرسیدم، «هنوز هم نجاری می‌کنین؟»

«همین دیروز میزی رو دست گرفتم.»

«دخترتون ربکا چطوره؟»

«خیلی خوبه. تازگیها آلمان توی فیلمی بازی کرده، فیلمنامهٔ محشری هم نوشته.»

او را سر تقاطع خیابان ۵۷ و خیابان ششم که نهار با کسی وعده داشت و بعد قرار برد به تماشای نمایشنامه‌ای از «برنس مک نالی»[۵] بروند، پیاده کردم. بعد آرتور میلر در حالیکه میان خیل نیویورکی‌ها در خیابان ششم به راه افتاده بود، با تکان دادن دست از من خداحافظی کرد.

پاورقی‌ها

۱- واژه پوچی معادل صحیحی برای لفظ Absurd نیست. مارتین اسلین می‌گوید لفظ Absurd در اصل به معنای ناموزونی در بافتی موسیقایی است. و اوژن یونسکو می‌گوید، Absurd آن چیزی است که متضمن مقصودی نباشد... انسانی که ریشه‌های مذهبی، فلسفی، و متعالی‌اش قطع شده باشد، کل حرکاتش بی‌معنا، ناموزون، و بی ثمر خواهد شد.

از معادل‌هایی چون «محال، نامعقول، بی‌محل، ناهنجار...» که بگذریم سخن جلال آل احمد نیز در «مقدمه زیادی بر گرگدن یونسکو خواندنی است که می‌گوید، «این خبر دادن از آخرالزمان غرب اکنون به صورت کارهای هنری درآمده است به خصوص در کار این حضرت [یونسکو] و بکت که دو ستون عمدهٔ تاتر معاصرند. که من نمی‌دانم چرا اسمش را گذاشته‌اند تأتر پوچی - یا بیهودگی... و چرا نه نمایشنامه‌های آخرالزمانی؟»

(اوژن یونسکو، کرگدن، ترجمه جلال آل احمد، دنیای کتاب، چاپ سوم، ۱۳۵۵، ص ۱۳). (مترجم)

۲- The Group Theatre در سال ۱۹۳۱ توسط هارولد کلورمن، لی استراسبرگ، و کاریل کرافورد تأسیس شد، این گروه، با سرمشق قرار دادن «تاتر هنری مسکو»، با انگیزه اجرای نمایشنامه‌های جدید آمریکایی که ارزش اجتماعی داشتند تشکیل شد. (مترجم)

۳- The Education of H. Adams زندگینامه آدامز است به قلم خودش با عنوان فرعی «تعمقی در باب کثرت در قرن بیستم.» او در این کتاب انسان معاصر را در عالم غرب بی‌عروةالوثقی می‌بیند و تعلیم و تربیت مدرسه‌ای را که خود در دانشگاه هاروارد از آن برخوردار شد، و نیز در همانجا به مقام استادی رسید، برای رویارویی فرد با معضلاتش ناکافی می‌بیند. (مترجم)

۴- David Mamet نمایشنامه‌نویس آمریکایی، متولد ۱۹۴۷ میلادی، که به خاطر زبان تند و شکمی یا زیرشکمی خود از جانب سنتی‌های تأتر از مغضوبین به شمار می‌آید. معهذا در سال ۱۹۸۴ جایزهٔ پولیتزر در نمایشنامه‌نویسی به او تعلق گرفته است. (مترجم)

۵- Terrence Mcnally . نمایشنامه‌نویس آمریکایی متولد ۱۹۳۹ میلادی. در کارهایش بیشتر مسائل مربوط به دهه‌های شصت و هفتاد آمریکا از قبیل، ترور، جنگ ویتنام، و .... را مطرح می‌کند. (مترجم)