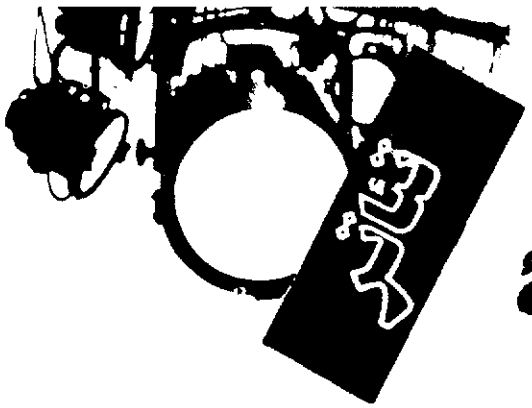
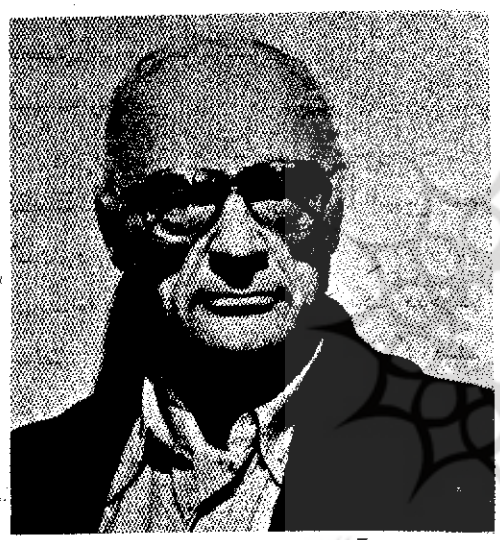
همایون علی‌آبادی



سیری در زندگی و آثار آرتورمیلر (۱۹۱۵-)

چهرهٔ درهم‌شکستهٔ پدران...

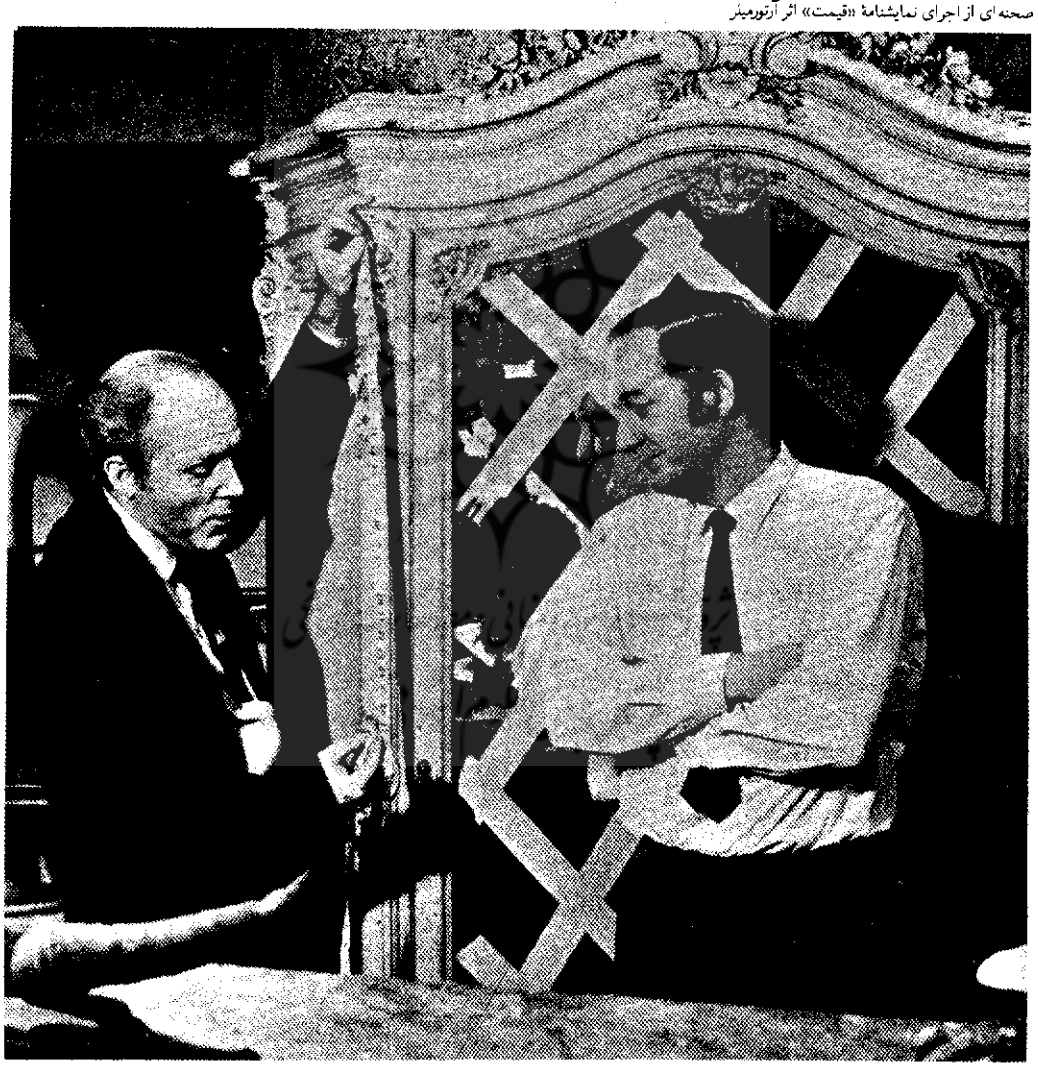
درمیان درام‌نویسان جدید آمریکائی که از ۱۹۴۰ به‌بعد قدم به عرصهٔ تئاتر گذاشتند، تنها آرتور میلر و تنسی ویلیامز توانسته‌اند توجّه خاص جهانیان را به‌خود معطوف دارند؛ چراکه در تئاتری که تحت سلطهٔ گروهی از مزدوران قرار داشت، که در برگردان کارهای دیگران مهارت یافته بودند، تنها آنها توانستند غرور واقعی خویش را در کارهایشان حفظ کنند. منقدان، نخست تنسی ویلیامز را پیرو شیوهٔ نمایشی چخوف، یعنی شیوهٔ حسی و میلر را پیرو شیوهٔ نمایشی اجتماعی و انتقادی هنریک ایبسن می‌انگاشتند. امّا تغییر و تطوری که بعدها در سبک نمایشی هریک از آنها بوجود آمد، تمام نتایج کلّی ستّت‌هائی را که آنها پیروش شمرده می‌شوند، مورد تردید قرار داد. با قدم‌گذاشتن در دنیای شاهکارهای درام مدرن و کار در یک زمینهٔ تئاتری که واقعیت‌گرائی و پیروی از سنن تئاتری را با یکدیگر درهم می‌آمیخت، هرکدام از آنها دریافتند که می‌بایست آمیزهٔ متشکلی از فرم و محتوا بیابند، به‌گونه‌ای که مؤثّرترین وجه ایجاد ارتباط بین دریافتهای آنها و آمریکائی معاصر باشد. انعکاس آوای منفرد آنها را می‌توان در همهٔ نوشته‌هایشان دید. با وجود میل درون‌گرائی، آنها توانستند قدرت درام‌نویسی آمریکا را تا بدانجا گسترش بخشند که به نوعی غیرقابل تصور، کارهای یوجین اونیل، میوه کار آنها به‌شمار آید.



میلر چون آینه‌ای، جوانی خویش را در تصویری که از دوران بلوغ «بیف و هپی‌لومان» در «مرگ پیشه‌ور» ارائه می‌دهد، بازگو می‌کند. او در ۱۷ اکتبر ۱۹۱۵ زاده شده است و ۲۰ سال از عمرش را در نیویورک و حوالی بروکلین، یعنی همان جائی که خانهٔ ویلی‌لومان پیشه‌ور قرار دارد، گذرانده است. پدر او که میلر را از کودکی از اتریش به آمریکا آورده بود، کار طاقت‌فرسا و رنج‌باری را در آمریکا دنبال می‌کرد و مانند «چارلی» در مرگ پیشه‌ور، در ادارهٔ شرکت صنعتی کوچک خویش موفق بود. مادر او از اهالی بومی نیویورک و دختر یک کارخانه‌دار بود. میلر محصلی بی‌علاقه بود که پرورش

تن را بر پرورش فکر مرجح می‌شمرد و پس از فراغت از تحصیل در دبیرستان، به‌عنوان حسابدار در یک انبار گمرک به کار پرداخت. در اینجا، محل‌هائی بود که بعدها فضای بازی نمایشنامه تک‌پرده‌ای او بنام «خاطره‌ای از دو دوشنبه» شد. ناگهان با خواندن «برادران کارامازوف»، میلر تصمیم گرفت که نویسنده شود. در بیست سالگی به‌عنوان دانشجوی روزنامه‌نگاری دانشگاه میشیگان پذیرفته شد. در آنجا نخست به تجربهٔ زندگی نیمه‌غربی شهرهای کوچک پرداخت و این تجربیات را به‌عنوان زمینه در نخستین آثارش به کار گرفت. او نمایشنامه‌نویسی را با گروه «بارکنست» مورد مطالعه قرار داد و در دو سال پر از تلاش و موفقیت، جوایزی، ازجمله جایزهٔ انجمن ملّی تئاتر را نصیب خود ساخت. بعد از فراغت از تحصیل، میلر به نیویورک بازگشت و کار موفقیت‌آمیز خویش را ادامه داد. او نخست با مرکز تئاتر فدرال و سپس با کارگاههای رادیو سی.بی.اس و ان.بی.سی به کار پرداخت. به‌علت عدم صلاحیت برای رفتن به خدمت نظام به‌علت صدمه‌ای

صحنه‌ای از اجرای نمایشنامهٔ «قیمت» اثر آرتورمیلر



که مدتها قبل در فوتبال به او وارد شده بود، میلر توانست زندگی پیچیدهٔ یک فرد تنها را در شهر در زمان جنگ بشناسد. او در ۱۹۴۰ با یکی از همکلاسان خویش در دانشگاه میشیگان ازدواج کرد و پس از تولد یک دختر و یک پسرش، مجبور شد که برای تأمین مخارج زندگیش که بیشتر از درآمد نوشته‌های نامنظم او بود، به کارهای دستی بپردازد. علاوه بر تجربیاتی که ازطریق بازدید از یک اردوگاه نظامی به منظور جمع‌آوری اطلاعات لازم برای زمینهٔ فیلم کسب کرد، یک سفرنامه بنام «وضع عادی» نوشت که در ۱۹۴۴ منتشر شد و در ۱۹۴۵ با اندکی تجدید نظر به‌صورت نمایشنامه‌ای بنام «کانون» درآمد که داستان پیدایش یک نهضت ضدیهودی در یک شهرستان کوچک بود. این نمایشنامه، ستایش منتقدان را برایش به ارمغان آورد. اجراهای چهارگانهٔ مصیبت‌آمیز این اثر، شهرت او را متزلزل ساخت. امّا نمایشنامه «مردی که همیشه شانس داشت» در ۱۹۴۴، به عنوان نخستین کارش در برادوی، جهت کار بعدی میلر را مشخص کرد. او در این اثر سئوالی را که بعداً به صورت قاطعی اساس تقلای «ویلی‌لومان» را توجیه می‌کند، طرح کرد. آیا موفقیت صرفاً به شانس بستگی دارد، یا آنکه درگرو تقلای شروع و کار آغازین است؟ این نمایشنامه که روح یک کمدی عامیانهٔ نیرومند در آن موج می‌زند و تا آن زمان کمتر در کارهایش به‌چشم می‌خورد، در ۸ صحنه تنظیم شده است و در آن میلر افسانه‌های موفقیت را در شکل آمریکائی آن و در عمیق‌ترین ریشه‌هایش کشف و جستجو می‌کند. قهرمان میلر «دیوید بیوز» بسیار ترسناک است. این نمایشنامه، نشان‌دهندهٔ جستجوهای دیوید در حوزهٔ «جبر و اختیار» است. آیا او یک ستارهٔ دریائی است که با جریان جزر و مد بالا و پائین می‌رود، یا اینکه به‌طور نامحسوسی حاکم بر سرنوشت خویش است؟ اگر چه شانس خوب او با بدبختی‌هایش هم ارزش است، امّا دیوید مکافاتی را که پاداش اوست و در انتظارش می‌باشد می‌پذیرد، صرفاً برای آنکه براساس برداشت عامیانهٔ خویش، کلید گمشدهٔ موفقیتش را در زندگی می‌یابد. منتقدان، این نمایش را خواندند و شاید دلیل این کار، خوش‌بینی پر از اشتیاقی بود که در آن وجود داشت. اگر چه قالب این داستان، همانند داستانهای اخلاقی کسل‌کننده بود، امّا تصویر میلر از یک انسان عامی در مواجهه با اضطراب درونیِ خویش، راهی را که وی در مواجهه جدی‌تر و عمیق‌تر شخص با خویشتنش، در نمایشات بعدیش به کار گرفت، مشخص‌تر می‌کرد.

«همهٔ پسران من»، براساس گزارش یک دوست دربارهٔ یک زن که ارزشهای اخلاقیش او را وادار به فاش‌کردن عمل پدرش درمورد فروختن ماشینهای قراضه به ارتش می‌کند، نوشته شده است. میلر درپی تفسیر و تعبیر روحیّات یک صنعتگر موفق عامی به اسم «جوکلر» و پسر ستیزه‌جوی او «کریس» است که بازگشتنش برای تشریک مساعی در کار پدر، افتخاری برای همهٔ پسران خانواده است. «همهٔ پسران من» تحت تأثیر علاقهٔ خاص میلر به ایبسن نوشته شده است و این نه تنها به دلیل نمایش طفره‌آمیز و کنترل دردناک الگوهای علیّت، بلکه درعین حال به دلیل همانندی این نمایش با نمایشنامهٔ «ارکان اجتماع» نوشتهٔ ایبسن می‌باشد که در آن داستان صاحب کشتی نجیب‌زاده‌ای را بازگو می‌کند. به هرحال، میلر توجّهش را بر حقارت اخلاقی کریس به هنگام آشکارساختن جرم پدرش معطوف می‌دارد. جرم پدر او، تنها مسئولیّت شخصی وی در فروش وسائل یدکی‌های ترک‌خوردهٔ هواپیما است که موجب سقوط و متلاشی‌شدن ۲۱ هواپیما می‌شود. ولی درعین حال او سرکارگرش را برای این گناه به زندان فرستاده است. جوکلر، عاقبت هنگامی‌که از حالت بی‌تفاوت خویش نسبت به مسئولیّتش درمورد پسران همهٔ مردم بیرون می‌آید، خود را محکوم به خودکشی می‌کند. در ۱۹۴۷، آمریکا هنوز درگیر اصلاح خرابیهای ناشی از جنگ بود. مطالعهٔ میلر دربارهٔ زندگی سربازان قدیمی

که از جبهه برمی‌گردند، در مواجهه با خوشباشی‌های شهری و ظهور و حدوث رویهٔ کاسبکارانهٔ ناشی از جنگ، ضرورت پرداختن به این مضمون را ایجاب می‌کرد که پس از جنگ خودبه‌خود از بین رفت. در سالی که جایزهٔ پولیتزر به هیچ نمایشنامه‌ای تعلّق نگرفت، «همهٔ پسران من» جایزهٔ مرکز منتقدین را برد؛ آن هم با وجود نامزدی نمایشنامهٔ «مرد یخی می‌آید» اثر یوجین اونیل. «همهٔ پسران من» علاوه بر اینکه موقعیت میلر را در تئاتر تثبیت کرد، نشانهٔ پایان دورهٔ ایبسن گرائی میلر نیز بود. و او به استثنای کوششی که در راه بازنویسی نمایشنامهٔ «دشمن مردم» در ۱۹۵۰ کرد و نیز نگارش یک سری مدافعات دربارهٔ «درام‌نویسی نروژ از سال ۱۹۴۷» کمتر دلیلی به‌دست داد تا ناقدان او را هم‌ردیف ایبسن قرار دهند. نمایش بعدی او نیروهای تحلیلی و توصیفی منتقدان را به مبارزه خواند. این نمایش، به وسیلهٔ الیا کازان ـ کارگردان ترک ـ کارگردانی شد که از یک دکور اکسپرسیونیستی برای نمایش آن استفاده شده بود. نمایش «مرگ پیشه‌ور» در ۱۰ فوریه ۱۹۴۹ بر صحنه آمد و بی‌درنگ تقریباً تحسین‌شده‌ترین و جَدَل‌انگیزترین نمایش تئاتر آمریکا گشت. میلر در پاسخ منتقدانی که نوع گرایش‌های تراژیک نوارسطوئی را در این اثر او عنوان می‌کردند، گفت: «من معتقدم که زندگی انسان عامی به اندازهٔ زندگی یک پادشاه، درخور عنوان‌شدن است؛ آن هم در قالب یک تراژدی، در بهترین نوع آن». جدلهای دیگری نیز بر سر «سیاست میلر» درگرفت. میلر در مقدمهٔ بسیار مهمّی که بر مجموعهٔ نمایشاتش در ۱۹۵۷ نوشت، جمله‌ای را که بر نمایشنامهٔ «همهٔ پسران من» و «مرگ پیشه‌ور» ازطرف ناقدان، چه در آمریکا و چه در کشورهای دیگر عنوان شده بود، تشریح و توصیف کرد. با آنکه بر این آثار او مارک مارکسیستی به‌علت ارائهٔ تصاویر بدون ادعا و غیرچاپلوسانه از آمریکائیها خورده بود، این نمایشنامه‌های او ازطرف مارکسیستها، به‌ویژه روسها، به عنوان اینکه به اندازه کافی مارکسیستی نیست، رد شد. میلر به وضوح دربارهٔ استقلال هنری صحبت می‌کند، امّا درمورد زمینهٔ تبلیغاتی آثارش خاموش می‌ماند. در همین زمینه است که روس‌ها در ۱۹۶۲ با نمایش مرگ پیشه‌ور در مسکو موافقت کردند تا احتمالاً تجسّم انحطاط آمریکا را به نمایش درآورند. به‌هرحال، برای بسیاری از تماشاگران، «مرگ پیشه‌ور» یک تجربهٔ خصوصی و عمیق به‌شمار می‌آید. میلر معتقد است که هرکسی «ویلی‌لومان» و ارزش‌هائی را که او با آن زندگی کرد و نابود شد، می‌شناسد. میلر آشنائی با یک پیشه‌ور را در میشیگان به‌خاطر می‌آورد که عاقبت بنام «ویلی» در نمایش او ظاهر گشت. امّا ریشهٔ نزدیکتر این نمایش، تصور صحنهٔ بزرگی است که هم‌ارتفاع طاقی قسمت بین صحنهٔ نمایش و جای ارکستر است که آشکار و آنگاه بازمی‌شود و ما درون مغز یک مرد را می‌بینیم با عنوان ابتدائی «قسمت درونی مغز آن مرد»، که میلر در آن به نمایش انبوه تناقضات و تأثیرات متقابل و انقلابی حال و گذشتهٔ ویلی می‌پردازد. میلر، به هنگام شروع به نوشتن، تنها می‌دانست که ویلی خود را نابود خواهد کرد.

«من مجاب شده بودم که اگر فقط بتوانم، همه چیز را به اندازهٔ کافی برای او یادآوری کنم. او خودش را خواهد کشت و ساخت نمایش، نما و نمونه‌ای از احتیاجاتی است که برای یادآوری خاطرات او مثل ریشه‌های سردرگم، آشفته و بدون سر و ته لازم بودند». میلر، هنگامیکه دید چگونه این نمایش، تماشاگر را به هیجان می‌آورد و او را وادار به اشک ریختن می‌کند، شوکه شد؛ چراکه او هرگز تصور نمی‌کرد این نمایش یک اثر انتقادی از کار درآید. در ۱۹۵۳ بلافاصله بعد از به‌دست‌آوردن جایزهٔ پولیتزر و جایزهٔ مرکز منتقدان برای این نمایش، میلر دریافت که شدیداً تحت تأثیر تبلیغات حیله‌گرانهٔ مک‌کارتیسم در زندگی آمریکائی، ضایع شده است. او به‌یاد محاکمات جادوگرانه و به‌ویژه اتهامات مک‌کارتیسم دربارهٔ جان و الیزابت بروکتور، با استفاده از

صحنه‌ای از اجرای نمایشنامهٔ «چشم‌اندازی از پل» اثر آرتورمیلر

یک حادثه، نمایشنامه «بوتهٔ آزمایش» یا «جادوگران شهر سالم» را نوشت که تجسّم جستجوگرانه‌اش دربارهٔ تقلای اشرافی «بروکتور»ها برای ابقاء شخصیّت اخلاقیشان در مواجهه با مرگ است. این اثر به‌عنوان یک تراژدی اگزیستانسیالیست، قابل مقایسه با «سن‌ژان» [ژاندارک] اثر برنارد شا و «مرگ در کلیسای جامع» نوشتهٔ تی.اس.الیوت است. بوتهٔ آزمایش، موفقیت اندکی در برادوی پیدا کرد، امّا اجراهای دیگر آن، به‌ویژه در اروپا، در تماشاخانهٔ سارتر و نیز برگردان آن به فیلم، موفقیت بیشتری برایش به همراه داشت. مطالعهٔ میلر دربارهٔ اجتماع فرقه‌ای از پروتستانها در یک «خلسهٔ جمعی»، آن زمان برای نگهداشتن خاطرات سناتور مک‌کارتی زمینهٔ مناسبی به‌شمار می‌رفت؛ اگرچه در زمرهٔ کشتارهای وحشیانه‌ای که با نام مک‌کارتی عجین شده، جای نمی‌گرفت. در ۱۹۵۵ نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای «خاطره‌ای از دو دوشنبه» و «نگاهی از پل» به صحنه آمد. در این نمایش آخرین - که قبل از ۱۹۶۵ در لندن به صورت ۲ پرده تنظیم شد - میلر به‌جستجوی راهی برای رسیدن به جریان سریع و قطعی تراژیک درام یونان است که همیشه مورد تحسین او بوده است. میلر، با به‌کارگرفتن گروه همسرایان، به‌جستجوی ریشه‌های ارثی در ذهن یک کارگر بندری بروکلین بنام «ادی کاربون» است. میلر در هیچیک از نمایش‌هایش بهتر از این کار، دریافت خویش را از نمایش اجتماعی و هدف آن، بیان نکرده است. در اواخر سالهای ۶۰-۱۹۵۰ میلر بیشتر مجذوب سینما می‌شود.

«ناجورها» در ۱۹۶۱ نخستین فیلمنامهٔ او است که امتزاجی از اثرگذاریهای سینمائی و تئاتری است. پس از آن همه، مشتاقانه درانتظار نمایش‌های بعدی میلر هستند. کسی‌که خود را وقف خلق تئاتری کرده است که در آن هر انسانی می‌خواهد بزید. از آثار دیگر میلر، نمایشنامهٔ «ارزش» یا «قیمت» است که در سطور آتی به‌طور مشروح و مبسوط بدان خواهیم پرداخت، امّا همین‌جا دربارهٔ آن بگوئیم که این نمایشنامه، حکایت خانواده‌ای است که ریشه‌های اشرافی داشته، ولی اکنون اشیاء و اثاثیهٔ خویش را همانند نعشی به‌صورت عتیقه نگاهداری کرده، فقط به‌خاطر اینکه بازماندگان آن خانواده که دو برادر هستند، پس از ۱۶ سال نتوانسته‌اند حتّی تلفنی با هم صحبت کنند. این جدائی‌ها اشاره به عدم وجود صمیمیت در یک جامعهٔ سرمایه‌داری می‌کند که باعث بهره‌برداری بازرگان یا کاسب و سرمایه‌دار است.

هوگان، مؤلّف کتاب «زندگی و آثار میلر» می‌نویسد: «در این آثار، میلر معتبرترین و نتیجه‌بخش‌ترین موضوع برای درام را، کوششی درجهت نشان‌دادن نبرد انسان برای همرنگی با جامعه دانسته است. تمام آثار میلر تا «ناجورها» بر این پایه‌اند. نکتهٔ مشترک دیگر در نمایشنامهٔ «ارزش»، سعی قهرمانها است برای خوب جلوه‌کردن درنظر دیگران. به‌قول خود او، گذشته از مرگ، مهمترین چیزی که انسان از آن می‌ترسد، ازدست‌دادن نام نیک است. آدمیزاد به‌چشم خود، موجودی پر از زشتی‌هاست و تنها راه برای اینکه نسبت به‌خود احترام قائل شود، این است که دیگران را مجبور کند او را آدم خوبی بخوانند.» بعد از «ناجورها» که سناریوئی برای سینما بود، آرتور میلر چندسالی سکوت کرد، ولی در ۱۹۶۴ با نوشتن «بعد از سقوط»، اعجاب و تحسین جهانیان را برانگیخت. در این اثر، میلر حقیقت را عمیق‌تر و وسیعتر می‌بیند. در اینجا دیگر آن نوع مسائل اجتماعی که در آثار قبلی او به‌نحوی مادی و قاطع بیان شده بود، وجود ندارد قضاوتها پخته‌تر، روشن‌تر و حقیقی‌تر است. منتقدین، این اثر را شاهکاری خواندند و آن‌را جزو بزرگترین نمایشنامه‌های قرن به‌شمار آوردند. قهرمان نمایش که خود آرتور میلر است، در جائی می‌گوید: «دنیا چقدر با بی‌عدالتیها مورد تهدید قرار گرفته بود و من زاده شدم که آنها را با کنایه ازبین ببرم.» نمایشنامه‌های میلر دربارهٔ سنگهای آسیاب سوداگری که آدمها را تا دم مرگ می‌ساید و خرد می‌کند، اتهام‌های واهی، فاشیسم، یهودستیزی و بالاخره دربارهٔ کشمکش خانوادگی، همیشه مباحثی را دامن زده است. زندگی میلر نیز از این اصل برکنار نبوده است. زمانی گفته بود: «تفاوتی میان کار و زندگیم نمی‌بینم. عمل نوشتن، ترکیبی است از کشف ارتباط در تجربه‌های شخصی ام از میان تمامت عناصر ناسازگار و ناهمگن». میلر در جائی می‌نویسد: «منتقدان، به‌طور کلی، اول‌بار که کار مرا می‌بینند، نمی‌پسندند. نمایشنامهٔ جادوگران شهر سالم، بار اوّل سخت مورد اعتراض و تمسخر قرار گرفت، امّا چند سال پیش که برای دوّمین‌بار به‌صحنه رفت، احدی از حضرات لب بازنکرد. بر نمایشنامهٔ چشم اندازی از پل نیز این ماجرا گذشت. نمایشنامهٔ قیمت نیز بر همین گونه. این یک قانون است. تماشاگران آرتور میلر، که هرگز تصور نمی‌کردم وجود داشته باشند، در یکی‌دو فرصت مناسب، با چند انتقاد خوب، به‌آسانی گرد هم آمدند. نمایشنامه‌های من بیشتر میل به افسانه داشته و کمتر روانشناسانه بوده است. به‌گمان من این امر درمورد اکثر نویسندگانی که به هر طریق، سن و سالی را پشت سر گذاشته‌اند، صدق می‌کند. مرادم این است که وقتی جوانی، فردیت است که مهرش را بر عینیت می‌زند. بعدها، وقتی رشته‌های گونگون یک فردیت را رؤیت کردی، به نظرت چنین خواهد آمد که در این زمینه، نمونه‌ای‌ازآن،درنقطه‌ای از زندگیت موجود بوده است. با این همه، اگرچه ممکن است این موضوع ازنظر دیگران،

آنقدر روشن نباشد که ازنظر من، امّا من هرگز یک نمایشنامه‌نویس واقع‌گرای نبوده‌ام. شخصیّت‌های بازی (کارآکترها) در نمایشنامه‌های حادثه‌در«ویشی»وهمهٔ پسران من نیز خیالی‌اند، آنها نیز افسانه‌ایند. حتّی ویلی‌لومان که شاید روانشناسانه‌ترین شخصیّت‌های نمایشنامه‌های من باشد، صرفاً یک فرد نیست. او تابع عملکرد جامعه است، جامعه‌ای که اندک‌اندک فرصت یکتابودن را از فرد بازمی‌ستاند. بنابراین برای من هنوز، مسائل اجتماعی سخت مطرح است.»

تحلیلی از نمایشنامه‌های آرتور میلر

مرگ فروشنده

این، یک تراژدی تمام‌عیار است. شرح حال و مقامه و چکامهٔ خانواده‌ای ورشکسته و دست از دنیاشسته که اکنون با انبوهی لاف و گزاف، برای خوشداشتهای پوشالی و کاذب دست به گریبانند. «ویلی‌لومان» یک پیشه‌ور نیویورکی است که حال به دلیل سالدیدگی، دیگر توانائی کار در شرکت «هوارد واگنر» را ندارد. او درغایت استیصال، از شرکت می‌خواهد کاری در محل زندگیش به‌او بدهند. امّا پاسخ هوارد واگنر به‌این درخواست برحق، چیزی نیست مگر اخراج ویلی. ازسوی دیگر دو پسر بزرگ ویلی، «بیف» و «هپی» هردو درمانده و شکست‌خورده‌اند و اینان نیز چون پدرشان، خود با یک مشت اوهام و احلام طی ایّام می‌کنند، و حال آنکه: «کس به چیزی یا پشیزی برنگیرد سکه‌هاشان را.» ویلی و فرزندانش، مدام درحال کنایه‌زدن و طعنه به یکدیگرند. نمایشنامه، از یک بافت دراماتیک شاخص و محکم برخوردار است و به‌دلیل رگه‌های روانشناسانهٔ عمیقش، به گونه‌ای «سایکودراما» شبیه شده است؛ چراکه کلّ خانوادهٔ «لومان» مدام درحال فرافکنی خلجانها و سَیَلانهای عاطفی و روانی خویشند و این نه گهگاه و به سببی، که همیشه در متن نمایشنامه وجود دارد. آنچه ازنظر علمی به‌عنوان «سایکودراما» نامیده می‌شود، عبارت است از نوعی تخلیهٔ عاطفی خودبه‌خود، ازطریق اجرای نقش در حضور درمانگری آگاه، هوشیار، مطلع و مسلّط. «مرگ فروشنده» بی‌هرگونه غمض عین، اثری است عاطفی که در آن مسئلهٔ فرافکنی گره‌های روانی مطرح است. ازنظر جنبه‌های بالینی روانکاوی، خانوادهٔ «لومان» اساساً دچار نوعی «عقدهٔ خودمهتری» [مگالومانیا] هستند و این بیماری نوعی از اختلال حواس و دیوانگی است و به شخص این احساس دست می‌دهد که اهمیت او از حد فزون است. هریک از «لومان»ها خود را از دیگری برتر و والاتر می‌شمرد، درحالیکه این هر سه در چنبرهٔ گمگشتگی و لافزنی و جاه‌طلبی گرفتارند. اجرای این نمایش، حتّی در کلینیک‌های روانی، می‌تواند مایه‌ای از روان‌درمانی برمبنای گفتگو و داد و ستدهای کلامی باشد. «ویلی‌لومان» دچار نوعی آشفتگی‌های روانی است و همواره برادرش بن را که در زندگی تجاری خود موفق است، تداعی می‌کند. اگرچه منطق این اثر، از اکسپرسیونیسم و شیوه‌های اجرائی و صحنه‌ای آن تبعیت می‌کند، امّا حضور مدام «بن» حکایتگر ذهن آشوبزده و بیمارگونهٔ «ویلی» است که با برادرش به‌گپ و گفت می‌نشیند. در اینکه این اثر از بافت و ساخت اکسپرسیونیستی برخوردار است و از این منطق تبعیت می‌کند، حرفی نیست. امّا نکته این است که «مرگ پیشه‌ور» از گونه‌ای زمینه‌های پاتولوژیک یا دردمندانه نیز برخوردار است و همین، آن‌را به یک سایکودراما بدل می‌کند؛ منتها درمانی نه برایِ خانواده «لومان» که نقش اجتماعی خویش را ایفا می‌کنند، که برای کل جامعه. «لومان»ها هرکدام می‌کوشند تا خود را با رؤیای دروغین و وازدهٔ خود سرگرم کنند، امّا این هر سه صورتکی بر چهره دارند و همچون زنی سالدیده، تنها غازه به‌رخ می‌کشند. به‌جز این، چهرهٔ درهم‌شکستهٔ این سه، حاکی از رنج عمیق و بی‌پایان «لومان»ها دارد و خودکشی «ویلی‌لومان» در آخر نمایشنامه، نقطهٔ پایانی این تراژدی

غمبار و جانگزاست. ویلی، که دست‌آخر درمی‌یابد به‌رغم همهٔ تسامح‌ها و کوتاهیهائی که درحق فرزندانش روا داشته، پسرانش و خاصه «بیف» هنوز او را دوست می‌دارند، دربرابر این همه لطف و عاطفه، چاره‌ای ندارد مگر انتحار و روسوی دیار خاموشان نهادن. حتّی همین خودکشی «ویلی» نیز، پایانی است بر یک «سایکودراما» که از اوّل تا به‌آخر، یکسره کنایت است و سرزنش و ملامت. «مرگ فروشنده» پیش از آنکه یک اثر ادبی/نمایشی باشد، یک غمنامه و تعب‌نامه است و نمایشنامه‌ای است خوش‌ساخت و درغایت استحکام و توانمندیها و بار و ظرفیت دراماتیک. بسیاری از اپیزودهای این نمایشنامهٔ میلر، مرور درگذشته است. ما فرزندان ویلی، زن او و برادر مرده‌اش «بن» را به‌صورت سالهای پیش می‌بینیم. اینها در ذهن او می‌گذرند، ذهنی که سلامت و خلیق بودن خویش را ازکف داده و گذر این خاطرات و خطرات در ذهن ویلی، توأمان با رگه‌های درخشان پاتولوژی و روانشناسی است که فی‌الجمله حکایت از مناخت و ساز و مکانیزم ناهمخوان و بیمارگونهٔ ذهن ویلی دارند. و سرانجام خودکشی به تراژدی فروشنده نقطهٔ پایان می‌گذارد. خودکشی ویلی تحقق یک آرزو است، آرزوئی واهی که آمیزه‌ای است از شکست واقعی و پیروزی احتمالی. تن و جان زنده ویلی‌لومان منشاء درآمدی نیست، درحالیکه خود کشیش می‌تواند ۲۰ هزار دلار دراختیار ورثه‌اش بگذارد. امّا «ویلی» نمی‌داند که بیف و هپی با این پول نجات نخواهند یافت و پیروزی در نظام سرمایه‌داری از آنها ساخته نیست و همچنانکه پیروزی بر سرمایه‌داری از «ویلی‌لومان» ساخته نیست، آنها نیز به‌نوبهٔ خود، منتها به طریقی، شکست خواهند خورد. «لومان»ها هر سه به «ماخولیای مهتری» دچارند. «ویلی» این حس را دررابطهٔ با «هوارد» و «چارلی» و پسرش «برنارد» دارد. «بیف» دربرابر «بیل الیور» و «هپی» نیز به‌همین سبک و سیاق، دچار این بیماری است. گهگاه انسان ناگزیر می‌شود وصف «عظیم» رادرتوصیف اثری به کار برد. ولی در این میان، دو اشکال پدید می‌آید: نخست آنکه مردم، این وصف را غالباً به‌سختی می‌پذیرند، دیگر آنکه اگر هم پذیرفته شوند، موصوف به صفت را اثری خشک و دور از ذهن می‌پندارند. «مرگ فروشنده» نمایشنامه‌ای است به‌راستی عظیم. میلیونها نفر از کسانی‌که در سراسر جهان، این اثر را روی صحنهٔ تئاتر دیده‌اند، از سرگذشت «ویلی‌لومان» به هیجان آمده و دستخوش تأثّری شدید گشته‌اند. «ویلی‌لومان»، یک پیله‌ور اهل بروکلین است و تنها اشتباه وی این بوده که پای‌بند آرزوها و رؤیاها و احلامی شده است که نه‌تنها برای وی، بلکه برای بسیاری کسان دیگر نیز می‌تواند تحقّق‌پذیر باشد. «مرگ فروشنده»، یکی از نفیس‌ترین درامهائی است که در تاریخ تئاتر آمریکا نگاشته شده است.

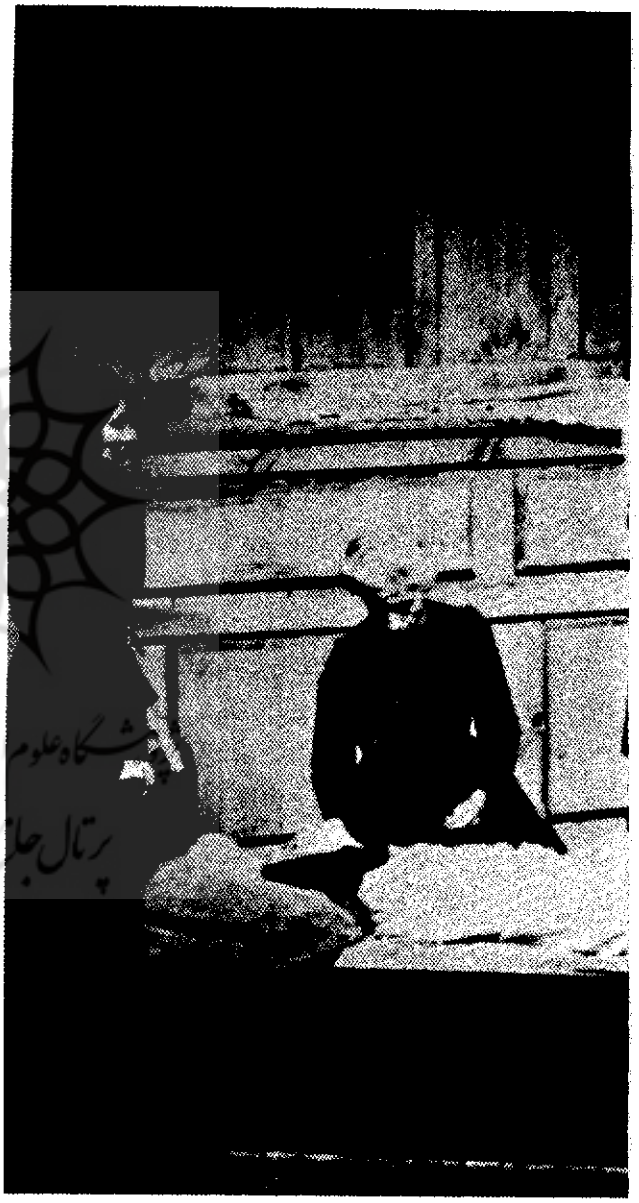
این، داستان پیله‌وری است که برای فرزندانش آرزوها و امیدهای فراوان داشت و نمی‌توانست راه رسیدن به‌آن آرزوها را دریابد. پدری که برای فرزندان خود، با حُسنِ نیت، رؤیاهائی در سر می‌پروراند، ولی همین موجب شد که آنان به‌جائی نرسند و وی با جان خویش، کفارهٔ خوش‌باوری و رؤیاپروریش را بپردازد. چنین داستانی، دستکم در قسمتهائی، می‌تواند سرگذشت هریک از ما باشد. به‌همین خاطر، این اثر یکی از شاهکارهای همراه با موفقیت در تئاتر معاصر آمریکا به‌شمار می‌رود.

این نمایشنامه بهانه‌ای است برای تأمّل در سرنوشت انسانی شوربخت که زاد ورودش در جامعه، مبتنی بر استثمار است. او تا وقتی سود می‌آورد و «فروشندهٔ خوبی» است، مفید است و بعد باید رهایش کرد. «مرگ فروشنده» بازسازی یک محتوای طبیعت‌گرایانه به شیوه اکسپرسیونیستی است؛ شیوه‌ای که بعد از جنگ جهانی بوجود آمد. به هر صورت، وجود عامل برجسته‌ای از میراثهای اکسپرسیونیسم اجتماعی، به‌وضوح در

نمایشنامه نمایان است؛ چراکه «ویلی‌لومان» در پایان، به کالائی تبدیل شده که در یک مرحلهٔ معین اقتصادی، همانند اجناس و کالاهای بسیار دیگر، دور انداخته می‌شود. در این نمایشنامه، آنچه مطرح است، این است که مسئله از دایرهٔ خانواده فراتر می‌رود و به اجتماع می‌رسد و مسائلی چون پایگاه و اعتبار اجتماعی و شناخت مطرح می‌شود که دامنهٔ دید را وسعت بخشیده و آن‌را از موردی جزئی به سرنوشت عموم مردم مبدّل می‌سازد. فضای نافذ و مؤثّر نمایشنامه که در آن زبان عادی و عامیانه در بهترین و کاملترین شکل خود بیان می‌شود، تماشاگر را به روح زندگی فرد و اجتماع و علل نابسامانیها آشنا می‌سازد.

صحنه‌ای از اجرای نمایشنامهٔ «جادوگران شهر سالم» اثر ارتورمیلر

ازسوی دیگر، جبر محتوم و ناگزیر استثمار در جامعه‌ای مانند آمریکا؛ بر کل نمایشنامه، سایه‌ای هول‌آور و رعب‌انگیز انداخته است. استثمار و شیوه‌های بهره‌کشی متفاوت است. تراژدی «لومان»ها یک تراژدی آمریکائی است؛ آمریکائی شکست‌خورده و محبوس و اسیر در چنگالهای اهریمنانه و جهنّمی نظامی که تنها



هستی و موجودیّت و بود و نمود انسان را در سرمایه می‌انگارد وبس.

حادثه در «ویشی»

وقایع نمایشنامه در شهر اشغال‌شدهٔ «ویشی» ـ در فرانسه ـ روی می‌دهد که حالیا این شهر به محاصرهٔ سربازان آلمان نازی درآمده است. چندین نفر برای تفتیش و بررسی اوراق و مدارکشان به بازجوئی فراخوانده شده‌اند. این عده از «لوبو»ی نقاش تا «لودوک» روانپزشک و «فن‌برگ»، فی‌الجمله درانتظار نتیجهٔ بررسی اوراق هویتشان ازسوی مفتّشان آلمانی هستند. نمایشنامه، گفتگوهای بین این چند تن درحین انتظار برای بازجوئی و دست‌آخر، تحویل جواز آزادی ازسوی شاهزاده «فن‌برگ» به روانپزشک است. بنیادگزاران فرهنگ فاشیسم در این انگاره و گمان‌اند که بایستی «ویشی» پر از مدارک جعلی باشد. امّا توجیه «مارشان» ـ تاجر ـ از این فراخوان، ساده‌لوحانه و ناموجّه است. گفتگوهای بین مارشان و بایار را می‌خوانیم:

«مارشان ـ کاملاً واضح است که این فقط یک بررسی ساده و اداری است از اوراق هویت ما. میان این همه بیگانه که از سال پیش به ویشی ریخته‌اند، لابد تعداد زیادی هم جاسوس هست و خدا می‌داند که قضیه چیست. این جریان فقط یک رسیدگی به مدارک است.

بایار ـ انحصارطلبان، آلمان را قبضه کردند. سرمایه‌های بزرگ شروع کرده‌اند که همه را بردهٔ خود سازند. علّت اینکه شما اینجائید، همین است.»

اینکه حضور این چند تن در متن و مقر نیروهای فاشیست و راسیست به کدامین دلایل و اسباب موجه است، پرسشی است که ذهن اینان را تحت سیطرهٔ خود گرفته است. ذهنیّتی کنجکاو و شکاک که درپی کشف علّت‌العلل این دستگیری دسته‌جمعی و درپی آن، بازجوئی و تفتیش عقاید است. امّا «لوبو»ی نقاش

به‌رغم نازک‌اندیشی‌ها و ظرافتهای حرفه‌اش، روحیّه‌ای مقوم و مقاوم دارد و با صراحت و نیش و کنایه، تمدّن اروپائی را به‌زیر سلطه و سیطره و سئوال می‌کشد. در این گفت و شنودها، سخن از «کار اجباری در منطقهٔ ویشی» نیز می‌شود و هم این هر سه بدون گریز از واقعیات از قضیه کورهٔ آدم‌سوزی، حمل به اردوهای کار اجباری اشغالگران مثل آشوویتس، بوخنوالد، داخائو بلزن و تربلینکا سخن می‌گویند. و این بیانگر واقع‌بینی و حق‌جوئی چشم به راهان بازجوئی است که می‌کوشند با شمشیرهای دودم «داموکلسی»شان، چیزی از آن همه واقعیت تلخ و گزنده را ازکف ندهند:

«لوبو- خوب، من فیلسوف نیستم ولی مادرم را می‌شناسم و به همین علّت هم هست که اینجا هستم. شما مثل مردمی هستید که نقاشی‌های مرا تماشا می‌کنند: معنی این چیست، معنای آن چیست؟ تماشایش کنید و معنایش را هم نپرسید. دارم در خیابان راه می‌روم که یک اتومبیل شروع به تعقیبم می‌کند، مردی از آن پیاده می‌شود. بینی، گوش‌ها و دهانم را اندازه می‌گیرد و بعد من، در یک کلانتری نشسته‌ام، یا هر جهنم دیگری که اینجا می‌خواهد باشد. و این کار در مرکز اروپا اتفاق می‌افتد، در شامخ‌ترین قلّهٔ تمدّن. و شما می‌دانید معنی این چیست؟ بعد از رومی‌ها و یونانی‌ها و رنسانس، و شما معنی این کارها را می‌دانید».

«لوبو» با طنزی سخت و چندبُعدی سخن می‌گوید. او درحالیکه چشم به راه فراخوان نازیها است، با این همه با کلام خشن سخن می‌گوید: «لوبو»، این نقاش شوربخت و شوریده‌حال، درانتظار است تا مگر برگهٔ عبور او را تنفیذ کنند و بار دیگر به او اجازت شدآمد بدهند:

«لوبو- می‌دانید همهٔ شما مرا به یاد پدرم می‌اندازید. همیشه آلمانی‌های پرکار را ستایش می‌کرد. حالا در تمام فرانسه این حرف را می‌شنوم که باید یاد بگیریم مثل آلمانیها کار کنیم. خداوندا! شما هیچوقت تاریخ نمی‌خوانید؟»

ازسوی دیگر، «فن‌برگ» که یک شاهزاده است، با همان لطافت طبعش گوئیا از تیره و تبار اسلافش رو برتافته و راه سخن و کلام مردمی را پیش گرفته، از عمق و حضیض ابتذال نازیسم و فاشیسم سخن می‌گوید:

«فن‌برگ- فکر نمی‌کنید که نازیسم یا هر اسم دیگری که می‌خواهید رویش بگذارید، طغیان و انفجار عامی‌گری و ابتذال است؟ اقیانوسی ازپستی و ابتذال؟ هیچ چیز آنها را بیش از کاری که کوچکترین نشانه‌ای از ظرافت داشته باشد، عصبانی نمی‌کند. می‌دانید، این مرام یک نوع زوال است.»

فن‌برگ انتقاد دیگری نیز از منورالفکران سازشگر دارد. آنان که هُنری مرد زمانه‌اند و امّا به وقت حادثه، با روحیهٔ مصلحت‌جویانه و حاشیه‌نشینی، از هر آدم بی‌تعهّد و لا ابالی نیز نامتعهّدتر و بی‌مسئولیّت‌تر می‌شوند:

«متأسّفانه، مردم تربیت‌شده و روشنفکر زیادی را می‌شناسم که نازی شدند. بله، نازی شدند. شاید هم هنر، سدّی برای این کارها نباشد.»

آری، فرزانگی و یگانگی با بیگانگی و عامی‌گری، تضاد جوهری و بنیادین دارد. ازاین‌روی، این سخن «فن‌برگ» تأمّلاتی چند را برمی‌انگیزد. ازآن جمله که موقع و موضع هنر درقبال تهاجم و اشغال و دست‌درازی و تطاول چیست؟ هنر، نه‌تنها سدّ سدیدی بر عوالم بی‌خودی و ناکجا آبادی است، بلکه حربهٔ کارآمد و بُرّائی نیز به‌وقت حادثه است. امّا باید دید در این میدان گفت و صوت، «لوبو»ی هنر پیشه چه حرفی برای گفتن دارد. آیا به اعتقاد وی، هنر می‌تواند به‌عنوان عامل بازدارنده، از گسترش و اشاعهٔ سطحی‌نگری و ساده‌اندیشی جلوگیری نماید یا نه؟

«مونسو- مسئلهٔ مهمّ این است که آدم خودش را مثل یک قربانی نشان ندهد، یا حتّی خودش را مثل یک قربانی احساس نکند. آنها ممکن است خیلی احمق باشند، ولی درمورد محکومین، شامهٔ خیلی

تیزی دارند. خوب می‌دانند که چه موقع آدم هیچ سرّی ندارد که پنهان کند».

ازسوی دیگر، «پروفسور»، نقش دیگری در این همه هیاهو و همهمه به‌عهده دارد. او برای «نژادشناسی انسانی» با اشغالگران نازی همکاری می‌کند. پروفسور هم، همکاری کثیف خود را با نازیها به گونه‌ای دیگر توجیه می‌کند: «**چه ما خانه به‌خانه بگردیم و در زندگی یک‌یک افراد تحقیق کنیم، چه این بازپرسی را انجام دهیم.**» آری این عالم بی‌عمل، بی‌تشویش و با فراغ‌بال و طبیب‌خاطر، خیانت مسلّم و محرزش را توجیه می‌کند: «**فکر می‌کنید در این جامعه هیچکس می‌تواند خودش باشد وقتی‌که میلیونها نفر گرسنه هستند وچند نفر مثل شاهان زندگی می‌کنند وتمام نژادها بردهٔ سرمایه‌های بزرگ هستند؟ آدم چگونه می‌تواند در چنین دنیائی، خودش باشد؟ من درمقابل چند فرانک، روزی ۱۰ ساعت کار می‌کنم، ولی مردمی را می‌بینم که تن به‌هیچ کاری نمی‌دهند و مالک کره زمین هستند. چگونه روح من می‌تواند با جسمم در یک جا باشد؟**»

و این نقدی دیگر است از «بایار»، مکانیک برق که چهرهٔ کریه نظام سرمایه‌داری حاکم بر غرب را افشا می‌کند و آنرا سبب‌ساز و علّت‌العلل همهٔ ناکامیابیها می‌شمرد. و دست‌آخر «فن‌برگ» که به اتاق بازجوئی به‌نزد پروفسور خوانده می‌شود و شاهزاده با کرامت و بلندنظری و پرخاشجوئی محق و جانبدارانه‌اش، «جواز عبور» را می‌گیرد، امّا آنرا به «لودوگ» می‌دهد، همان روانپزشکی که در چنگال بی‌خویشی و گمگشتگی، به اسارت درآمده بود و همهٔ راهها را مسدود می‌دید. در این نمایشنامه، ازلحاظ ساختمان ذهنی و سیر و سلوک، میلر بیشتر یک متفکر اجتماعی است و طراح وضع بشری ازطریق استقراء. به‌این معنا که جزء کوچکی از جامعهٔ خویش را در شرایط معیّنی از زمان برمی‌گزیند و همچون سلولی از یک جسم بیمار، زیر ذرّه‌بین درام می‌نشاند و در چهارچوب یک زیبائی‌شناسی نمایشی، به‌روی بدی‌ها، سستی‌ها و لغزش‌ها انگشت می‌نهد و سپس ریشه‌های جهل و تباهی و سوداگری را در کل جسم

صحنه‌ای از نمایش «مرگ فروشندهٔ» اثر آرتورمیلر

تعمیم می‌دهد. میلر، نویسنده‌ای است که آهنگهای انحطاط جامعهٔ بشری را شناخته و نبض بیمارگونهٔ زمان خود را دردست دارد. به‌این دلیل است که درپس هریک از نمایشنامه‌های او، یک آه به‌نرمی دود روان است که گاه درقالب طنزی شریف و تلخ فشرده می‌شود. آدمهای او غالباً همان مردمان خرده‌پای کوچه‌اند و اگر اینان در پایان هر درام مغلوبند، نه به‌دلیل یک جبر کور، که به‌واسطهٔ عدم تعادل در مقابله با نظامهای سوداگرانه عصر حاضر است؛ به‌واسطهٔ آنکه انسان کوچک میلر، در قشر ملایمی از عواطف مستور مانده و میل به‌نیکی را چونان تاج خاری به‌سر، به‌جهان خارج از وجود می‌برد تا در لابلای دنده‌های عظیم آن جذب و هضم شود، چرخهای هیولای گرسنهٔ ماشین بگردد و بر قتلگاه او بنیاد موازنهٔ اقتصادی استوار گردد تا از این معاملهٔ ستمگرانهٔ تهاتری، یک هیتلر بیرون بیاید. و هم در این حجم عاطفی است که یک تضاد منجمدشدهٔ سترون نهفته است و مثل یک ملودی یا یک ترجیع بند در رمانس غمگنامه‌ای چون «مرگ فروشنده» برگردان می‌کند. این تضاد چیست؟ ترکیبی است از مهر و شفقت و جذبهٔ خوب‌ماندن از یک سو، ابهام، غربت از محیط و ناسازگاری ازسوی دیگر. و معدل این همه، یک رشته واخوردگی است و درنتیجه سقوط به اعماق دهلیز مار پیچ درون و فوران سیاله‌ای از جریان ذهن ازطریق رجعت به گذشته (فلاش‌بک) در سایه‌روشن یک فرم خالص نمایشی.

میلر در مقدمه بر حادثه در «ویشی» که آن را به‌سال ۱۹٦٤ نوشته است، دربارهٔ این نمایشنامه، سخنی تازه دارد: «حادثه در ویشی» بر پایهٔ داستانی واقعی قرار دارد که درحدود ۱۰ سال قبل به‌وسیلهٔ دوستی اروپائی برایم نقل شد. تا بهار امسال ـ ۱۹٦٤ ـ که ناگهان این داستان با تمام جزئیاتش به‌صورت نمایشنامه‌ای درآمد، هرگز فکر نکرده بودم که بتوان از آن نمایشنامه‌ای ساخت. آن‌را نمایشنامه‌ای بر پایهٔ موضوع «آیا من مسئول برادر هستم؟» خوانده‌اند. چنین نیست. «آیا من مسئول خود هستم؟» صحیح‌تر است. قهرمان نمایشنامه، شاهزاده فن‌برگ اشتباهاً ازطرف یک متخصص نژادشناسی نازی توصیف می‌شود. او مغرور از اینکه جانب انسانیت را گرفته، یعنی جانب صحیح را، وارد بازداشتگاه می‌شود؛ زیرا که او ترجیح داده است از کشورش اتریش و طبقه خود و امتیازاتش بگریزد تا فردی از طبقه‌ای نباشد که مردم را مورد ستم قرار می‌دهد. آری، «فن‌برگ» از اشرافیت ورشکسته و روبه‌زوال روی برتافته و به‌جستجوی هویت و ماهیت بدیع و مبدعانهٔ انسان‌دوستانه‌اش پرداخته است. در پایان نمایشنامه، شاهزاده ناگهان جواز عبورش را به‌یک روانپزشک یهودی می‌دهد و او با تعجب و وحشت و حیرت آن‌را می‌گیرد و به‌سوی آزادی فرار می‌کند. این آزادی به‌بهای احساس گناه او درقبال زنده‌ماندن، بعد از کسی‌که برای او فداکاری کرده است، تمام خواهد شد. آیا او که زندگی را به‌این طریق پذیرفته است، مرد «خوبی» است یا مرد «بدی»؟ این بستگی دارد به آنچه که او از احساس گناه و از زنده‌بودنش خواهد ساخت.

جادوگران شهر «سالم»

این نمایشنامه در ٤ صحنه روی می‌دهد: صحنهٔ اوّل در خانهٔ «پاریس»ها، صحنهٔ دوّم در خانهٔ خانوادهٔ «پروکتورها»، صحنهٔ سوّم در سرسرای دادگاه و صحنهٔ چهارم در حیاط زندان سالم.

شایع شده است که یک عنصر نامرئی ایذاگر، در روح دختران شهر حلول کرده و باعث پریشانی و بیماری آنان شده است. «**مرضی که هیچگونه ربطی به سحر و جادو ندارد، بلکه تنها یک خدّه‌بازی است**» و آنچه از مزامیر و زمورهای مسیحی برای دفع شیاطین می‌خوانند، بیهوده و ازسر خرافات و تجاهل است. «ابی‌گیل» در جنگل با بتی و کتی حضور داشته و اینک بیمار و رنجور گشته است. پدر و اقربا و خویشان

«ابی‌گیل» معتقدند وی، طعمهٔ یک روح بدکارشده است و شیطان توی جلدش رفته است و ازاین‌روی برای احضار ارواح، عزائم می‌خوانند. امّا تمام قضایا ازجمله «حلول روح» تنها به دلیل «کتاب‌خواندن» بوده است وبس. **«هرکه کتاب بخواند، به‌او برچسب همدستی با شیطان و جادوگری می‌زنند»**. مسئلهٔ ارواح و حلول روح و سایر مسایل مطروحه در این اثر، در کل، نمادین است. این نمایشنامه، ردیه‌ای تند برعلیه دوران مک‌کارتیسم در آمریکاست. نمایشنامهٔ «بوتهٔ آزمایش» یا «جادوگران شهر سالم» که به سال ۱۹۵۳ نوشته می‌شود، براساس محاکمهٔ شخصی به اتهام جادوگری در شهر سالم از ایالت ماساچوست در سال ۱۶۹۲ استوار است. به نظر آرتور میلر، دورانی که در ۳ قرن پیش، آن محاکمه صورت می‌گیرد، با دههٔ ۱۹۵۰ بسی شباهت دارد؛ زیرا در سالهای مزبور، تحقیقات وبازجوئیهائی تحت عنوان رسیدگی به فعالیّتهای خرابکاران در آمریکا، بازارگرمی پیدا می‌کند. در سال ۱۹۵۶ وقتی از آرتور میلر خواسته می‌شود برابر کمیتهٔ فعالیّتهای ضدآمریکائی سنای آمریکا حاضر گردد و نام کسانی را که با آنان ده سال قبل، در یک جلسهٔ نویسندگان چپگرا آشنائی یافته است، اعلام دارد ـ چپگرابودن این نویسندگان را کمیتهٔ مزبور مدعی می‌گردد ـ آرتور میلر از اطاعت دستور کمیتهٔ سنا امتناع می‌ورزد. به همین جهت، به‌جرم اهانت به کمیتهٔ سنا، محکوم می‌گردد، ولی در دادگاه استیناف، تبرئه حاصل می‌کند. و بدینگونه، میلر، در این نمایشنامه، آزادی و دموکراسی راستین را که با آزادی کتاب‌خواندن در تعارض و تضاد است، به‌باد انتقاد می‌گیرد. تمام متن این نمایشنامه، نمادین و تمثیلی است. خواننده اگر با وقایع دوران مک‌کارتیسم در آمریکا آشنا باشد، می‌تواند در جای‌جای این اثر، حکایت و روایتی از آن دوران دهشت‌زا را بیابد؛ آن‌هم در سرزمینی که دولتمردانش ادعای آزادی و رعایت حقوق بشر را دارند و یکی از اصول و امهات این حقوق، آزادی کتاب‌خواندن و نشر آگاهیهای فردی در اسالیب و مقیاسهای وسیع است، تا تشنگانِ را از روح پرفیض کتاب سیراب کنند.

چشم‌اندازی ازپل

چشم‌اندازی از پل، عنوانی است بر سبیل ایما و اشاره، نه از یک زاویه و نه درجهت یک منظره. موجودی که دور از چشم مأموران ادارهٔ مهاجرت آمریکا، قدم به بندرگاه نیویورک می‌گذارد، ازنظر میلر شروع یک «هستی» نیست. این هستی «گذشته»ای دارد. از آنجائی که سوار کشتی شده و در آنجائی که به‌دنیا آمده و از آنجائی که رانده شده است. اینهاست مسائلی که دیگر نه به اشاره و نه به‌صراحت دربارهٔ آن سخن نمی‌گوید، امّا از کنار آنها هم نمی‌گذرد نقطه‌ای که او بر پایان سرنوشت قهرمان خود می‌گذارد، نقطهٔ عطفی است که نگاه را از روی پل، نه به لنگرگاه و بارانداز نیویورک، بلکه به سرتاسر گیتی، به سرتاپای بدبختی‌ها و رنج‌های انسانی می‌اندازد. آرتور میلر، خود دربارهٔ این نمایشنامه می‌گوید: داستان «چشم‌اندازی از پل» را از مدّتی پیش می‌دانستم. کارگر بندری که با تیپی شبیه به «ادی» آشنائی داشت، سرگذشت را برای من نقل کرده بود. من هرگز درصدد تهیهٔ نمایشنامه‌ای از این داستان نبودم، زیرا بافت و تار و پود سرگذشت به‌حدی کامل بود که محلی برای اضافه‌کردن مطالب وجود نداشت. ولی لحظه‌ای فرارسید که همان کمال و غنا مرا مجذوب کرد. ناگهان به‌این فکر افتادم که این داستان را، به‌عنوان واقعه‌ای که تفسیر و توضیحش در خود داستان نهفته، به‌روی صحنه بیاورم. «چشم‌اندازی از پل» یک تراژدی عمیق و انسانی است. آنچه میلر دربارهٔ کمال و اوج و اعتلای این متن می‌گوید، سخنی است مقرون به حقیقت. این داستان خوش‌بافت و ساخت چندان کامل و بی‌نقص است که هرگونه تأویل و تأمّلی در آن راه نمی‌یابد.

«رودولفو» و «مارکو»، دو کارگر ایتالیائی هستند

که جلای وطن کرده‌اند و حال در قارهٔ نو درپی کسب معاشند. اقامت این هر دو در آمریکا، غیرقانونی و به لطایف‌الحیل است. «رودولفو» در این میان، با «کاترین» کمند مهر می‌آویزد و این گرهٔ یک نمایشنامهٔ عاطفی و گرم و متحوّل است. «ادی کاربون» که او نیز علقه و علاقه‌ای به «کاترین» دارد، دست آخر این هر دو را به مقامات «لو» می‌دهد. و این به‌سبب شدّت عشق به کاترین است. «رودولفو» مصمم است تا با کاترین، میثاق و عهد ازدواج ببندد، امّا «ادی کاربون» او را متهم به دستیابی به «حقوق آمریکائی»شدن می‌کند. حال آنکه واقعیت آن است که «رودولفو» ـ این پاکباختهٔ بذله‌گو ـ عمیقاً کاترین را دوست می‌دارد و براین عشق، شائبه و شبهه‌ای مترتب نیست. ازسوی دیگر، فضای سنگین و ریتم گسترش‌یافتهٔ متن، مسئلهٔ «مهاجرین و قانون مهاجرت» در آمریکای دههٔ ۵۰ است. دراینجاست که همهٔ دلباختگان و شوریدگان قارهٔ نو، رخت سفر برمی‌کشند و روسوی آمریکا می‌نهند. این تراژدی جانکاه و غمبار، با مرگ «ادی کاربون» پایان می‌گیرد؛ هموکه راستی‌ها و بی‌غشی‌های عشق را انکار و در قصد و نیت پاک و نیالودهٔ «رودولفو» شک کرده بود. این نمایشنامه، بی‌گمان اثری است سترگ. اگرچه گهگاه، رگه‌هائی از ملودرامهای خانوادگی و عشقی پرسوز و گداز بر متن سایه می‌افکند، امّا میلر در نهایت قدرت و اقتدار، در بسط و تعمیم‌های دراماتیک، اثر را از درغلتیدن به دامگاه حضیض و فرود، رهائی می‌بخشد و همواره آن را در قله و اوج نگاه می‌دارد. آری، «چشم‌اندازی از پل» هرگز به شیبگاههای محل فرونمی‌غلتد و همیشه همچون چکاد وستیغی، در جای‌جای نمایشنامه، جاودانه باقی می‌ماند.

قیمت

این، نمایشنامه‌ای است که درقالب یک درام خانوادگی نوشته شده است. «ویکتور» و «استر فرانتس» مصمم‌اند تا مواریث پدری را بفروشند. ازاین‌روی یک دلال و سمسار برای خرید اشیاء و اعیان پدری به منزل فرانتس‌ها می‌آید. پس از رد و بدل‌شدن گفتگوها و فراز و نشیبها، فرانتس‌ها با دلال به‌توافق می‌رسند. درهمین جاست که «والتر فرانتس» برادر ویکتور، که یک پزشک سرشناس است، چهره می‌کند. ویکتور یک پاسبان است، حال آنکه والتر از نخبگان و سرآمدان جامعه است. درطی گفتگوهای این سه نفر به نکات دیگری ازجمله علت‌العلل و اسباب عدم دریافت مدرک تحصیلی «ویکتور» پی می‌بریم.

«ارزش» نمایشنامه‌ای است درخور یک اجرای واقع‌گرا، که در راستای استنتاج‌ها و برآیندهای دراماتیک جلوگری کند. فضای نمایش صمیمی و عاطفی است و به‌سادگی می‌توان آنرا با یک اجرای خلاّقانه و آفرینشگرانه، حیاتی دوباره و دیگر بخشید.

خاطرهٔ دو دوشنبه

نمایشنامه‌ای است تک‌پرده‌ای که وقایعش در یک انبار بزرگ لوازم اتومبیل روی می‌دهد. این اثر، ملغمه‌ای است از گفتگوها، برخوردها، تعارض‌ها و تضادها که دست‌آخر با مرگ «گاس» به‌پایان می‌رسد. بافت و ساخت و پرداخت این تک‌پرده‌ای به گونه‌ای است که آثار متأخر دوران درام‌نویسی میلر را تداعی می‌کند. دورانی که او کمتر به پالایش و ویرایش و پیرایش متون نظر داشته و بیشتر غم ساختمان دراماتیک را خورده است تا بافت و زمینه‌سازیهای دقیق و فنّی اثر را. درهرحال، «خاطرهٔ دو دوشنبه» اثری است با همان حال و هوای صمیمی و عاطفی که در گرماگرم مبارزهٔ بین شخصیت‌های این متن، چهره می‌کند و شکل می‌گیرد. «گاس» براثر اعتیاد به شرب خمر و عیش مدام، رخت به‌دیار باقی می‌کشد؛ مرضی که «تام» هم داشت، امّا با همّت توانست اعتیاد به‌خمریات را ترک کند. «گاس»، با دریافت پول بیمه‌اش، سر به‌خرابات می‌نهد و در این راه چندان افراط می‌کند که دست‌آخر چونان پرچینی که برآن گلبن‌های گل‌سرخ چتر زده‌اند، در اوج

تنهائی و بی‌کسی، به‌سرای خاموشان گام می‌نهد. در این نمایشنامه، میلر همچنان وضع و موقع انتقادیش را نسبت به مظاهر و مائر تجددطلبی حفظ کرده و با اشاراتی به ضایعات و تضییقات جامعهٔ مترقی آمریکا، به این باور دست می‌یابد که هستن و زیستن در یک جامعهٔ صنعتی و پیشرفته، نیاز به اتکا و اعتماد به‌نفس و ایمان دارد و این مهم به‌دست نمی‌آید، مگر با سرسپردن و راهی‌شدن به‌سوی دوست که همان فنافی‌الله است. خاطرهٔ دو دوشنبه، نمایشنامه‌ای است تأمّل‌برانگیز که می‌تواند با اجرای بر صحنه، ابعاد و سمت و سوهای وسیعتر و متنوع‌تری نیز پیدا کند.

ارکستر زنان آشوویتس

این فیلمنامه‌ای است افشاگرانه از آرتور میلر، که در آن جنایتها و تبهکاریهای رژیم سرکوبگر و فاشیست برملا و رسوا شده است. این فیلمنامه، برمبنای خاطرات «فانیا فنه‌لون» خوانندهٔ فرانسوی ۶۲ ساله نوشته شده است. «فنه‌لون» در آشوویتس، نوازندهٔ ارکستر زنان این اردوگاه بوده است و این فیلمنامه، یادی است از آن همه خطرات و خاطرات. آلمانها که تظاهر به‌فهم هنر و موسیقی‌شناسی می‌کردند، برای حفظ وجههٔ کاذب و پوشالیشان، خود را علاقمند به هنر نیز نشان می‌دادند. امّا در پس پشت این ریاکاری و ظاهرسازی، چیزی نیست مگر همان قانون سبعی و حیوانی نژادپرستی‌های هیتلری.

«فانیا فنه‌لون» در آشوویتس می‌کوشد تا روحیهٔ انسان‌دوستانه‌اش را همچنان حفظ کند و در این مهم، حتّی در حادترین شرایط نیز موفق است. «فانیا» انسان‌نمائی گمگشته در تن‌آسائی و شکمبارگی نیست. وی هنرمندی گرسنه است که اکنون در سر پنجه‌های فاشیسم گرفتار شده است. در صحنه‌های آخر فیلمنامه، شاهد دیدار دوبارهٔ «فنه‌لون» با «لیزل» و «شارلوت» پس از ۳۰ سال هستیم. این هر سه، بازماندگان جان‌به‌در برده از مهلکه‌اند که اکنون با یاد آن روزگار دوزخی طی عمر و ایّام می‌کنند. این فیلمنامه، درنهایت استحکام و انسجام است و با اندکی تغییر و تعدیل، می‌توان آنرا برای صحنهٔ نمایش نیز تنظیم کرد. بارنمایشی‌اثر و نحوهٔ پرداخت میلر چنان استادانه است که این فیلمنامه را برای تشکّل بر صحنهٔ تئاتر نیز مناسب و همخوان نشان می‌دهد.

فهرست منابع و مآخذ:

۱ـ جادوگران شهر سالم و حادثه در «ویشی»، اثر آرتور میلر، ترجمهٔ محمّدامین مؤید و رحیم اصغرزاده، صائب، ۱۳۴۵

۲ـ تاریخ ادبیات آمریکا. تألیف ویلیس ویگر، ترجمهٔ دکتر حسن جوادی، چاپ اوّل، امیرکبیر

۳ـ چشم‌اندازی از پل. نوشتهٔ آرتور میلر، ترجمهٔ م ـ امین مؤیّد و ک ـ پرکار، کیهان هفته، شمارهٔ ۴۷، مهرماه ۱۳۴۱

۴ ـ خاطرهٔ دو دوشنبه. نوشتهٔ آرتور میلر، ترجمهٔ محمود رهبر ـ اعظم خانم، چاپ اوّل، ۱۳۵۷، زمآن.

۵ ـ بر گسترهٔ ادب پویا «طرح هائی از چند سیما». ترجمهٔ ج. نوائی، چاپ دوم، تابستان ۱۳۵۶، نشر سپیده.

۶ـ قیمت. اثر آرتور میلر، ترجمهٔ ایرج فرهمند، تیرماه ۱۳۵۲، انتشارات توپ

۷ـ ارکستر زنان آشوویتس. نوشتهٔ آرتور میلر، ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد، چاپ اوّل، ابتکار.

۸ـ مرگ پیله‌ور. اثر آرتور میلر، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی، چاپ اوّل، تابستان ۱۳۶۳، انتشارات رازی.

۹ـ مرگ فروشنده. نوشتهٔ آرتور میلر، ترجمهٔ عطاءالله نوریان، چاپ دوم، ۱۳۵۵، رز.

۱۰ـ نشریهٔ روانشناسی، مرکز روانپزشکی رازی: «سایکودراما» نوشتهٔ دکتر محمّد مجد، شمارهٔ دهم، بهار ۱۳۶۳.

۱۱ـ فرهنگ و زندگی ۱۴ـ۱۳ ویژهٔ تئاتر و سینما: «خانواده در نمایشنامه‌های جدید» نوشتهٔ آرتور میلر، ترجمهٔ احمد میرعلائی.

۱۲ـ روغن نهنگ و تئاتر آمریکا. اثر یوجین اونیل و آرتور میلر، [یک تک‌پرده‌ای و یک گفتار] ترجمهٔ: حفاظی، جزایری، چاپ اوّل، نشر ابن‌سینا.

۱۳ـ آرش، شمارهٔ سوّم، دورهٔ پنجم، خرداد ۱۳۶۰.

۱۴ـ دستی از دور. نوشتهٔ اکبر رادی، چاپ اوّل ۱۳۵۲، نشر امید.