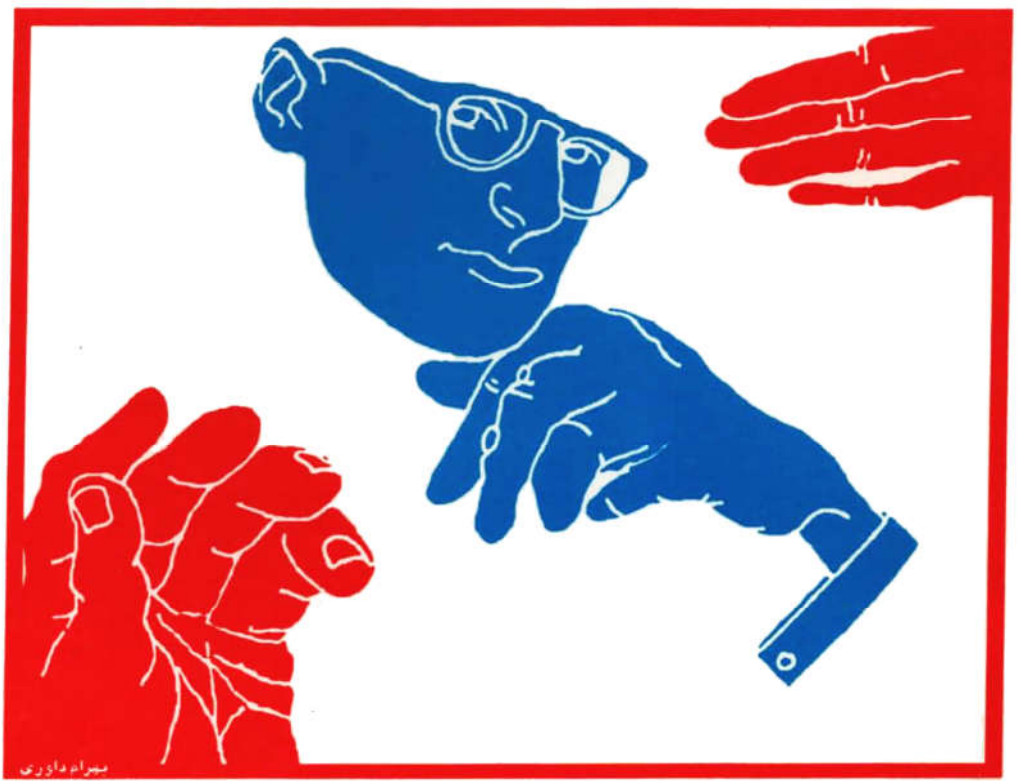
نسل فلم ۲۶

رابرت هوگان

آرتور میلر

حسن ملکی



نسل قلم

٢٦

رابرت هوگان

آرتور میلر

حسن ملکی

تهران- ۱۳۷۳

This is a Persian translation of "Arthur Miller", by Robert Hogan, from *American Writers*, vol. 3, Ed. by Leonard Unger, published by Charles Scribner's Sons, 1974, pp. 145-169.

انتشارات کهکشان
با همکاری دفتر ویراسته

نسل قلم
(سرپرست مجموعه: خشایار دیهیمی)
کتاب بیست و ششم: آرتور میلر
نویسنده: رابرت هوگان
مترجم: حسن ملکی
طرح روی جلد: بهرام داوری
چاپ اول: بهار ۱۳۷۳
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۶۰۰ ریال
لیتوگرافی: شاهین
چاپ: (جلد) صنوبر، (متن) معراج
صحافی: معراج

کلیهٔ حقوق محفوظ است

نشانی: تهران ـ ۱۵۹۴۶، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ولی عصر، کوچهٔ کاریابی، شمارهٔ ۵۱، تلفن: ۸۹۶۱۰۲

پیشگفتار

مجموعه‌ای که تحت عنوان «نسل قلم» عرضه می‌شود، درواقع ترجمهٔ مقالات دائرةالمعارف ادبیات جهان است که ۳۴ جلد آن تا کنون منتشر شده است. برخی از این مقالات قبلاً به صورت جزوه‌های مستقل دانشگاهی چاپ شده بودند. جزوه‌های مربوط به نویسندگان بریتانیایی را انجمن فرهنگی بریتانیا، و جزوه‌های مربوط به نویسندگان امریکایی را دانشگاه مینسوتا انتشار داده‌اند. انتشارات اسکریبنرز از سال ۱۹۷۴ درصدد برآمد که این جزوه‌ها را پس از تکمیل و حک‌واصلاح و افزودن مقالات بسیار دیگر، به صورت کاملترین دائرةالمعارف ادبیات و نویسندگان درآورد. بدین ترتیب تا سال ۱۹۹۲ مجموعهٔ مربوط به نویسندگان امریکایی را در ۸ جلد، مجموعهٔ مربوط به نویسندگان بریتانیایی را در ۹ جلد، مجموعهٔ مربوط به نویسندگان یونان و روم باستان را در ۲ جلد، و مجموعهٔ مربوط به نویسندگان اروپایی را در ۱۴ جلد منتشر کرد و سپس مجموعه‌ای ۳ جلدی نیز دربارهٔ نویسندگان امریکای لاتین بر آن افزود. اسکریبنرز قول داده است که با جلدهایی تازه این مجموعه را کاملتر کند. درحال حاضر مجموعهٔ انتشاریافته بیش از ۶۰۰ نویسنده را در بر می‌گیرد. نگارش هر یک از مقاله‌ها به پژوهشگری واگذار شده که عمری را صرف ادبیات، و خصوصاً نویسندهٔ مورد نظر، کرده‌است. در میان این افراد به نامهای آشنایی چون تی. اس. الیوت، هربرت رید، مارتین اسلین، ژرمن بره، فرنک کرمود، و... برمی‌خوریم. چارچوب مقاله‌ها را چنان تعیین کرده‌اند که در آنها حتماً، ولو به‌اجمال، همهٔ آثار نویسنده بررسی شود ــ آثار مهمتر با تفصیل بیشتر ــ و رابطهٔ زندگی نویسنده و زمانه‌اش نیز با آن آثار و پیامدها و

تأثیرات بعدی آن در ادبیات روشن گردد. هر مقاله حداقل ۱۵،۰۰۰ و حداکثر ۲۰،۰۰۰ کلمه است. مخاطب اصلی مقاله‌ها را خوانندهٔ کنجکاوی در نظر گرفته‌اند که اهل فن نیست، اما به مسائل ادبی علاقه‌مند است و بنابراین کمابیش با اصطلاحات و مکتبهای ادبی و آثار نویسندگان آشناست.

ترجمهٔ فارسی این مجموعه بی‌شک راهگشای جامعهٔ کتابخوان، پژوهشگران ادبی، و دانشجویان خواهد بود، اما ترجمهٔ کامل مجموعه و انتشار آن به صورت دائرةالمعارف زمانِ بسیار و امکانات گسترده می‌طلبید. بنابراین، به پیروی از سنت اولیهٔ این مجموعه، هر مقاله به صورت کتابی مستقل منتشر می‌شود و سعی بر این است که در انتخاب عناوین نیاز خوانندهٔ ایرانی در نظر گرفته شود. پس در وهلهٔ نخست از میان ۶۰۰ مقالهٔ چاپ اصلی ۳۰۰ مقاله برگزیده شد تا در سه دوره (هر دوره ۱۰۰ کتاب) به صورت مستقل و بتدریج (هرماه حداقل ۲ کتاب) منتشر شود.

در انتخاب مترجم سعی شده است که برای هر مقاله از مترجمی دعوت شود که با آثار نویسندهٔ موضوع آن آشنایی کافی داشته باشد. البته چون این مجموعه به زبان انگلیسی تألیف شده است، متأسفانه نمی‌توانیم از دانش و تجربهٔ مترجمان زبانهای دیگر سود بجوییم. اما امیدواریم به هنگام انتشار نمونهٔ آثار نویسندگان به صورت ضمیمه، بتوانیم از دانش همهٔ مترجمان ورزیده بهره‌مند گردیم.

ترجمه‌ها، ضمن رعایت سبک و سلیقهٔ مترجم، بازبینی، ویرایش، و نسخه پردازی می‌شوند. هر کتاب نمایهٔ موضوعی مختصر و کتابشناسیی به زبان فارسی، انگلیسی، و زبان اصلی نویسنده دارد.

امید است که این مجموعه با یاریهای علاقه‌مندان به فرهنگ و ادبیات به صورتی شایسته و بدون وقفه به خوانندگان عرضه شود.

سرپرست مجموعه

برخی از نمایش‌نویسان گله کرده‌اند که درام یکی از خام‌ترین شکل‌های هنر است، و نمایش‌نویسان بسیار زیادی نیز گله کرده‌اند که نقد نمایشی از خام‌ترین اشکال نقد است. شاید یکی از اصلی‌ترین نمونه‌های خامی در نقد مجادلهٔ صدها ساله و ظاهراً بی‌نتیجه بر سر ماهیت تراژدی است. در روزگار ما این مجادله در حول‌وحوش این نظر کلیشه‌ای بوده که نوشتن تراژدی در جهان مدرن ممکن نیست. در ادامه چنین استدلال می‌شود که بلندای انسان امروز آب رفته و جامعه، به نوعی، از اهمیت روح افراد کاسته است ــ برخلاف جوامع آتنی و عصر الیزابت که ظاهراً چنان نبوده‌اند که آدم‌ها را به صورت کوتوله‌ای اخلاقی در آورند. بنا به این نظر، انسان امروز از قماش «آقای صفر»[1] المر رایس[2] یا «آدم‌های ماشینی چاپک»[3] است. طبعاً آن‌چه بر چنین هیچ‌هایی می‌گذرد نیز نمی‌تواند بار معنایی حوادثی را داشته باشد که اودیپ (اویدیپوس[4]) و لیر[5] از سر گذراندند.

خوش‌بختانه اکثر نمایش‌نویسان مطرح این روزگار توجهی به نظر فوق نکرده و به کار خویش پرداخته و مجموعه‌ای

ارزش‌مند و پرشمار از نمایش‌نامه آفریده‌اند. به رغم تلاش‌های مذبوحانه و پراکنده‌ای که، عمدتاً تحت‌القائات نقدنویسان، در جهت بازگشت به شکل‌های سنتی صورت می‌گیرد، اکثر نمایش‌نویسان مطرح معاصر به کندوکاو در حیطه‌های نو پرداخته‌اند و کوشیده‌اند درامی بیافرینند که غنای تراژدی را داشته باشد، و در این راه یا پاک از شیوهٔ سنتی بریده‌اند، یا به شیوه‌ای تازه از آن بهره جسته‌اند. اساطیری که در لباس مدرن می‌بینیم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، نواکسپرسیونیسمی که نام مبهم «تئاتر پوچی» گرفته، و تئاتر پوچی‌ای که بدان عنوان مبهم درام شاعرانه داده‌ایم، هر یک سردَم‌دار خاص خود را داشته است. برخی از مستعدترین درام‌نویسان برتر، از قبیل استرینبرگ[۶] و شا[۷]، موفق شدند با طرح و پی‌رنگ‌هایی متفاوت، و به شیوه‌ای بسیار غیرسنتی‌تر از آن‌چه ارسطو[۸] در درام سوفوکلس[۹] یافت، به خلق جلوهٔ تراژیک نایل آیند. البته موفقیت‌های استرینبرگ و شا ارزش دست‌آوردهای ارسطو را نفی نمی‌کند، بل که تصریحی است بر این که در دنیای غرب دو سنت تراژیک وجود دارد: سنت تراژدی اصولی* ، سنت تراژدی تجربی.

شاید ساده‌ترین راه برای درک سنت اصولی، بررسی ساختار طرح و پی‌رنگی باشد که ارسطو در اودیپ شاه[۱۰] یافت. مطمئناً اگر فقط ساختار را در نظر بگیریم، ائوریپیدس[۱۱]، شکسپیر[۱۲]، اوکیسی[۱۳]، و تنسی ویلیامز[۱۴] در حوزهٔ یک سنت، و سوفوکلس، راسین[۱۵]، ایپسن[۱۶]، و آرتور میلر[۱۷] در حوزهٔ سنت

*austere tragedy

دیگر قرار می گیرند. اما شباهت نمایش‌نامه‌های میلر به آثار سوفوکلس، راسین، و ایپسن صرفاً شباهت ساختاری نیست. نمایش‌نامه‌های وی، به مانند آثار این پیش کسوتان، مظهر زندهٔ روح سنت تراژیک اصولی‌اند. و همین مظهر است که، در این زمانهٔ سراپا التقاط و تجربه، آثار آرتور میلر را معنی و اهمیتی واقعی می‌بخشد.

آرتور میلر در ۱۷ اکتبر ۱۹۱۵ در محلهٔ هارلم[۱۸] شهر منهتن[۱۹] به دنیا آمد. پدرش کارخانه‌داری موفق، و مادرش ــ که پدر او هم کارخانه‌دار بود ــ معلمهٔ همان مدرسهٔ دولتی در هارلم بود که میلر در آن درس خواند. میلر دانش‌آموز ضعیفی بود، چنان که بعد از آن که نمایش‌نویس مطرحی شد، معلمانش با آن که او را در عکس‌ها و مدارک‌شان یافتند، هیچ یک واقعاً او را به یاد نیاوردند. در بسیاری از درس‌هایش، از جمله سه بار در جبر، رد شد. بیش‌تر به ورزش تمایل داشت تا به مدرسه. و بعدها اظهار داشت که «به جرئت می‌توانم بگویم تا هفده سالگی جدی‌ترین کتاب‌هایی که خوانده بودم تام سویفت[۲۰] و پسران پیش‌آهنگ[۲۱] بودند، و مطالعهٔ چند اثر از دیکنز[۲۲] تنها موارد نزدیکی من به ادبیات بود.»

در بحران سال ۱۹۲۹ مال و منال خانواده از بین رفت و میلر پس از اتمام دبیرستان، در یک انبار لوازم یدکی اتومبیل در خیابان دهم منهتن به کار پرداخت. در همین زمان بود که نسخه‌ای از برادران کارامازوف[۲۳] را خرید و، به خیال آن که

داستانی پلیسی است، در اوقاتی که با مترو به سر کار می‌رفت و برمی‌گشت، آن را خواند. این کتاب چنان تأثیری بر وی نهاد که تصمیم گرفت نویسنده شود، و دوسال‌ونیمی، از هر پانزده دلار مواجب هفته‌ای خود، سیزده دلار پس‌انداز کرد تا هزینهٔ یک سال کالج فراهم شد. سرانجام، پس از آن که چندین درخواست‌نامهٔ فصیح نوشت، در دانشگاه میشیگان[۲۴]، در رشتهٔ روزنامه‌نگاری پذیرفته شد. با مقرری مختصری که در مقام سردبیر شیفت شب میشیگان دیلی[۲۵] می‌گرفت، و کمک هزینهٔ ادارهٔ ملی جوانان، و نیز جایزهٔ اتفاقی‌ای که از نوشتن نصیبش شد، توانست از عهدهٔ مخارج کالج برآید. در کالج به نمایش‌نویسی آغاز کرد و دوبار جایزهٔ اَوری هاپ‌وود میشیگان[۲۶] را برد. یکی از این دو نمایش، علف همواره می‌روید[۲۷] جایزهٔ ۱۲۵۰ دلاری «جایزهٔ ملی اتحادیهٔ تئاتر»[۲۸] را هم در ۱۹۳۸ نصیب او کرد.

میلر در ۱۹۳۸ لیسانس گرفت و به نیویورک بازگشت و با «پروژهٔ تئاتر فدرال»[۲۹]، که آخرین ماه‌های خود را می‌گذراند، کار کرد. یک کمدی برای این پروژه نوشت، اما کنگره بودجهٔ لازم را برای ادامهٔ کار تئاتر نداد و طرح و برنامهٔ اجرای آن نمایش کنار گذاشته شد. چون از این کار بی‌کار شد، به نمایش‌نویسی برای رادیو پرداخت. درضمن در پادگان نیروی دریایی بروکلین[۳۰] و یک کارخانهٔ جعبه‌سازی نیز مشغول شد. در ۱۹۴۰ با مری گریس اسلتری[۳۱]، که در کالج با وی آشنا شده بود، ازدواج کرد، که دو فرزند حاصل ازدواج‌شان بود.

نوشتن برای رادیو چندان باب طبع میلر نبود. این رسانه

محدودیت‌ها و منعیات زیادی داشت و متن کوتاه و سادهٔ به‌نسبت پیش پاافتاده‌ای می‌طلبید. میلر در مصاحبه‌ای با نیویورک‌تایمز[۳۲] در ۱۹۴۷ خاطر نشان ساخت: «از رادیو متنفرم. در متون رادیویی هر احساسی ناگزیر قالب معینی دارد. مثل آن است که در صندوق خانه‌ای تاریک صحنه‌ای را بازی می‌کنید.»

گرچه رادیو در دههٔ ۱۹۴۰ زمینهٔ بی‌باروبری به وسعت تلویزیون امروز بود، میلر بیش از بسیاری نویسندگان دیگر در آن آزادی داشت. مجبور نبود تن به نوشتن قسمت‌های یک شکل و مکرر پورشا با زندگی مواجه می‌شود[۳۳] یا فیبرمگی و مالی[۳۴] بدهد، زیرا بخش اعظم کارش در دو برنامهٔ سواره نظام امریکا[۳۵] و کارگاه کلمبیا[۳۶] بود ـــ دو برنامه‌ای که امکان کار بکر و متفاوت به او می‌دادند. در واقع نوشتن متون رادیویی نوعی نظم و انضباط هنری به وی داد، چرا که چندان ماهر شد که می‌توانست متن نیم‌ساعتهٔ کاملی را ظرف هشت ساعت آماده کند.

از نمایش‌نامه‌های رادیویی میلر چندتایی منتشر شده‌اند که فی‌نفسه آثار خیلی ارزش‌مندی نیستند، اما تازگی و طراوتی در آن‌ها مشهود است که در رادیو تقریباً کم دیده می‌شود. به کمک آن‌ها ثابت می‌شود که، برخلاف تصور بعضی‌ها، میلر وجدان خشک و جدّی نسل خویش نیست. «پیشی و اوستا لوله کشی که انسان بود»[۳۷] فانتزی سرگرم کننده‌ای است به سبک سارویان[۳۸]، دربارهٔ گربهٔ سخن‌گویی که برخی سیاست‌مردان با نفوذ را وا می‌دارد مانع شرکت اوستا لوله کش در انتخابات فرمان‌داری نشوند. دو گفتار از این نمایش‌نامه، خبر

از اشتغال ذهنی اصلی میلر در نمایش‌های برجستهٔ بعدی‌اش می‌دهند. در جایی، تام[۳۹]، که همان پیشی باشد، اظهار می‌دارد: «... از مرگ که بگذریم، بیش‌ترین ترس انسان از این است که خوش نامی‌اش از بین برود. دوستان، آدمی به چشم خودش پست و پلید می‌نماید و تنها راه برای آن که در چشم خودش حرمتی کسب کند آن است که کاری کند دیگران او را آدم خوبی بدانند.» این دقیقاً همان مسئله‌ای است که جان پراکتور[۴۰] را در پایان نمایش‌نامهٔ جادو گران شهر سیلم[۴۱]، و ادی کاربون[۴۲] را در پایان نمایش‌نامهٔ چشم‌اندازی از پل[۴۳] آزار می‌دهد. این فرض شاید رکن اصلی تمام آثار میلر باشد: ارزش‌مندترین و پربارترین موضوع برای درام آن است که بکوشد انسان را در تلاش برای همرنگ شدن با جماعت نشان دهد.

میلر بارها این نظریه را مطرح کرده است. برای مثال، در مقاله‌ای که به عنوان مقدمهٔ چاپ ۱۹۵۵ نمایش‌نامهٔ چشم‌اندازی از پل نگاشته است، می گوید این مسئلهٔ اجتماعی مهم‌ترین مسئله‌ای است که تراژدی‌نویسان یونانی مطرح کرده‌اند، و همهٔ جد و جهدی که درام‌نویسان امروز می کنند تا انسان را در تلاش برای رسیدن به فردیت خویش نشان دهند در نهایت فقط به مشتی شرح حال بی معنی منجر می‌شود. او می‌نویسد: «درام اجتماعی، آنی که من می‌شناسم، شاه‌راه است و درام ضداجتماعی، کوره‌راه. دیگر درام‌هایی را که دربارهٔ روان‌شناسی فردی و برای روان‌شناسی فردی نوشته می‌شوند چندان جدی نمی گیرم، هرچند سرشار از بینش و دقت‌نظر باشند. وقت می گذرد؛ هنوز

جهانی می‌توان ساخت، تمدنی می‌توان آفرید که به سوی یگانه هدفی گام بر دارد که اذهان انسان دوست و آزاده می‌پذیرند ــ و این جهانی است که در آن انسان می‌تواند به مثابه فردی طبعاً سیاسی، طبعاً شخصی، طبعاً متعهد زندگی کند؛ جهانی که در آن شاید باز هم بتوان به یک پیروزی تراژیک حقیقی دست یافت.» میلر فکر می‌کرد که بدون چنین مبنای اجتماعی، درام به عین ضد خویش، به درام ضداجتماعی، و در نهایت به درام ضددرامی تبدیل خواهد شد. این مقاله در اواسط دههٔ ۵۰ نوشته شده بود؛ در آن هنگام هنوز آن دسته از نمایش‌نامه‌های تنسی ویلیامز که حقیقی‌ترین نمونهٔ گسترش دراماتیک روان‌شناسی فردی یک شخص به نظر می‌آیند نوشته نشده بود و سیل عظیم درام‌های ضداجتماعی، که همه زیر عنوان «تئاتر پوچی» یک کاسه شده‌اند، راه نیافتاده بود.

جالب است که این مسئله از ۱۹۴۱ فکر و ذکر میلر بود، اما راه‌حلی که آن موقع برایش داشت بسیار ساده‌تر از آن بود که بعدها نیز بتواند آن را بپذیرد. در «پیشی و اوستا لوله کشی که انسان بود»، سام[۴۴]، اوستای لوله کش، پیشی (تام) را رسوا می‌کند و در بیان علت کارش چنین توضیح می‌دهد: «یک گربه دست به هر کاری از آن بدتر نباشه می‌زنه تا شکمش را پر کنه، اما آدمی‌زاد... آدمی‌زاد در عمل ترجیح می‌ده فقیر بمونه، اما از آرمانش دست بر نداره. برای همینه که من هیچ وقت نمی‌تونم رئیس جمهور بشم؛ چون بعضی آدم‌ها گربه‌صفت نیستند. چون بعضی‌ها، بعضی آدم‌های به دردخور، مثل اوستالوله کش‌ها،

چنان به همین به دردخور بودن‌شان افتخار می کنند که احتیاجی به احترامات در و همسایه ندارند، به همین خاطر هم از گفتن حقایق ابایی ندارند.» فرض مسلم میلر در نمایش‌نامه‌های برجسته‌ای که تا زمان نگارش داستان ناجورها[۴۵] نوشت این بود که انسان محتاج احترام در و همسایه‌اش است. همین نیاز است که سبب می‌شود جان پراکتور دورغش را پس بگیرد و ادی کاربون بر دروغش پافشاری کند.

یکی دیگر از نمایش‌های رادیویی میلر، «پدربزرگ و مجسمه»[۴۶]، نسبت به «پیشی و اوستا لوله کش» اهمیت کم‌تری دارد، اما موضوع نیاز انسان به اجتماع در آن مشهودتر است. پدربزرگ موناگان[۴۷] حاضر نیست پولی بابت پایه گذاری مجسمهٔ آزادی بدهد، اما ماجرای نمایش نشان می‌دهد که به اشتباه بودن تصمیم خود پی می‌برد. در می‌یابد که محتاج جامعه است و باید جزئی از آن بشود، و مجسمه نمادی می‌شود برای تمامی مسائل غیرقابل بیان وی.

دیگر نمایش رادیویی میلر، «اقرار ویلیام آیرلند»[۴۸]، نمایش‌نامهٔ مضحک تاریخی‌ای است راجع به نویسندهٔ بعضی از نمایش‌های جعلی منسوب به شکسپیر. با آن که به لحاظ رادیویی بودنش روان‌شناسی ساده‌شده‌ای دارد، اما متن بدی نیست. این نمایش رادیویی، و نمایش رادیویی میهن‌پرستانه‌ای که دربارهٔ یک کشتی بازرگانی در زمان جنگ است («داستان گاس»[۴۹]) به سبب تغییر صحنه‌های راحت و روانی که دارند درخور توجه‌اند. آزادی‌ای که در نمایش‌های رادیویی برای تغییر ساده و

آسان صحنه وجود دارد احتمالاً بر آثار بعدی میلر نیز تأثیر گذاشته است ــ مرگ فروشنده[۵۰]، چشم‌اندازی از پل، و پس از سقوط[۵۱]. میلر با آن که روش واقع گرایانه‌ای در مردی که همیشه بخت با او بود[۵۲]، همه پسران من[۵۳]، و جادو گران شهر سیلم دارد، هیچ گاه واقع گرایی را نهایت کار نپنداشته، بل که آن را روشی دانسته که باید در آن مهارت تام بیابد.

نمایش‌های رادیویی میلر احتمالاً نقش دیگری هم در تکوین تکنیک پختهٔ میلر داشته‌اند. دوتا از این نمایش‌های رادیویی داستان‌هایی هستند که از زبان راوی نقل می‌شوند، و یکی از آن‌ها به صحنه‌ای ختم می‌شود که در بهشت می‌گذرد. میلر در نمایش‌نامه‌های مهم خود جذب مسائلی شده است که واقع گرایی ایپسنی موفق به حل کامل‌شان نشد ــ یعنی این که چه گونه می‌توان، در مقایسه با «نمایش‌های اتاق‌پذیرایی»* در نمایش‌نامه زمان گسترده‌تری را در نوردید و ذهن آدمی را عمیق‌تر کاوید. میلر، بی‌آن که بخواهد از عینیت واقع گرایی بکاهد، در پی آن برآمده است که قدرت ذهنی‌ای را که در بسیاری از شیوه‌های غیرواقع گرا، از قبیل شیوهٔ نمایش‌های رؤیایی** یا اکسپرسیونیسم، یافت می‌شود با آن درآمیزد. وی در مقالهٔ «دربارهٔ نمایش‌نامه‌های اجتماعی»[۵۴] می‌نویسد در درام

* frontparlor drama. نمایش اتاق پذیرایی؛ منظور نمایش‌نامه‌هایی است که قسمت عمدهٔ ماجرای آن در اتاق پذیرایی خانه می‌گذرد. اصطلاح رایج یا مشابه انگلیسی آن livingroom theatre است.

** dream play

امروز تلاش بر آن است که «در عین آن که سر گذشت اشخاص خصوصی به شکل خصوصی بیان می‌شود، شیوهٔ بیان این شخصیت‌ها به سطحی شاعرانه ــ یا به تعبیری، اجتماعی ــ ارتقا داده شود.» مؤثرترین راه‌حلی که تا آن زمان برای این مشکل یافته بود استفاده از تکنیک راوی بود که نخستین بار در این نمایش‌های رادیویی آغاز کار از آن سود جست.

در ۱۹٤٤، که میلر به سبب نمایش‌های رادیویی‌اش کمی مشهور شده بود، لستر کاوان[۵۵]، یک تهیه کنندهٔ سینمایی، او را استخدام کرد تا از اردوگاه‌های نظامی بازدید کند و برای فیلم داستان‌جو، سرباز امریکایی* [۵۶]، که قرار بود کمابیش براساس پاورقی‌های ارنی پایل[۵۷] ساخته شود، مطلب گرد آورد. میلر دو ماهی را در اردوگاه‌ها گذراند و انواع مختلف آموزش‌های نظامی را از نزدیک مشاهده کرد و با افسران و سربازان صحبت کرد. نتیجهٔ این تجارب کتاب گزارشی وی وضعیت عادی[۵۸] بود. این کتاب امروز نیز ارزش خواندن دارد، اما نه به سبب گزارش نسبتاً سطحی آن، بل که بیش‌تر به خاطر آرمان گرایی نافذش که امروز احتمالاً در نظر میلر خام می‌نماید. در واقع این بیش‌تر چندوچون میلر نویسنده را روشن می‌سازد تا جنگ و ارتش را.

تهیه کنندهٔ وی سفارش کرده بود که کم‌وکیف واقعی جنگ و ارتش را بیابد تا فیلمی که ساخته می‌شود بیان گر واقعیت‌ها و به‌دور از کلیشه‌های سینمایی معمول باشد. میلر به این سفارش چیز دیگری افزود، چرا که «تا وقتی نفهمی این

* GI Joe. سرباز سادهٔ امریکایی را گویند.

جنگ بر سر چیست، نمی‌توانی تصویری واقعی از آن خلق کنی.» در عمل این کتاب نشان می‌دهد که میلر از پیش برای خویش روشن کرده بوده که جنگ بر سر چیست و در حقیقت سعی داشته عقیدهٔ خود را از زبان کسانی که طرف مصاحبهٔ وی بودند بیرون بکشد. البته هر چه کوشید نتوانست از خلال اظهارنظرهای سربازان، نتایج کلی‌ای در مورد سرنوشت فاشیسم و دموکراسی به دست آورد، و حتی در بحث‌هایش با ارنی پایل نتوانست ارتباطی بین این مسائل و دلایل جنگ بیابد. او نوشت: «از این که می‌بینم هر چیز این قدر شخصی است به وحشت می‌افتم؛ منظورم این است که در تأملاتم دربارهٔ سربازان، صادقانه نمی‌توانم ربطی اجتماعی- سیاسی به جنگ بیابم. گویا نمی‌توانم کسانی را پیدا کنم که برای انجام دادن یا ندادن کاری، مسئولیتی اجتماعی را به عنوان دلیل اقامه کنند. شاید همیشه همین طور بوده. شاید به همین سبب تام پین[۵۹] همیشه مست می‌کرد.» میلر در گزارش گری صادق‌تر از آن بود که چیزی ندیده را بگوید، اما در عین حال در تفکر نیز گرایش مندتر از آن بود که پیش فرض‌های خویش را کنار نهد. «نمی‌توانم دست از این اندیشه بردارم که اعتقادات سیاسی و اقتصادی تأثیری در نحوهٔ واکنش این مردان نسبت به این آموزش‌ها و نسبت به مسئلهٔ جنگیدن داشته است.» فکر می‌کرد شاید هم سربازان اعتقاداتی را که وی می‌جست دارند، منتها به شکل و شمایل مبدّلی که انتظارش نمی‌رود و به صوری که با تصور معمول نویسندگان از آن تفاوت دارد... [مثلاً] از طریق جذب اسمزی.»

برای آن که نقطه‌نظر میلر را کمی ساده‌تر کنیم باید بگوییم در نظر او جنگ، نبرد اصول برابری دموکراتیک با استبداد فاشیستی بود، و از کتابش پیداست که مصمم بوده همین نقطه‌نظر را از دهان کسانی بیرون بکشد که این نوع برداشت‌ها را آکادمیک محض و حتی بی‌ربط می‌شمردند. از کتابش کاملاً پیداست که میلر با آن که در میان سربازان مصداقی برای این دیدگاه نیافته، همچنان می‌خواسته آن را محور فیلمی که در ذهن داشته قرار دهد. به بیان دیگر، میلر در این اولین کتاب خود دقیقاً در تلاش همان چیزی است که بعدها نیز بارها و بارها در نمایش‌های مهم خود در پی‌اش بود ــ این که دلیل وجودی، اهمیت شخصی، و اخلاقیات هر کس را از بطن مکانیسم اجتماعی بیرون بکشد و به او بدهد. اما در این کتاب تلاش او در جهت رسیدن به امری موهوم بود، زیرا درست است که جنگ دلایل سیاسی و اقتصادی ریشه‌ای و گسترده‌ای داشت، اما آن دلایل ربطی به فردفرد سربازان نداشت. در وضعیت عادی میلر برای این ربط منطق می‌تراشد، یا تقریباً آن را از خود می‌سازد. وی در آثار بعدی خود نیز، تا ناجورها، به جستن ربط‌ها ادامه داد. میلر در ناجورها تا حدودی، و در پس از سقوط دیگر تقریباً به طور کامل از این جست‌وجو دست کشید، چنان که می‌توان گفت در سیر کار هنری‌اش هرچه پیش‌تر رفته، تعلق خاطرش به ایدئالیسم اجتماعی کم‌تر و کم‌تر شده است.

نمایش‌نامهٔ مردی که همیشه بخت با او بود اولین اثر نمایشی میلر بود که با اجرایی حرفه‌ای در ۲۳ نوامبر ۱۹۴۴ در

برادوی[۶۰] به صحنه رفت و چهار شب اجرا شد. این نمایش‌نامه تقریباً به سیاه‌مشق دانش‌جویان می‌ماند. به نظر می‌رسد این اثر گام نخست در جهت پرداخت شخصیت ویلی‌لومان[۶۱] [قهرمان مرگ فروشنده] بوده، ولی خوب از کار در نیامده است. موقعیت خطیر پایان تابلو *ی آخر آن قوی اما تصنعی است ــ موقعیتی است برساخته برای تئاتر، نه واقعی و ناگزیر. درحقیقت، سراپای این درام نوعی نمایش‌نامهٔ خوش‌ساخت** ضعیف است که از طریق یک سلسله نقطهٔ اوج، به نقطهٔ اوج نهایی می‌رسد. با این همه، در مقایسه با نمایش‌نامه‌های ایپسنی ساختار لقی دارد. زمان واقعی آن به جای چند روز، چهار سال طول می‌کشد، و نه فقط حوادثی که بلافاصله پیش از اوج می‌آیند، بل که کل داستان دراماتیزه شده است. شخصیت‌ها واضح‌اند، اما بعضی از آن‌ها صرفاً نقش تزیینی دارند و به محض این که منظور نویسنده را برمی‌آورند، از میان می‌روند و وجود معناداری در تاروپود سراسری داستان ندارند. تمام شخصیت‌ها گویی از یک نمایش‌نامهٔ عامیانهٔ محلی گریخته‌اند، این نکته به ویژه در نخستین تابلو مشهود است. فهرستی از اسامی آنان شاید برای بیان مقصود گویا باشد ــ جی.بی.فلر[۶۲]، ایموس بیوز[۶۳]، هستر فالک[۶۴]، دن دیبل[۶۵].

نقطهٔ قوّت این نمایش‌نامه تأکیدی است که بر مسئولیت

* act معمولاً «پرده» ترجمه می‌شود، اما در این کتاب برای تمایز آن از curtain، به «تابلو» ترجمه شد.

** well- made play

اخلاقی می کند، و در آثار پختهٔ میلر نیز چنین است. دیوید فریبر [۶۶]، شخصیت اصلی این نمایش‌نامه که در اجرای صحنه‌ای‌اش دیوید بیوز [۶۷] نام داشت، از این که بی‌هیچ تلاش و شایستگی به موفقیت دست یافته است احساس گناه می کند. احساس می کند که به تقاص این بخت‌خوش، بچه‌اش مرده به دنیا خواهد آمد، و فکر می کند پس از این که با مرگ فرزندش تقاص این بخت خوش ِ ناسزاوار را پس دهد، آن گاه می‌تواند تمام نیرویش را صرف پرورش سمور کند و برای یک بار هم که شده بر اثر قابلیت‌های خودش پیروز شود. وقتی فرزندش در سلامت کامل به دنیا می‌آید، نیازش به موفقیت تنها فکر و ذکر او می‌شود، تا این که همسرش او را وا می‌دارد که سمورها را به حال خودشان بگذارد تا بمیرند، گرچه مرگ حیوانات بخش اعظم کام‌یابی اقتصادی‌شان را از میان خواهد برد.

بسیاری از درون‌مایه‌هایی که سربسته در این نمایش‌نامه بدان‌ها پرداخته شده، در همه، پسران من و مرگ فروشنده به روشنی و وضوح تمام بیان می‌شود ــ برای نمونه، درون‌مایهٔ پول و اخلاق، و مسئولیت فردی. در این نمایش‌نامه مسئولیت فردی البته ربطی واقعی به مسئولیت اجتماعی انسان ندارد. پس زمینهٔ نمایش‌نامه را نمی‌توان به‌واقع باور کرد، نوعی فابل اخلاقی آزاد است که دربارهٔ فردی خاص نوشته شده است. وقتی میلر نمایش‌نویس مجربی شد، این نکته را عیب بزرگی یافت.

میلر خاطرنشان می‌سازد که به هنگام نوشتن این نمایش‌نامه، «سعی داشتم با نوشتن حیرت، بر صحنه حیرت

ایجاد کنم. اما حیرت دست مرا رو کرده بود و راهی جز همان که پیش گرفتم نمانده بود ــ یعنی در پی یافتن علت و معلول، آکسیون‌های خشن، حقایق، و هندسهٔ روابط باشم و جلوی هر نوع تمایل به بیان صِرف اندیشه را بگیرم، مگر آن که آن اندیشه به اجبار از دهان یکی از شخصیت‌ها بیرون آید؛ به عبارت دیگر، بگذارم حیرت مانندمِه، مانند گاز، مانند بخار تحت فشار تدریجی و بی‌رحمانهٔ کش‌مکش روانی و عملی سر بر کند.»

برای حل این مشکل، میلر به برادران کارامازوف رجوع کرد و دریافت «که در پرآب‌ورنگ‌ترین، نفس‌گیرترین، و جالب‌ترین صفحات آن واقعیت‌های خشن بیش از هر جای دیگر انبوه شده‌اند.» همچنین به این نتیجه رسید که «جای درست برخورد درون‌مایه‌های درونی با هم در خلال صحنه‌های قوی دراماتیک است، نه قبل یا بعد از آن‌ها» و اوج نمایش را باید تا روشن شدن کامل درون‌مایه‌ها به تعویق انداخت. به بیان دیگر، به تراژدی اصولی ایپسنی نزدیک‌تر شد، که اجزای اصلی‌اش عبارت بودند از: یک جامعهٔ واقعیِ به دقت ترسیم شده، یک ساختار درهم فشرده، و تأکیدی فراگیر بر درون‌مایهٔ اصلی.

نکتهٔ گفتنی دیگر دربارهٔ این نمایش‌نامه آن است که برای میلر تجربه شد که درون‌مایه‌هایی را برگزیند که شخصاً و عمیقاً درگیرشان باشد. وی با بررسی معایب این نمایش‌نامه دریافت که «... دو تا از شخصیت‌ها که در سیاه‌مشق‌های اولیه دوست هم بودند، منطقاً برادر هم‌اند و پدرشان یکی است. اگر در آن زمان دانش امروزم را داشتم، بسیاری از مشکلاتم حل بود. ارتباط قصهٔ

صوری نمایش با درام مضمری که نویسنده‌اش کاملاً ناآگاهانه در پی نوشتن آن بود، ارتباطی صرفاً سطحی بود، و به همین دلیل نمی‌شد به نمایش‌نامه ثبات و قطعیت بخشید، اما به هنگام نوشتن قسمت‌های مربوط به رابطهٔ پدر ـ پسر و تحقیق پسر درمورد خویشاوندی‌اش چنان سرشار از احساس بودم که پیش از آن مانندش را ندیده بودم؛ این قسمت‌ها با چنان نیرویی اوج می‌گرفتند که تقریباً می‌توانستم لمسش کنم. بدین ترتیب هستهٔ اصلی همه، پسران من، که نزدیک به سه سال بعد نوشته شد، شکل گرفت و ریشه‌های مرگ فروشنده جوانه زدند.» میلر با این کشف، خود را یافت. در مشهورترین نمایش‌نامه‌های میلر، همچنان که شاید در بهترین درام‌های جهان غرب، جامعهٔ بزرگ‌تر در جامعهٔ کوچک خانواده بازتاب می‌یابد. این جامعهٔ کوچک، این جهان خُرد، را میلر از نزدیک می‌شناخت و حقایق آن را روشن و واضح ثبت می‌کرد.

میلر با آن که پیش از هر چیز یک نمایش‌نویس است، اما یک رمان و چند داستان کوتاه نیز دارد. رمان او، فوکوس[۶۸]، در ۱۹۴۵ منتشر شد و مورد استقبال قرار گرفت و ۹۰ هزار نسخهٔ گالینگور آن به فروش رفت. این کتاب به طور اخص به یهودستیزی می‌پردازد، اما مسئلهٔ عام‌تر آن نفرت و دشمنی غیرمنطقی‌ای است که در عمل نسبت به هر اقلیت نژادی روا می‌دارند.

قصه درس‌هایی را که جامعه به لارنس نیومن[۶۹] می‌دهد به تصویر می‌کشد. وی غیریهودی آسان‌گیری است که، بی‌هیچ

علت روشنی، نظر بدی به یهودی‌ها دارد. تا این که عینک جدیدی می‌خرد که او را شبیه یهودی‌ها می‌نماید و در کارش تنزل مقام پیدا می‌کند. در پاسخ به این توهین، استعفا می‌دهد، اما جای دیگر هم نمی‌تواند همان کار خاص را بگیرد، زیرا حالا دیگران هم او را یهودی می‌پندارند. وقتی همسایه‌هایش جبهه‌ای مسیحی تشکیل می‌دهند تا خرده تاجری یهودی را از آن محله فراری دهند، نیومن شوق و ذوقی برای ملحق شدن به آن‌ها نشان نمی‌دهد و اعمال و رفتارش چنان سوءظن دیگران را برمی‌انگیزد که او را هم یهودی می‌پندارند. نیومن هیچ وجه تشابهی میان خود و آقای فینکلشتاین[۷۰] تاجر نمی‌بیند؛ به او نصیحت می‌کند که محض خاطر خودش از این محله برود، اما خودش حاضر به ترک محله نیست، زیرا وضع خود را متفاوت می‌داند. مهم نیست جبههٔ مسیحی راجع به او چه فکر می‌کند، مهم این است که او واقعاً غیریهودی است. تا این که گروهی افراد خشن به وی حمله می‌کنند و او و فینکلشتاین با چوب بیس‌بال با آنان به مقابله می‌پردازند و این جاست که به وجه تشابه خود با آقای فینکلشتاین پی می‌برد. وقتی گزارش این حمله را به پلیس می‌دهد ابایی ندارد که پلیس او را یهودی تصور کند. بدین ترتیب می‌خواهد به خودش ثابت کند که یهودی بودن یا نبودنش مهم نیست، از آن مهم‌تر برادری انسان‌هاست.

درون‌مایه با قدرت بیان شده و کتاب علی‌رغم طرح پس‌زمینهٔ کاملاً مغشوشش، همچنان جذاب است. عیب دیگری که لطمهٔ بیش‌تری به اثر زده، دگرگونی باور نکردنی نیومن

است. این کاملاً ممکن است که به زور حوادث داستان، مرد بی‌قیدی در گیر و مقید بشود. اما نیومن در آغاز داستان به صورت یک پروفراک[۷۱] میانه‌سال وارفته تصویر شده؛ در اواسط کار، بی هیچ دلیل قانع کننده‌ای توجه زن زیبایی را جلب و با او ازدواج می کند؛ و در پایان تقریباً به یک قهرمان ملودرام عامیانه تبدیل می‌شود که، پهلوانانه، با چوب بیس‌بال خویش به مقابله با مهاجمان می‌پردازد.

میلر در بیان تغییرات کوچک‌تر شخصیت نیومن موفق‌تر است ــ برای مثال وقتی نیومن با علم به جلوهٔ یهودی ظاهر خویش، حرکات و سکنات معمول خود را سرکوب می کند ــ مثلاً بقیهٔ پول غذایش را که می گیرد نمی‌شمارد و انعام زیادی به زن پیش‌خدمت می‌دهد. اما میلر در وظیفهٔ بزرگ‌تر و دشوارتر خود، آن‌جا که می‌خواهد نشان دهد چه گونه شخصیت فرد با دگرگون شدن چهره‌اش تغییر می کند، موفق نیست و خواننده را قانع نمی کند. این نقص چیزی از قدرت کتاب نمی کاهد، بل که ارزش آن را به عنوان یک اثر هنری کم می کند. این اثر کتابی حائز اهمیت است که از موافقت‌نامهٔ دوستانه[۷۲]ی لورا زی هابسن[۷۳] هیچ بدتر نیست، اما بهتر هم نیست.

اولین اثر واقعاً استادانهٔ میلر نمایش‌نامهٔ همه، پسران من بود که در ۲۹ ژانویه ۱۹۴۷ تهیه شد و در برادوی ۳۲۸ اجرا رفت. این نمایش‌نامه میلر را به عنوان درام‌نویسی خوش‌آتیه تثبیت کرد و «جایزهٔ مجمع منتقدان دراماتیک»[۷۴] را به عنوان بهترین نمایش‌نامهٔ امریکایی فصل ربود. از اعطای این جایزه بوی

آوانس می‌آمد، زیرا در همین فصل نمایش‌نامهٔ استادانهٔ اونیل[۷۵]، مرد یخی می‌آید[۷۶]، نیز برای نخستین بار اجرا شد. با این همه، همه، پسران من نمایش‌نامه‌ای قوی از نوع خوش‌ساخت سنتی است که از نظر تکنیک با نمایش‌نامه‌های واقع‌گرایانهٔ ایپسن پهلو می‌زند. مانند آن‌ها شروعش تقریباً بلافاصله پیش از اوج قصه است. بخش اعظم قصه پیش از بالا رفتن پرده رخ داده است و تکنیک مقدمه‌چینی* که با ظرافت در تاروپود ماجرای در حال وقوع بافته شده کم کم باز می‌شود. در واقع این ساختار مختص میلر یا ایپسن یا حتی راسین نیست. در اودیپ شاه نیز می‌توان دقیقاً این ساختار را یافت؛ در این نمایش‌نامهٔ سوفوکلس نیز، مانند نمایش‌نامهٔ میلر، محور ماجرای واقع بر صحنه افشای جنایت کاری است که جنایتش سال‌ها پیش به وقوع پیوسته است. البته در نمایش‌نامهٔ میلر شخصیت اودیپ دو قطعه شده ــ یک قطعه پدر و جنایت کار است، و قطعهٔ دیگر پسر و کاشف جرم.

از دست درآوردن این ساختار دشوار است، زیرا نمایش‌نویس باید بخش اعظم ماجرا را به جای نمایشی کردن، تشریح کند، و مقدمه‌چینی اگر پرحجم شود، همیشه خطر زایل شدن

* exposition. با این تکنیک نویسنده اطلاعاتی را که برای درک طرح، ساختار، شخصیت‌ها، و حوادث نمایش لازم‌اند در اوایل نمایش به شیوه‌ای ناآشکار به آگاهی مخاطب می‌رساند؛ معادل دیگر آن introduction است. گاه این اطلاعات به تدریج در خلال نمایش منتقل می‌شوند و برخی این شیوه را استادانه‌تر می‌شمارند. به هر حال مقدمه‌چینی از معیارهای رایج نقد کلاسیک برای سنجش قدرت نمایش‌نویس است.

PersianPDF.com

تأثیر دراماتیک نمایش را به‌همراه دارد. سه راه حل احتمالی عمده برای مواجهه با این خطر هست: دیالوگ زیبای شاعرانه، طنز، درآمیختن ماهرانهٔ شرح ماجراهای گذشته در ماجراهای فعلی واقع بر صحنه. سوفوکلس در اودیپ‌شاه خود هرسهٔ این روش‌ها را به عالی‌ترین وجه به کار بسته است. ایپسن در نمایش‌نامه‌های اجتماعی‌اش فاقد وجه شعری بود، ولی طنز نافذش مقدار زیادی از یک‌نواختی واقع گرایانهٔ شیوه‌اش را جبران می‌کرد، و با مهارتی قیاس‌ناپذیر ماجراهای گذشته و حال نمایش را در هم می‌آمیخت. میلر در همه، پسران من طرح نمایش را استادانه درآورده، اما به‌طور چشم گیری فاقد وجوه شعری و طنز است. با این همه، ساختار نمایش می‌تواند به تنهایی نمایش را مدت‌ها راه ببرد، و این نمایش‌نامهٔ میلر به خاطر ساختارش، تئاتری جذاب است.

نمایش سر گذشت کارخانه‌دار خرده‌پایی است به نام جو کلر[۷۷] که طی دوران جنگ اجازه می‌دهد چند سرسیلندر معیوب برای نیروی هوایی فرستاده شود. چند هواپیما سرنگون می‌شوند و کلر و شریکش به دادگاه احضار می‌شوند. سرآخر کلر آزاد، و شریکش مقصر شناخته می‌شود، درصورتی که مسئول واقعی کلر بوده است. پس درون‌مایهٔ نمایش پول و اخلاق است و محور ماجرای اصلی از یک سو تلاشی است که کریس[۷۸]، پسر کلر، برای کشف حقیقت و مشخص کردن فرد مسئول می‌کند، و از سوی دیگر تلاش کلر برای شانه خالی کردن از مسئولیت است. کلر تنها هنگامی اتهام گناه خویش را می‌پذیرد که در نامه‌ای

ثابت می‌شود پسر دیگرش، لاری[۷۹]، نیز به تقصیر پدرش پی برده بوده و در نبردی [هوایی]، به کفارهٔ گناه پدر، مرده است. پس از آن، جو تصدیق می‌کند خلبانان دیگری که مرده‌اند نیز «همه، پسران من» بوده‌اند، و به کفارهٔ گناهش خود را می‌کشد.

این ماجرا در آغاز ماجرای حاکم بر نمایش‌نامه نیست، بل که در جایی از طرح فرعی‌ای که در آغاز بر صحنه جریان دارد و اول تصور می‌شود مسئلهٔ اصلی نمایش است، عمده می‌شود. کریس بیوهٔ برادرش را به خانه دعوت می‌کند، چون قصد دارد با وی ازدواج کند. البته مادر کریس باور ندارد که لاری واقعاً در نبرد هوایی کشته شده است، و بخش زیادی از دو تابلوی اول نمایش صرف تلاش برای مجاب کردن او شده است تا کریس و آن[۸۰] بتوانند با هم ازدواج کنند.

در این نمایش نیز، مانند اودیپ‌شاه یا ارواح[۸۰]، طرح واقعی مثل روحی که از گذشته ظاهر شود، از دل ماجرای در حال سر بر می‌کشد، بر آن ماجرا مسلط می‌شود، و هستهٔ مرکزی نمایش‌نامه می‌گردد. طرح و پی‌رنگ ماجرایِ در گذشته، حتی در آغاز نمایش نیز، مدام خودی نشان می‌دهد؛ محاکمهٔ جو و مرگ لاری مدام گوش‌زد می‌شود. ممکن است در آغاز احساس کنیم که این تکنیک از سرعت نمایش می‌کاهد، اما بعد متوجه می‌شویم که دارد ماجرای اصلی و واقعی نمایش را می‌شکافد. هرجا این نوع طرح‌های موازی خوب ساخته و پرداخته می‌شوند، با روشن‌تر شدن ارتباط گذشته و حال، تنش پرکششی به وجود می‌آید.

این نمایش میلر، به مانند نمایش‌های اجتماعی ایپسن، مقتصدانه است. همهٔ شخصیت‌های او، حتی شخصیت‌های کوچک، از هر نظر با موضوع نمایش مرتبط‌اند. شخصیتی نیست که به صِرف تصویر یا تسهیل کار کرد طرح عرضه شده باشد. این شیوهٔ مقتصدانه، نزدیکی نمایش‌نامه را به تراژدی اصولی سنتی مؤکدتر می‌سازد. همه، پسران من یک تراژدی خانوادگی است؛ پدر مرد نسبتاً مهمی است که از اوج قدرت به حضیض بدنامی می‌افتد. زندگی تمام افراد خانواده‌اش بر اثر گناه وی تباه می‌شود ــ توصیفی که در مورد خاندان سلطنتی تِب [۸۲] یا خانوادهٔ آلوینگ [۸۳] نروژی نیز صدق می‌کند.

در نمایش حتی اندکی تقدیر هست که سنگ‌دلانه سرنوشت شخصیت‌ها را هدایت می‌کند. این تقدیر همان روحِ از گذشته است، پسرِ مرده، که گفته‌هایش اوج تراژیک را تسریع و تشدید می‌کند. همه، پسران من حتی یک غیب‌گو دارد: یکی از شخصیت‌های کوچک که دارد زایچه‌ای برای پسرِ مرده تهیه می‌کند. این نکتهٔ آخر نشان می‌دهد که تراژدی استیلیزهٔ اصولی سوفوکلس و راسین چه مقدار با تراژدی واقع‌گرایانهٔ اصولی ایپسن و میلر تفاوت دارد. ایپسن کوشیده بود مسائل فراطبیعی را در برخی از نمایش‌نامه‌های واقع‌گرایانهٔ خویش تزریق کند ــ مانند اسب‌های سفید نمایش‌نامهٔ روسمرسهولم [۸۴]. هدفش شاید این بود که فقدان شکوه و اهمیت تراژیک نمایشش را، که احتمالاً ناشی از دیالوگ‌های واقع‌گرایانه و

دکور خانه‌ای از طبقهٔ متوسط بود، بدین ترتیب جبران کند. به هر حال، ایپسن نتوانست چیزی به اسم سرنوشت را با موفقیت کامل به اتاق پذیرایی [نمایش] وارد کند و در نمایش‌نامه‌های آخرش از توهّم واقع گرایی همه جانبه دست کشید. از تمهیداتی که میلر با عذر تقصیرخواهی می‌چیند پیداست که مسائل فراطبیعی نمایش‌نامهٔ او حتی از اسب‌های سفید ایپسن نیز زورچپان‌تر است. اکثر شخصیت‌ها زایچه را قبول ندارند، و غیب گوی میلر در نظر تماشاگران بیش‌تر به عامل نسبتاً خنده‌داری می‌ماند که وظیفه‌اش ایجاد تشفّی خاطر در یک نمایش‌نامهٔ جدی است. در نتیجه میلر همان اندک تأثیری را هم که ایپسن فراچنگ آورد از دست می‌دهد و نمایش وی حقیرتر می‌نماید.

این حقارت به‌ویژه در بخش نتیجه گیری نمایش مشهودتر است. میلر هرچه به تابلوی آخر نزدیک می‌شود، بر حدّت ماجرا می‌افزاید، چندان که در مقایسه با لحن ملایم و واقعی بخش پیشین، افراطی و عنان گسیخته می‌نماید. اجرای این نمایش نوعی عدم تجانس خواهد داشت، مثل آن که پایان یک تراژدی خونین الیزابتی به یکی از نمایش‌نامه‌های ترنس راتیگان* [۸۵] الصاق شده باشد ــ البته اگر نمایش‌نامه را کامل و بی‌نقص اجرا کنند، این عدم تجانس چندان به چشم نمی‌آید.

با این حال، همه، پسران من علی‌رغم آن که فاقد طنز، دیالوگ واقعاً هنرمندانه، و شخصیت‌هایی است که در زندگی غیرتئاتری بتوان یافت، اثری واقعاً استادانه است. شخصیت‌های

* نمایش‌نویس بریتانیایی که بیش‌تر کمدی سبک و مفرح می‌نوشت.

آن اگر قدری یک بعدی‌اند، اما یک بعدی بودن‌شان مانند بسیاری از شخصیت‌های صحنه‌ای فریب کارانه نیست. درون‌مایهٔ آن به احتمال بسیار همچنان از مسائل ریشه‌ای جامعهٔ امریکا خواهد بود؛ و ساختار آن نمونهٔ یک ساختار استادانه است. شاید همین درون‌مایه و ساختار عالی این نمایش‌نامه آن را مدت‌ها زنده و باروح نگاه دارد، همان‌قدر که ویژگی‌های عالی نمایش‌نامه‌های جان گالزوردی[۸۶] آن‌ها را تازه و باطراوت نگاه داشته است.

مرگ فروشنده در دهم فوریهٔ ۱۹۴۹ در برادوی به صحنه رفت و ۷۴۲ شب اجرا شد و نشان داد که میلر فراتر از آنی است که پس از همه، پسران من انتظار می‌رفت. الیا کازان[۸۷] کارگردانی مهیجی از آن ارائه داد و میلدرد داناک[۸۸]، آرتور کندی[۸۹]، و بازیگر بی‌نظیر، لی جی. کاب[۹۰] در نقش ویلی لومان بازی‌هایی به یادماندنی در آن به نمایش گذاشتند. این نمایش‌نامه در نظر بسیاری از بینندگان پرمعنی‌ترین و زنده‌ترین تصویری بود که، طی سالیان دراز، از زندگی امریکایی بر صحنه رفته بود. هنوز هم عموماً آن را شاه کار میلر می‌دانند. این نمایش‌نامه جایزهٔ پولیتزر[۹۱] را در زمینهٔ درام گرفت و موقعیت نویسنده‌اش را به‌عنوان یک درام‌نویس پیش‌تاز امریکایی و یکی از مهم‌ترین نویسندگان کشور استوار ساخت.

ویلی لومان، فروشندهٔ دوره گرد عنوان نمایش، مانند جو کلر تجسم اخلاقیات کاسب کارانهٔ مدرن است، اما چهره‌ای عمومی‌تر نیز هست. سرگذشت فردی جو کلر انگشت بر نقطهٔ

ضعف رؤیای امریکایی می گذارد، اما از محدودهٔ سر گذشت یک فرد فراتر نمی‌رود. ویلیِ میلر، مانند چهره‌های تراژیک سوفوکلس و شکسپیر، هم یک فرد است و هم نوعی که نمونه‌اش فراوان است.

چه چیزی باعث می‌شود که یک شخصیت چنین غنای معنایی نادری کسب کند؟ گفتنش دشوار است. شاید ویلی اتفاقاً به این دلیل چنین جنبهٔ عامی پیدا کرده که فردیت او خوب ساخته و پرداخته شده است. مطمئناً بخشی از غنای معنایی او ناشی از همدلی میلر با اوست. علی‌رغم همهٔ معایب ویلی ــ ضعفش، حماقتش، حساسیت‌های بی‌معنایش، و خودفریبی‌هایش ــ این حس همدلی با وی به تماشاگر نیز سرایت می کند. ژرف‌اندیشان احتمالاً این نکته را درنظر دارند که در شخصیت خود آنان هم ضعف و خودفریبی و حماقت‌های مشابهی هست، اما هر کس در خویشتن، درعین انتقاد از خود، یک خصلت تخفیف‌دهنده سراغ می گیرد، یک انسانیت نهادین. هرچه کرده است، دست کم نیتش خیر بوده. این خطاها را جبران نمی کند، اما دست کم دلیل مخففه‌ای است که سرآخر اورستس[۹۲] و هملت[۹۳] و، در قصص مذهبی، پسران آدم ابوالبشر را فارغ می‌سازد. نگاه میلر به ویلی بسیار عاطفی است. وی، جز در خاطرهٔ دو دوشنبه[۹۴]، دیگر تمایلی به این حد از عطوفت از خود نشان نداد. شاید به همین دلیل است که مرگ فروشنده تأثیری عمیق‌تر از سایر آثار میلر بر تماشاگر می گذارد. در تمام نمایش‌نامه‌های میلر سرشت انسانی محکوم می‌شود، اما در

مرگ فروشنده این محکوم‌شدن با ترحم و تأسف همراه است.

ویلی، به تعبیر عام‌تر، انسان مدرن است که با تمام وجودش شکل قرن بیستمی رؤیای امریکایی را پذیرفته، و بعد که می‌فهمد دریچه‌های رؤیایی او تا ابد به رویش بسته شده‌اند، واکنشی مانند موش آزمایشگاهی روان‌شناسان نشان می‌دهد. او نسخه بدل‌های امروزی افسانه‌های هوریشیو الجر[۹۵] را جذب جان کرده است ــ این تصور خام را که اگر کارمند کوشای بانک باشی و پاک زندگی کنی، داماد رئیس بانک می‌شوی و بر مسند ریاست هیئت مدیره تکیه می‌زنی. افسانه‌های الجر، این داستان‌های سیندرلای مذکر، با همهٔ کاستی‌های‌شان، ویژگی‌های قابل ستایشی هم داشتند. امانت، سخت کوشی، و عقل معاش را تأیید می‌کردند و درنتیجه چنین القا نمی‌کردند که نابرده رنج، گنج میسر می‌شود. در حالی که نسخهٔ مدرنش مسخ شده است و به طور خطرناکی چنین القا می‌کند که، واقعاً، نابرده رنج، گنج میسر می‌شود. ویلی از دل و جان کار کرده؛ ساعی و صرفه‌جو بوده؛ پاک دامنی در کسب و کار را ستوده؛ سعی کرده خوش برخورد باشد. پس، می‌بایست پاداش این همه را بگیرد، اما از پاداش خبری نیست، و چون این رؤیای امریکایی نقش بر آب می‌شود، ویلی فرو می‌ریزد.

سرگذشت ویلی به روشنی نشان می‌دهد که افسانه‌های الجر و، به احتمال قوی، اخلاقیات ملی رنگ باخته‌اند. آرمان‌های الجر اختلافی با زندگی‌اش ندارند. در دوران ویلی معیاری دو وجهی وجود دارد که ویلی به‌طور کامل از آن آگاه نیست. به

پسرانش زندگی پاک، دوستی، خصلت ورزش کاری، و امانت را موعظه می کند، در حالی که زندگی خودش بری از این خصال است. رفیقه‌ای در یکی از شهرهای میان راه دارد، رفیق مسلکی‌اش در واقع تأثیری در فروش کالایش ندارد، و کمابیش فهمیده که دیگران کارهای او را اصلاً به حساب رفاقت نمی گذارند. پسرش، بیف[۹۶]، ستارهٔ ورزش دبیرستان، سر آخر حتی بر برنارد[۹۷] بچه‌خرخوان نیز پیروز نمی‌شود و معیارهای ارزشی ویلی راهی به موفقیت و شادی نمی برند. کل اعمالش حاکی از آن است که در مورد نادرستی چندان سخت نمی گیرد، و این نادرستی در زندگی پسرانش نیز بازتاب می‌یابد.

با وجود این، آمال و آرزوهایش به معنای وسیع کلمه پاک‌اند، و عذابی که از تحقق نیافتن آن‌ها می کشد مایهٔ ترحم و تأسف می‌شود. ویلی لومان مانند اودیپ راهی خطا برمی گزیند. در هدایت گردونهٔ سرنوشتش چشم به ستاره‌ای اشتباه دارد. اما اشتباه او احساس ترحم و تأسف در ما برمی‌انگیزد، نه تحقیر، زیرا هرچه باشد، چشم به ستاره داشته است.

زبان این نمایش از همه، پسران من خیلی بهتر است. کمی از طنز تراژی ـ کمیکی را دارد که ایپسن با قدرت تمام در نمایش های اجتماعی‌اش به کار گرفته است. مثلاً آن‌جا که ویلی اظهار می‌دارد «اوه، هفتهٔ دیگر دخل شون رو می‌آرم. می‌رم هاتفورد[۹۸]. اون‌جا خیلی دوستم دارن. می‌دونی لیندا، مشکل این‌جاست که مردم انگار از من خوش‌شون نمی‌آد.» یا:

ویلی: می‌دونی لیندا، شورلت بهترین ماشینیه که تا حالا ساخته شده...

لیندا: پول کاربوراتور رو به فرانک بدهکاری.

ویلی: یک شاهی هم به اون مردک نمی‌دم. مرده‌شور هرچی شورلته، باید در کارخونه‌ش رو گل بگیرن.

در مرگ فروشنده از این نوع شیرین کاری‌ها البته آن‌قدر نیست که در ایپسن هست، ولی این‌قدر هست که بشری کامل‌تر، مضطرب‌تر، احساساتی‌تر، و متناقض‌تر از همه، پسران من را القا کند.

تمهید طنزآمیز دیگری که به کامل بودن شخصیت ویلی کمک می‌کند سخنان اغراق‌آمیزی است که، نه گویندهٔ آن، بل که تماشاگر می‌داند دست‌نیافتنی‌تر از آن است که به تحقق بپیوندد. همهٔ لومان‌ها از این قبیل سخن‌ها دارند، ولی بیش‌ترین و ظریف‌ترین شان از آنِ ویلی است. مثلاً: «تو [بیف] و هپ[۱۹] و من، همهٔ شهرها رو به‌تون نشون می‌دم. امریکا پره از شهرهای قشنگ و آدمای مهربون و سالم. همه‌شون من رو می‌شناسن بچه‌ها، سرتاسر نیوانگلند. بهترین آدما. بچه‌ها، تا من‌رو دارین، همهٔ درها به روی ما بازه. چرا؟ چون تا بخواهید رفیق دارم. توی هر خیابون نیوانگلند که پارک کنم، پلیس‌ها مثل ماشین خودشون از ماشینم مراقبت می‌کنن.»

مرگ فروشنده از نظر تکنیکی دست‌آورد چشم‌گیری است، چرا که در آن میلر محدودیت‌های واقع‌گرایانهٔ زمان و فضا

و روان‌شناسی را درهم شکست. زمانی نام این نمایش‌نامه را در اندرون او[۱۰۰] گذاشت، و قسمت اعظم نمایش از چشم ویلی نگاه می‌شود. البته مبدأ نگاه کاملاً ثابت نمی‌ماند، و مشکل بتوان گفت که بعضی از صحنه‌ها از کدام نظر نگاه می‌شوند. به هرحال چون در اجرا باید مبدأ نگاه هر صحنه‌ای مشخص باشد، این سؤال کمابیش آکادمیک همواره وجود دارد که از نظر تکنیکی چه کسی راوی است.

نمایش‌نامه از نظر درون‌مایه و تکنیک همان سرانجامی را می‌یابد که میلر می‌خواست. نه در محدودهٔ مکانی اتاق پذیرایی اپیسنی می‌ماند، نه در محدودهٔ زمانی چند ساعت پیش از اوج، و نه اجباری هست که هر کس را صرفاً بنا به گفته‌هایش تفسیر کنیم. نمایش، به زیبایی، جهان ذهنی یک مرد را در کنار تصویر کامل دنیای بیرونش به تصویر می‌کشد. میلر با معیارهای خودش موفق شده بود، و در این مورد خاص، معیارهای او با معیارهای هر کس دیگری منطبق بود.

نسخهٔ بازنویس میلر از دشمن مردم[۱۰۱] در ۲۸ دسامبر ۱۹۵۰ در برادوی به صحنه رفت. اما، علی‌رغم فهرست بازیگرانش، که در رأس آن‌ها کسانی چون فردریک مارچ[۱۰۲]، فلارنس الدریج[۱۰۳]، و موریس کارنوفسکی[۱۰۴] بودند، فقط ۳۶ اجرا رفت. نسخهٔ میلر گرچه نمایش‌نامهٔ فصیحی نیست، اما سلیس و روان است. زبان امریکایی اواسط قرن را دارد که از سبک و سیاق خشک و قدیمی ترجمهٔ آرچر[۱۰۵] بسیار متفاوت است و به گوش راحت و محاوره‌ای می‌آید. بسیاری از شرح و

تفسیرهای طولانی و دراز گویی‌های ایپسن قاهرانه حذف شده‌اند، به‌طوری که نسخهٔ بازنویس میلر دوسوم نسخهٔ اصلی شده است. ایپسن تمایل خاصی داشت که ماجرای پس از اوج را، گاه در حد خسته کننده‌ای، کش دهد. میلر پردهٔ آخر را خلاصه کرد و درنتیجه نمایش، در مقایسه با نسخهٔ ایپسن، که در آن هر لحظهٔ دراماتیک با خیال راحت بارها تکرار می‌شود، به گوش مردمان امروز رساتر می‌آید. خلاصه‌سازی عمدهٔ دیگر در صحنهٔ ملاقات صورت گرفته، که می‌توان گفت بیش از حد بوده است. این کار وی ماجرا را رو می‌آورد و بدان سرعت می‌بخشد، اما احتمالاً بخشی از قدرت بلاغت گفتارهای بلند ایپسن را زایل می‌کند.

میلر سه تغییر مهم دیگر در دشمن مردم ایپسن داد. نمایش را از شیوهٔ پنج تابلویی، به نمایشی در سه تابلو با پنج صحنه تبدیل کرد؛ جای پرده‌ها را طوری تعیین کرد که از نظر تئاتری مؤثرتر شدند و با آن که مخالف استفاده از «تأثیر تئاتری به خاطر تأثیر تئاتری» است، اما در مواردی که این تأثیر تئاتری از دل ماجرا می‌جوشد آن را رد نمی‌کند. سوم این که ایپسن دوست داشت صحنه بندی را به سبک فرانسوی نظام دهد: یعنی هر صحنه در فضای خاصی از ساختمان رخ دهد و یک سری شخصیت برای صحنهٔ بعدی در آن معرفی شوند. میلر بسیاری از این صحنه‌ها را در هم ادغام کرد و پل هر صحنه به صحنهٔ دیگر را محو و کم‌رنگ ساخت. برای این که این وصله پینه کردن‌ها خوب از آب درآید، باید با ساختار نمایش ایپسن قاهرانه کشتی گرفت، اما

میلر توانسته است آن ــ به قول امروزی‌ها ــ تصنع سفت و سختی را که ایپسن از نمایش‌نامه‌های خوش ساخت به ارث برده بود، از نمایش بزداید.

اما جالب‌تر از دست کاری‌های میلر در متن ایپسن، انتخاب این نمایش‌نامهٔ خاص است و پرتوی که این انتخاب بر آثار خود میلر می‌افکند. برای میلر خواندن ایپس همان‌قدر سرنوشت‌ساز بود که خواندن داستایفسکی[۱۰۶]. البته تأثیر بارز ایپسن در فرم و ساختارِ محکم است ــ به‌ویژه اگر همه، پسران من یا جادو گران شهر سیلم را در نظر بگیریم. میلر از «تجربهٔ دراماتیک مفتون کنندهٔ مطالعهٔ ایپسن» و نارضایتی‌اش از نمایش‌های «گِل مال گونه»ی فاقد فرمی همچون یک کلاه‌باران[۱۰۷] مایکل وی. گاتسو[۱۰۸] تقریباً به یک لحن یاد کرده است. با وجود این، در مورد میلر، و همین‌طور شا، درس غایی‌ای که از ایپسن آموختند تکنیک نبود. برای میلر قدرت و اهمیت واقعی ایپسن عبارت است از «اصرار و ایمان او به این که چیزی را می گوید که باید بگوید و، به خدا سوگند، تماشاگر هم می‌خواهد بشنود. ... هر نمایش‌نامهٔ ایپسن با این کلمات نانوشته شروع می‌شود: 'حالا گوش کنید چه می گویم!' و این کلمات راه فرا گذشتن از 'سر گرمی' را به من نمایانده‌اند؛ راهی که از مرز فرمول‌ها و احکام خشکیده، از تصنع و فریب حرفهٔ تئاتر فراتر می‌رود. ایپسن درس آموختنی فراوان دارد، اما این نخستین و مهم‌ترین درس اوست.» به عبارت دیگر، «باید به دقت توجه کرد»، و یک نمایش‌نامهٔ جدی اساساً بیش‌تر به یُمن محتوایش درام

می‌شود تا تأثیرات عاطفی‌اش. این نکته که نمایش باید بیانیهٔ مهم و معناداری باشد میراث اصلی ایپسن برای نمایش‌نویسان مدرن است، و نیز عمده‌ترین دلیلی است که میلر را یکی از نوادگان ایپسن می‌شمارند.

این که چرا میلر این نمایش خاص را از ایپسن انتخاب کرده ــ نمایشی که از دست‌آوردهای بزرگ ایپسن نیز به شمار نمی‌رود ــ بسیاری از مشغولیت‌های ذهنی میلر را روشن‌تر می‌سازد. وی در مقدمه‌ای که بر این نمایش نوشته است خاطرنشان می‌سازد که درون‌مایهٔ آن «درون‌مایهٔ محوری زندگی اجتماعی امروز ماست، که تعبیر ساده‌اش این سؤال است که آیا در مواقع بحرانی باید تضمین‌های دموکراتیک حامی اقلیت‌های سیاسی را کنار گذارد؟ و تعبیر شخصی‌ترش این سؤال می‌شود که آیا کسی را که به درک حقیقتی نایل شده است می‌توان به صِرف این که تودهٔ مردم آن حقیقت را دروغی خطرناک و شیطانی می‌خوانند، گناهکار شمرد و محکوم کرد؟» همین «نقطه‌نظر» بود که میلر را به نوشتن جادوگران شهر سیلم واداشت و شش سال بعد «کمیتهٔ فعالیت‌های ضدامریکایی مجلس» میلر را به اتهامی مشابه احضار کرد. پاسخ این نمایش‌نامه‌ها به این سؤال آن است که در اوضاع نابه‌سامان، فردفرد آدم‌ها باید با خودشان صادق باشند. استوکمان[۱۰۹]، به تعبیر میلر، «به حقیقت وفادار می‌ماند و عواقب اجتماعی آن را به جان می‌خرد. پس، جان کلام این نمایش‌نامه آن است که حقیقت عینی تخطی‌ناپذیر است. یا به تعبیر پویاتر، آنان که به خاطر مقاصدی پنهان،

حقیقت را تحریف می کنند، ناگزیر خود به انحراف و فساد کشیده خواهند شد.»

این نتیجه گیری در مورد انحراف جامعه نوعی تغییر موضع بارز از بحث اصلی وضعیت عادی و همه، پسران من است که در آن ها جامعه دهندهٔ اخلاق عنوان می شود و انسان به شرطی موفق می شود که در آن جامعه جایی برای خود بیابد، و گرنه شکست می خورد. این نتیجه‌ای است که ظاهراً میلر از آن دوری می جست، و پس از دست‌وپا زدن‌های بسیار آن را پذیرفت. در دههٔ ۱۹۴۰ نحلهٔ فکری میلر ایدئالیسم اجتماعی ساده‌لوحانه‌ای بود، و مسائل در نظرش ساده و کاملاً واضح بودند. همان‌طور که کوئنتین[۱۱۰] در پس از سقوط خاطرنشان می کند: «... غوغا بود. جهان در گیر بی عدالتی هایی بود که من متولد شده بودم تا تصحیح شان کنم! چه خوب! یادته؟ یادته آدم‌ها یا بد بودند یا خوب؟ و چه ساده می شد گفت این خوب است، آن بد است!! جرام‌زاده‌ترین آدم‌ها اگر یهودی‌ها و سیاهان را دوست می داشت و از هیتلر ابراز تنفر می کرد از رفقا بود. در مقایسه با امروز، عین بهشت بود.» البته میلر بصیرتر از آن بود که سرشت جامعه‌اش تکانش ندهد، و این جامعه به نظر وی مدام بدنهادتر می گشت. درنتیجه، در نوشته‌های وی نوعی سر گشتگی می بینیم: هر کاری قبلی را نقض می کند. وضعیت عادی جامعه را می ستاید، فوکوس آن را محکوم می کند. همه، پسران من جامعه را می ستاید، مرگ فروشنده و جادو گران شهر سیلم آن را محکوم می کنند. چشم‌اندازی از پل جامعه را می ستاید، خاطرهٔ دو دوشنبه آن را محکوم می کند.

به عبارت دیگر، بخش اعظم کار میلر نه از اعتقادی راسخ، که از کش‌مکش دو اعتقاد متضاد نشأت می‌گیرد.

این کش‌مکش در بازنویسی او از ایپسن به وضوح رخ می‌نماید. در صحنهٔ پراهمیت چهارم در نسخهٔ اصلی، دکتر استوکمان وادار می‌شود از آریستوکراسی زیست‌شناختی انسان‌های برتر، مانند ابرمرد نیچه، دفاع کند. این فکر نتیجهٔ تقریباً اجتناب‌ناپذیر محکوم کردن خشم گینانهٔ جامعه است که از بطن ماجرای اصلی نمایش سر بر می‌کند، اما این چیزی نبود که میلر ِ سرگشته در آن زمان رغبتی به پذیرفتنش داشته باشد. بنابراین، گفتار مذکور را از نمایش حذف کرد. اکثر آثار میلر تا ناجورها حول محور این کش‌مکش میان آرمان و واقعیت دور می‌زنند. بعضی از این نمایش‌نامه‌ها دیدگاه آرمانی را بیان می‌کنند، برخی دیگر دیدگاه واقعی و عینی را. اما هرچه می‌گذشت، میلر به یکی از این دو سو کشیده می‌شد، و به ناجورها که رسید دیگر انتخاب قطعی‌اش را کرده بود.

میلر نویسنده‌ای کُند، زحمت‌کش، و هدف‌مند است که گاه هزاران صفحه را سیاه می‌کند تا صد صفحه از آن درآورد. درنتیجه، نمایش مهم بعدی‌اش، جادوگران شهر سیلم، تا ۲۲ ژانویهٔ ۱۹۵۳ بیرون نیامد. عموم را عقیده بر آن بود که کاری است استوار اما از مرگ فروشنده ضعیف‌تر است. در نمایش اول فقط ۱۹۷ اجرا رفت، اما بعدها که در خارج از برادوی به صحنه رفت، بیش از ۵۰۰ شب اجرا شد. بدنامی ِ آشکارترین درون‌مایهٔ این نمایش باعث شد محاسن آن در آغاز به چشم نیایند. موضوع

نمایش، یعنی محاکمات جادوگران سیلم در سال ۱۶۹۲، طوری با ماجرای «شکار جادوگران» دههٔ ۱۹۵۰ منطبق بود که ذهن را منحرف و مشوش می‌کرد. اما امروز که موج پرالتهاب شکار کمونیست‌ها فرو نشسته است و تیترهای روزنامه‌ها در این باره آب را گل‌آلود و ذهن را منحرف نمی‌سازند، می‌توان این نمایش را براساس شایستگی‌هایش قضاوت کرد.

جادوگران شهر سیلم نمایش‌نامه‌ای قوی، و قسمت نتیجه‌گیری‌اش سرشار از قدرت تراژیک است. عطوفت نافذ مرگ فروشنده را ندارد، ولی قدرت دراماتیکی که در مرگ جان پراکتور هست، در مرگ ویلی نیست. ضربهٔ این نمایش‌نامه کاری‌تر است، چراکه مرگ پراکتور در واقع پیروزی است، و کسی نسبت به آدم پیروز احساس ترحم نمی‌کند. در صورتی که مرگ ویلی لومان شکست بود، و خودکشی وی صرفاً ژستی از این شکست. به چنین کسی می‌توان ترحم کرد.

جادوگران شهر سیلم حقیقتاً از مرگ فروشنده نمایشی‌تر است. نمایش‌نامهٔ دوم می‌کوشد از بی‌کار شدن ویلی و تلاش بیف برای پیدا کردن کار، طرح ایجاد کند، اما این رشته طرح‌ها صرفاً قابی می‌شوند تا تصویر کل زندگی یک مرد در آن جای گیرد. این طرح‌ها محور نمایش مرگ فروشنده نیستند، در حالی که در جادوگران شهر سیلم ماجرای کلی دقیقاً رکن یا مرکز ثقل نمایش است. با تماشای مرگ فروشنده این نکته را در می‌یابیم که یک مرد چه جوری است، اما با تماشای جادوگران شهر سیلم می‌فهمیم که یک مرد چه می‌کند. مرگ فروشنده اثر

استادانه‌ای است که، علی‌رغم ماجرای نمایشی ضعیفش، موفق است، زیرا هستهٔ واقعی آن انبوهی از جزئیات معناداری است که در نهایت تصویر یک مرد را مجسم می‌سازد. در زندگی پراکتور تنها یک ماجرا قطعی، حاکم، و مقتضی است، و این ماجرا، این لحظهٔ تصمیم و تعهد، اوجی است که هر حادثهٔ نمایشی بدان‌سو گرایش دارد. مرگ یک فروشنده نمایش دراماتیک به معنی سنتی‌اش نیست ــ دست کم بنا به این تعریف ارسطویی که هستهٔ درام یک ماجراست. در حالی که جادو گران شهر سیلم از این نظر دراماتیک است و محوری بودن طرح آن توجیهی است بر این که از مرگ فروشنده قوی‌تر است.

از دیگر دلایل قوی‌تر بودن جادو گران شهر سیلم آن است که درون‌مایهٔ آن با وضوح تمام از بطن طرح بیرون می‌زند. در حالی که درون‌مایهٔ مرگ فروشنده بیش‌تر از تصویرسازی و مقدمه‌چینی نمایش سر بر می‌کند، نه از متن داستان. به همین سبب، لیندا[۱۱۱] و چارلی[۱۱۲] ناگزیرند که در سوگواری‌های‌شان معنای زندگی ویلی را تشریح کنند. در واقع، لیندا در صحنهٔ آخر نمایش هنوز دارد منظور نمایش را توضیح می‌دهد. جادو گران شهر سیلم نیازی به این گونه مقدمه‌چینی‌ها ندارد، زیرا معنی و منظور نمایش کاملاً نمایشی شده است. مقدمه‌چینی مرگ فروشنده، از نظر نمایشی بودن، چیزی درحد نوحه‌سرایی‌های درباروند گان[۱۱۳] است. بیش‌تر یک تحریک احساسات تغزلی است تا نمایشی.

جادو گران شهر سیلم از یک نظر دیگر هم به معنای سنتی

کلمه نمایشی‌تر است. وقتی قهرمان نمایش به حماقت گذشتهٔ خود پی می‌برد (اودیپ، لیر) یا با محظور دردآوری مواجه می‌شود (اورستس، هملت)، درون‌مایهٔ نمایش مؤکدتر می‌شود. سرگذشت پراکتور عناصری از هر دو این موقعیت‌ها را دارد. حماقت گذشته‌اش، که وی مذبوحانه سعی دارد از ذهن دیگران پاک کند، آن بوده که ابیگیل ویلیامز [۱۱۴] را فریب داده، و این گناه هنگامی که ابیگیل علیه او برمی‌خیزد و به وی اتهام جادوگری می‌زند، عاقبت او را نابود می‌کند. البته هستهٔ نمایش‌نامه محظور او دربارهٔ تعهد است. این محظور در هر تابلو به زبانی بیان می‌شود. در تابلوی اول پراکتور خود را از مشکل شهر دور نگاه می‌دارد و از درگیر شدن در مسئلهٔ اتهامات واهی جادوگری‌ای که مشتی دختر وحشت‌زده و عصبی از خود ساخته‌اند امتناع می‌کند. در تابلوی دوم، وقتی ابیگیل همسر وی، الیزابت [۱۱۵]، را به جادوگری متهم می‌کند، ناچار درگیر ماجرا می‌شود. در تابلوی سوم سعی می‌کند از راه قانونی به دادخواهی متهمان برخیزد، اما از طرفی هم می‌کوشد با توسل به قانون، از درگیرشدن بپرهیزد. سرآخر، در پایان این تابلو، تنها زمانی موفق می‌شود به عدالت دست یابد که درگیر این قضیه می‌شود، و بدین ترتیب، ابیگیل را متهم می‌کند و خود نیز در زمرهٔ متهمان در می‌آید. با این حال جان پراکتور همذات متهمان دیگر نیست. مانند لارنس نیومن [در داستان فوکوس] تعلل می‌کند. ماه‌ها با متهمان در زندان زجر می‌کشد، اما در آخرین لحظه‌های پیش از اعدام، اعتراف‌نامهٔ جادوگری را امضا می‌کند. دلیل وی

این است که واقعاً با متهمان دیگر فرق می کند. فریاد می‌زند: «نمی توانم مثل یک قدیس بالای چوبهٔ دار بروم. این شیادی است. من چنین آدمی نیستم. صداقت من زایل شده، الیزابت؛ من آدم خوبی نیستم. گفتن این دروغ چیزی را ضایع نمی کند، زیرا چیزی نمانده که مدت‌ها پیش ضایع نشده باشد.» پراکتور هنوز د ر تلاش نوعی مصالحه است، اما میلر اجازهٔ هیچ نوعی مصالحه‌ای را به او نمی‌دهد. پراکتور اقرارنامه را امضا می کند تا زند گی خود را نجات دهد، اما قضات می‌خواهند این اقرارنامه علنی شود، و وی درمی‌یابد که نمی‌توان در جامعه غیرمتعهد ماند. یا باید کاملاً و علناً رودرروی متهمان باشد، یا باید کاملاً و علناً با آن‌ها باشد. هیچ راه میانه‌ای برای حفظ تعهد شخصی و عدم موضع گیری علنی وجود ندارد. محظور نهایی پراکتور این است، کما این که محظور نهایی لارنس نیومن و جو کلر نیز همین است، و میلر، در این برهه از کار خویش، اجازه نمی‌دهد که فرد از التزام اجتماعی خود بگریزد و به زند گی خصوصی‌اش پناه برد.

دو نکته هست که این موقعیت را به سنت تراژدی اصولی مربوط می‌سازد. نخست این که فردی به سوی مقصد و موضع معینی رانده می‌شود و به انجام عملی بر گشت‌ناپذیر و خودویرانگر مجبور می گردد. این خود ویرانگری، بر خلاف ظاهر، نوعی تأیید و تثبیت اخلاقیات است، زیرا تأکیدی است بر این که اعتقاد مهم‌تر از زند گی است. دوم این که فرد نیاز به انتخاب کردن را در می‌یابد، و عذابش ناشی از آ گاهی اوست.

میلتون[۱۱۶] می گوید خرد جز انتخاب نیست، و انتخاب آگاهانهٔ پراکتور انتخاب یک انسان خردمند است. نکتهٔ دوم، تفاوت تراژدی پراکتور را با تراژدی ویلی‌لومان روشن می‌سازد. تراژدی ویلی نوعی رنج منفعل، غیرقابل درک، گنگ، و بی‌خردانه است. آرامشی که ویلی با مرگش کسب می کند آرامش نسیان است، اما آرامشی که پراکتور به دست می‌آورد آرامش حاصل از دانش است. تراژدی ویلی تراژدی‌ای حزن‌آور است، و تراژدی پراکتور تراژدی‌ای اصولی است. سرگذشت ویلی ترحم برمی‌انگیزد، سرگذشت پراکتور رنج؛ مرگ ویلی سوگی است بر نابودی ارزش، مرگ پراکتور رجزی است در خلق آن؛ و بالاخره، سرگذشت ویلی قصهٔ شکست انسان است، و سرگذشت پراکتور قصهٔ پیروزی انسان.

نمایش‌نامهٔ جادوگران شهر سیلم جذابیت مرگ فروشنده و استحکام ساختاری همه، پسران من را ندارد. اما به هرحال ساختار آن برای بازگویی قصهٔ شکار جادوگران و فاش ساختن ضرورت تعهد برای پراکتور مناسب است. زبان آن مانند زبان مرگ فروشنده شاعرانه و خاطره‌انگیز نیست، ولی نیازی هم نیست چنین باشد. در مرگ فروشنده زبان ناگریز است به عنوان جانشین طرح عمل کند؛ در صورتی که در این نمایش بی‌آن که توجه را جلب کند مفید می‌افتد. درواقع، دیالوگ این نمایش‌نامه دست‌آورد چشم‌گیر آن است. بی‌آن که به کج راه زبان باستانی بیافتد و سادگی، قدرت، یا انعطاف خویش را فدا کند، رنگ و بوی سخن قرن هفدهم را مجسم می‌سازد.

به دو دلیل ممکن است مرگ فروشنده همیشه نسبت به جادوگران شهر سیلم بهتر به نظر آید. اول این که در مورد نمایش‌نامهٔ اول از تیترهای انحرافی روزنامه‌ها خبری نبود تا به اثر نخستین نمایش لطمه وارد آید، و در تئاتر امریکا جنبه‌های تجاری و مطبوعاتی چنان جهت دهنده‌اند که حتی موفقیت‌های بعدی یک نمایش نیز نمی‌تواند ذهنیت اولیهٔ تماشاگر را پاک کند. دلیل دوم، و مهم‌تر از اولی، آن است که احساساتی که تراژدی حزن‌انگیز برمی‌انگیزد سطحی‌تر از احساسات برانگیخته با تراژدی اصولی است. هملت منظر کامل‌تر و هوش‌مندانه‌تری از انسان است تا سیرانو [۱۱۷]، و پراکتور آگاهی دهنده‌تر از ویلی است، ولی [هملت و پراکتور] آن قدر اشک نمی‌گیرند. عیب از نمایش‌نامه نیست، بل که در خامیِ فرم میلر است، و خامیِ فرم وی تحمیلی خامی تماشاگران اوست ــ یا به بیان دیگر، تحمیلیِ سرشت بشر است.

دوسال‌ونیم بعد، در ۲۹ سپتامبر ۱۹۵۵، دو نمایش‌نامهٔ تک پرده‌ای از میلر در برادوی به صحنه رفت: خاطرهٔ دو دوشنبه و چشم‌اندازی از پل. نتیجهٔ این برنامهٔ نمایشی چندان خوش‌حال کننده نبود، و نمایش‌ها با رکورد نه چندان خوب ۱۴۹ اجرا تعطیل شدند. بعدها میلر چشم‌اندازی از پل را بازبینی کرد و در قالب یک نمایش دوپرده‌ای گسترش داد، و اجرای مجدد آن در لندن موفقیت چشم گیری به دست آورد.

در برنامهٔ نمایشی اول، اکثر منتقدان عنایتی، یا عنایت چندانی به خاطرهٔ دو دوشنبه نشان ندادند. گرچه یکی از

ظریف‌ترین منتقدان، فرانک اوکانر [۱۱۸] زیرک، آن را از نمایش‌نامهٔ دیگر بهتر شمرد، و خود میلر در مقدمهٔ مجموعهٔ نمایش‌ها [۱۱۹] بیش متذکر شد که «هیچ یک از نمایش‌نامه‌های این مجموعه با عشقی چنین نوشته نشده، و خودم هیچ یک از آثاری را که در این کتاب چاپ شده به اندازهٔ این نمایش‌نامه دوست ندارم.»

یکی از نظرهای رایج در مورد میلر آن است که بهره‌ای از شوخ‌طبعی نبرده است. واقعاً شوخ‌طبعی زیادی در این اثر هست، و این شوخ‌طبعی در هیچ جای دیگری این‌قدر از نظر تئاتری مؤثر نیست که در این تراژی- کمدی کوچک عالی. خود میلر این نمایش‌نامه را «یک کمدی حزن‌آور» می‌خواند، و درست هم هست، مگر این که بخواهیم خیلی مته به خشخاش بگذاریم. در این نمایش حزن بیش از تراژدی وجود دارد، و یکی از عمده‌ترین جلوه‌های آن احساس ترحمی است که مخاطب نسبت به کسانی پیدا می‌کند که بعد از رفتن برت [۱۲۰] به کالج، باز در آن انبار لوازم یدکی می‌مانند.

با این حال، این نمایش تأثیراتی قوی‌تر از حزن‌انگیزی دارد. گاس [۱۲۱] پیر، سخت جان، و بددهان که یک‌نواختی بیست‌ودوسال کار در انبار لوازم یدکی او را به باده‌گساری در تعطیلات آخر هفته کشانده، از این که به هنگام مرگ زنش در حال باده‌گساری بوده سخت احساس گناه می‌کند و احساسی قوی‌تر از حزن در ما به‌وجود می‌آورد. اول دو سپر فورد را طی تعطیل آخر هفته با خود این بر و آن بر می‌کشد. سپس تمام

پولش را از بانک بیرون می‌آورد و در عیش و نوش بزرگ آخر خود یک دست لباس می‌خرد، همزمان سه تا کسی اجاره می‌کند، باده می‌نوشد، به تمام دوستان راه دور خویش تلفن می‌زند، و سر آخر در یکی از تاکسی‌ها می‌میرد. اتومبیل‌ها صلیب رنج زندگی گاس بودند، ولی او به مرگی تقریباً قهرمانانه می‌میرد. زندگی گاس او را کاملاً درهم شکسته، عیناً همان گونه که زندگی ویلی با او چنین می‌کند. اما او چیزی بیش از یک مرد عامی (low man) یا نوایمان (new man)، یا سرباز جو آدم کش (Joe killer) است.* او نیز بار گناه خویش بردوش دارد، ولی از قدرتی نیز برخوردار است: قدرت این که دل و جرأت از کف ندهد.

نمایش‌نامهٔ خاطرهٔ دو دوشنبه دست‌آورد قابل توجهی است. لازمهٔ تراژی- کمدی آن است که سرگذشت چند نفر را بیان کند، و نه یک حس و حال، که چند حس و حالِ باهم‌ستیز مختلف ایجاد نماید. معمولاً طنز لازم دارد و تغزل و ترانه نیز اغلب در آن هست. در نمایش‌نامهٔ میلر همهٔ این ویژگی‌ها هستند، و این که وی توانسته این همه را با چنین شیوهٔ مؤثری یک کاسه کند شایان توجه است. به نوعی، مثل این است که سعی کنیم خیش و ستارگان[۱۲۲] را در یک پرده جای دهیم و موفق هم بشویم. کاری تکان‌دهنده، از نظر تکنیکی ماهرانه، و زیباست، از نادر نمونه‌های تراژی- کمدی تک پرده‌ای است.

* توجه کنید به بازی‌ای که با اسامی لومان (مرگ فروشنده)، نیومن (فوکوس)، سرباز جو (جو، سرباز امریکایی)، و جو کلر (همه پسران من) شده است.

در هیچ جا به اندازهٔ نسخهٔ اول چشم‌اندازی از پل نسب میلر با نویسندگان تراژدی اصولی آشکار نیست. به نظر می‌آید که در این نمایش، میلر سعی کرده تکنیک اصولی سوفوکلس را با فضای مدرن درآمیزد، درست همان کاری که مکسول اندرسن[۱۲۳] در وینترست[۱۲۴] سعی کرد با سبک شکسپیر بکند. در نسخهٔ اول ِ میلر از کلی‌ترین شکل طرح تراژیک سنتی استفاده شده است ــ یک موقعیت تراژیک نوعی و یک همسرا ــ و به نثری نوشته شده است که می‌توان آن را، به تسامح، نثر آزاد نامید. میلر در مقالهٔ «دربارهٔ نمایش‌های اجتماعی»، در بحث اصولیت سنتی این نمایش‌نامه می‌گوید: «چشم‌اندازی از پل به این سبب تک پرده‌ای است که ... به نظر من، خود این ویژگی‌های حوادث، بافت‌شان، از نظر روان‌شناختی گویاتر بودند تا بررسی مرسوم طول و عرض آن حوادث؛ زیرا این کار لزوماً رشتهٔ واضح و تمیز فاجعهٔ او [ادی کاربون] را سست می‌کرد.» قصهٔ نمایش سرگذشت ادی کاربون کارگر بارانداز برو کلین است که خواهرزاده‌اش، کاترین[۱۲۵]، را از بچگی بزرگ کرده است. حالا که دخترک بزرگ شده، ادی رضایت نمی‌دهد از پیش‌شان برود. ادی و همسرش، بئاتریس[۱۲۶]، دو تن از بستگان ایتالیایی‌شان، مارکو[۱۲۷] و رودلفو[۱۲۸]، را نزد خویش پذیرفته‌اند. این دو به‌طور غیرقانونی وارد امریکا شده‌اند تا کاری پیدا کنند. کاترین و رودلفو به هم دل می‌بندند، و ادی متوجه می‌شود که پس از آن همه تلاش، دارد مهر و عطوفت دختر را از دست می‌دهد، و سرانجام آن دو مرد را به مأموران مهاجرت تحویل

می‌دهد. مارکو او را نزد اهل محل رسوا می‌کند، ادی گناه خویش را انکار می‌کند و در نزاعی که میان آن‌دو درمی‌گیرد، کشته می‌شود.

این نمایش‌نامه بر صحنه سخت تأثیر گذار است. با این حال، جز در کلی‌ترین معنای خود ــ یعنی سرگذشت انسانی که سودای عشقی پنهان او را به‌دنبال می‌کشد ــ به‌اندازهٔ سرگذشت جو کلر یا ویلی لومان اهمیت ندارد. ادی، مانند ویلی، از درک کامل نیرویی که دارد نابودش می‌کند عاجز است یا دست‌کم بدان اقرار نمی‌کند، و مانند جان پراکتور در غایت امر در پی حفظ نام نیک خویش است. در لحظات اوج هردو نمایش‌نامهٔ جادو گران شهر سیلم و چشم‌اندازی از پل، قهرمانان در راه نیازی که به حفظ جایگاه خویش در جامعه دارند، نابود می‌شوند. در تمام نمایش‌نامه‌هایی که میلر تا بدین‌جا نوشته است، اخلاقیات را جامعه معین و تثبیت می‌کند. در مرگ فروشنده و جادو گران شهر سیلم اخلاقیات کاذب‌اند، و در همه، پسران من و چشم‌اندازی از پل صحیح و پسندیده. تا همین نمایش‌نامهٔ اخیر، میلر هنوز استقرار یک اخلاق اجتماعی را راه خروج از بن‌بست کندوکاو در فروپاشی فرد می‌دید و معتقد بود که مضامین انبوه درام‌ها و رمان‌های جدی عصر نوین نیز همین است. البته در چشم‌اندازی از پل دو نوع اخلاق اجتماعی هست ــ یکی اخلاق صحیح و پسندیده‌ای که ادی را به‌خاطر لو دادن مهاجران غیرقانونی محکوم می‌کند و مردم بدان معتقدند، و دیگری اخلاق قانونی است که کسی آن را قبول ندارد. همین قایل شدن به دو نوع

PersianPDF.com

اخلاق اجتماعی در حقیقت یک گام از نظرگاه همه، پسران من فراتر است. و نیز گواه دیگری است بر این که آثار میلر تا بدین جا ماهیتاً گزارشی موقتی از ذهنی هنوز مرددند.

چشم‌اندازی از پل را، مانند جادو گران شهر سیلم، نمایشی سرد شمرده‌اند، و درواقع تنها نمایش‌نامه‌های گرم میلر مرگ فروشنده و خاطرهٔ دو دوشنبه بوده‌اند. در چشم‌اندازی از پل میلر از واقع گرایی به تنگ آمده، در نتیجه قهرمانی غیرواقعی‌تر از قهرمانان قبلی‌اش ترسیم کرده است؛ اما سردی واقعی این اثر از آن نیست که شخصیت ادی چندان تشریح نشده، بل که ناشی از فاصله‌ای است که نویسنده از او گرفته. میلر بارها نوشته است که نمایش‌نامه‌هایی را که بیش‌تر در پی جلوهٔ نمایشی‌اند تا بیان پیام قبول ندارد. پیام مهم میلر در چشم‌اندازی از پل به‌روشنی ادا شده، اما آن احساس عمیق همدردی‌ای که ویلی لومان و گاس را از نظر انسانی مطرح می‌کند، در این نمایش از دست رفته است. همان‌طور که میلر در مقدمهٔ نسخهٔ بازنگری شدهٔ این نمایش نوشت: «آن موقع به نظرم چنین می‌آمد که تئاتر دارد به حوزه‌ای از رمانتیسم روانی- جنسی پس می‌نشیند، آن‌هم درست در هنگامی که حوادث مهمی، چه در داخل و چه در خارج، روی داده که نیازمند تشخیص و وارسی تحلیلی‌اند. در یک کلام، از همدردی صِرف در تئاتر ذله شده بودم. حوصلهٔ دیدن قربانی درک نشدهٔ دیگری را نداشتم. حس می‌کردم عواطف رقیق بیش از حد دست‌مالی شده‌اند. می‌خواستم طوری بنویسم که علاوه‌بر قوای احساسی، قوای آگاهی نیز جان بگیرند.» بازنگری

نمایش‌نامه سبب شد که ادی از نظر نمایشی پرمایه‌تر شود، اما، همان‌طور که میلر متذکر می‌شود، «ادی هنوز هم آدمی نیست که به حالش گریه کنیم؛ نمایش سعی ندارد تماشاگر را در اشک غرق کند.» این که آیا تماشاگر فرصت می‌دهد که چنین نمایش‌نامه‌ای بر بستر خویش توفیق یابد هنوز جای تردید است. راسین وایپسن در این کار موفق شدند، اما دو تن از نویسندگان دوران ما که به هوش‌مندانه‌ترین وجه کوشیدند مضمون روشن فکرانهٔ نمایش‌نامه را گسترش دهند ــ یعنی برناردشا و برتولت برشت [۱۲۹] ــ به‌طور فاحشی شکست خورده‌اند. تماشاگران اغلب به شوخی‌های شا می‌خندند، ولی موضوع و هدف این شوخی‌ها را یا فراموش می‌کنند یا نادیده می‌گیرند؛ تماشاگران ننه دلاور [۱۳۰] برشت نیز اصرار دارند به جای توجه به پیام نویسنده، در حزن ماجرا غرق شوند.

نسخهٔ بازنگری شدهٔ میلر در اجرای صحنه‌ای از جمیع جهات موفق ِ موفق نیست. ادی پرمایه‌تر می‌گردد، و پای بئاتریس نیز بیش‌تر به ماجرای نمایش کشیده می‌شود، اما کیفیت نمایشی نسخهٔ پیش رنگ می‌بازد. گفتارهای تغزلی آقای آلفیری ِ [۱۳۱] و کیل، که به‌مثابه نوعی همسرا عمل می‌کند، کوتاه‌تر و بی‌روح‌تر شده و از نظر جلوهٔ تئاتری افت کرده است. صحنهٔ اوج نمایش جلای پیشین را ندارد، و جدال مارکو و ادی کوتاه شده و جنبهٔ دراماتیکش ضعیف‌تر گشته است. وقتی ادی چاقو می‌خورد [دیگر مانند نسخهٔ نخستین] بر صحنه سینه‌خیز نمی‌رود و پیش از مرگ، دست به پای کاترین نمی‌اندازد؛ به

جای آن، تقریباً در آغوش بئاتریس جان می‌دهد. این آشتی‌ای که با همسرش می‌کند شاید ادی را طبیعی‌تر بنمایاند، اما از بلندای قامتش نیز می‌کاهد.

نیروی تکان‌دهنده‌ای که در پس این نمایش‌نامه هست گواهی است ستودنی بر این که میلر سعی دارد به‌جای پذیرفتن جلوه‌های راحت احساسی و مسائل سهل‌الوصول تئاتری، چیز پرمعنایی بنویسد. حال، این که می‌تواند از جلوهٔ راحت احساسی صرف‌نظر کند و درامی اصولی و روشن‌فکرانه را بر کرسی صحنهٔ مدرن بنشاند جای بحث فراوان دارد. در میان درام‌نویسان پیشین امریکا که می‌خواستند درام را عرصهٔ مباحثهٔ روشن‌فکرانه سازند، المر رایس مشهورترین است. با این حال، وی در مقدمهٔ دوتا از هوش‌مندانه‌ترین و ناموفق‌ترین نمایش‌نامه‌هایش به بیان این اعتقاد می‌پردازد که گنجاندن یک پیام مهم با تفصیلاتش در نمایش‌نامه نقض غرض و کاری غیرممکن است، و درام ایجاب می‌کند که آن پیام ساده شود و در قالب قصه‌های معمول عشق و مرگ تئاتر درآید. تأیید غایی صحت این نظر با ایپسن‌ها، شاها، رایس‌ها، برشت‌ها، و میلرهای درام مدرن ــ که سعی در اثبات خلاف آن دارند ــ نیست، بل که منوط به این است که تماشاگر به مرحلهٔ بلوغ و پختگی برسد.

در این مرحله، وقفه‌هایی طولانی در کارهای صحنه‌ای میلر پیش آمد که بخشی از آن ریشه در زندگی شخصی‌اش داشت و بخشی نیز از مسائل سیاسی وی ناشی شده بود. سازمان‌های دست‌راستی افراطی چندین نمایش‌نامهٔ وی را به اتهام داشتن

گرایشات کمونیستی مورد حمله قرار دادند (همان نمایش‌نامه‌هایی که در روسیه نیز به اتهام‌داشتن گرایشات کاپیتالیستی دچار مشکل شده بودند)، اما مشکلات وی با دولت متبوعش درواقع هنگامی آغاز شد که وزارت خارجهٔ امریکا در ۱۹۵۴ از دادن گذرنامه به وی ــ «به‌عنوان کسی که طرف‌داری‌اش از جنبش‌های کمونیستی محرز است» ــ سر باز زد. در ۱۹۵۵ سناریویی دربارهٔ برخورد «هیئت جوانان نیویورک»[۱۳۲] با جوانان بزه‌کار تهیه می‌کرد. این کار بر «بدنامی»اش دامن زد. «لژیون امریکایی»[۱۳۳] و «کهنه سربازان کاتولیک»[۱۳۴] با تکیه بر گرایشات کمونیستی میلر چنان بدو تاختند که فیلم سرانجام کنار گذاشته شد.

در ۲۱ ژوئن ۱۹۵۶ میلر در «کمیتهٔ فعالیت‌های ضدامریکایی مجلس» حضور یافت و با طیب خاطر از حمایت‌هایی که در دههٔ ۱۹۴۰ از گروه‌های جبههٔ کمونیست کرده بود، و همچنین از شرکت خود در جلسات نویسندگان که به هزینهٔ کمونیست‌ها تدارک شده بود سخن گفت. به همهٔ سؤالاتی که به خودش مربوط می‌شد به‌طور کامل و بی‌پرده پاسخ گفت، اما حاضر نشد نام کسانی را که در آن جلسات دیده بود فاش سازد. به همین سبب، به اتهام اهانت به دادگاه، به کنگره احضار شد، پانصد دلار جریمه شد، و حکم تعلیقی سی‌روز زندان گرفت، اما گذرنامه‌ای شش ماهه نیز به او دادند.

این ماجرا در سطحی وسیع در مطبوعات منعکس شد، هم به سبب شهرت میلر به عنوان نویسنده، و هم به خاطر چرخشی که

در زندگی شخصی‌اش روی داد. سال‌ها بود وضعیت زندگی زناشویی وی وخیم شده بود؛ در ۱۹۵۶ از همسرش جدا شد و با مریلین مونرو[۱۳۵]، هنرپیشهٔ سینما، ازدواج کرد. در آن موقع این کار بدان می‌مانست که آلبرت آینشتاین[۱۳۶] با روزلی کولی[۱۳۷] وصلت کرده باشد، زیرا میلر را همه آدمی روشن‌فکر می‌دانستند ــ چیزی که اکثر نمایش‌نویسان نیستند ــ و دوشیزه مونرو را به‌چشم رب‌النوع مه‌رویان احمق موطلایی می‌نگریستند.

اگر ملاک قضاوت‌مان نکاتی باشد که در داستان کوتاه «خواهش می‌کنم چیزی را نکشید»[۱۳۸] و پس از سقوط چهرهٔ مونرو را ترسیم می‌کنند، باید گفت میلر در دوشیزه مونرو نمونهٔ نادر معصومیت دنیای مدرن را دیده و بی‌شک سرخوردگی فزاینده از اندیشه‌اش او را واداشته بود به دامان معصومیت آویزد. مشکلاتش با دولت در نهایت حل گشت و احضاریه‌اش لغو شد، اما ازدواجش او را همچنان در مرکز توجه نگاه داشت. در این سال‌ها زیاد می‌نوشت و کم منتشر می‌کرد، و ازدواجش کم کم حتی اوقات بیش‌تری را از او گرفت. بنا به گفتهٔ موریس زولوتو[۱۳۹]، زندگی‌نویس دوشیزه مونرو، که برخی از مباحث پس از سقوط نیز مؤید آن است، مونرو روزبه‌روز میلر را بیش‌تر به دنیای خویش می‌کشید.

ره‌آورد عمدهٔ این سال‌ها فیلم ناجورها بود که نخست داستانی کوتاه بود، بعد رمان شد، و سپس متن فیلم، و سرانجام به عنوان نوعی فیلم‌نامهٔ رمان شده به چاپ رسید. این فیلم، که به تعبیری برای بازی مریلین مونرو نوشته شده بود، چندان استقبال

ندید، درصورتی که جان هیوستن[۱۴۰] کارگردانش بود و اِلی والاش[۱۴۱]، مانتگامری کلیف[۱۴۲]، و کلارک گیبل[۱۴۳] از بازیگران آن بودند. فیلم خوبی بود، نگاه صادقی داشت و با زیرکی جمع‌وجور شده بود، اما علی‌رغم حضور مریلین مونرو، به معنای سنتی کلمه پرجاذبه نبود و اغراق‌های ساده‌لوحانه‌ای را که سینما می‌طلبد نداشت. بسیاری از فیلم‌هایی که از بهترین‌ها شمرده می‌شوند ــ حتی تولد یک ملت[۱۴۴]، طمع[۱۴۵]، دلیجان[۱۴۶]، همشهری کین[۱۴۷]، کازابلانکا[۱۴۸] ــ اگر در تماشای مجدد، توجه خود را فکورانه به محتوای‌شان معطوف سازیم و غرق جذابیت‌های هیجانی آن‌ها نشویم، از اعتبار پیشین خواهند افتاد. ناجورها، در مقایسه با بسیاری از فیلم‌ها، از این نوع هیجان سنتی کم‌دارد و در هر تماشای مجدد، معنی آن بیش‌تر خواهد شد نه کم‌تر.

داستان فیلم مربوط به سه گاوچران در غرب مدرن است که بی‌هدف در زندگی سرگردان‌اند و با غرولند به دنیای مدرن، می‌گویند: «از مزدوری بهتره.» قسمت اصلی داستان، ماجرای شکار اسب‌وحشی است که با هواپیما و کامیون صورت می‌گیرد. اسبان وحشی حالا انگشت‌شمارند، تقریباً به تعداد همین آدم‌هایی که شکارشان می‌کنند. انگیزهٔ این شکار نیز انگیزهٔ حقیرانه‌ای است ــ فروش آن‌ها برای تهیهٔ غذای سگ. کاری که زمانی «کاری شرافت‌مندانه...، کاری مردانه» بود، به نوعی از معنی تهی شده است. چنان که گِی[۱۴۹]، مسن‌ترین گاوچران‌ها، برای دختر، روزلین[۱۵۰]، تشریح می‌کند: «می‌ریم یک کاری بکنیم، قصد آزار هم نداریم، کاری که طبیعتاً توی

وجودمونه. بعد یک جایی یک‌دفعه این کار دربست بد می‌شه. مثل رقصیدن تو کاباره. وقتی می‌رفتی اون‌جا قصدت فقط رقصیدن بود دیگه، نه؟ اما کم کم آدما از صرافت خوب رقصیدنت افتادن و بی‌تفاوت نگاهت می‌کردن و، همچی بگم، فکرای دیگه‌ای از سرشون می‌گذشت. به گند کشیدنش، نه؟ ... من... این... این طوری می‌رقصم روزلین. حالا اگه طور دیگه‌ای تعبیرش می‌کنن، خوب بکنن... . من هم با این روزگار وانفسا کاری بهتر از تو نمی‌تونم بکنم. اسب‌ها رو شکار می‌کنم که آزادیم رو از دست ندم. همین!»

به بیان دیگر، میلر از نابودی معصومیت می‌گفت، و این فیلم تا آن زمان قوی‌ترین ادعانامهٔ وی علیه جامعه و خانواده هر دو بود. جامعه مزخرف و خالی از ارزش است، و خانواده فرو پاشیده. همسر گوئیدو [۱۵۱] مرده، پرسی [۱۵۲] از خانه گریخته، بچه‌های گِی از او دوری می‌کنند، و زندگی زناشویی روزلین به هم خورده است. یکی از نمادهای تأثیرگذار این فروپاشی، خانهٔ نیمه تمامی است که گوئیدو شروع کرده و بعد رهایش کرده. این خانهٔ بیابانی نزدیک‌ترین نمادی است که میلر تا آن زمان برای به تصویر کشیدن دنیایی برهوت بدان دست یافته بود ــ دنیایی که همه چیزش از هم گسیخته و کارش بر مدار نیست. تنها روابط حقیقی، روابط تصادفی‌ای است که میان چنین ناجورهای سرگردانی شکل می‌گیرد ــ ناجورهایی که نصیب‌شان از دنیایی که روزبه‌روز بیش‌تر از آن فاصله می‌گیرند، دست یازیدن به خوشی‌های گذراست.

گرچه این سیاه‌ترین بیانیهٔ میلر تا آن زمان بود، اما در این فیلم میلر با عواقب و عوارض ادعانامه‌اش به طور کامل مواجه نمی‌شود. شخصیت‌هایش، چنان که لازمهٔ یک فیلم است، کاملاً ساده و تقریباً کودک مآب‌اند. راه‌حلی که مطرح می‌شود نیز بیش از حد ساده است. آنان [ناجورها]، به شیوه‌های نسبتاً توجیه‌ناپذیر، اسب‌های به دام افتاده را آزاد می‌کنند و، بدین ترتیب، از معصیت این جهان مبرّا می‌شوند؛ همهٔ آن‌ها، شاید به‌جز گوئیدو، دوباره به نوعی معصومیت دست می‌یابند. پرسی به خانه نزد خانواده‌اش بازمی‌گردد، و گِی و روزلین به هم می‌رسند. در پایان فیلم، آن‌ها دارند از خانه و تشکیل خانواده و شروعی تازه حرف می‌زنند.

فیلم، در نهایت، نه آن‌قدر که باید پرمعنی است و نه آن‌قدر که باید دراماتیک است، زیرا نکات موجود در آن به کندو کاو دقیق‌تری نیاز دارد که از عهدهٔ میلر در یک فیلم بر نمی‌آید. او نمی‌تواند آن‌قدر که بایدوشاید از کلمات استفاده کند، لذا پایان فیلمش چیزی فراتر از درآغوش هم‌رفتن‌ها و رو به غروب ِ خورشید راندن‌های پایان‌های مرسوم و مبتذل هالیوودی نیست. این درون‌مایه برای آن که کارآیی لازم را بیابد، باید عمیق‌تر گردد و مفهوم بیش‌تری را در بر بگیرد؛ همان مفهومی که میلر می‌کوشد در نمایش‌نامهٔ بعدی‌اش، پس از سقوط، جای دهد و نه تنها علیه جامعه و خانواده، که علیه فرد نیز بیانیه صادر می‌کند. مشکل واقعی ناجورها فیلم بودن آن است، و تفاوت درون‌مایهٔ آن با نمایش‌نامهٔ پس از سقوط این است که در فیلم هنوز افراد

معدودی هستند که به شرف و معصومیت نایل می‌شوند.

در ۱۹۶۰ میلر و دوشیزه مونرو زندگی مشترک‌شان را تحمل‌ناپذیر یافتند و از هم جدا شدند. در ۱۹۶۲ میلر با اینگبورگ موراث[۱۵۳]، که برای خبرگزاری رویتر[۱۵۴] عکاسی می‌کرد، ازدواج کرد و نمایش‌نامهٔ تازه‌ای را به‌نام پس از سقوط به پایان رساند که اولین برنامهٔ اجرایی «مرکز گروه رپرتواری لینکن»[۱۵۵] بود. این نمایش‌نامه بر اساس زندگی خود میلر بود. این مسئله چندان بدیهی بود که ارزش‌های واقعی آن در آغاز به‌دشواری به چشم می‌آمدند. منتقدان مطبوعات عموماً تحت تأثیر آن قرار گرفتند، در حالی که منتقدان وابسته به نشریات کوچک با حدت غریبی بدان تاختند. علی‌رغم مخالفت منتقدان ادبی‌تر، در نظر اکثر بینندگان، کارگردانی کازان درخشان بود و تیم ماهری نقش‌های آن را ایفا می‌کردند که در رأس آن‌ها جیسن روباردز مهین[۱۵۶] و بارابارا لودن[۱۵۷] بودند؛ نقش لودن به شخصیت مریلین مونروی تازه گذشته نزدیک بود.

پس از سقوط واقعاً می‌تواند یک شاه کار باشد، اما تا جاذبهٔ کاذب عناصر زندگی‌نامه‌ای آن با گذشت زمان از بین نرود و منتقدان نیز از مقایسهٔ آن با نمایش‌های سنتی‌تر دست برندارند ــ حتی اگر آن نمایش‌نامه همان مرگ فروشنده باشد ــ کمال این کار کاملاً به چشم نمی‌آید. در این نمایش‌نامه میلر بیش از پیش از برانگیختن مصنوعی احساسات بر صحنه پرهیز کرده، و همین امر باعث شده است که تأکید بر درون‌مایه بیش‌تر شود؛ در نتیجه، جاذبهٔ احساسی آن کاستی گرفته است. شبیه این پدیده

را در شا نیز می‌توان دید، که در نقد نمایش‌نامه‌هایش گفته‌اند همه سر هستند و قلب ندارند. می‌توان پرسید که آیا این نقد پخته‌ای است؟ درواقع، آیا درام مرسوم هنر پخته‌ای است؟ ممکن است دقیقاً لایهٔ عمیق‌تری از احساس باشد که کاملاً به‌جا و با شناخت از خود ساز گارتر باشد ــ چنان که در پس از سقوط و بسیاری از آثار خود شا ظاهراً این نکته مطرح است.

به هر حال، پس از سقوط نافذترین اثر روشن‌فکرانهٔ میلر است و شخصیت محوری کوئنتین پیچیده‌تر از آن است که با واکنش‌های سادهٔ عشق و ترحم بتوان جمع‌بندی‌اش کرد. این نمایش نشان می‌دهد که وقتی مردی معصومیت روشن‌فکرانه‌اش را از دست داد، یعنی پس از سقوطش، چه بر سر او می‌آید. باورهای سادهٔ اخلاقی کوئنتین رخت بربسته‌اند، و او نه تنها به‌عنوان یک فرد، که در مقام عضوی از خانواده و جامعه نیز معصومیت خود را از دست داده است. در مقام یک فرد، گسست دو ازدواج را دیده. شکست عشق را هم در خانواده‌اش و هم در میان دوستانش، چه در کشورش و چه در جهان، تجربه کرده است. تقریباً همهٔ شخصیت‌های این نمایش به عشق پشت پا می‌زنند. به قول کوئنتین: «همهٔ آن‌ها را دوست داشتم، همه‌شان را! و عامدانه گذاشتم از پا بیافتند و نابود شوند تا من زندگی کنم، کاری که آن‌ها نیز با یک حرف، یک نگاه، یک راست و یک دروغ با من و با یکدیگر کردند ــ و همه هم در عین عشق.» گویی همهٔ شخصیت‌های نمایش دیگران را فدای بقای خود می‌کنند. کوئنتین وقتی می‌خواهد اندیشه‌های مگی[۱۵۸] را

بی‌رحمانه در هم بشکند، می گوید: «مگی، معبود زند گی‌ام، من، من سرشار از نفرتم ــ از جهان متنفرم! ... از زن‌ها، از مردها، از همهٔ آن‌هایی که به پایم نیافتند و عشق بی‌پایان و ابدی خود را به من ابراز نکنند، متنفرم.»

در این نمایش بارها می‌بینیم که افراد برای بقای خویش پا بر اجساد کشتگان عشق می گذارند: در دو ازدواج کوئنتین؛ در آسایش شادمانه‌ای که به هنگام مر گ دوستش، لو[۱۵۹]، دارد و خود را از مشکلات لو کنار نگاه می‌دارد؛ در کالج‌رفتن و تنها رها کردن پدرش؛ در خیانتی که مادر او در زمان کود کی در حق او می کند؛ در خیانت مادر به پدر ورشکسته‌اش؛ در آن جا که میکی[۱۶۰]، دوست کوئنتین، تصمیم می گیرد در کمیتهٔ تحقیق به دوستانش خیانت کند ــ جابه‌جا، هر فردی عشق را فدای نجات خویش می کند. هر سه همسر کوئنتین لو را به خودشیفتگی متهم می کنند، اتهام درستی هم هست، منتها در مورد تک‌تک شخصیت‌های دیگر نمایش نیز صادق است، به جز هولگا[۱۶۱] که کوئنتین قصد دارد در پایان نمایش با او ازدواج کند. حتی ازدواج دوم کوئنتین نیز، که شباهت‌هایی با عشق گِی و روزلین در ناجورها دارد، برای آن است که نشان داده شود دست یافتن به معصومیت توهمی بیش نیست. معصومیت ممکن نمی‌شود، و میانهٔ مگی و کوئنتین به هم می‌خورد و، در صحنه‌ای مخوف، کوئنتین از کمک به حفظ زند گی مگی دریغ می‌ورزد.

شکست عشق، به یک معنای اجتماعی گسترده، در اردوی اسیران جنگی نازی و گناهی که کوئنتین درمورد آن

احساس می کند نموده شده است. میلر رخ‌دادهای اردوگاه اسرای جنگی را به جهانی از بلایایی که فرد بر سر دیگران می‌آورد تبدیل می کند. هولگا در پاسخ این سؤال کوئنتین که «وقتی می‌آی این جا، هیچ احساس ... یک‌جور شریک جرم‌بودن... نمی کنی؟» می گوید: «کوئنتین، هیچ کدام از آن‌هایی که به دست نازی‌ها کشته شده‌اند دیگر نمی‌توانند احساس معصومیت کنند.» بالاتر از این، با تصمیم میکی مبنی بر لو دادن دوستانش در کمیتهٔ مجلس، هم شکست اخلاقی جامعه‌ای که چنین پرسش‌هایی از فرد دارد تفسیر می‌شود، و هم نمونه‌ای از تلاش‌های مذبوحانه برای کسب مجدد معصومیت از دست‌رفته نشان داده می‌شود. معصومیت به هر حال برای همیشه از دست رفته است.

در پرتو این مثلث محکومیت جامعه، خانواده، و فرد، مشخص می‌شود که میلر به نارسایی دیدگاه آثار پیشین خود پی برده است. اگر موضوع پس از سقوط تماماً همین محکومیت بود، این اثر یکی از سیاه‌ترین نمایش‌نامه‌های روزگار ما می‌شد؛ گرچه، هولگا، که با کوئنتین به دیدن نمایش‌نامهٔ نی سحرآمیز[۱۶۲] می‌رود، شخصیتی است که نوعی امید با خود می‌آورد ــ امیدی که به یقین غم‌بار است، اما تنها شکل از امید است که به ترفندهای بنجل تئاتری نی سحرآمیز نمی‌ماند.

هولگا: هر شب شبیه این خواب را می‌دیدم ــ خواب می‌دیدم بچه دارم؛ حتی خواب می‌دیدم که این بچه زندگی من است؛ بچهٔ خرفتی بود. گریه می‌کردم، صد دفعه ازش فرار

می کردم، اما هربار که برمی گشتم، همان چهرهٔ ترس ناک را داشت. تا این که فکر کردم اگر بتوانم او را ــ و هرچیزی را که مال اوست ــ ببوسم، شاید آسوده شوم. روی چهرهٔ درب و داغانش خم شدم، چه قدر کریه بود،... اما بوسیدمش.

کوئنتین: باز هم به خوابت می آد؟

هولگا: گاهی اوقات. اما یک جور معصومیتی داشت که... مال من بود. کوئنتین، فکر می کنم آدم باید در نهایت زندگی خودش را در آغوش بگیرد.

باید همان طور که کوئنتین بر سر مگی فریاد می کشد، «نفرت خود را ببینی و زندگی کنی!» آدم ملعون و نفرین شده و سقوط کرده «در بهشت دروغین میوه های مومی و درختان نقاشی شده زندگی نمی کند. پس از سقوط زندگی می کند، پس از مرگ های بسیار بسیار... . و میل به کشتن هیچ وقت کشته نمی شود، فقط به برکت کمی شجاعت می شود به محض آن که رخ نمود، به چهره اش نگاه کرد و به محبت دستی به سرورویش کشید ــ کاری که با عضو عقب افتادهٔ خانواده می کنند ــ و از گناهش گذشت؛ و باز و باز... تا ابد؟»

این بیانیهٔ مهمی از زبان یک آدم درهم شکسته است، و چنگ انداختن کوئنتین به این ژنده یقین ـ پاره پاره، از آن جوانک هوادار کمونیسم دههٔ ۱۹۴۰ که پرچم سپید و طاهر خویش را در اهتزاز داشت فرسنگ ها فاصله دارد، از آن میلر رؤیایی که

ساده‌لوحی میهن‌پرستانهٔ وضعیت عادی را نوشت، و همین طور از آن نفی و ایجاب‌های سادهٔ مردی که همیشه بخت با او بود، همه، پسران من، و حتی مرگ فروشنده. این بیانیه‌ای است که باید آن را در کنار حقایق جاافتاده و اسطقس‌دار دیگر نشاند ــ حقایقی از قبیل شجاعتِ برخطا بودن استیون ددالوس[۱۶۳] یا «بردباری می‌کنند»ِ فاکنر[۱۶۴]. این بیانیه به هیچ‌وجه به بیانیه‌های احساساتی ریدرز دایجست نمی‌ماند، بل که شاید یکی از معدود ابراز نظرهای پخته در نمایش‌نامه‌های امریکایی است.

پس از سقوط از نظر تکنیکی کار درخشانی است. در این اثر میلر مشکل همیشگی خود را حل می‌کند ــ این که چه گونه روان‌شناسی واقعی را به اندازهٔ کافی حفظ کند و احساس کاملی از جهان واقع به‌دست دهد ــ و در عین حال در می‌یابد که چه گونه زمان را سیری روان ببخشد و ذهن آدمی را ژرف‌تر از آن‌چه واقع‌گرایی مرسوم اجازه می‌دهد بکاود. و همهٔ این مسائل در نمایش‌نامه تحقق می‌پذیرند بی‌آن که اثر در ورطهٔ اکسپرسیونیسم مفرط یا تئاتر پوچی بیافتد. خطاب نمایش به راوی نامرئی‌ای است که ممکن است، چنان که میلر اشاره می‌کند، روان کاوِ کوئنتین یا خدا باشد، اما درواقع خود کوئنتین است. نمایش‌نامه ضمیر و باطن را به محک می‌کشد و محل وقوعش ــ از نامی که میلر نخست بر مرگ فروشنده گذاشته بود و بعد منصرف شد استفاده می‌کنیم و می‌گوییم ــ «در درون او» ست.

میلر با در نظر گرفتن سیر افکار آدمی توانسته جزئیات و

کُنه زندگی کوئنتین را بکاود. نظام بازشدن نمایش بر سیر منطقی نیست، بل که به‌ظاهر الله‌بختکی است. کوئنتین از ترسش از برخی افکار حذر می‌کند، براساس تداعی معانی جلو می‌رود، و دوباره و دوباره به افکار پیشین خود باز می‌گردد؛ با این حال، هیچ احساس تکرار الله‌بختکی نمی‌کنیم، بل که احساس می‌کنیم هر بار این افکار معنای بیش‌تری می‌یابند. یکی از تمهیداتی که انسجام نمایش‌نامه را حفظ می‌کند ترفند استفاده از افکار نامربوطی است که در لحظاتی به ذهن کوئنتین خطور می‌کنند. برای نمونه، یکی از شبح‌هایی که مدام پیدایش می‌شود لوئیز[۱۶۵]، همسر اول کوئنتین است، که در حال یک بازی یک نفره در صحنه‌هایی که مثلاً مگی، همسر دوم، حضور دارد، به مثابهٔ سرزنش مجسم خودشیفتگی کوئنتین ظاهر می‌شود. شبح‌های دیگر ــ هولگا، مادرش، و ستایندهٔ جوانش، فلیس[۱۶۶] ــ نیز لحظاتی ظاهر می‌شوند. هر یک از این شبح‌ها نمایندهٔ یکی از جنبه‌های زندگی کوئنتین هستند و صرف ظهورشان در موقعیتی متفاوت، اشاره‌ای است رندانه به همان جنبه از زندگی کوئنتین که نماینده‌اش هستند. استریندبرگ نیز در نمایش‌نامه‌های رؤیایی‌اش به شیوه‌ای جذاب به کندوکاو ذهن انسان پرداخته، اما جنبهٔ استدلالی‌اش کم‌تر بود و، با توجه به نیازهای سادهٔ درام، بیش از حد بی‌نظم بود. میلر، که گرایش ایپسن به ساختار و پیام را به ارث برده بود، موقعیت استریندبرگی را نوعی نظم و نسق بخشید. شاید تنها امریکایی دیگری که بلندپروازانه به چنین تلاشی دست زده یوجین اونیل است با آشفتگی درخشان و

مغشوش کنندهٔ نمایش‌نامهٔ براون، خدای بزرگ[۱۶۷].

علی‌رغم سردی و بی‌روحی‌ای که به نمایش نسبت داده‌اند، و با آن که کوئنتین رأفت و منزلت شخصیتی چون هملت را ــ که با او مقایسه‌اش کرده‌اند ــ ندارد، اما شخصیت پردازی نمایش بسیار زیباست. مگی بهترین شخصیتی است که میلر پس از ویلی لومان تصویر کرده یا سعی کرده تصویر کند؛ درمورد دیگر شخصیت‌ها نیز کوتاهی نشده، زیرا حتی بعضی از نقش‌های کوچک نیز از نظر تئاتری اساسی و مهم‌اند. در مجموع، پس از سقوط همهٔ مشکلات تکنیکی میلر را به‌طور کامل حل نمی‌کند و البته پاسخ قطعی نیز به مسائلی که میلر و دنیایش را پریشان ساخته نمی‌دهد. در این نمایش، آن دنیا را با لحنی سیاه‌تر از همیشه محکوم می‌کند، اما پیداست که پی‌برده سؤال‌هایی که ارزش پرسیدن دارند پیچیده‌تر از آن‌اند که پیش‌ترها می‌شناخت.

در ۳ دسامبر ۱۹۶۴، «مرکز تئاتر لینکن»، در دومین فصل فعالیت خود، نمایش‌نامهٔ دیگری از میلر را اجرا کرد به نام حادثه در ویشی[۱۶۸]. مکان نمایش «محل بازجویی» در فرانسهٔ اشغالی، و زمان آن ۱۹۴۲ است؛ نمایش‌نامه تلاش‌های گروهی زندانی تازه گرفته شده را دنبال می‌کند. از لحاظ فرم، نمایشی استادانه اما از نوع رئالیسم کاملاً سرراست است. درون‌مایهٔ آن اساساً تکرار ساده‌تر درون‌مایهٔ پس از سقوط است: همهٔ آدم‌ها به جرم انسان‌بودن، گناه کارند. شاید اگر این اثر پیش از پس از سقوط می‌آمد، تأثیر بیش‌تری می‌گذاشت. چون پس از آن آمده

ــ با همهٔ قدرت و صداقتی که در آن هست ــ پیش‌رفتی را نشان نمی‌دهد، نه از نظر تکنیک تئاتری، و نه از نظر تفکر.

سرعت غیرمعمولی که میلر در خلق این اثر به خرج داد این ظن را برمی‌انگیزد که میلر برای فعال‌ماندن، نیاز به صحنه‌ای دارد که از آنِ خودش باشد. متأسفانه عدم موفقیت همه‌جانبه‌ای که در همکاری با مرکز تئاتری لینکن در دو فصل اول اجرایی آن داشت سبب شد که (همراه با کارگردانان هنری این گروه) ارتباطش را با این گروه قطع کند.

میلر و همسرش در این هنگام در مزرعه‌ای در کانتیکت[۱۶۹] زندگی می‌کردند و یک فرزند داشتند. در ۱۹۶۵ میلر به ریاست «انجمن نویسندگان بین‌المللی» (پن = P E N) برگزیده شد و دو دوره در این سمت خدمت کرد. در ۱۹۶۷ مجموعه داستان‌های کوتاهی به نام دیگر به تو نیاز ندارم[۱۷۰] انتشار داد. این اثر مجموعه‌ای بود استادانه و گاه برانگیزنده شامل کارهای کوتاهی که به طور مقطعی طی سالیان در نشریات مختلف چاپ شده بودند. در ۱۹۶۹ با همسرش مشترکاً کتاب کوچکی به نام در روسیه منتشر کردند که مشتمل بود بر مقالهٔ بلند جذابی از میلر همراه با عکس‌های فوق‌العاده‌ای که همسرش گرفته بود.

تازه‌ترین نمایش‌نامه‌ای که تا هنگام نگارش این نقد از میلر اجرا شده قیمت[۱۷۲] است. این نمایشِ چهارشخصیته در ۷ فوریهٔ ۱۹۶۸ در نیویورک افتتاح شد؛ اجرای آن در لندن با استقبال روبه‌رو شد؛ و اجرای تلویزیونی آن در ایالات متحد نیز، به خاطر

بازی دو تا از بازیگرانش، جورج سی. اسکات [۱۷۳] و دیوید برنز [۱۷۴] مرحوم، جایزهٔ امی [۱۷۵] را ربود.

این نمایش‌نامه بلندپروازی‌های پس از سقوط را، که هم بیانیه‌ای شخصی بود و هم بیانیه‌ای اجتماعی، ندارد. قیمت در وهلهٔ نخست بیانیه‌ای شخصی است، کما این که حادثه در ویشی در وهلهٔ نخست بیانیه‌ای اجتماعی بود. قیمت از حادثه در ویشی هیجان‌انگیزتر و جالب توجه‌تر است، اما انسجام آن را ندارد. در میان چهار شخصیت آن، شخصیت همسر، مانند اغلب شخصیت‌های زن میلر، بی‌رنگ‌وروتر و نامنسجم‌تر از همه است. محور نمایش رودررویی دو برادر است بر سر طرز فکری که نسبت به پدر متوفای‌شان دارند. قهرمان نمایش برادری است که پلیس است و به خاطر نگه‌داری از پدرش، از آیندهٔ خود چشم پوشیده و این فداکاری خانوادگی برای او به این قیمت تمام شده که از وضعش راضی نیست و می‌داند که زندگی‌اش از دست رفته است. به هر حال جایزه‌ای که در قبال این فداکاری نصیب این پلیس ــ با آن نام بامسما و طنزآمیزش، ویکتور (= پیروزی) ــ می‌شود، جایزه‌ای پوچ است. برادر پزشک او، والتر [۱۷۷]، متذکر می‌شود که پدر نه نیازی به فداکاری داشت و نه چنین چیزی را می‌خواست. والتر معتقد است که ویکتور این مسئله را می‌دانسته و فداکاری را بهانه کرده است. از آن سو، والتر نیز که باهوش‌تر و به‌ظاهر سنگ‌دل‌تر است، از زندگی طرفی نبسته. ره‌آورد موفقیت صوری‌اش، بحران روانی و زندگی زناشویی ازهم‌پاشیده بوده و زندگی فعلی‌اش را به‌شکل

رقت‌آوری بی‌ارزش ساخته است.

رشتهٔ محوری این نمایش‌نامه به هیچ نتیجه و پیامی راه نمی‌برد. تنها حاصل آن فاش‌شدن تدریجی دو شخصیت اصلی است که به‌نظر می‌آیند وجوهی از شخصیت خود میلرند. تردیدی نیست که کوئنتین پس از سقوط نیز از میلر چیزهای فراوان دارد، اما آن اثر کوئنتین را به جامعه‌اش مرتبط می‌ساخت. در مورد ویکتور و والتر فرانس[۱۷۸] عمدتاً با افشا کردن فردی مواجه‌ایم، که رنگ و بوی نفس‌پرستیِ بیش از حد دارد. به اضافهٔ این که همهٔ این مسائل را در آثار پیشین میلر دیده‌ایم. رابطهٔ دو برادر و پدرِ ناکامل‌شان از مردی که همیشه بخت با او بود به این سو همواره فکر و ذکر میلر بود، و آن‌ها را هم در همه، پسران من و هم در مرگ فروشنده دیده‌ایم. به‌همین سبب، در این نمایش، به‌جای آن پیام عمومی‌ای که از هر نمایش انتظار می‌رود، بیش‌تر نوعی طرد روح پلید فردی را مشاهده می‌کنیم.

نکتهٔ جالب در قیمت کمدی تامّ و تمام آن است. نیمهٔ پایانی پردهٔ نخست به تکوین شخصیت سمسار یهودی، گرگوری سولومون[۱۷۹] اختصاص یافته که از زیباترین شخصیت‌های میلر است. سولومون شخصیتی است لوده، زیرک، مغموم، به طبیعت سنش فاقد اعتمادبه‌نفس، و بالاخره سرکش. سروکلهٔ او که پیدا می‌شود، نمایش پیروزمندانه قد می‌کشد. میلر چنان به جدی نوشتن شهره شده که استعداد کمدی‌نویسی‌اش از نظر دور مانده است. البته در مرگ فروشنده مقدار قابل توجهی کمدی به کار رفته، و خاطرهٔ دو دوشنبه تراژی- کمدی برجسته‌ای است.

گر گوری سولومون می‌توانست محور نمایش قیمت باشد، زیرا چنان نمایش را از روال منطقی‌اش خارج می‌کند که امیدی به نجاتش نمی‌ماند ــ کاری که فالستاف[۱۸۰] با نمایش‌نامه‌های هنری چهارم می‌کند. اگر میلر این وجه از قریحه‌اش را تکوین بخشد، می‌تواند بُعد تکان‌دهنده‌ای به کار بارز خویش بیافزاید.

نقد نمایشی در سطحی گسترده با کلیشه‌سازی همراه است. آن‌چه بعد از موفقیت همه، پسران من، مرگ فروشنده، و جادو گران شهر سیلم در نقد آثار میلر کلیشه شد این بود که او نمایش‌نامه‌هایی بسیار جدی می‌نویسد و سعی دارد از یک جور دل مشغولی به مسائلی اجتماعی، الگوی مدرنی برای تراژدی بیرون بکشد. از پس از سقوط به این سو، این کلیشه تا حدودی رنگ باخته و از رونق افتاده است. اینک دیگر بحث مسائل اجتماعی میلر را به بازتاب خام‌دستانهٔ افکار چپ گرایانهٔ وی از بیست و پنج سال پیش تعبیر نمی‌کنند. تام درایور[۱۸۲] از آن نوع منتقدانی است که این نوع نگرش در سخنان وی مشاهده می‌شود: «به نظر من، نمایش‌نامه‌ها [ی میلر] ماند گار خواهند بود، اما نه به‌عنوان آثار ادبی یا مظاهری از عقاید اجتماعی، بل که به‌عنوان تلاشی جهت دست یافتن به نوع خاصی از بازیگری، به‌عنوان ثمرهٔ تلاش‌های یک اهل تئاتر.»

به‌نظر من، این نوع برخورد نشانهٔ کج‌فهمی مرسوم روشن‌فکران از درام است که تئاتر را در مقایسه با ادبیات دست کم می‌گیرند. معلوم است که میلر تئاتری است، اما ادبیات

تئاتر را نمی‌توان از مفهوم کلی تئاتر جدا کرد. البته نمایش‌نامهٔ خوب را به‌صورت متن ادبی نیز می‌توان خواند، درست همان‌طور که از کادیلاک هم می‌توان به‌جای قفس کبوتر استفاده کرد. نمایش‌نامه تا حدودی به ادبیات مربوط هست و با آن تماس دارد و گاهی می‌توان با ادبیات مقایسه‌اش کرد، اما جز این موارد، مقایسهٔ تئاتر با ادبیات همان‌قدر بی‌پایه و اساس خواهد بود که مقایسهٔ ژامبون با تخم‌مرغ.

در مورد میلر، دست کم در این حد می‌توان مطمئن بود که: به‌حق یکی از پنج ـ شش نویسندهٔ خوب تئاتر است که امریکا تا به حال به خود دیده. میلر در درام امریکا، و درواقع در تئاتر سدهٔ بیستم، جایگاهی استوار و رفیع دارد.

پی‌نویسها

۱. Mr. Zero. قهرمان نمایشنامهٔ ماشین حساب اثر المر رایس.
۲. Elmer Rice، (۱۸۹۲-۱۹۶۷). نمایشنامه‌نویس امریکایی.
۳. *Rossum's Universal Robots*. عنوان نمایشنامه‌ای از کارل چاپک (۱۸۹۰-۱۹۳۸). نمایشنامه‌نویس چک.
٤. Oedipus. شخصیت اساطیری یونان که نادانسته پدرش را می‌کشد و با مادرش زنا می‌کند.
۵. Lear. قهرمان نمایشنامهٔ شاه‌لیر اثر شکسپیر.
٦. August Strindberg، (۱۸٤۹-۱۹۱۲). نمایشنامه‌نویس سوئدی.
۷. George Bernard Shaw، (۱۸۵٦-۱۹۵۰). نمایشنامه‌نویس بریتانیایی.
۸. Aristotle، (۳۸٤-۳۲۲ ق.م.). فیلسوف یونانی.
۹. Sophocles، (؟ ٤۹٦-٤۰٦ ق.م.). نمایشنامه‌نویس یونانی.
۱۰. *Oedipus Rex*، نمایشنامه‌ای از سوفوکلس (ترجمهٔ فارسی: شاهرخ مسکوب، تهران، نشر اندیشه، ۱۳٤٦).
۱۱. Euripides، (قرن پنجم ق.م.) نمایشنامه‌نویس یونانی.
۱۲. William Shakespeare، (۱۵٦٤-۱٦۱٦). نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی.
۱۳. Sean O'casey، (۱۸۸۰-۱۹٦٤). نمایشنامه‌نویس ایرلندی.
۱٤. Tennessee Williams، (۱۹۱۱-۱۹۸۳). نمایشنامه‌نویس امریکایی.
۱۵. Jean Racine، (۱٦۳۹-۱٦۹۹). شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.
۱٦. Henrik Ibsen، (۱۸۲۸-۱۹۰٦). نمایشنامه‌نویس نروژی.
17. Arthur Miller
18. Harlem
19. Manhattan
20. *Tom Swift*
21. *Rover Boys*
۲۲. Charles Dickens، (۱۸۱۲-۱۸۷۰). رمان‌نویس انگلیسی.
۲۳. *The Brothers Karamazov*، رمانی از داستایفسکی (ترجمهٔ فارسی: صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳٦۷).
24. Michigan
25. *Michigan Daily*

26. Michigan's Avery Hopwood Award
27. *The Grass Still Grows*
28. Theatre Guild National Award
29. Federal Theatre Project
30. Brooklyn Navy Yard
31. Mary Grace Slattery
32. *New York Times*
33. *Portia Faces Life*
34. *Fibber Mc Gee and Molly*
35. *The Cavalcade of America*
36. *The Columbia Workshop*
37. "The Pussycat and the Expert Plumber Who Was a Man"

۳۸. William Saroyan، (۱۹۰۸-۱۹۸۱). نویسندهٔ امریکایی.

39. Tom
40. John Proctor

۴۱. *The Crucible*. ترجمهٔ تحت‌اللفظی این عنوان بوتهٔ آزمایش است، ولی چون در فارسی این نمایشنامه با عنوان جادو گران شهر سیلم معروف شده است، ما نیز در متن همین عنوان را آورده‌ایم.

42. Eddie Carbone
43. *A View from the Bridge*
44. Sam
45. *The Misfist*
46. "Grandpa and the Statue"
47. Grandpa Mouaghan
48. "William Ireland's Confession"
49. "The Story of Gus"
50. *Death of a Salesman*
51. *After the Fall*
52. *The Man Who Had All the Luck*
53. *All My Sons*
54. "On Social Plays"

55. Lester Cowan
56. *The Story of GI Joe*
57. Ernie Pyle
58. *Situation Normal*
۵۹. Tom Paine، (۱۷۳۷-۱۸۰۹). انقلابی و اندیشمند سیاسی انگلیسی-امریکایی.
60. Broadway
61. Willy Loman
62. J. B. Feller
63. Amos Beeves
64. Hester Falk
65. Dan Dibble
66. David Frieber
67. David Beeves
68. *Focus*
69. Lawrence Newman
70. Mr. Finkelstein
۷۱. Prufrock. شخصیت اصلی «سرود عاشقانهٔ جی. الفرد پروفراک»، سرودهٔ تی. اس. الیوت.
72. *Gentleman's Agreement*
73. Laura Z. Hobson
74. Drama Critics Circle Award
۷۵. Eugene O'Neill، (۱۸۸۸-۱۹۵۳). نمایشنامه‌نویس امریکایی.
76. *The Iceman Cometh*
77. Joe Keller
78. Chris
79. Larry
80. Ann
۸۱. *Ghosts*، نمایشنامه‌ای از ایپسن (ترجمهٔ فارسی: مهدی فروغ، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹).
82. Thebes

83. Alving

84. *Rosmersholm*

۸۵. Terence Rattigan، (۱۹۱۱-۱۹۷۷). نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۸۶. John Galsworthy، (۱۸۶۷-۱۹۳۳). رمان‌نویس انگلیسی.

۸۷. Elia Kazan، (۱۹۰۹-). کارگردان و نویسندهٔ امریکایی متولد استانبول.

88. Mildred Dunnock

89. Arthur Kennedy

90. Lee J. Cobb

91. Pulitzer Prize

۹۲. Orestes. از شخصیتهای اساطیری یونان که مادر خود و معشوق او را می‌کشد.

۹۳. Hamlet. قهرمان نمایشنامه‌ای به همین نام از شکسپیر.

94. *A Memory of Two Mondays*

۹۵. Horatio Alger، (۱۸۳۲-۱۸۹۹). کشیش و نویسندهٔ امریکایی که بیش از ۱۰۰ کتاب برای پسربچه‌ها نوشت که همگی قصه‌هایی قهرمانی هستند که در آنها قهرمان پاکدل پیروز از میدان به در می‌آید.

96. Biff

97. Bernard

98. Hartford

99. Hap

100. *Inside His Mind*

۱۰۱. *An Enemy of the People* (ترجمهٔ فارسی: ا. ح. آریان‌پور. تهران، اندیشه، ۱۳۵۳).

102. Fredric March

103. Florence Eldridge

104. Morris Carnovsky

105. Archer

۱۰۶. Feodor Dostoyesky، (۱۸۲۱-۱۸۸۱). نویسندهٔ روسی.

107. *A Hat Full of Rain*

108. Michael V. Gazzo

PersianPDF.com

109. Stockmann

110. Quentin

111. Linda

112. Charley

۱۱۳. *Riders to the Sea*. نمایشنامه‌ای از جان میلینگتن سینگ (۱۸۷۱-۱۹۰۹). نمایشنامه‌نویس ایرلندی. بخش عمدهٔ این نمایش را نوحه‌سراییهای مادری تشکیل می‌دهد که شوهر و دو پسرش به دریا زده و غرق شده‌اند. اما در پایان آرامش بدو رو می‌کند، زیرا دیگر چیزی ندارد که از دست دادنش او را ناراحت کند.

114. Abigail Williams

115. Elizabeth

۱۱۶. John Milton، (۱۶۰۸-۱۶۷٤). شاعر انگلیسی.

۱۱۷. Cyrano. شخصیت اصلی نمایشنامه سیرانو دوبرژراک نوشتهٔ ادمون روستان (۱۸٦۸-۱۹۱۸). نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۱۱۸. Frank O'Connor، (۱۹۰۳-۱۹٦۰). نویسندهٔ ایرلندی.

119. *Collected Plays*

120. Bert

121. Gus

۱۲۲. *The Plough and the Stars*. نمایشنامه‌ای چهار پرده‌ای از نمایشنامه‌نویس ایرلندی شون اوکیسی.

۱۲۳. Maxwell Anderson، (۱۸۸۸-۱۹۵۹). نمایشنامه‌نویس امریکایی.

124. *Winterset*

125. Catherine

126. Beatrice

127. Marco

128. Rodolpho

۱۲۹. Bertolt Brecht، (۱۸۹۸-۱۹۵٦). نمایشنامه‌نویس آلمانی.

۱۳۰. *Mother Courage* (ترجمهٔ فارسی: مصطفی رحیمی و مسیح ایزدپناه، تهران، ایرانمهر، ۱۳٤۵).

131. Mr. Alfieri

132. New York Youth Board

133. American Legion

134. Catholic War Veterans

135. Marilyn Monroe

۱۳۶. Albert Einstein، (۱۸۷۹-۱۹۵۵). فیزیکدان آلمانی-امریکایی.

137. Gypsy Rose Lee

138. "Please Don't Kill Anything"

139. Maurice Zolotow

۱۴۰. John Huston، (۱۹۰۶-۱۹۸۷)، فیلمساز امریکایی.

141. Eli Wallach

142. Montgomery Cliff

143. Clark Gable

۱۴۴. *The Birth of a Nation*. فیلمی ساختهٔ ویلیام گریفیث.

۱۴۵. *Greed*. فیلمی ساختهٔ اریش فون اشتروهایم.

۱۴۶. *Stagecoach*. فیلمی ساختهٔ جان فورد.

۱۴۷. *Citizen Kane*. فیلمی ساختهٔ اورسن ولز.

۱۴۸. *Casablanca*. فیلمی ساختهٔ مایکل کورتیس.

149. Gay

150. Roslyn

151. Guido

152. Perce

153. Ingeborg Morath

154. Reuters

155. Lincoln Cener Repertory Company

156. Jason Robards Jr.

157. Barbara Loden

158. Maggie

159. Lou

160. Mickey

161. Holga

162. *The Magic Flute*

۱۶۳. Stephen Dedalus. قهرمان رمان اولیس اثر جیمز جویس.

۱٦٤. William Faulkner، (۱۸۹۷ - ۱۹٦۲). رمان‌نویس امریکایی.

165. Louise

166. Felice

167. The Grate God Brown

168. *Incident at Vichy*

169. Connecticut

170. *I Don't Need You Any More*

171. *In Russia*

172. *Price*

173. George C. Scott

174. David Burns

175. Emmy

176. Victor

177. Walter

178. Franz

179. Gregory Solomon

۱۸۰. Falstaff. شخصیت کمدی نمایشنامهٔ هنری چهارم اثر شکسپیر.

181. *Henry IV*

182. Tom Driver

Selected Bibliography

WORKS OF ARTHUR MILLER

PLAYS AND BOOKS

"The Pussycat and the Expert Plumber Who Was a Man," in *100 Non-Royalty Radio Plays,* compiled by William Kozlenko. New York: Greenberg, 1941.

"William Ireland's Confession," in *100 Non-Royalty Radio Plays,* compiled by William Kozlenko. New York: Greenberg, 1941.

The Man Who Had All the Luck, in *Cross-Section, 1944,* edited by Edwin Seaver. New York: L. B. Fischer, 1944.

Situation Normal. New York: Reynal and Hitchcock, 1944.

Focus. New York: Reynal and Hitchcock, 1945.

"Grandpa and the Statue," in *Radio Drama in Action,* edited by Erik Barnouw. New York: Farrar and Rinehart, 1945.

"That They May Win," in *The Best One-Act Plays of 1944,* edited by Margaret Mayorga. New York: Dodd, Mead, 1945.

"The Story of Gus," in *Radio's Best Plays,* edited by Joseph Liss. New York: Greenberg, 1947.

All My Sons. New York: Reynal and Hitchcock, 1947.

Death of a Salesman. New York: Viking Press, 1949.

An Enemy of the People. New York: Viking Press, 1951. (Adaptation of Ibsen's play, with a preface).

The Crucible. New York: Viking Press, 1953. (This play was printed with an additional scene in *Theatre Arts*, October 1953.)

A View from the Bridge. New York: Viking Press, 1955. (Contains also *A Memory of Two Mondays* and the important preface "On Social Plays." The revised version in two acts was first printed in *Collected Plays* and later, with a new introduction, was reprinted alone [New York: Viking Press, 1960].)

Collected Plays. New York: Viking Press, 1957. (Contains *All My Sons, Death of a Salesman, The Crucible, A View from the Bridge* in its revised version, *A Memory of Two Mondays*, and an important fifty-page introduction.)

The Misfits. New York: Viking Press, 1961.

After the Fall. New York: Viking Press, 1964.

Incident at Vichy. New York: Viking Press, 1965.

I Don't Need You Any More. New York: Viking Press, 1967.

The Price. New York: Viking Press, 1968.

In Russia (with Ingle Morath). New York: Viking Press, 1969.

ARTICLES AND STORIES

"It Takes a Thief," *Collier's*, 119:23 75–76 (February 8, 1947). (Story.)

"Subsidized Theatre," *New York Times*, June 22, 1947, sec. 2, p. 1.

"Tragedy and the Common Man," *New York Times*, February 27, 1949, sec. 2, pp. 1 and 3. Reprinted in *Theatre Arts*, 35:48–50 March 1951.

"Arthur Miller on 'The Nature of Tragedy,' " *New York Herald Tribune*, March 27, 1949, sec. 5 pp. 1–2.

"The 'Salesman' Has a Birthday," *New York Times*, February 5, 1950, sec. 2, pp. 1 and 3.

"Monte Sant' Angelo," *Harper's*, 202:39–47 (March 1951). (Story.)

"Many Writers: Few Plays," *New York Times*, August 10, 1952, sec. 2, p. 1.

"Journey to 'The Crucible,' " *New York Times*, February 8, 1953, sec. 2, p. 3.

"University of Michigan," *Holiday*, 14:41, 68–71, 128–32, 136–37, 140–43 (December 1953).

"A Modest Proposal for Pacification of the Public Temper," *Nation*, 179:5–8 (July 3, 1954).

"The American Theater," *Holiday*, 17:90–98, 101–02, 104 (January 1955).

"A Boy Grew in Brooklyn," *Holiday*, 17:54–55, 117, 119–20, 122–24 (March 1955).

"Picking a Cast," *New York Times*, August 21, 1955, sec. 2, p. 1.

Untitled comment, *World Theatre,* 4:40–41 (Autumn 1955).

"The Family in Modern Drama," *Atlantic,* 197:35–41 (April 1956).

"Concerning the Boom," in *International Theatre Annual,* No. 1, edited by Harold Hobson. London: John Calder, 1956. Pp. 85–88.

"Global Dramatist," *New York Times,* July 21, 1957, sec. 2, p. 1.

"The Writer's Position in America," *Coastlines,* 2:38–40 (Autumn 1957).

"The Misfits," *Esquire,* 48:158–66 (October 1957). (Story.)

"Brewed in 'The Crucible,'" *New York Times,* March 9, 1958, sec. 2, p. 3.

"The Shadows of the Gods," *Harper's,* 217:35–43 (August 1958).

"Bridge to a Savage World," *Esquire,* 50:185–90 (October 1958).

"My Wife Marilyn," *Life,* 45:146–47 (December 22, 1958).

"I Don't Need You Any More," *Esquire,* 52:270–309 (December 1959). (Story.)

"Please Don't Kill Anything," in *The Noble Savage,* No. 1. Cleveland and New York: World, 1960. Pp. 126–31. Also printed in *Redbook,* 117:48–49 (October 1961). (Story.)

"The Playwright and the Atomic World," *Tulane Drama Review,* 5:3–20 (June 1961).

"The Prophecy," *Esquire,* 56:140–41, 268–87 (December 1961). (Story.)

"Glimpse of a Jockey," in *The Noble Savage,* No. 5. Cleveland and New York: World, 1962. Pp. 138–40. (Story.)

"The Bored and the Violent," *Harper's,* 125:50–56 (November 1962).

"On Recognition," *Michigan Quarterly Review,* 2:213–20 (Autumn 1963).

"Lincoln Repertory Theatre—Challenge and Hope," *New York Times,* January 19, 1964, sec. 2, pp. 1 and 3.

"With Respect for Her Agony—But with Love," *Life,* 56:66 (February 7, 1964).

"Our Guilt for the World's Evil," *New York Times Magazine,* January 3, 1965, pp. 10–11, 48.

"The Role of P.E.N." *Saturday Review,* 49:16–17 (June 4, 1966).

"It Could Happen Here—And Did," *New York Times,* April 30, 1967, sec. 2, p. 17.

"Arthur Miller Talks," *Michigan Quarterly Review,* 6:153–84 (Summer 1967).

"Notes and Comment," *New Yorker,* 43:19 (January 13, 1968).

"New Insurgency," *Nation,* 206:717 (June 3, 1968).

"Writers in Prison," *Encounter,* 30:60–61 (June 1968).

"Battle of Chicago: from the Delegate's Side," *New York Times Magazine,* September 15, 1968, pp. 29–31.

"Kidnapped," *Saturday Evening Post*, 240:40–42 (January 25, 1969).
"Broadway from O'Neill to Now," *New York Times*, December 21, 1969, pp. 1 and 7.
"Bangkok Prince," *Harper's*, 241:32–33 (July 1970).
"War between Young and Old," *McCall's*, 97:32 (July 1970).
"Fame," *Yale Literary Magazine*, 140:32–40 (March 1971).

BIBLIOGRAPHIES

Eissenstat, Martha Turnquist. "Arthur Miller: A Bibliography," *Modern Drama*, 5:93–106 (May 1962.)
Hayashi, Tetsumaro. *Arthur Miller Criticism: 1930–1967*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1969. (Often incorrect and unreliable).

CRITICAL AND BIOGRAPHICAL STUDIES

In addition to the articles and books listed below, the reviews of the New York drama critics might also be consulted.

Allsop, Kenneth. "A Conversation with Arthur Miller," *Encounter*, 8:58–60 (July 1959).
Brandon, Henry. "The State of the Theatre: A Conversation with Arthur Miller," *Harper's*,

221:63–69 (November 1960). Also printed in Brandon's *As We Are*. New York: Doubleday, 1961.

Carlisle, Olga, and Rose Styron. "The Art of the Theatre II: Arthur Miller, an Interview," *Paris Review,* 10:61–98 (Summer 1966).

Corrigan, Robert W., comp. *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969.

Evans, Richard I. *Psychology and Arthur Miller*. New York: Dutton, 1969.

Feron, James. "Miller in London to See 'Crucible,'" *New York Times,* January 24, 1965, p. 82.

Gassner, John. *The Theatre in Our Times*. New York: Crown, 1954. Pp. 342–48, 364–73.

Gelb, Barbara. "Question: 'Am I My Brother's Keeper?'" *New York Times,* November 29. 1964, sec. 2, pp. 1 and 3.

Gelb, Philip. "Morality and Modern Drama," *Educational Theatre Journal,* 10:190–202 (October 1958).

Goode, James. *The Story of the Misfits*. Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1963.

Greenfeld, J. "Writing Plays Is Absolutely Senseless, Arthur Miller Says, but I Love It," *New York Times Magazine,* February 13, 1972, pp. 16–17.

Griffin, John and Alice. "Arthur Miller Discusses *The Crucible*," *Theatre Arts,* 37:33–34 (October 1953).

Gruen, Joseph. "Portrait of the Playright at Fifty," *New York,* October 24, 1965, pp. 12–13.

Hascom, Leslie. " 'After the Fall': Arthur Miller's Return," *Newsweek,* 63:49–52 (February 3, 1964).

Hayman, Ronald. *Arthur Miller.* London: Heinemann Educational, 1970.

Huftel, Sheila. *Arthur Miller: The Burning Glass.* New York: Citadel Press, 1965.

Martin, R. A. "Arthur Miller and the Meaning of Tragedy," *Modern Drama,* 13:34–39 (May 1970).

McCarthy, Mary. "Naming Names: The Arthur Miller Case," *Encounter,* 8:23–25 (May 1957).

Morley, Sheridan. "Miller on Miller," *Theatre World,* 41:4, 8 (March 1965).

Moss, Leonard. *Arthur Miller.* New York: Twayne, 1967.

Murray, Edward. *Arthur Miller, Dramatist.* New York: F. Unger, 1967.

Nelson, Benjamin. *Arthur Miller, Portrait of a Playwright.* New York: McKay, 1970.

Popkin, Henry. "Arthur Miller: The Strange Encounter," *Sewanee Review,* 68:34–60 (Winter 1960).

Samachson, Dorothy and Joseph. *Let's Meet the Theatre.* New York: Abelard-Schuman, 1954. Pp. 15–20.

Schumach, Murray. "Arthur Miller Grew Up in Brooklyn," *New York Times,* February 6, 1949, sec. 2, pp. 1 and 3.

Seager, Allan. "The Creative Agony of Arthur Miller," *Esquire,* 52:123–26 (October 1959).

Tynan, Kenneth. "American Blues: The Plays of Arthur Miller and Tennessee Williams," *Encounter*, 2:13–19 (May 1954). (Reprinted in Tynan's *Curtains*. New York: Atheneum, 1961. Pp. 257–66.)

United States House of Representatives, Committee on Un-American Activities, Investigation of the Unauthorized Use of United States Passports, Part 4, June 21, 1956. Washington, D.C.: United States Government Printing Office, November, 1956.

Welland, Dennis. *Arthur Miller*. New York: Grove Press, 1961.

Williams, Raymond. "The Realism of Arthur Miller," *Critical Quarterly,* 1:140–49 (Summer 1959).

Wolfert, Ira. "Arthur Miller, Playwright in Search of His Identity," *New York Herald Tribune,* January 25, 1953, sec. 4, p. 3.

از هنگام نگارش این مقاله، نمایش‌نامه‌های جدیدی از میلر منتشر شده است، از جمله:

THE AMERICAN CLOCK

ARCHBISHOP'S CEILING

THE CREATION OF THE WORLD, AND OTHER BUSINESS

DANGER: MEMORY

SOME KINDE OF LOVE STORY

TWO-WAY MIRROR

کتابنامهٔ فارسی

پایان یک عمر [(مرگ پیشه‌ور)]، ترجمهٔ سرود؟، تهران، کانون دنیا و هنر، ۱۳۳۳.
«چرا می‌نویسم؟»، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، سخن، ۵/۱۰ (مرداد ۱۳۳۸).
چشم‌اندازی از پل، ترجمهٔ م. امین مؤید و ک. پرکار، کتاب هفته، ۴۷ (۶ آذر؟ ۱۳۴۲).
جادوگران شهر سالم، ترجمهٔ م. امین مؤید. تهران، صائب، ۱۳۴۵.
حادثه در ویشی، ترجمهٔ رحیم اصغرزاده، تهران، صائب، ۱۳۴۵.
مرگ فروشنده، ترجمهٔ عطاءالله نوریان، تهران، پویا، ۱۳۵۱.
قیمت، ترجمهٔ ایرج فرهمند، تهران، توپ، ۱۳۵۲.
«شهرت»، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و محمدعلی صفریان، مرگ در جنگل...، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.
ارگستر زنان آشویتس، ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد، [تهران]، ابتکار، [؟ ۱۳۶۳].
مرگ پیله‌ور، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام بیگی، ؟، رازی، ۱۳۶۳.
«تراژدی»، ترجمهٔ حسن ملکی، کتاب به‌نگار، تهران، به‌نگار، ۱۳۶۸.
«خیلی به تو فکر می‌کنم»، ترجمهٔ لاله خاکپور، کلک، ۱۱ و ۱۲ (بهمن و اسفند ۱۳۶۹).
«محک انسان (گفتگویی با نلسون ماندلا)»، ترجمهٔ ناصر رحمانی‌نژاد، کلک، ۲۰ (آبان ۱۳۷۰).

مصاحبه

؟، «گفتگویی با آرتور میلر» [گفت‌وگوی نشنال‌تایمز با میلر]، ترجمهٔ راوک رزمپوش، دنیای سخن، ۵۱ (مهر و آبان ۱۳۷۱).

نمایه

آ
آرچر، ویلیام (مترجم آثار ایپسن) ۳۵
آلفیری (چشم‌اندازی از پل) ۵۲
ا
ائوریپیدس ۸
ابیگیل ویلیامز (جادو گران شهر سیلم) ۴۳
ادی کاربون (چشم‌اندازی از پل) ۱۲، ۱۴، ۴۹-۵۳
ارسطو ۸
ارواح، ایپسن ۲۷
استریندبرگ، اوگوست ۸، ۶۵
استوکمان (دشمن مردم، ایپسن/میلر) ۳۸، ۴۰
استیون ددالوس (اولیس، فاکنر) ۶۴
اسکات، جورج سی. ۶۸
اسلتری، مری گریس (همسر اول میلر) ۱۰
«اقرار ویلیام آیرلند» (نمایش رادیویی) ۱۴
الجر، هوریشیو ۳۲
الدریج، فلارنس ۳۵
الیزابت (جادو گران شهر سیلم) ۴۳-۴۴
ان (همه، پسران من) ۲۷
اندرسن، مکسول ۴۹

اودیپ (اودیپ‌شاه، سوفوکلس) ۷، ۳۳، ۴۳
اودیپ‌شاه، سوفوکلس ۸، ۲۵-۲۷
اورستس ۳۱، ۴۳
اوکانر، فرانک ۴۷
اوکیسی، شون ۸
اونیل، یوجین ۲۵، ۶۵
ایبسن، هنریک ۸-۹، ۱۵، ۲۵-۲۶، ۲۸-۲۹، ۳۳-۴۰، ۵۲-۵۳، ۶۵
ایموس بیوز (مردی که همیشه بخت با او بود) ۱۸-۱۹
ب
بئاتریس (چشم‌اندازی از پل) ۴۹، ۵۲-۵۳
برادران کارامازوف، داستایفسکی ۹-۱۰، ۲۱
برادوی ۱۹، ۳۰، ۳۵، ۴۰، ۴۶
براون، خدای بزرگ، اونیل ۶۶
برت (خاطرهٔ دو دوشنبه) ۴۷
برشت، برتولت ۵۲-۵۳
برنارد (مرگ فروشنده) ۳۳
برنز، دیوید ۶۸
بیف (مرگ فروشنده) ۳۳-۳۴
پ
پایل، ارنی ۱۶-۱۷
«پدربزرگ و مجسمه» (نمایش رادیویی) ۱۴
پرسی (ناجورها) ۵۷-۵۸
پروفراک («سرود عاشقانهٔ جی. الفرد پروفراک»، الیوت) ۲۴
پس‌از سقوط ۱۵، ۱۸، ۳۹، ۵۵، ۵۸-۶۶، ۶۸-۶۹؛ منتقدان و ۵۹؛ ویژگی‌های تکنیکی ۶۴-۶۶
پسران پیش آهنگ ۹
پن (انجمن نویسندگان بین‌المللی) ۶۷
پورشا با زندگی مواجه می‌شود (سریال تلویزیونی) ۱۱
پولیتزر، جایزهٔ ۳۰

«پیشی و اوستالوله کشی که انسان بود» (نمایش رادیویی) ۱۱-۱۴
پین، تام ۱۷
ت
تام («پیشی و اوستالوله کشی که انسان بود») ۱۲-۱۳
تولد یک ملت، ویلیام گریفیث ۵۶
ج
جادو گران شهر سیلم ۱۲، ۱۵، ۳۷-۴۶، ۵۰-۵۱، ۷۰؛ و چشم‌اندازی از پل ۵۰؛ زبان ۴۵-۴۶؛ ساختار ۴۵؛ و فوکوس ۴۳-۴۴؛ قدرت دراماتیک ۴۱-۴۲؛ ماجرای ۴۱-۴۲؛ و مرگ فروشنده ۴۱-۴۲، ۴۵؛ و همه پسران من ۴۴
جان پراکتور (جادو گران شهر سیلم) ۱۲، ۱۴، ۴۲-۴۶، ۵۰
جو کلر (همه پسران من) ۲۶-۳۱، ۴۴، ۵۰
جی. بی. فلر (مردی که همیشه بخت با او بود) ۱۹
چ
چاپک، کارل ۷
چارلی (مرگ فروشنده) ۴۲
چشم‌اندازی از پل ۱۲، ۱۵، ۳۹، ۴۶، ۴۹-۵۳؛ بازنویسی ۵۲-۵۳؛ و تراژدی اصولی ۴۹؛ زبان ۴۹؛ ماجرای ۴۹-۵۰
ح
حادثه در ویشی ۶۶، ۶۸
خ
خاطرهٔ دو دوشنبه ۳۱، ۳۹-۴۰، ۴۶-۴۸، ۵۱، ۶۹؛ حزن در ۴۷؛ شوخ طبعی در ۴۷؛ عاطفه در ۳۱، ۵۱؛ و منتقدان ۴۶-۴۷
«خواهش می کنم چیزی را نکشید» ۵۵
خیش و ستارگان، اوکیسی ۴۸
د
داستان جو، سرباز امریکایی (فیلم) ۱۶
«داستان گاس» (نمایش رادیویی) ۱۴
داستایفسکی، فیودور ۳۷
داناک، میلدرد ۳۰

درایور، تام ۷۰
«دربارهٔ نمایش‌نامه‌های اجتماعی» ۱۵، ۴۹
در روسیه ۶۷
دربارونـد گان، سینگ ۴۲
دشمن مردم (میلر) ۳۵-۴۰
دلیجان، جان فورد ۵۶
دن دیبل (مردی که همیشه بخت با او بود) ۱۹
دیکنز، چارلز ۹
دیگر به تو نیاز ندارم (مجموعه داستان‌های کوتاه) ۶۷
دیوید بیوز / دیوید فریبر (مردی که همیشه بخت با او بود) ۲۰

ر

راتیگان، ترنس ۲۹
راسین، ژان ۸-۹، ۲۵، ۲۸، ۵۲
رایس، المر ۷، ۵۳
رودبارز، جیسن (مهین) ۵۹
رودولفو (چشم‌اندازی از پل) ۴۹
روزلین (ناجورها) ۵۶-۵۸، ۶۱
روسمرسهولم، ایپسن ۲۸

ز

زولوتو، موریس ۵۵

س

سارویان، ویلیام ۱۱
سام («پیشی و اوستالوله کشی که انسان بود») ۱۳
سوارمنظام امریکا (سریال تلویزیونی) ۱۱
سوفوکلس ۸-۹، ۲۵-۲۶، ۲۸، ۳۱، ۴۹
سیرانو (سیرانو دوبرژراک، روستان) ۴۶

ش

شا، جورج برنارد ۸، ۳۷، ۵۲-۵۳، ۶۰
شکسپیر، ویلیام ۸، ۳۱، ۴۹

ط
طمع، اشتروهایم ۵۶
ع
علف همواره می‌روید ۱۰
ف
فاکنر، ویلیام ۶۴
فالستاف (هنری چهارم، شکسپیر) ۷۰
فلیس (پس از سقوط) ۶۵
فوکوس ۲۲-۲۴، ۳۹، ۴۳؛ ماجرای ۲۲-۲۳
فیر مگی و مالی (سریال تلویزیونی) ۱۱
فینکلشتاین (فوکوس) ۲۳
ق
قیمت ۶۷-۷۰
ک
کاب، لی. جی. ۳۰
کاترین (چشم‌اندازی از پل) ۴۹، ۵۲
کارگاه کلمبیا (سریال تلویزیونی) ۱۱
کارنوفسکی، موریس ۳۵
کازابلانکا، کورتیس ۵۶
کازان، الیا ۳۰، ۵۹
کاوان، لستر ۱۶
کریس (همه پسران من) ۲۶-۲۷
کلیف، مانتگامری ۵۶
کندی، آرتور ۳۰
کوئنتین (پس از سقوط) ۳۹، ۶۰-۶۶، ۶۹
گ
گانسو، مایکل وی. ۳۷
گاس (خاطرهٔ دو دوشنبه) ۴۷، ۵۱
گالزوردی، جان ۳۰

گرگوری سولومون (قیمت) ۶۹-۷۰
گوئیدو (ناجورها) ۵۷-۵۸
گی (ناجورها) ۵۶-۵۸، ۶۱
گیبل، کلارك ۵۶
ل
لاری (همه، پسران من) ۲۷
لو (پس از سقوط) ۶۱
لوئیز (پس از سقوط) ۶۵
لودن، باربارا ۵۹
لیر (لیرشاه، شکسپیر) ۷، ۴۳
لیندا (مرگ فروشنده) ۳۳-۳۴، ۴۲
م
مارچ، فردریك ۳۵
مارکو (چشم‌اندازی از پل) ۴۹، ۵۲
مجموعه نمایش‌ها ۴۷
مرد یخی می‌آید، اونیل ۲۵
مردی که همیشه بخت با او بود ۱۵، ۱۸-۲۲، ۶۴، ۶۹؛ و مرگ فروشنده ۱۹، ۲۲؛ و همه، پسران من ۲۲
مرکز تئاتری لینکن ۵۹، ۶۶-۶۷
مرگ فروشنده ۱۵، ۱۹-۲۰، ۲۲، ۳۰-۳۵، ۳۹-۴۲، ۴۵-۴۶، ۵۰-۵۱، ۵۹، ۶۴، ۶۹-۷۰؛ اغراق در ۳۴؛ ترحم در ۴۵؛ و جادو گران شهر سیلم ۴۶؛ حزن در ۴۶؛ زبان ۳۳، ۴۵؛ عاطفه در ۳۱، ۴۱، ۵۱؛ ماجرای ۴۲؛ مبدأ نظر در ۳۵
مگی (پس از سقوط) ۶۰-۶۱، ۶۳، ۶۵-۶۶
موافقت‌نامهٔ دوستانه، لورا زی هابسن ۲۴
موراث، اینگبورگ (همسر سوم میلر) ۵۹
موناگان («پدر بزرگ و مجسمه») ۱۴
مونرو، مریلین (همسر دوم میلر) ۵۵-۵۶، ۵۹
میشیگان دیلی ۱۰
میکی (پس از سقوط) ۶۱-۶۲

میلتون، جان ۴۵
میلر، آرتور
زندگی و ویژگیهای شخصی
و ادبیات ۹-۱۰؛ ازدواج‌های ۱۰، ۵۵، ۵۹، ۶۷؛ و اکسپرسیونیسم ۱۵، ۶۴؛ و ایپسن ۸-۹، ۱۵، ۱۹، ۲۱، ۲۵، ۲۸، ۳۳-۴۰؛ و ایدئالیسم اجتماعی ۱۵-۱۸، ۳۹، ۵۰-۵۱، ۶۳-۶۴؛ و برادران کارامازوف (داستایفسکی) ۹-۱۰؛ و پن ۶۷؛ و تئاتر برای تئاتر ۳۶، ۵۱؛ تحصیلات ۹-۱۰؛ و تراژدی اصولی ۸-۹، ۲۱، ۲۸، ۴۴-۴۵، ۴۹؛ و تراژی-کمدی ۴۶-۴۸؛ تردید ذهنی ۵۰-۵۱؛ تولد ۹؛ جوایز ۱۰، ۲۴-۲۵، ۳۰؛ و حقیقت ۳۸؛ خانوادهٔ ۹؛ و درام اجتماعی ۱۲-۱۴؛ و رئالیسم ۱۵، ۲۸-۲۹، ۳۵، ۶۴، ۶۶؛ و رابطهٔ پدر-پسر ۲۲، ۲۵، ۶۹؛ و رادیو ۱۰-۱۶؛ و راسین ۸-۹، ۲۸؛ و رمانتیسم ۵۱؛ و روان‌شناسی ۱۲، ۵۱، ۳۴، ۶۴-۶۵؛ زندگی ۵۳-۵۵، ۵۹، ۶۷؛ و سوفوکلس ۸-۹، ۲۸، ۴۹؛ و سینما ۱۶-۱۸، ۵۵-۵۸؛ و شا ۳۷، ۶۰؛ و کمدی ۱۰، ۴۷، ۷۰؛ و گاتسو ۳۷؛ مسائل سیاسی ۵۳-۵۴؛ و مسئولیت ۱۷، ۲۰، ۲۶-۲۷؛ مشاغل ۹-۱۰؛ و مطبوعات ۱۰-۱۱، ۴۶، ۵۴؛ و معصومیت ۵۵-۶۳، ۶۶؛ و مونرو ۵۵-۵۹؛
آثار
اجرای ۱۸-۱۹، ۲۴، ۲۹-۳۰، ۳۵، ۴۰، ۴۶، ۵۹، ۶۶-۶۷؛ اخلاق در ۲۰، ۲۶، ۴۴، ۵۰؛ بیانیهٔ روشنفکری در ۳۷-۳۸، ۵۲-۵۳، ۵۶-۶۰، ۶۸-۶۹؛ تک پرده‌ای‌ها: ۴۶-۴۹؛ جامعه در ۲۲-۲۳، ۳۸-۴۰، ۵۰، ۵۷-۵۸، ۶۰، ۶۲؛ خانواده در ۲۲، ۵۶-۵۸، ۶۰، ۶۲؛ خوش‌نامی در ۱۲-۱۴؛ داستان‌های کوتاه: ۶۷؛ درونمایهٔ ۲۰-۲۱، ۲۶، ۳۰، ۴۰، ۴۲؛ راوی در ۱۵-۱۶، ۶۴؛ رکن اصلی ۱۲؛ رمان‌ها: ۲۲-۲۴، ۵۵؛ رؤیای امریکایی در ۳۰-۳۳؛ شعر در ۲۶؛ طنز در ۲۶، ۲۹، ۳۳-۳۴، ۴۸؛ فانتزی در ۱۲، ۱۵، ۱۶؛ فرد در ۵۸، ۶۰، ۶۲؛ گزارشی: ۱۶-۱۸، ۶۷؛ محکومیت سرشت انسانی در ۳۱-۳۲؛ مسئولیت در ۴۳-۴۴؛ مقالات: ۴۹؛ مقدمه‌چینی در ۲۵، ۴۲؛ منتقدان و ۷۰؛ نمایش‌های رادیویی: ۱۰-۱۷؛ نیک‌نامی در ۵۰
ن
ناجورها ۱۴، ۱۸، ۴۰، ۵۵-۵۸، ۶۱؛ ماجرای ۵۶
نه دلاور، برشت ۵۲

نی سحرآمیز، موتسارت ۶۲
نیومن، لارنس (فوکوس) ۲۲-۲۴، ۴۳-۴۴
و
والاش، الی ۵۶
والتر فرانس (قیمت) ۶۸-۶۹
وضعیت عادی ۱۶-۱۸، ۳۹، ۶۴
ویکتور (قیمت) ۶۸-۶۹
ویلی لومان (مرگ فروشنده) ۱۹، ۳۰-۳۵، ۴۲، ۴۵-۴۶، ۴۸، ۵۰-۵۱، ۶۶
ویلیامز، تنسی ۸، ۱۳
ویترست، مکسول اندرسن ۴۹
ه
هابسن، لورا زی ۲۴
هپ (مرگ فروشنده) ۳۴
هستر فالك (مردی که همیشه بخت با او بود) ۱۹
همشهری کین، ولز ۵۶
هملت (هملت، شکسپیر) ۳۱، ۴۳، ۴۶، ۶۶
همه، پسران من ۱۵، ۲۰، ۲۲، ۲۴-۳۰، ۳۳-۳۴، ۳۷، ۳۹، ۴۵، ۵۰-۵۱، ۶۴، ۶۹-۷۰؛ ساختار ۲۵-۲۶، ۳۰، ۴۵؛ طرح‌های موازی در ۲۷؛ ماجرای ۲۷؛ مسائل فراطبیعی در ۲۸-۲۹
هنری چهارم، شکسپیر ۷۰
هولگا (پس از سقوط) ۶۱-۶۳، ۶۵
هیوستن، جان ۵۶
ی
یك کلاه‌باران، گاتسو ۳۷

کهکشان
انتشارات کهکشان