آرثر ميلر يتحدّث عن فنّهِ المسرحي

يقع البيت الريفي الابيض لآرثر ميلر في اعالي التلال المتموجة التي تحد روكسبري و ودبري في مقاطعة لتشفيلد بولاية كونكتيكت الامريكية. ويعيش الكاتب الذي ترعرع في بروكلين و هارلم عيشة الريفيين ، وتحيط ببيته عدة انواع من الاشجار التي زرعها هو بنفسه. وحين ذهبنا لاجراء المقابلة معه في الربيع الماضي كانت غالبية تلك الاشجار مزدهرة. والصوت الوحيد الذي كان يصل سمعنا هو صوت الطرق الايقاعي الذي كان يأتينا من الجانب الآخر للتل. ومشينا نحو مصدر الصوت ، وهو مخزن ضخم احمر ، وهنـــاك وجدنا

الكاتب المسرحي، ومطرقته في يده، واقفا في الضوء الخافت بين قطع الخشب والادوات ومعدات السمكرة. ورحب بنا . كان طويل القامة ، نحيفا ، ذا مظهر وسيم ووجه تركت عليه تقلبات الايام آثارها وتظهر عليه ابتسامات مفاجئة ، مزارعا اديبا يلبس نظارة ذات اطار مصنوع من قرون الحيوانات وحذاء عمل عالي الكعبين . ودعانا لنحكم على مهارته الفائقة : كان يعمل على تحويل المخزن الى مضافة (حواجز هنا ، حمام هناك ، ودوش هنالك) . فالنجارة ، حسب قوله ، اقدم هواياته – اذ كان قد بدأ بممارستها وهو في الخامسة.

ثم عدنا مشيا ، مارين باحواض السوسن وبارجوحة النوم ، ودخلنا البيت عن طريق الشرفة التي كان تحميها كلب فرنسي النوع يدعى هوغو، تبدو عليه الريبة. وفسر لنا ميلر اثناء دخولنا ان البيت كان هادئا لان زوجته ، المصورة الفوتوغرافية انغي موراث ، قد ذهبت بالسيارة الى فرمونت لتصوير الروائي برنارد فالامود ، ولان ابنتها الصغيرة ربيكا البالغة من العمر ثلاث سنوات كانت نائمة . كانت غرفة الجلوس التي يفصلها عن الشرفة جدار زجاجي جذابة للعين ، تملأها اشياء متنوعة من مصادر شتى : فعلى الجدران البيضاء رسم تخطيطي لستاينبرغ ، ولوحة مشوشة من رسم جاره الكساندر كولدر ، وصور اعلانات عن مسرحيات ميلر المبكرة ، وصور التقطتها السيدة ميلر . وكانت هناك ايضا سجاجيد ومقاعد عصرية متنوعة الالوان ، وكرسي هزاز قديم، وكرسي اسود ضخم الحجم، ومنضدة زجاجية للقهوة تحمل تماثيل صغيرة تمثل الفلاحين – ذكريات زيارة حديثة لروسيا – ، وكانت هناك شمعدانات مكسيكية لا مثيل لها ، وحيوانات فخارية غريبة فوق منضدة اسبانية مزخرفة قديمة جدا – وهذه الاشياء جلبت من منزله في باريس . وكانت هناك نباتات ، نباتات في كل مكان .

كانت مكتبة المؤلف على النقيض من ذلك تماما . فقد صعدنا تلا صغيرا اخضر الى بناية ذات غرفة واحدة لها نوافذ تحجب الشمس والمطر . كانت المصابيح الكهربائية مضاءة – فهو لا يستطيع العمل في ضوء النهار، كما اسرّ لنا. وكانت في الغرفة منضدة سميكة السطح صنعها الكاتب بنفسه، وكرسي ، وسرير نهاري رمادي اللون غير مرتب ، وكرسي عتيق من الثلاثينات ، ورف من الكتب عليه نصف دزينة من الكتب متنوعة الاغلفة . هذا كل ما هنالك ، باستثناء صورة لانغي وربيكا ملصوقة بدبوس على الجدار . وعدل ميكروفونا كان قد علقه بصورة معوجة على ذراع مصباح المنضدة . ثم اخذ ، بحركة عادية جدا ، بندقية من فوق السرير النهاري واطلق طلقة من خلال النافذة المفتوحة على فأر جبلي ركض مذعورا عبر المنحدر البعيد . احفلنا ذلك – الا انه ابتسم لعدم احتفاظنا بتوازننا ، وقال ان مكتبته تصلح ككمين ممتاز .

وبدأت المقابلة . كان صوته وتعبيره يتسمان بالجدية والاهتمام ، وغالبا ما كانت تظهر على وجهه تقطيبة خفية اثناء استعادته لذكرياته. انه يجيد تلاوة القصص،ورجل ذو ذاكرة عجيبة، رجل بسيط قادر على الدهشة والعجب،يهتم بالناس والافكار.واصغينا براحة وهدوء فيما كان يجيب على الاسئلة.

– قال فوزنسنسكي ، الشاعر الروسي ، عندما كان هنا ان منظر الطبيعة في هذا الجزء من البلاد يذكره بسيغولدا (مصحة في لثوانيا) وانه «جو ممتاز» للكتابة. هل توافق؟

ميلر : انا سعيد به . ليس هو من السعة بحيث تضيع فيه ، وليس هذا المكان شديد الشبه بضواحي المدن بحيث تشعر بانه لافرق هناك بين السكنى فيه او في المدينة. واحسب ان المسافات – الداخلية والخارجية – مضبوطة دقيقة . واينما نظرت سترى «ارضية امامية» هنا .

– بعد ان قرأت قصصك القصيرة ، خاصة « النبوءة » و « لا احتاجك بعد» ، اللتين

لا تحتويان على القوة الدرامية لمسرحياتك وحسب ، بل على وصف المكان ايضا ، على « الارض الامامية » ، وعلى دقة التفكير وحميميته التي يصعب تحقيقها في مسرحية، فانني اتساءل : هل للمسرح قوة طاغية عليك اكثر بكثير مما للقصص ؟

ميلر : يندر جدا ان اشعر في القصة القصيرة انني ارتقي قمة شيء ما مثلما اشعر حين اكتب للمسرح . فانا حينئذ اكون في المكان الاقصى للرؤيا — وليس باستطاعة احد ان يوصلني لابعد من ذلك . كل شيء حتمي حتى آخر فاصلة . اما في القصة القصيرة ، او اي نوع من النثر، فلا استطيع التخلص من الشعور بوجود شيء تعسفي. الاخطاء تمرّ — الناس يقبلون بها اكثر — اكثر مما تمر على المسرح . قد يكون هذا وهمي الخاص. لكن هناك قضية اخرى ، قضية دوري انا في ذهني . فعندي ان اهم شيء هو ان اكتب مسرحية جيدة . وحين اكتب قصة قصيرة فكأنني اقول لنفسي:« انما انا افعل هذا لانني لا اكتب مسرحية في الوقت الحاضر » . هناك نوع من الذنب مرتبط بهذه القضية . انا استمتع بكتابة القصة القصيرة بطبيعة الحال ، فهي شكل ذو صرامة معينة . واظن انني اترك للمسرحيات تلك الاشياء التي تتطلب جهدا معذبا . اما ما يأتي بسهولة فيذهب للقصة القصيرة .

— هل لك ان تقول لنا شيئا عن بداية حياتك الكتابية ؟

ميلر : كتبت اول مسرحية في متشغن عام ١٩٣٥ . وقد تمت كتابتها خلال عطلة ربيعية في فترة ستة ايام . كنت من الحداثة بحيث جرؤت على فعل شيء كذلك ، على ان ابدأ المسرحية وان انهيها خلال اسبوع . كنت قد شاهدت مسرحية او مسرحيتين في حياتي كلها ، ولهذا لم اعرف كم يجب ان يكون طول الفصل ، ولكن كان هناك شخص مسؤول عن الملابس في مسرح الكلية قال لي : « انها تستغرق حوالي ٤٠ دقيقة » . كنت قد كتبت اشياء كثيرة جدا ، فاحضرت ساعة منبه . وكنت اقول لنفسي ان القضية ما هي الا تسلية ولا ينبغي اخذها مأخذ الجد . غير انه ظهر فيما بعد ان الفصول كانت اطول من ذلك ، ولكن حس التوقيت كان متوفرا فيّ منذ البداية ، وكان للمسرحية شكل من اول الامر .

ان اكون كاتبا مسرحيا — تلك كانت فكرتي القصوى على الدوام . لقد شعرت دائما ان المسرح هو اشد الاشكال اثارة وصعوبة من بين الاشكال التي يمكن للمرء ان يتقنها . وحين بدأت اكتب افترضت انني اسير في نفس المسار الذي بدأ باسخيلوس واستمر على مدى ٢٥٠٠ سنة من الكتابة للمسرح . ان عدد الروائع المسرحية ، بعكسها في الفنون الاخرى ، يبلغ من القلة حدا يمكن للمرء معه ان يستوعبها جميعها قبل بلوغ سن التاسعة عشرة . اما اليوم فلا احسب ان الكتّاب المسرحيين يهتمون بالتاريخ. اعتقد انهم يشعرون بان التاريخ لا علاقة له بالموضوع .

— من هم الكتّاب المسرحيون الذين اعجبوك بشكل خاص عندما كنت شابا ؟

ميلر : الاغريق اولا ، بسبب الشكل الرائع عندهم ، بسبب التناسق والسمترية . وظللت لفترة طويلة عاجزا عن اعادة القصة لان الشخصيات الاسطورية لم تكن تعني شيئا لي . ولم يكن عندي في ذلك الوقت من الثقافة ما يمكنني من معرفة ما هو داخل في تلك المسرحيات ، الا ان الهندسة كانت واضحة . ان المرء لينظر الى بنايات الماضي التي يجهل فائدتها ولكنه يرى فيها الروح العصرية . فيها مركز ثقل خاص بها . ولم يتركني ذلك الشكل مطلقا ؛ ولعله اشتعل في دخيلة نفسي واصبح جزءا منها .

— اذاً فقد انجذبت للتراجيديا على وجه الخصوص ؟

ميلر : بدا لي انها الشكل الوحيد الموجود . اما بقية الاشياء فكانت اما محاولات للوصول اليها ، او للابتعاد عنها . اما التراجيديا فكانت العمود الاساسي .

— عندما افتتح عرض مسرحية « موت بائع متجول » قلت لصحيفة « نيويورك تايمز » في مقابلة اجرتها معك ان الشعور التراجيدي يستثار فينا حين نكون في حضرة شخص مستعد للتضحية بحياته ، ان تطلب الامر ، الحفاظ على شيء واحد — شعوره بالكرامة الشخصية . هل تعتبر مسرحياتك تراجيديات حديثة ؟

ميلر : لقد بدلت وجهة نظري في الموضوع عدة مرات . اعتقد ان اجراء مقارنة مباشرة او حسابية بين اي عمل معاصر وبين التراجيديات الكلاسيكية امر مستحيل بسبب مسألة الدين والقوة ، وهي المسألة التي كان مسلما بها والتي تقبل قبولا تسليميا في اي تراجيديا كلاسيكية . شأن الاحتفالات الدينية ، حيث يصلون في النهاية للهدف المنشود عن طريق التضحية . ان ذلك يتعلق بالمجتمع الذي يضحي بانسان يعبده ويحتقره في الوقت ذاته كما يصل الى قوانينه الاساسية الجوهرية ، وبهذا يبرر وجوده ويشعر بالامان .

— رغم انه « يضحى » بماجي في « بعد السقوط » فان الشخصية الجوهرية ، كونتين ، يعيش . هل تراه شخصية تراجيدية او شخصية يمكن ان تكون تراجيدية الى حد ما ؟

ميلر : لا استطيع ان اجيب على ذلك لانني ، بصراحة ، لا استطيع في ذهني ان افصل التراجيديا عن الموت . انا اعرف ان بعض الناس لا يعتقدون بوجود سبب لوضعهما معا . اما انا فلا استطيع فصلهما — لسبب واحد ، هو (اذا جاز لي التعبير) : ليس هناك شيء كالموت . وان يموت المرء فذلك شيء مختلف ، فليس هناك بديل عن التأثير الذي يحدث في الذهن بسبب رؤية مشهد الموت . ويبدو لي انه ليست ثمة امكانية للتكلم عن التراجيديا بدونه . ذلك انه ان لم يحدث السكون النهائي للشخص الذي نراقبه لساعتين او ثلاث — ان هو مضى خارج المسرح ، مهما يكن محطما ، مهما يكن متألما ، ...

— هل كانت لمسرحيتك الاولى اية علاقة « بكل ابنائي » او « بموت بائع متجول » ؟

ميلر : نعم . كانت المسرحية تدور حول اب يملك عملا في عام ١٩٣٥ ، عملا تصيبه ضربة ، وابن ممزق بين مصالح ابيه وبين شعوره بالعدالة . الا انها تحولت الى ما يشبه المسرحية الكوميدية . ففي تلك الفترة من حياتي كنت مبتعدا منزويا الى حد . لم اكن مثل كليفود اودتس ، الذي كان يجابه الامور مجابهة .

— كثير من مسرحياتك تتناول علاقة الاب بالابن باعتبارها الموضوع الرئيسي . أكنت وثيق الصلة بأبيك ؟

ميلر : نعم ، وما ازال . ولكنني اعتقد في الواقع ان مسرحياتي لا تعكس بشكل مباشر علاقتي به . انها شيء بدائي جدا في مسرحياتي . اقصد ان الاب كان شخصا يجمع بين السلطة وبين نوع من القانون الاخلاقي الذي اما انه خالفه بنفسه او وقع ضحية له . انه شخصية ذات ظل طاغٍ ... لم اتوقع ذلك من ابي ذاته ، بل توقعته من مركزه . والسبب الذي مكنني من الكتابة حول تلك العلاقة هو ، فيما احسب ، ان تلك العلاقة كانت ذات صفة اسطورية بالنسبة لي . ولو انني فكرت انني انما كنت اكتب عن ابي ، فاحسب انني لم اكن لاستطيع الكتابة . فأبي في الحقيقة شخص اكثر واقعية من ويلي لومان ، وانجح بكثير كشخصية . وهو آخر شخص في العالم قد يفكر بالانتحار . لقد بنيت ويلي على شخص عرفته معرفة سطحية جدا ، شخص كان بائعا متجولا ، وقد مضت سنوات عديدة قبل ان ادرك انني لم ارَ ذلك الشخص لما يزيد على اربع ساعات خلال عشرين سنة . واضح انه اثار فيّ انطباعا من تلك الانطباعات الاساسية . وكلما فكرت فيه لاح لي شخصا اخرس : فهو لم يخاطبني بأكثر من مائتي كلمة . كنت طفلا . الا انه حدثت لي بعد ذلك تجربة اخرى من ذلك النوع من الاتصال ، مع رجل كان خياله يصل الى ابعد من حدود واقعه . وقد كنت مدركا دائما لذلك النوع من الالم ، لشخص في نفسه رغبة طاغية لا تهدأ ولا تزول ولا يستطيع اخراجها . وهي تهيمن عليه ، تجعله سعيدا احيانا وانتحاريا احيانا اخرى ، الا انها لا تتركه . كل بطل تراجيدي ، حتى ذلك الذي نعتبره لحد ما تراجيديا ، انما يمتلكه شيء ، سواء كان هو لير او هاملت او النساء في المسرحيات الاغريقية .

— هل هناك من بين الكتّاب المسرحيين الشباب من يخلق ابطالا في رأيك ؟

ميلر : رأيي انه قد يكون اتجاهي مختلفا ، الا انني اظن انهم لم يعودوا ينظرون للشخصية ، لجمع الحقائق عن الناس . انهم ينظرون الى التجارب الآن من وجهة نظر تخطيطية . وهؤلاء الكتّاب لا يدعون الشخصيات تفلت للحظة من خطتهم المسبقة القائلة بفظاعة العالم . وهذا يشبه كثيرا المسرحيات القديمة عن الاضرابات . كانت الخطة حينذاك هي ان يبدأ شخص ما المسرحية بايديولوجية برجوازية ثم يدخل في حقل من التجربة له علاقة بالحركة العمالية — فاما ان تدور على اضراب حقا او ان تتخذ معنى اوسع فتدور على انهيار

...ؤساليه مثلا—وينهي المسرحية بوضع جديد يقابل ذلك الانهيار. كان يبدأ بحالة من الجهل ...تنتهي بنوع من التنور . ومن الممكن لاي شخص ان يتنبأ بذلك من اول خمس دقائق . ...ليس من الممكن ان يكتب المزيد من هذه المسرحيات ، لانها غدت سخيفة هذه الايام. ...لقد وجدت عبر السنين ان شيئاً مشابها قد حدث لما يدعى بمسرح العبث . فانه بوسعنا ان ...نتنبأ بالنهاية .

— هذا يعني ان فكرة التراجيديا تلك غائبة عن هذه النظرة المسبقة للعالم .

...د **ميلر** : تماما . لقد افترض ان البطل التراجيدي يشترك في خطة الاشياء عن طريق ...تحيته . وقد اعتقدت دائما ان ذلك امر ديني . انه يلقي ببعض الاضواء الساطعة على ...خطة الوجود الخفية ،اما بمخالفته لقانون من اعمق قوانينها،كما خالف اوديب التابو ، ليثبت ...ذلك وجود التابو ، او باثبات عالم اخلاقي على حساب حياته هو . وهنا يكمن النصر. ...انا نحتاجه ، باعتباره طليعة الشعب . نحتاج الى جريمته فتلك الجريمة جريمة محضّرة ...بدينة . اما **الآن** فالرأي هو ان الكون كون كئيب مغم . فالجريمة لا تبرهن على شيء ...الا على ان بعض الناس اكثر حرية من غيرهم في ارتكاب الجريمة ، وهم في العادة اشد ...اخلاصا من الآخرين . ليس هناك تأكيد نهائي على المجتمع مطلقـا . وذلك النوع من ...التواصل الذي يطالب الطفل به غير موجود . وافضل ما يمكن ان نقوله هو ان ذلك ...دليل على الذكاء .

— اذاً فهو رأي يتسم بالوعي ...

...ر **ميلر** : نعم ، الا انه لن يدخل في اطاره اي عالم اخلاقي . والشيء الآخر المفقود ...هو وضع الكاتب بالنسبة للقوة. وقد اعتقدت دائما ان مسألة من يستلم القوة مسألة تكمن ...خلفية كل قصة . ففي مسرحية « موت بائع متجول » هناك رأيان . وهما يظهران ...ليحدث لو اننا جميعا اخذنا برأي ويلي في العالم ، او اخذنا جميعا برأي بف . اي لو ...فعلنا بذلك جديا ، كأنه حقيقة سياسية تقريبا . والشيء الذي اناقشه في الواقع هو اي ...سبل ينبغي للعالم ان يسلك ؛وانا اتكلم عن الناحية النفسية والروحية ايضا. مثال ذلك ، ...هو المسرحيات التي لا تربط بهذا النوع من المشاكل عادة مسرحية تنسي وليمز « قطة على ...سطح من الصفيح الساخن » . والشيء الذي اثار انتباهي بشدة فيها هو ان سلطـة الاب ...العظيمة هي التي تواجه الخطر. فهو يملك ، بكل معنى الكلمة ، امبراطورية من الاراضي ...والحقول . وهو يريد ان يخلد هذه القوة ، ويريد ان يورثها ، لانه على وشك الموت . اما ...الابن فيتمتع بفهم للعدالة وللعلاقات الانسانية ادق مما يتمتع بـه الاب . والاب اكثر ...شونة وفظاظة ؛ وحين نتكلم عن رقة العواطف قد نقول ان الابن يتميز بها بينما يفتقدها ...الاب . وعندما شاهدت المسرحية فكرت : انها ستكون عظيمة ، لان الشخص الحساس

فيها سيزوّد بالقوة ، فما الذي سيفعله بها ؟ الا ان المسرحية لا تتجه هذا الاتجاه. بل تهبط الى مسألة النرطقة الشخصية . وتنتهي نهاية ميتة . وان كان حديثنا عن التراجيديا قلنا ان الاغريق كانوا خليقين بان يفعلوا شيئا معجزا بتلك الفكرة: كانوا ليزوّدون الابن بالقوة ويضعونه في مواجهة الصراعات المدمرة التي تعترض الرجل الحساس الذي يتوجب عليه ان يحكم . حينذاك يمكن ان نحصل على ضوء يكشف لنا ماهية تراجيديا القوة .

– وذلك ما كنت ترمي اليه في « حادثة في فيشي » ...

ميلر : ذلك بالضبط هو ما كنت اهدف اليه. لكني اشعر ان مسرح اليوم يبتعد عن النظر في مسألة القوة ، التي تكمن في قلب التراجيديا دائما . وانا استخدم مسرحية وليمة كمثال ، لانه يبلغ من الجودة حدا يجعل مشاكله ممثلة لاعراض العصر – وقد انتهت «القطة» الى معالجة زيف العلاقات الانسانية. ان التشخيص فيها من ادق ما يكون ، الا انها تجاهلت القضية التي بدا لي ان المسرحية تثيرها (الا وهي قضية الزيف) في العلاقات الاجتماعية . وما ازال اعتقد ان المسرحية حين تضع تنظيمنا الاجتماعي موضع التساؤل ، بل حين تهدده ، فانها آنذاك تهزنا هزا عنيفا عميقا ، وآنذاك يجب على الكاتب ان يكون عظيما اذ لا يكفي ان يكون جيدا فحسب .

– هل تعتقد ان الناس عموما يفكرون الآن هذا التفكير العقلاني في الموت وانهم يستخدمون ذلك العدد الكبير من التعابير المخففة لتأثير كلمة الموت بحيث انهم لا يستطيعون مواجهة التراجيديا ؟

ميلر : لست واثقا من انه ليس هناك – وانا اتكلم الآن عن كافة الطبقات من الناس – ما يمكن ان تدعوه رقة ، او لعله عجز اصيل عن مواجهة القرارات القاسية والنتائج المرعبة للخطأ . اقول هذا لانني حين اعيد عرض « موت بائع متجول » مؤخرا شعرت من بعض ردود الفعل انها تهدد اكثر من اللازم . ولعل كثيرا من الناس شعروا بذلك ايضا في الاربعينات حين عرضت لاول مرة . ولعلي لم اسمع هؤلاء الناس قدر ما سمعت غيرهم ، وربما كان السبب مرتبطا برد فعلي شخصيا . ان على المرء ان يتحلى بقدر من الثقة ليشاهد مأساة. حين يكون هو نفسه على وشك الموت فهو لن يذهب ليشاهد مسرحية كهذه. لقد اعتقدت دائما ان لدى الامريكيين خوفا يتولد فيهم منذ ولادتهم ، خوفا من السقوط ، من ان ينحلوا طبقيا – انهم يكتسبونه منذ وقت حصولهم على رخصة السياقة ، ان لم يكن قبل ذلك .

– وماذا عن الاوربيين ؟

ميلر : لقد اعيد عرض المسرحية في باريس في ايلول (سبتمبر) الماضي . وكانت عرضت فيها قبل عشر سنوات ، دون ان يكون لها تأثير يذكر . يقال ان الاخراج

فذاك لم يكن جيدا . الا انهم اكتشفوا الآن المسرحية فجأة . وقد شعرت ان رد فعلهم شبه رد الفعل الامريكي تماما . ولعل ذلك يأتي مع الشعور بالذنب بسبب الغنى. سيكون من الممتع لو ان الروس يشعرون نفس الشعور !

– لقد عرضت مسرحية « موت بائع متجول » في روسيا ، أليس كذلك ؟

ميلر : او ، مرات عديدة .

– هل كونت لدى زيارتك الاخيرة لروسيا رأيا ما حول جمهور المسرح السوفييتي ؟

ميلر : هناك قبل كل شيء بساطة رائعة فيهم ؛ الضجر لا يقتلهم . انهم لا يدخلون المسرح هربا من المطر (اذا جاز التعبير) ، ولانه ليس لديهم شيء آخر يفعلونه . عندما يذهبون للمسرح ، فلذلك وزن كبير عندهم . فهم يذهبون لرؤية شيء سيغير حياتهم . في تسعين بالمائة من الحالات ، طبعا ، ليس هناك شيء من ذلك ، الا ان عندهم الاستعداد للمشاركة في تجربة عظيمة . وليس هذا شعورنا نحن عندما نذهب للمسرح .

– وماذا عن المسرحيات نفسها ؟

ميلر : اعتقد انهم يفعلون اشياء رائعة مثيرة على المسرح ، وعندهم ممثلون ممتازون، بيد ان الدراما نفسها ليست بذات قيمة كبيرة . فالمسرحيات ما هي اساسا الا نوع من المسرحيات الطبيعية ؛ بل انها ليست واقعية حتى. والروس يعارضون بشدة مسرح العبث لانهم يرون فيه تجزئة للمجتمع الى افراد شاذين لا يشعرون بالمسؤولية المتبادلة مطلقا ، واستطيع انا ان ارى بعض الواقع في خوفهم هذا . هذه الاشياء يجب فعلها ، طبعا، حتى لو بقصد رفضها في النهاية . اعرف انني تأثرت كثيراً ، باشكال شتى ، بالتعبيرية الالمانية عندما كنت في المدرسة ؛ ومع ذلك كنت احس ان فيها شيئا شاذا . كانت تمثل نهاية الانسان ، ولم يعد فيها ناس مطلقا ؛ كان هذا يصح بشكل خاص في حالة المادة الالمانية الحقة: انها النهاية المرة للعالم حيث لا يزيد الانسان عن كونه صوت وظيفة طبقته. ولدى بريخت الكثير من هذا ، الا ان غلبة الشاعر عليه تبعده عن ان يضحي عبدا لهذا . ومع ذلك فقد تعلمت كثيرا من التعبيرية الالمانية تلك . وقد استعملت بعض عناصرها في « موت بائع متجول » . فقد رفضت عمدا، على سبيل المثال، ان اعطي بن اية شخصية، لانه بالنسبة لويلي لا يملك اية شخصية – وهذا ، من الناحية السيكولوجية ، تعبيرية لان الكثير من الذكريات تأتي متبوعة بتعقيب بسيط: هناك شخص يمثل تهديدا لك، او وعدا.

– ما دمنا نتحدث عن ثقافات مختلفة ، ما هو شعورك فيما يتعلق « بالمسرح الفرنسي الوطني الشعبي » ؟

ميلر: شاهدت فيه احدى مسرحيات كورني، وهي مسرحية «الاشارة المضحكة»، واعتقد انها واحدة من اكثر ما شاهدته في حياتي اثارة . شاهدنا شيئا لم احسب من قبل

انني سأستمتع به – ففرنسيتي ليست بتلك الدرجة من القوة . كنت قد ابللت من مرض قبل قليل، وكنا على وشك مغادرة فرنسا ، واردت ان ارى كيف يعالج الفرنسيون تلك المسرحية . لقد كانت رائعة . انها واحدة من اعمال كورني الثانوية ، وتدور حول ساحر يأخذ الناس للاصقاع الدنيا. ما اروع ذلك الخليط من التهكم النقدي والهزل الفاضح وتصوير الشخصيات ! وكان التمثيل اروع من الخيال . ولا شك ان الجمهور كان اجمل الاشياء في تلك المسرحية . ذلك ان غالبية الحضور كانوا دون الثلاثين، حسبما بدا لي؛ وهم يدفعون مبلغا ضئيلا جدا من المال للدخول ؛ واظن ان عدد المقاعد يتراوح بين ٢٥٠٠ و ٣٠٠٠ . والمدهش في جمهور النظارة هو حيويتهم . ان مقدرة الممثلين على نطق اللغة بذلك الجمال هي بحد ذاتها متعة غامرة . تصورهم وهم يتكلمون بهدوء في ذلك المسرح الضخم ويجعلونك **تشعر** بان الصوت ينساب في كل ارجاء الصالة...

– ما هو السبب في اعتقادك في اننا لم نتمكن من عمل شيء مثل ذلك هنا ؟ لماذا فشل مسرح وايتهد المدعو « مسرح مركز لنكولن » باعتباره مسرحا من ذلك النوع ؟

ميلر : هذه ظاهرة تستحق الدراسة الاجتماعية. عندما اشتركت فيه كنت قد كتبت حوالي ثلثي « بعد السقوط » . اتاني وايتهد وقال لي : « سمعت انك تكتب مسرحية . هل يمكننا ان نفتتح بها فرقة مسرح مركز لنكولن ؟ » فوافقت لسبب او لآخر . وتوقعت ان اتلقى ضربة مالية (كنت آمل ان اربح منها عشرين بالمائة مما اربحه عادة من مسرحياتي، ولكني اعتقدت ان الناس سيقولون : «انها خطوة حمقاء ولكنها لا تدل على البله») . لكن الذي حدث ، حتى قبل ان تفتتح المسرحية ابدا ، هو ان جوا عدائيا ساد بشكل ادهشني تماما . لا اظن ان ذلك العداء كان موجها ضد اي شخص على التحديد. ليس هناك مكان افضل ، بالنسبة للممثلين الذين يريدون تطوير فنهم، من فرقة ذات برنامج دائم حيث يؤدي الممثل ادوارا مختلفة وتتاح له فرص لا تتاح له طيلة حياته في برودوي. الا ان الممثلين شعروا بالاهانة من هذا المشروع. ولم استطع ان افهم السبب. كان باستطاعتي ان افهم عداء المنتجين التجاريين الذين ظنوا ان ذلك يهددهم. الا ان كافة انواع المحترفين تلقوا المشروع باعتباره ضربا من الاهانة . والاستنتاج الوحيد الذي يمكن ان اتوصل اليه الآن هو ان الممثل اخذ يواجه تهديدا يجبره اما على القبول والرضى او على الصمت. هناك عامل آخر سبب له الفشل . هو ، كما قال لورنس اوليفييه ، ان عمل شيء مثل هذا يتطلب سنوات طويلة. غير انه ايضا تلقى في مسرحه الانكليزي التشجيع منذ البداية: كان هناك من سخر من المحاولة كلها وقال انها سخيفة ، الا ان المجتمع الفني كان في جوهره يؤيدها .

– وماذا عن الممثلين انفسهم ؟ هل اثر لي ستراسبرغ عليهم ؟

ميلر يمثل ستراسبرغ في الواقع مظهراً من مظاهر القضية. انه قوة عظيمة . قوة هي رأيي الشخصي الذي يختلف عن رأي الآخرين كما يبدو)في غير صالح المسرح. فهو يجعل الممثلين اشخاصا سريين، ويجعل التمثيل سرا، بينما هذا الفن من بين الفنون المعروفة اكثرها علانية ؛ اعني ان هذا ما **يفترض** ان يفعله الممثل. لكنني لا اعزو سقطات مسرح يكولن اليه ، لان الذين عملوا في ذلك المسرح لم يكونوا من جماعة ستراسبرغ ، من رجال ستوديو الممثلين » ؛ ولهذا فهو غير مسؤول عن ذلك . الا ان « الطريقة » (وهي اسم الاسلوب الذي عرف به ستراسبرغ) قد انتشرت وذاعت : فالممثل يدافع عن نفسه امام الجمهور السوقي الجاهل . كانت هناك فتاة في مسرحيتي لم اكن استطيع سماعها ، رغم ان الوسائل الصوتية التي كنا نستعملها في ذلك المسرح الصغير كانت ممتازة . قلت لها : « لا استطيع ان اسمعك » . وظللت اردد تلك الجملة . فما كان منها الا ان تملكها الغضب وقالت لي ما معناه انها كانت تمثل الحقيقة ، وانها لن تومس نفسها لاجل خاطر جمهور النظارة . تلك كانت النهاية الحية ! وذكرني ذلك بتعليق ولتر هامبدن (فقد واجهنا مشكلة مماثلة مع بعض الممثلين في «البوتقة»)حين قال انهم يعزفون على التشيلو بطريقة يستعملون فيها الاقواس والاصابع بشكل رائع — انما بدون اوتار على الآلة. ان المشكلة هي ان الممثل الآن يفتش عن حل لمصيره الخاص من خلال دوره ، وفكرة ايصال معنى المسرحية للمتفرج هي آخر ما يخطر له . ففي « ستوديو الممثلين » (رغم ان الستوديو ينكر هذا) يقال للممثل ان النص ما هو الا اطار لعواطفه؛ وقد سمعت ممثلين يغيرون ترتيب الاسطر في مسرحيتي ويقولون لي ان الاسطر لا تزيد عن كونها الليبريتو بالنسبة للموسيقى ، وان الممثل هو القوة الرئيسية التي يشاهدها الجمهور ، وان الكاتب المسرحي خادم له. ويقال لهم ان تحليل النص، وايقاعه، وبنيانه اللفظي، اشياء لا اهمية لها مطلقا. هذه هي « الطريقة » كما يعلّمونها ، وهي بالطبع بعكس ما ينبغي ان تكون، ان نحن اعدنا للبداية . لكن كان هناك دائما ميل نحو هذا الاتجاه . فقد قال تشيخوف نفسه ان ستانسلافسكي قد قلب « النورس » رأساً على عقب .

— وماذا عن التمثيل حسب « الطريقة » في السينما ؟

ميلر : من الغريب ان « الطريقة » ناجحة في السينما ، لان الكاميرا تستطيع ان تقترب حتى من منخري الممثل لتصور تعبيرا ذا دلالة ، لتصوير نظرة في العين او تقطيبة في الوجه او ما الى ذلك، مما لا ينفع في شيء على المسرح. فما المسرح في نهاية المطاف الا وسط لفظي . وعلى الممثل المسرحي ان يقوم بحركات كبيرة ان كان لحركاته ان ترى . وهذا يعني ان عليه ان يكون غير طبيعي . عليه ان يقول : « مهنتي هي ان اتحرك وسط ذلك الجمهور من النظارة ؛ ذلك هو عملي » . اما في السينما فهو لا يفعل ذلك ؛ بل ان ذلك

تمثيل سينمائي رديء ، لانه افراط في التمثيل . ان السينما مجال رائع للتمثيل الخاص .

— هل تعتقد ان السينما ساعدت في قيام هذا التمثيل الخاص على المسرح ؟

ميلر : ان القضية نقيض للمسرحية التشيخوفية والتكنيك الستانسلافسكي . فما كان يفعله تشيخوف هو حذف الحركات المسرحانية عند ممثليه بدمجه لها في الكتابة : فالحياة الداخلية كانت موضوعه . وكان اتجاه ستانسلافسكي داخليا ايضا : كان يحاول للمرة الاولى ان يحفز كل حركة من الحركات من الداخل بدلا من ان تكون تقليدا للفعل — وذلك ما ينبغي للتمثيل ان يكونه. فعندما تحذف العنصر الحيوي للممثل في المجتمع وتخلق مجرد شخص يفكر على المسرح افكارا عميقة لا يدع اي شخص آخر يعرف عنها شيئا ، فذلك انحراف .

— بمَ تعلل نجاح مسرحية فايس « مارات/ساد » اذاً ؟

ميلر : سأؤكد في جوابي على الانتاج والاخراج . فقد كان بيتر بروك يحاول طيلة سنوات ، من خلال اخراجه مسرحيات شيكسبير خاصة ، ان يربط بين التمثيل النفسي والمسرح ، بين الشخصية الخاصة وبين صورتها امام الناس . ان «مارات / ساد » اوراتوريو اكثر منها مسرحية ؛ والشخصيات هي ، اساسا، علاقات بين مواضيع اكثر منها ذاتيات انسانية ، ولهذا كانت الاحداث تمثيلا اكثر منها تشخيصا .

— هل تعتقد ان شعبية السينما كان لها اي تأثير على الكتابة للمسرح ؟

ميلر : نعم . لقد غيرت السينما شكل الكتابة للمسرح . واعتقد ان بعض الاساليب، كالقفز من مكان لآخر ، رغم انها قديمة قدم شيكسبير ، اتتنا لا عن طريق شيكسبير بل عن طريق السينما ، تلك الطريقة التلغرافية في رؤية الحياة التي تشبه الحلم .

— ما هي اهمية كاتب التمثيلية السينمائية في الافلام السينمائية ؟

ميلر : يصعب جدا ان يتذكر المرء الحوار في بعض الافلام العظيمة التي يراها . وهذا هو السبب في ان الافلام عالمية الى هذا الحد . لن يتحتم عليك ان تصغي لاسلوب الحوار في فيلم ايطالي او فرنسي . فنحن ننظر للعالم بشكل تكون فيه العين هي الواسطة ، لا الاذن او الكلمات. اما مخرج المسرحية فممسمر الى الكلمات. انه يستطيع ان يفسر الكلمات بشكل مختلف قليلا ، الا ان هناك حدودا : فبامكانه ان يحور جملة من الجمل بطريقتين او ثلاث، لا اكثر، ولكنه يستطيع ان يحور الصورة على الشاشة بعدد لا ينتهي من الطرق. يستطيع ان يجعل احد الاشخاص يختفي من المشهد ؛ يمكنه ان يلتقطه حيث لا يظهر وجهه في الحقيقة . ويمكن ان يكون ثمة شخصان يتكلمان دون ان يظهر المتكلم ، بحيث يقع التأكيد على رد الفعل تجاه الكلام لا على الكلام نفسه .

— ما رأيك في التلفزيون كمجال للدراما ؟

ميلر : لا اعتقد ان هناك شيئا يقارب المسرح . فمجرد حضور الشخص الحي اقوى دائما من صورته . ولكن ليس ثمة ما يمنع ان يكون التلفزيون مجالا ممتازا . المشكلة هي ان الجمهور الذي يشاهد عروض التلفزيون متباعد دائما . وشعوري هو ان وجود الناس معا ككتلة واحدة اثناء مشاهدتهم لشيء ما يجعلهم يستجيبون بشكل مختلف ، ربما بشكل اعمق من استجابتهم حين يكونون وحيدين في غرف الجلوس في بيوتهم . لكن ذلك ليس بالعقبة التي لا يمكن اجتيازها اذا اتيحت المادة المناسبة . الامر ببساطة هو ان من الصعب ان نحصل على افلام جيدة، ومن الصعب ان نحصل على روايات جيدة، ومن الصعب ان نحصل على شعر جيد — ومن **المستحيل** ان نحصل على تلفزيون جيد ، لانه بالاضافة الى الصعوبات الكامنة في طبيعته هناك مسألة كونه مجالا تسيطر عليه الارتباطات التجارية الكبرى . ان « موت بائع متجول » لم تنتج تلفزيونيا هنا الا بعد ١٧ عاما من صدورها. كانت قد عرضت على التلفزيون في كل بلاد العالم مرة واحدة على الاقل ، الا انها تنتقد عالم الاعمال التجارية ، ومحتواها تشاؤمي .

— كنت قبل زمن طويل تكتب تمثيليات اذاعية . هل تعلمت عن التكنيك من تلك التجربة ؟

ميلر : نعم . كان علينا ان نروي القصة في ثمانٍ وعشرين دقيقة ونصف الدقيقة في التمثيلية الاذاعية ، وعلى المستمع ان يركز انتباهه على الكلمات لانه لن يرى شيئا . والواقع ان التمثيل كان يجري في غرفة مظلمة . ولهذا كان الاقتصاد بالكلمات في التمثيلية الاذاعية هو كل شيء . وكان هذا يقود الكاتب لان يدرك قوة الجملة الجيدة اكثر فأكثر ، فعبارة صحيحة واحدة يمكن ان توفر عليه صفحة كاملة من لغو الكلام . وقد شعرت بالاسف دائما لان الراديو لم يعمر طويلا ليفسح المجال الكافي للحركات الشعرية المعاصرة لان تستغله، فالراديو هو المجال الطبيعي للشعراء. انه صوت وحسب، كلمات وحسب. كلمات وصمت ؛ مجال رائع . وغالبا ما فكرت ، حتى في الآونة الاخيرة، بكتابة تمثيلية اذاعية اخرى اعطيها لمن ينتجها على الراديو. وما يزال الانكليز ينتجون اذاعيات ممتازة.

— كنت تكتب مسرحيات شعرية ايضا ، اليس كذلك ؟

ميلر : كنت غارقا فيها حتى اذني .

— هل ستعاود ذلك يوما ما ؟

ميلر : قد افعل . كثيرا ما كنت اكتب مقاطع كاملة شعرا ثم اجزؤها الى حوار . لقد كتبت جزءا كبيرا من « موت بائع متجول » شعرا ، وكانت « البوتقة » كلها شعرا، الا انني جزأته . فقد خشيت ان يتخذ الممثلون موقفا معينا ازاء المحتوى بحيث يقتلون الحيوية فيه . فانا لم ارد ان يقف احد على المسرح ليلقي خطبا . انت تعرف انه ليس

لدينا تراث شعري ، ولهذا فما ان يرى الممثل الامريكي شيئا مطبوعا على هيئة شعر حتى يضع قدما امام اخرى — او انه يبدأ بالتمتمة . ولن تسمع آنذاك شيئا مما يقال .

— اي مسرحياتك تعتبرها اقرب اليك الآن ؟

ميلر : لا ادري ان كانت احداها اقرب اليّ من سواها . لعل « البوتقة » اقربها من بعض الجوانب . ففيها الكثير من نفسي فيما اعتقد . فيها الكثير من المستويات التي اعرفها ولا يعرفها احد غيري ...

— اكثر من « بعد السقوط » ؟

ميلر : نعم . فبالرغم من ان « بعد السقوط » اعمق من الناحية النفسية الا انها اضعف فنا . لقد كنت حرا تماما في « البوتقة » فيما يتعلق بالفترة التي كنت اكتب عنها — والتي تعود الى ما يزيد على ثلاثة قرون مضت . كان الاسلوب مختلفا والعصر مختلفا . وقد استمتعت بكتابتها اكثر ربما مما استمتعت بكتابة اية مسرحية اخرى . وعرفت كيف كان الكتّاب يشعرون في الماضي حين كانوا يتناولون دائما تقريبا موضوعا تاريخيا . الكاتب المسرحي الذي يكتب مسرحيات تاريخية يمكنه ان ينهي مسرحية ما يوم الاثنين ويبدأ اخرى يوم الاربعاء ، وهكذا . ذلك لان **القصص** جاهزة امامه . فخلق القصة هو الذي يستغرق الوقت ، يستغرق سنة كاملة . اما من يكتب مسرحيات تاريخية فليس عليه ان يخلق شيئا — عدا اللغة وتصوير الشخصيات . اوه ، هناك بلا شك مشكلة كبرى ، مشكلة تكثيف التاريخ ، وتبديل الادوار ، وادخال شخصيات لم توجد حقا ، او شخصيات تفصل بينها مائة سنة — لكن على وجه العموم اذا توفرت القصة يكون الكاتب قد تقدم سنة .

— لا بد ان من المغري ايضا ان يستخدم الكاتب شخصية تاريخية كانت الفترة التي عاشت فيها فترة ايمان .

ميلر : هو كذلك . فرغم كل ما لدينا الآن من علم النفس والطب النفساني الحديثين ومن مستوى التعليم الذي وصل حدا لم يصله فيما مضى ، فان فهمنا لانفسنا اقل مما كان في اية فترة سابقة . وانا لم اكن في اي وقت مضى بمثل هذا الوعي للافكار الضيقة التي تتحكم بالناس — الازياء مثلا — وتستحوذ عليهم كما لو ان آخر يوم من ايام العالم قد حل . ففي استطاعة المرء احيانا ان يحدد الاسبوع او الشهر الذي تغيرت فيه الاشياء بشكل فجائي . ان ذلك يشبه ملابس النساء في عدد ما من اعداد مجلة « فوغ » . ان ثمة رغبة في ان يكون المرء جزءا من تلك الاقلية التي تحب ان تخلق اقليات اخرى . ومع هذا فان الناس يخافون جدا من الوحدة .

— هل تعتقد ان الاندفاع نحو النجاح الشخصي يسيطر على الحياة الامريكية هذه

الايام اكثر منه في الماضي ؟

ميلر : اعتقد انه اقوى الآن بكثير مما كان عليه ايام كتبت « موت بائع » . واعتقد انه اقرب الى الجنون الآن مما كان عليه حينذاك . وهو الآن غير مفهوم على الاطلاق.

– هل توافقني على ان الفتاة في « بعد السقوط » رمز لهذه الفكرة المستحكمة ؟

ميلر : نعم . ان ما تفعله يستحوذ عليها ، وبدلا من ان يكون ما تفعله خلاصا لها تراه سجنا لها ، يحددها في النهاية . انها لا تستطيع اجتيازه . اي ان النجاح يصبح طريقة في الحياة بدلا من ان يعطي حرية الاختيار . انا لم ارَ بلدا يسألك فيه الناس حين تجلس الى ايام في غرفة : « ماذا تعمل ؟ » قدر ما يسألونك هنا . وباعتباري امريكيا فقد دهشت في احيان كثيرة ان اسأل الناس السؤال هذا ، ثم ادركت انه افضل لروحي الا اعرف . ولو للحظة ! فقط لادع المساء يمضي وارى ما تكون فكرتي حول هذا الشخص دون ان اعرف ماذا يعمل ، وكم هو ناجح او فاشل . اننا نصنّف الناس في درجات في كل دقيقة من دقائق اليوم .

– هل تنوي الكتابة عن النجاح الامريكي مرة اخرى ؟

ميلر : قد افعل ، ولكن لاحظي ان النجاح بحد ذاته ينقد نفسه بنفسه ، ويوضح نفسه بنفسه . وهذا هو السبب الذي يجعل الكتابة عنه صعبة جدا. لان الناس انفسهم الذين تبتلعهم هذه الاخلاقية يهزون رؤوسهم موافقين حين تقول لهم : « ان هذا الشيء يبتلعكم » . ولهذا فمن الصعب جدا ان تنتزعهم وتجد لهم مفهوما ممكنا آخر .

– في قصتك « النبوءة » يقول البطل ان هذا الوقت هو وقت سيادة العلاقات الشخصية ، وانه ليس ثمة في حياتنا اهداف اكبر من هذه . هل هذا رأيك انت ايضا ؟

ميلر : كتبت تلك القصة تحت غيوم الخمسينات ، لكنني اعتقد ان اهتمام الناس بالسياسة قد زاد زيادة عظيمة خلال السنوات الاربع او الخمس الماضية . ليس بالمعنى القديم ، بل بالمعنى الذي لم يعد فيه من السذاجة او الغباء ان يهتم المرء بمصير المجتمع ، وبالظلم ، وبالمشاكل العنصرية ، وما الى ذلك . فقد اصبحت هذه الامور مادة جمالية مرة اخرى . في الخمسينات لم يكن ذكرها مستحسنا . وان انت ذكرتها فمعنى ذلك انك لست فنانا جيدا . ويبدو الآن ان ذلك الرأي المتحيز قد انطوى . والفضل في هذا يعود للزنوج . الا انها كانت فترة علاقات شخصية – ويجري الآن دمج العنصرين معا بطريقة جيدة . اي انك كلما اقتربت من فعل شيء سياسي بين الشباب ازدادت مطالبتهم بان يكون ذلك الفعل مخلصا وصادقا للطبيعة الانسانية وبالا يسمح للفخر والادعاء والانتهاز بان يسلب الحركة تحقيقيتها. ان اكثر شيء يشكّون فيه هو المبالغة في الاشارات ، التي هي اما عبث لا طائل تحته ، او انها تخدم مصالح شخصية ، او انها دلالة على يقظة الضمير وحسب . اما

الآن فيبدو ان التركيز الشديد على العلاقات الشخصية خلال الخمسينات قد ارتبط بوعي سياسي ، وهذا شيء هائل .

– هل تشعر ان السياسة تتدخل في خصوصية حياتك باي شكل من الاشكال ؟

ميلر : لا ، فقد استمددت جانبا كبيرا من الهامي من السياسة دائما ، ومن نوع او آخر من مظاهر الصراع الوطني . فالمرء يعيش في العالم رغم انه يدلي بصوته في فترات متباعدة. وهذا يحدد ابعاد شخصيته . لقد عشت خلال الفترة المكارثية ، عندما كان المرء يرى الشخصيات تتبدل وتتحور امام عينيه كنتيجة واضحة مباشرة لموقف سياسي . ولو استمر ذلك لحصلنا على شخصية امريكية جديدة من كل النواحي – وهذا ما نمتلك شيئا منه الآن . لقد مضت عشر سنوات على وفاة مكارثي ، والآن فحسب شرع بعض الشيوخ الاقوياء يجرؤون على ان يقترحوا انه قد يكون من الحكمة ان نتعلم شيئا من اللغة الصينية ، لنتكلم مع بعض الصينيين . اقصد ان ذلك اقتضى مرور عشر سنوات ، وحتى اولئك الذين يعتقد انهم شجعان لم يتمكنوا من تقديم تلك الاقتراحات الا هذه الايام . تلك هي حجب الرعب التي خيمت علينا بحيث حرفت فعلا الفكر الامريكي. وهي جزء من مرض العظمة الكاذبة التي لم نتخلص منها بعد . فما يزال الناس يضحون بحياتهم من اجلها ؛ انظر لما نفعل في المحيط الهادىء .

– ومع ذلك لم يتناول المسرح خلال السنوات القليلة الماضية الا فيما ندر اي جانب من الحياة العامة .

ميلر : نعم . لقد فقدنا فن تقصي العالم ، ذلك الفن الذي امتلكه هوميروس ، وامتلكه اسخيلوس ، وامتلكه يوربيديس ، وشيكسبير ايضا. من المدهش ان اولئك الذين يعبدون المسرح الاغريقي يعجزون عن ادراك كون تلك الاعمال العظيمة اعمال انسان يجابه مجتمعه ، واوهام مجتمعه ، ومعتقدات مجتمعه . انها وثائق اجتماعية ، لا مجرد محادثات تافهة. « الا اننا تعلمنا ان نعتبرها « قصصا » ليس الا ، واساطير تروى لذاتها .

– هل تعتقد ان الدراما الاجتماعية ستعود الآن للظهور ؟

ميلر : اظن ذلك ، ان كان للمسرح ان يعيش . انظر الى موليير . لا يمكنك ان تتصوره الا كاتبا مسرحيا اجتماعيا . انه ناقد اجتماعي ، يغرق حتى اذنيه فيما يدور حوله.

– هل يمكن للاشكال الصارمة التي استخدمها موليير ان تظهر ثانية ؟

ميلر : لا اعتقد ان بوسع المرء ان يكرر الاشكال القديمة كما هي ، لانها تعبر تعبيرا مكثفا جدا عن لحظة من الزمن . فانا مثلا لا استطيع ان اكتب مسرحية مثل « موت بائع متجول » مرة اخرى . ولا استطيع ان اكتب ايا من مسرحياتي الآن . كل منها تختلف عن الاخرى ، وتنفصل الواحدة عن الاخرى بسنتين احيانا ، لان كل لحظة تطلبت

لغة مختلفة وتنظيما مختلفا للمادة المستخدمة. ومع ذلك ، فحين يكون حديثك عن الاشكال الصارمة فانا اومن بها فيما يخص المسرح. والا فسينتهي بك الامر بمجموعة من الحكايات والحدّوتات ، لا بمسرحية . في رأيي اننا نعيش في حقبة من الحكايات والحدّوتات ، حقبة قد تنتهي في اية دقيقة . وقد تعلم جمهور النظارة ان يستهجنوا الذروة المتقنة في المسرحية لانها مكرورة سمجة ، او لانها تنتهك حرمة الفوضى التي نقدسها كلنا . غير انني اعتقد ان ذلك سيختفي لدى ظهور اول مسرحية من نوع جديد تحطم خشبات المسرح من جديد وتحفز الناس في مقاعدهم لاحتوائها على ذروة عميقة التنظيم متماسكة البناء . وهذه الذروة لا يمكن ان تأتي الا نتيجة شكل صارم : لا يمكن ان تجيء الا كنهاية لساعتين من البناء والتطوير . انها لا تأتي بمجرد ان يرفع الممثل صوته فجأة ويتعالى زعيقه .

-- أعندك مفهوم خاص للشكل الذي اتخذه تطورك الشخصي ، من زاويتي الشكل والموضوع ؟

ميلر : انني امضي في طريقي . للامام وللخلف على السواء . وارجو ان يكون التقدم اكثر من التأخر . اي اني قبل ان اكتب اول مسرحية **ناجحة** كتبت --لا ادري-- ربما عشر مسرحيات او خمس عشرة مسرحية طويلة ، وربما ثلاثين تمثيلية اذاعية . كانت غالبية تلك المسرحيات غير واقعية . كانت مسرحيات مجاز وكناية او مسرحيات رمزية؛ بعضها كان شعرا ، وكانت احداها — عن منتيزوما — تراجيديا تاريخية فخمة ، جزء منها شعر ، وتميل الى الشكل الاليزابيثي . ثم اصبحت اعرف بالمسرحية الوحيدة التي حاولت كتابتها على النهج الواقعي الابسني ، وهي مسرحية « كل ابنائي » . هذا حظ الكاتب ! اما البقية مثل « موت بائع متجول »، وهي مزيج من التعبيرية والواقعية، او حتى «منظر من الجسر»، التي هي واقعية من نوع معين (رغم انها مجزأة الى حد كبير) ، فهي اكثر تمثيلا لمجموعة الاعمال التي كتبتها . اما « بعد السقوط » فتقع في الوسط ، فهي تشبه معظم ما كتبت اكثر مما تشبهه اية مسرحية اخرى ... باستثناء ان ما **يبدو** منها هو اكثر واقعية من المسرحيات الاخرى . والحقيقة انها عمل انطباعي . فقد حاولت ان اخلق تأثيرا كليا بالقاء كثير من القطع الصغيرة على المشاهد .

— اي اخراج في اعتقادك اوفى « بعد السقوط » حقها ؟

ميلر : رأيت لها اخراجا كان في رأيي رائعا . ذلك هو اخراج زيفريلي لها في ايطاليا. فقد فهم انها مسرحية تعكس العالم كما يراه رجل واحد. عقدة المسرحية هي الوعي المتزايد لهذا الرجل ، وحين يقترب هذا الوعي من درجة العذاب والالم يزداد وعي النظارة لما يحدث . اما الانتاجات الاخرى التي رأيتها فقد كانت **واقعية** فعلا ، باسوأ معاني الكلمة. اقصد انهم مثلوا مشاهد المسرحية دون ان يحاولوا افساح المجال للشخصية الرئيسية لان

تطور هـــذا الوعي المتسع . ان ردود فعله تختلف في الصفحة العاشرة عنها في الصفحة الاولى ، لكن ادراك ذلك التطور يتطلب وجود ممثل ذكي . وليس يكفي ان يشعر الممثل بذلك التطور . وقد كانت لزيفريلي ، باعتباره مخرجا ، وجهة نظر عضوية تماما حول ذلك . ان المسرحية تصور شخصا يكافح يائسا من اجل تكوين وجهة نظر .

— هل تشعر ان الفتاة ، في الانتاج النيويوركي للمسرحية ، تلك التي ادعي انها تستند الى ماريلين مونرو ، كانت غير منسجمة مع المسرحية ، وانها تختلف عن كونتين تمام الاختلاف ؟

ميلر : نعم ، رغم انني لم استطع انا نفسي التنبؤ بذلك . لم يحدث هذا في الانتاج الايطالي مطلقا ؛ وظل التناسق موجودا . اعتقد ايضا ان هزة الدعاية كانت قد سكنت حين اخرج زيفريلي المسرحية ، بحيث كان بامكان المرء مشاهدة تطور كونتين دون شرود ذهنه .

— ما الذي حدث في نيويورك برأيك ؟

ميلر : شيء لم اظن يوما انه يمكن انيحدث.فلم يحكم احد على المسرحيةكمسرحية. ولم يكن بمقدوري ان اعرف ، مما قرأته عن المسرحية ، اهي جيدة ام رديئة ؛ فكلما كتب عنها كان يدور حول ما يفترض انها تمثله .

— لانهم نظروا اليها جميعا باعتبارها جانبا من حياتك الشخصية ليس الا ؟

ميلر : نعم .

— هل تعتقد ان النقاد الامريكيين المعاصرين يميلون الى النظر للمسرح بمصطلحات الادب لا بمصطلحات المسرح ؟

ميلر : اجل . فلسنوات طويلة كان النقد المسرحي يتم بواسطة المخبرين الصحفيين ، — وهؤلاء لا يملكون مراجع في النظريات الجمالية للدراما ، فيما عدا ابسط الاشياء . وفي زاوية ما ، بعيدا عن كل ذلك ، كان الاساتذة(وهؤلاء لا علاقة لهم مطلقا بنقاد الصحف) ينظرون للدراما من وجهة النظر التيتدعى اكاديمية — بمقاييسها الجامدة للتراجيديا ، وما الى ذلك . الشيء الذي كان عند المخبرين هو غالبا ، وببساطة ، حب بدائي للعرض الجيد . ولهذا فان بوسعك على الاقل ان تقرر فيما اذا كان هذا المستوى من التفكير يهتم اهتماما صادقا بالمسرح ام لا. لقد كانت هناك سذاجة ملموسة في مقالات المخبرين. فكان بامكانهم تحطيم مسرحيات تعالج مستوى من الاحساس يفوق ما عندهم. لكنهم كانوا يعرفون كيف يضحكون ويبكون ، كان فيهم شيء من رد الفعل الاصيل — كانوا يحبون المسرح . الا ان هؤلاء المخبرين النقاد استبدلوا منذ ذلك الحين بالنقاد الاكاديميين او بالخريجين من تلك المدرسة . اقول لك بصراحة : انا في كل حالتين من ثلاث لا افهم ما هو شعورهم

تجاه المسرحية . اذ يبدو انهم يشعرون ان المسرح هو تطفل على الادب . ويبدو ان المسرح كمسرح – كمكان يذهب اليه الناس لينغمسوا في تجربة جديدة – هو عدو لهم . اما انا فلا اعتقد ان بامكاننا الاستغناء فعلا عن **الفرح** : فرح الضياع التام في تجربة جمالية . هذا هو فيما يبدو الاتجاه العام ، ولكنه لن ينجح : فآجلا او عاجلا سينتصر المسرح على كل معارضة . فلا بد ان يأتي شخص يحب الكتابة ، او التمثيل ، ويكتسح الجمهور ، والنقاد ، معه .

– هل تعتقد ان هؤلاء النقاد يؤثرون على كتّاب المسرح ؟

ميلر : كل شيء يؤثر على كتّاب المسرح . فكاتب المسرح الذي لا يتأثر لا نفع فيه. يجب ان يتأثر ، ذلك انه ان لم يخاطب الجمهور بنفس اللغة التي يفهمها فلن يعرف احد ما الذي يريد ان يقوله . انه يشبه الصحفي الحساس، حتى حين يكون عظيما ؛ ونتيجة لذلك فان الجو العام اهم بالنسبة اليه في هذا الفن ربما منه في اي فن آخر .

– ما رأيك فيما قالهاحد النقاد منان نجاح مسرحية معاصرة حقا كمسرحية «مارات/ ساد » يجعل تنسي وليمز ولونه الادبي اشياء قديمة ؟

ميلر : سخف . ليس هذا صحيحا الا بقدر ما هو صحيح ان نقول ان نجاح تنسي الساحق جعل من اتوا قبله اشياء قديمة . هناك بعض القوانين البيولوجية في المسرح لايمكن مخالفتها . يجب الا يتحول المسرح الى لعبة شطرنج حامية . فليس يمكن لمسرح ان يقوم على اي شيء عدا جمهور النظارة ، ان كان له ان ينجح . وكلما كبر الجمهور كان افضل . هذا هو قانون المسرح . كان عدد النظارة زمن الاغريق اربعة عشر الفا منالناس يجلسون في الوقت ذاتهلمشاهدة مسرحية . اربعةعشر الفا ! ولن يقنعني احد ان كل اولئك الناس كانوا من قراء « مجلة نيويورك للكتب » ! بلان شيكسبير ذاته كان يتعرض فيايامه لهجمات الجامعيين . ولنفس الاسباب، كما اعتقد – لانه كان يصل الى تلك الاجزاء من كيان الانسان التي تستجيب للميلودراما ، والكوميديا الصاخبة ، والعنف ، والكلمات القذرة ، والدم . كان فيه كثير من الدم والجرائم ؛ بل ان الجرائم تلك لم تكن لها دوافع كافية وافية .

– ما هو شعورك تجاه يوجين اونيل ككاتب مسرحي ؟

ميلر : لم يعنِ اونيل كثيرا لي عندما كنتفي بداية عهدي بالكتابة. وبامكانك ان تقول انه كان في الثلاثينات ، واكثر من ذلك في الاربعينات، قد غدا شخصية منتهية .لم يعد قوة فعالة . ومسرحيتا « بائع الثلج آتٍ » و « رحلة النهار الطويل الى الليل»، اللتان نجحتا نجاحا كبيرا خلال السنوات القليلة الماضية، لم تكونا لتنجحا لو عرضتا حين كتبتا. وهذا مثل آخر على الطبيعة الصحفية الحساسة للمسرح . فهناك الشيء الكثير مما يعتمدعلى

توقيت اخراج المسرحية. وهذا هو السبب الذي يجعل امتهان الكتابة للمسرح شيئا خطرا. قد يكون لديك كل شيء ، ولكن لن يحدث شيء ما لم يكن لديك حسّ التوقيت. شيء واحد احترمه دائما في اونيل ، هو اصراره على رؤياه. اقصد انه حتى حين كان يحرّف مواده الى درجة التشويه مدمرا بذلك عمله ، كانت ثمة خلف عمله صورة لشخص يستحوذ عليه شيء غامض ، شخص يظل ، رغم كل شيء ، هو نفسه. لا اعتقد ان فيه ما يمكن لشاب ان يتعلمه من الناحية التكنيكية ؛ وربما كان هذا هو السبب الذي جعلني لا اهتم به. ان في اونيل فضيلة ليست تكنيكية ، وهي ما ادعوه « قرع الطبل » ؛ فهو يظل يكرر الشيء نفسه الى ان تقول وبعد ان تقول : « اعرف هذا ، لقد سمعته ثلاثا وتسعين مرة مختلفة » ، ثم تدرك فجأة انك تقاد نحو شيء كنت تتصور انك تفهمه ، ويكون هو قد « قرعك » فوق الافق لترى شيئا جديدا. وهو لا يهتم بكونه يكرر. فذلك جزء من قلة احساسه. ذلك انه كاتب قليل الاحساس جدا. ليس عنده اي قدر من الرقة : انه بالنسبة للمسرح ما كان درايزر بالنسبة للرواية. فهو يكتب باقلام ثقيلة. وفضيلته انه يصر على ذروته ، لا الذروة التي تود ان تضعها انت في مكانها. وعيبه ان كثيرا من مسرحياته مشوهة جدا بحيث لا يعرف المرء على اي مستوى يتقبلها. واناسه ليسوا رموزا ؛ وليست سطوره شعراً ابدا ؛ وليس النثر واقعيا — وارضه هي الارض الخيالية التي لكاتب يقلد سترندبرغ. غير انه يخلب اللب حين يكون رائعا. وآخر مسرحياته عمل عظيم فعلا. ولكن لاعطك مثلا على التوقيت : صادف افتتاح « بائع الثلج آتٍ » سنة افتتاح « كل ابنائي ». وهذه ظاهرة اجتماعية تلفت النظر. كان ذلك سنة ١٩٤٧ ، وبعد الحرب بقليل. وكان ما يزال ثمة في الافق امل ما في تنظيم العالم. لم يكن ثمة ركود اقتصادي في الولايات المتحدة ، ولم تكن المكارثية قد بدأت. كان ثمة نوع من الـ ... يمكنك ان تدعوه جوا من النية الحسنة ، ان كان استخدام تعبير كهذا ممكنا في القرن العشرين. ثم تأتي مسرحية تفترض عالما مليئا **بالفعل** بكل ضرب من ضروب النكبات. تصف طريقا مسدودا ، سجنا لا مهرب منه. لم تؤكد تلك المسرحية في الوقت الذي ظهرت فيه ما كان الناس قد جربوه ، بل اكدت ما كانوا سيجربون ، وبعد ذلك بقليل اصبحت مسرحية مناسبة جدا لوقتها. فقد دخلنا السجن الذي كان اونيل قد دخله قبلنا ! لكن حين افتتحت مسرحية « بائع الثلج » لم يذهب احد لمشاهدتها. فحتى بعد ان اقتطعت منها بعض الاجزاء ، ظل تمثيلها يستغرق اربعا او خمسا من الساعات. كان اخراج المسرحية رديئا جدا. لكن لم يقل احد انه كان رديئا. لم يفهم احد ماهية تلك المسرحية. فقد وصفت ببساطة بانها عمل رجل عجوز مريض يقول عنه كل الناس : « أليس من المدهش انه ما يزال قادرا على الكتابة ؟ » وحين ذهبت انا لمشاهدة تلك المسرحية ، بعد وقت

قصير من افتتاحها ، لم يكن عدد النظارة ليتجاوز ٣٠ شخصا . ولم يبقَ منهم في النهاية سوى دزينة من الناس . كان واضحا انها عمل عظيم ، يجري تحطيمه على المسرح . كان هذا واضحا بالنسبة لي ، ولعدد من المخرجين الذين شاهدوها . ليس لكل المخرجين . فليس كل المخرجين بقادرين على التمييز بين المسرحية نفسها وبين اخراجها . وانا نفسي لا استطيع ذلك دائما ، مع انني استطعت ذلك بالنسبة « لبائع الثلج » . اما النقاد فلست احسب ان بينهم اليوم ، ربما باستثناء هارولد كلرمان ، من اثق انه يعرف الفرق بين اخراج المسرحية والمسرحية ذاتها . هارولد يعرف — ليس دائما ، ولكن اغلب الاحيان — لانه ذاته اخرج عددا لا بأس به من المسرحيات .

— هل يمكن ان تكون مسألة التوقيت هذه قد اثرت على رد الفعل الذي حصل هنا تجاه « بعد السقوط » ؟

ميلر : لاقل لك هذا . كانت « بعد السقوط » لتختلف تماما لو ان البطل قتل بشكل ما ، او انه اطلق النار على نفسه . كانت المسرحية لتنجح آنئذ نجاحا ماديا عظيما . وكنت اعرف ذلك في حينه . وكما قلت آنفا ... ليس هناك شيء كالموت . ومع هذا فلم يكن هدفي ان افعل ذلك . وما اثار سخريتي هو انني سمعت صرخات الغضب من اناس مختلفين ، كانوا قد استغلوا ماريلين مونرو اثناء حياتها بلا رحمة بشكل يجعلهم عرضة لعقوبات قوانين الاستغلال ، او كانوا قد سخروا منها سخرية خبيثة ، او رفضوا حمل المواهب التي كانت تدّعيها محمل الجد . لهذا كان من المستحيل ان يثق المرء باخلاصهم .

— كانوا يدعونك تخلصهم من ورطتهم .

ميلر : هذا صحيح . هذا صحيح تماما .

ولم يريدوا من كونتين ان يتنازل...

ميلر : اظن ان غونتر غراس هو الذي قال مؤخرا ان الفن شيء لا يتنازل بينما تمتلىء الحياة بالتنازلات . والتوحيد بينهما امر يكاد يكون مستحيلا ، وهذا ما كنت احاول تحقيقه . كنت احاول ان اقرب بين الفن والحياة قدر الامكان ، وان اجعله معذّبا مثلها — وهكذا فالراحة التي نبغيها لن تأتي : رفضت ان اعطي الجمهور تلك الراحة . وبطبيعة الحال فضحت ردود فعل كافة اولئك الواقعيين المتشددين ما يكمن فيهم من رومانسية .

— هل تعتقد انك لو كتبت المسرحية شعرا لزال التهديد ؟

ميلر : اظن ذلك . لكنني لم ارد ان ازيله . كان ذلك سيغري الناس بشكل لم ارده . وانا اعرف كيف اجعلهم يتفقون معي ... تلك هي اولى غرائز الكاتب الذي ينجح في المسرح . اقصد انك ما ان تكتب مسرحيتك الثالثة حتى تعرف اي الازرار هي التي يجب ضغطها ؛ وان اردت النجاح السهل فليس هناك صعوبة من ذلك النوع ، بمجرد ان

تحصل على القصة . ان الناس بدائيون جدا – يريدون في الواقع ان تنتهي الامور على احسن ما يكون . بل ان « الملك لير » ظلت قرنا ونصف قرن تمثل في انكلترا بنهاية سعيدة. وقد كتبت انا تمثيلية اذاعية عن الصبي الذي كتب ذلك النص المعدل – اسمه وليم آيرلند – والذي زيف مسرحيات شيكسبير ، وحرر « الملك لير » بحيث اتفقت ونظرة الطبقة الوسطى للحياة . وقد اعتقد الجميع ، باستثناء مالون الذي كان اول ناقد جيد، ان تلك المسرحية هي التي كتبها شيكسبير. لقد كان خبيرا في التزييف. حرر عدة مسرحيات اخرى ، اما هذه فقد اعاد كتابتها فعلا. كان في السابعة عشرة من عمره . وقد اخرجوها – ونجحت نجاحا كبيرا – وقال بوزويل انه يعتقد انها اعظم شيء رآه في حياته ، وهكذا قال الآخرون جميعا. الوحيد الذي خالفهم هو مالون ، الذي اثبت بالاستناد الى التناقضات في النص – الى جانب شعوره بتحريف المسرحية – ان شيكسبير لا يمكن ان يكون قد كتبها بذلك الشكل . ان آيرلند عرف بالضبط ما الذي يريده الناس من « الملك لير » ، فاعطاهم اياه . حول المسرحية الى مسرحية مفرطة العاطفية ؛ وحذف كل الاشارات المؤذية .

– هل انتهت باجتماع سعيد لشمل العائلة ؟

ميلر : نعم . غدت مسرحية عائلية .

– لنعد الى « بعد السقوط ». هل اثر اسلوب تقديم المسرحية في نيويورك على استقبال الناس لها ؟

ميلر : الحق انك اصبت كبد الحقيقة . فالذي حدث في ايطاليا مع زيفريلي هو ببساطة ما يلي: كان ثمة مسرح مصنوع من اطر فولاذية ، شبيه بان ينظر المرء الى مؤخرة كاميرا ذات دهليز جلدي ذي ثنيات – اطر فولاذية مستطيلة تشترك بمركز واحد وتصغر كلما اقتربت من المركز. وكانت جوانب هذه الاطر الفولاذية مغطاة كما تغطى الكاميرا، لكن الممثلين كانوا يستطيعون الظهور او الاختفاء على المسرح في اي نقطة فيه . وفضلا عن ذلك ، كانت هناك مصاعد هوائية ترفع الممثلين بصمت ودون ان ترى ، بحيث كانوا يظهرون لعشر ثوان ٍ ثم يختفون. واحيانا كانت ترتفع منضدة او مجموعة كاملة من الاثاث ليستعملها اذذاك الممثلون . وهكذا تجلّت من اللحظة الاولى الفكرة بان هذا كله انما يحدث داخل رأس انسان ، وظلت متجلية الى نهاية المسرحية . اما في نيويورك فكان جزء من الصعوبة يعود الى طبيعة المسرح ، الذي كان مفتوحا مدورا . ان لهذا النوع من المسرح مزايا بالنسبة لبعض المسرحيات ، ولكنه مسرح جامد – فليس هناك مكان فيه للاختباء ابدا . فان كان لممثل ان **يظهر** في وسط المسرح، فانه كان عليه ان يظهر من مبعدة عشرين قدما من اليسار او اليمين . والطبيعة المتعبة لعمليات الدخول والخروج هذه لا يمكن

التخلص منها . فما يفترض ان « يظهر » لا يظهر ، بل يقترب منك متثاقلا على المسرح .

– هل استخدم الانتاج الايطالي المذكور معسكر اعتقال في الخلفية ؟ اذكر الآن مقالة كتبها جونثان ميلر يشكو فيها من استخدامك لمعسكر اعتقال في نيويورك .

ميلر: نعم. لاحظ انه في ايطاليا الاطار الفولاذي نفسه **اصبح** هو معسكر الاعتقال، بحيث تحدث كل المسرحية في واقع الامر ضمن حدود ذلك المنعزل . تحول الفولاذ الى معتقل ، الى سجن ، الى معسكر ، الى بيئة ميكانيكية مضغوطة . وكان يمكن اضاءة الطيات بحيث يبدو منظرها مرعبا كانت تلك فكرة عظيمة في خلق المشهد المسرحي.

– لكن لماذا اخترت استعمال معسكر اعتقال اطلاقا ؟

ميلر : لقد شعرت دائما ان معسكرات الاعتقال ، رغم كونها واحدة من مظاهر الدول الاستبدادية ، هي ايضا نتيجة منطقية لحياتنا المعاصرة . فان شكوت من اطلاق الرصاص على الناس في الشوارع ، او من افتقاد التواصل او المسؤولية الاجتماعية ، او من ازدياد العنف كل يوم بحيث اعتاد الناس عليه ، او من انحطاط المشاعر الانسانية ، فان النتيجة النهائية للمستوى الاجتماعي المنظم هي والحالة تلك معسكر الاعتقال . ان المعسكرات لم تنشأ في افريقيا حيث لا علاقة للناس هناك بالشكل الذي اتخذته الحضارة الغربية . لقد نشأت في قلب اوربا ، في بلد ربما كان اقل عداء للسامية من بلاد اخرى ، مثل فرنسا. لم تحدث قضية دريفوس في المانيا. والسؤال الذي يطرح في هذه المسرحية هو : ما هو الشيء بين الناس الذي لا يمكن تحطيمه ؟ ان معسكر الاعتقال هو التعبير النهائي عن الانفصال الانساني ، ونتيجته الاخيرة. انه الهجران المنظم ، احد المواضيع الرئيسية في «بعد السقوط».

– كيف نشأت « البوتقة » ؟

ميلر : فكرت بها اولا حين كنت في متشغن . كنت اذ ذاك قرأت الكثير عن محاكمات ساحرات سالم . وبعد ان جاء عهد مكارثي تذكرت تلك القصص وصرت ارويها للناس اول الامر. لم يكن يخيل لي انه سيصل الطور الذي وصله فعلا. كنت اقول ان مكارثي يقول اشياء اذكر ان مطاردي الساحرات في سالم كانوا يرددونها . وهكذا بدأت بالعودة الى الماضي ، لا بقصد كتابة مسرحية ، وانما لتنشيط ذهني ، اذ كان الوضع مفزعا. مثال ذلك ، حين يرفع يده حاملا بعض الاوراق قائلا : « بيدي الآن اسماء فلان وفلان » ، فقد كان ذلك يشبه احدى الحيل المعروفة التي كان يستعملها وكلاء النيابة في القرن السابع عشر لمواجهة شاهد متردد او مرتبك ، او لمواجهة جمهور في كنيسة لا يقتنع تماما بان ذلك الشخص قد يكون مذنبا . انه لا يقول : « بيدي قائمة ... »، بل يقول : « عندنا اسماء سائر المذنبين . الا ان الوقت لم يحن بعد لاعلانها » . ولكنه لم يكن يملك شيئا – كان يريد ببساطة ان يدخل في روع المدينة فكرة كونه يرى كل شيء وان كل

الناس شفافون امامه . كانت تلك طريقة في اشعار الجميع بالذنب ، وكان الكثير من الناس يستجيبون لذلك بشعور حقيقي بالذنب ؛ يأتيه بعضهم ويروون له وهما من الاوهام ، او شيئـــا فعلوه او فكروا به وظنوا انـه شر . في مسرحيتي ، مثلا ، هنـاك رجـل عجوز يأتي ويقول انه لا يستطيع هو ان يصلي حين تقرأ زوجته كتبا معينة . وهو يتصور ان وكلاء النيابة يعرفون السبب وانهم قادرون على الرؤية من خلال ما كان بالنسبة له مرآة معتمة . وهو بالطبع ينتهي بكارثة لانهم يحاكمون زوجته . في كثير من الحالات كانت هناك شهادات ساذجة تماما وتنتهي بان يقاد شخص ما الى المشنقة . والسبب هو انهم كانوا يقولون اصلا : « نحن نعرف حقا ما يجري » .

— هل تعتقد ان مسرحية « البوتقة » نفسها هي التي لفتت انظار لجنة النشاط المعادي لامريكا اليك ، ام ان ما لفتها اليك هو ما كتبته في مجلة « ذي نيشن » بعنوان « اقتراح متواضع » ؟

ميلر : كنت قد ادليت بكثير من التصريحات ، ووقعت عددا هائلا من العرائض ، واشتركت في منظمات مختلفة ، طوال خمسة عشر عاما قبل ذلك . ولكنني لا اعتقـد انهم كانوا ليزعجونني لو انني لم اتزوج ماريلين . فلو كانوا مهتمين بي لكانوا استدعوني قبل ذلك . والواقع ان مصدرا موثوقا به قال لي ان رئيس اللجنة آنذاك ، وهو فرنسيس وولتر ، كان قد قال انه مستعد لايقاف كل شيء بشرط ان تلتقط لماريلين صورة معه وهي تصافحه . هكذا بكل بساطة . فقد كان باستطاعة ماريلين ان توصلهم للصفحات الاولى في الجرائد مباشرة . كانت صورهم تظهر على الصفحات الاولى طيلة سنوات ، الا ان قصتهم كانت قد بدأت بالبلى ، وانتهوا الى الصفحات الاخيرة او الوسطى . وكان من شأن صورة كتلك ان تعيدهم الى الصفحة الاولى . لقد كان اولئك الناس يوقتون جلسات التحقيق بحيث تصادف موعدا مناسبا لصدور الجريدة . اي انهم ان علموا ان رائدا فضائيا سيجوب الفضاء في وقت ما فانهم لن يعقدوا جلساتهم في اسبوع الحادث ، بل ينتظرون الى ان يعود الرائد وتهدأ اخباره .

— ما الذي حدث في جلسة اللجنة ؟

ميلر : ادنت بتهمة باحتقار اللجنة لانني رفضت اعطاء اسم احد الكتـّاب او التصديق على انني رأيته في اجتماع للكتـّاب الشيوعيين كنت قد حضرته قبل ثمانية او عشرة اعوام . لم يستند دفاعي القانوني الى اي من التعديلات الدستورية ، بل الى حقيقة ان الكونغرس لا يحق له ان يجر الناس للتحقيق معهم في قضية تدور في ذهن رجل من رجاله ، فقد كان عليه ان يثبت ان الشاهد يمكن ان تكون لديه معلومات تخص احد التشريعات الـتي يجري البحث بشأنها . كانت اللجنة قد ادعت الاهتمام بالتشريع المختص بجوازات السفر . وكنت

قبل ذلك قد منعت من الحصول على جواز سفر . وهكذا وقعت تحت طائلتهم . وبعد سنة من ذلك جرمت اثر محاكمة دامت اسبوعا . وبعد سنة اخرى نقضت محكمة الاستئناف ذلك كله . وبعد ذلك بوقت قصير ثبت ان المستشار الرئيسي للجنة ، الذي تولى التحقيق معي ، كان يقبض اموالا من مؤسسة عنصرية ، فنحي عن اللجنة . كان كل ذلك عبارة عن مضيعة للوقت والمال والغضب ، ولكنني في الواقع لم اعانِ الا القليل القليل بالمقارنة مع اولئك الذين فقدوا وظائفهم ولم يعودوا لها ، او الذين عادوا لها بعد ثمانية او عشرة اعوام من وجودهم على القائمة السوداء. لم اكن انا اعمل في التلفزيون او السينما ، ولهذا استطعت الاستمرار بالعمل .

– هل تغيرت آراؤك السياسة منذ ذلك الحين ؟

ميلر : لست على استعداد ابدا في هذه الايام للدفاع عن اقتصاد منظم مخطط بشكل صارم . ان لهذا النوع من الاقتصاد مزاياه ، ولكنني اخاف جدا من الناس الذين يتمتعون بقوة زائدة عن الحد . لم اعد اثق بالناس الى هذا الحد . كنت اعتقد ان الناس ان هم فكروا التفكير الصحيح فانهم سيجعلون الاشياء تسير سيرا حسنا. اما اليوم فالقضية قضية حرب يومية لايقاف الاشياء المرعبة عن الحدوث. لم يكن بوسعي ان اتصور في الثلاثينات انه يمكن لحكومة اشتراكية ان تكون معادية للسامية. فذلك لم يكن معقولا ، لان احتجاجها في البداية كان مصوبا كله ضد العداء للسامية ، وضد العنصرية ، وضد هذا النوع من اللاانسانية ؛ وهذا ما جذبني نحوها . لقد عزي الامر كله لهتلر ؛ للرأسمالية العمياء . اما الآن فانا عملي اكثر من ذي قبل فيما يخص هذه الامور ، واريد ان اعرف اولئك الذين اقف ضدهم ، ومن هم وكيف هم اولئك الذين اساندهم .

– هل تحب ان تقول شيئا عما تكتبه الآن ؟

ميلر : افضل الا افعل . لقد بدأت بالفعل خمسة اشياء تقريبا – قصصا قصيرة ، تمثيلية سينمائية ، الخ . وانا بصدد جمع قصصي القصيرة . ولكني اقول لنفسي : «ماالذي افعله ؟ » يجب ان اكتب مسرحية . ان في رأسي روزنامة . فالموسم المسرحي يبدأ في ايلول (سبتمبر) ، وقد اعتدت كتابة المسرحيات خلال الصيف ، دائما تقريبا – لكنني كتبت « منظر من الجسر » خلال الشتاء . لهذا فانا ، بصراحة ، لا ادري . ان لديّ بدايات جيدة ، ولكنني لا اعرف نهاية اي منها . هذه هي العادة . اخطط لشيء طيلة اسابيع او اشهر ، وفجأة ابدأ بكتابة حوار يتصل في البداية بما كنت خططت له ، ثم يتحول الى شيء لم افكر به من قبل . ولعلني الآن اقترب من لحظة الفرج . ثمة مسرحية تجري في مكان ما مع الدم ، وانتظر حتى تسري وراء العينين . وانا الآن في المرحلة التالية لذلك ، ولكنني افضل الا اقول اكثر من هذا في الوقت الحاضر .