أوجين أونيل وتقاليدُ المسرحِ الأمريكيِّ[1]

Eugene O'Neill and the Traditions of American Drama

By: M. Korneva

Translation: Prof. Dr. Fuad Abdul Muttaleb

English Literature Department, Faculty of Arts, Jerash University - Jordan

E-mail: fuadmuttalib@jpu.edu.jo ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1561-5089

Abstract

This article was written by researcher M. Korneva, included in the first chapter of the book, American Literature in the Twentieth Century, authored by a number of writers, and issued in English by Progress Publishers in Moscow, in 1976. This article sheds some light on the beginnings of American theater, indicating the position of Eugene O'Neill's plays in it. It studies the very young American dramatic art that cannot be compared with poetry and prose dating back centuries. If the first theatrical works appeared in the New World at the end of the eighteenth century, this art is entirely a product of the twentieth century. One can set the year 1916 as the birth date of the American play, on which the first performance of O'Neill's play East to Cardiff took place. O'Neill's plays assumed an important role in the development of American theater through the American themes he drew from reality, and by adapting European theatrical forms to suit those themes. No matter how deeply we evaluate O'Neill's works, their importance to American national theatrical art cannot be measured. Even if his artistic fame fades, as happened in the late 1940s and early 1950s, when O'Neill's flaws trend became fashionable among critics, his contribution to the national stage is immense. O'Neill was not only the founder of a new form of theater in America, but he created a huge theatrical repertoire that ensured the continuity of this new form of American art. In it we can discover a mine of archetypal American conflicts and characters that continues to inspire American playwrights to the present. But the important thing is that O'Neill set the course for American theater ahead of time by emphasizing realism as its primary method, emphasizing the function of characters and giving realism the leading role in the general order of artistic system. Finally, O'Neill asserted the theater's freedom from the disciplines that determine the choice of a form of work, thus laying the foundations for stylistic diversity in American theater. In sum, we can say that what we have mentioned represents the typical features of American theatre.

***Keywords**: History of American Theater, O'Neill's Drama, Realism in the Theater, Early 20th Century European Dramatic Forms.*

ملخصٌ

هذا المقالُ كتبتْه الباحثةُ م. كورنيفا وهو من الفصل الأوَّلِ من كتابِ، الأدبُ الأمريكيُّ في القرن العشرينَ، تأليفُ عددٍ من الباحثينَ وهو صادرٌ بالإنجليزيَّةِ عن دار التقدُّمِ بموسكو، عام

1976. ويضيءُ هذا المقالُ بداياتِ المسرحِ الأمريكيِّ مبيّناً مكانةَ مسرحياتِ أوجين أونيل فيه، ويدرسُ الفنَّ المسرحيَّ الأمريكيَّ الفتيَّ جدًا والذي لا يمكنُ مقارنتُه بالشِّعرِ والنَّثرِ اللذينِ يعودُ تاريخُهما إلى قرونٍ مضَتْ. وإنْ ظهرتِ الأعمالُ المسرحيَّةُ الأولى في العالم الجديدِ نهايةَ القرنِ الثامنَ عشرَ، فإنَّ هذا الفنَّ يعدُّ وليدَ القرنِ العشرينَ كليًّا. ويستطيعُ المرءُ أنْ يحدِّدَ العام 1916 تاريخًا لميلادِ المسرحيَّةِ الأمريكيَّةِ. وهو التاريخُ الذي جرى فيه عرضُ أوَّلِ مسرحيَّةٍ لأوجين أونيل "شرقاً إلى كارديف". فقدِ اضطلعَ مسرحُ أونيل بدورٍ مهمٍّ في تطوُّرِ المسرحِ الأمريكيِّ من الموضوعاتِ الأمريكيةِ المستمدةِ من الواقعِ ومن تطويع الأشكالِ المسرحيَّةِ الأوروبيةِ لتناسبَ تلك الموضوعاتِ. ويمكنُنا التأكيدُ أنَّه مهما تعمَّقْنا في تقويم أعمالِ أونيل، فإنَّ أهميَّتَها بالنسبة للفنِّ المسرحيِّ الأمريكيِّ القوميِّ لا يمكنُ أن تستوفيَ حقَّها. ولو خبتْ شهرتُه الفنِّيَّةُ، كما حدث في أواخر الأربعينياتِ وأوائلِ الخمسينياتِ، لمَّا أصبحَ اتِّجاهُ البحثِ عن عيوبٍ لدى أونيل سبيلاً دارجةً بين النقَّادِ، فإنَّ إسهامَه في المسرح القوميِّ كبيرٌ. ولم يكنْ أونيل فقط المؤسِّسَ لنموذجٍ جديدٍ من المسرح في أمريكا، بل أوجدَ ذخيرةً مسرحيَّةً ضخمةً كفِلَتْ استمراريةَ هذا الشَّكلِ الجديدِ من الفنِّ الأمريكيِّ. وفيه يمكنُنا اكتشافُ منجمٍ للصِّراعاتِ والشَّخصيَّاتِ الأمريكيَّةِ النموذجيَّةِ وما يزال يُلهِمُ المسرحيِّينَ الأمريكيِّينَ حتى الوقتِ الحاضرِ. لكنَّ الشيءَ المهمَّ هو أنَّ أونيل حدَّدَ زمنَ مسارِ المسرحِ الأمريكيِّ من خلال تأكيدِ الواقعيَّةِ كمنهجٍ أساسيٍّ له، فأكَّدَ الوظيفةَ الخاصَّةَ للشَّخصياتِ مانحًا الواقعيةَ الدَّورَ الرَّائدَ في النِّظامِ العامِّ للوسائلِ الفنيَّةِ. أخيرًا، أكَّدَ أونيل حريَّةَ المسرحِ من النُّظُمِ التي تحدِّدُ اختيارَ شكلِ عملٍ ما، واضعًا بذلك أسُسَ التنوُّعِ الأسلوبيِّ في المسرح الأمريكيِّ. إجمالًا، يمكنُ أنْ نقولَ إنَّ ما ذكرناه يمثِّلُ الملامحَ النموذجيَّةَ للمسرحِ الأمريكيِّ.

كلماتٌ مفتاحيَّةٌ: تاريخُ المسرحِ الأمريكيِّ، مسرحُ أونيل، الواقعيَّةُ في المسرحِ، الأشكالُ المسرحيَّةُ الأوروبيَّةُ في بدايةِ القرنِ العشرينَ.

إن الفنَّ المسرحيَّ الأمريكيَّ فتيٌّ جدًا بالفعل إذا ما قُورِنَ بالشِّعرِ والنَّثرِ اللذينِ يعودُ تاريخُهما إلى مئاتِ السنينَ. وإنْ ظهرتِ الأعمالُ المسرحيَّةُ الأولى في العالم الجديدِ نهايةَ القرنِ الثامنَ عشرَ، فإنَّ هذا الفنَّ وليدُ القرنِ العشرينَ كليًا. ويستطيعُ المرءُ أنْ يحدِّدَ بدقَّةٍ يومَ 18 تموز من عام 1916 تاريخًا لميلادِ المسرحيَّةِ الأمريكيَّةِ. وهو التاريخُ الذي قامَ فيه ممثِّلُو فرقةِ "الرِّيفِ – المدينةِ" الهواةُ بأداءِ أوَّلِ عرضٍ لمسرحيَّةِ أوجين أونيل "شرقاً إلى كارديف".

هل يوجدُ ما يسوّغُ للمرء التحدُّثُ به عن تقاليدَ قوميَّةٍ بعد مضيّ ستَّةِ عقودٍ من الزَّمنِ فقط؟ ألسْنا نستبقُ الأمورَ إذا تحدَّثْنا عن عناصر التعاقبِ التي ندُرَ ظهورُها بكونها تقليدًا؟ لنتذكَّرْ شكوى هنري جيمز من عدم وجودِ جذورٍ عميقةٍ وتقاليدَ مُتكوِّنةٍ في الماضي البعيدِ، مع أنَّ الأدبَ الأمريكيَّ في ذلك الوقت شهدَ ظهورَ تراثٍ رومانتيكيٍّ خصبٍ (كان عصرًا للتنوير بالفعل) كتبَ فيه عمالقةٌ كبارٌ من أمثالِ ملڤيل وويتمان أروعَ أعمالِهم. وإذا كانَ مثالُ هنري جيمز يفيدُنا بكونه تحذيرًا لتجنُّبِ الاستنتاجاتِ المتسرِّعةِ، فإنَّهُ يحثُّنا أكثرَ على دراسة وقائعِ التَّاريخِ الأدبيّ في محاولةٍ لفهم العواملِ غيرِ المدروسةِ على نحوٍ كافٍ والتي تشكِّلُ تقليدًا، على أنْ نُرجِئَ دراسةَ هذه القضيَّةِ إلى وقتٍ يكونُ فيه هذا التقليدُ قد وصلَ إلى حدود نهائيَّةٍ واضحةٍ.

وثمةَ عاملٌ آخرُ يسوّغُ هذه المحاولةَ وهو التطوُّرُ غيرُ الاعتياديّ والسريعِ للفنِّ المسرحيِّ الأمريكيِّ. فتطوَّرتِ الأجناسُ النثريَّةُ والشعريَّةُ بطرقٍ مختلفةٍ. آخذةً شكلَها تدريجيًا، مبتدئةً بمؤلَّفاتِ المستوطنينَ الأوائلِ المتواضعةِ، من مذكَّراتِ أسفارٍ ومواعظَ ورسائلَ لاهوتيَّةٍ وسياسيَّةٍ وخطبٍ سياسيَّةٍ حماسيَّةٍ وأغانٍ ونوادرَ وأشعارٍ هجائيَّةٍ. وتحسَّنتْ هذه الأشكالُ واغتنت حتَّى اكتسبتْ صوتَها الخاصَّ بها ولم تتوافرْ أبدًا للفنِّ المسرحيِّ فرصةٌ تمكِّنُه من التطوُّرِ تدريجيًا بشكلٍ متناسقٍ. وبسببِ تطوُّرِه الخاصِّ، لم يتمكَّنْ من تجميع كنوزٍ فنيَّةٍ، فلقد بدأ من لا شيءَ وانطلقَ مباشرةً في طريق مستقلٍّ من دون أنْ يمرَّ أساسًا بتجربة طويلةٍ من التطوُّرِ. وبخصوصِ ذلك لن يكونَ خروجًا عنِ الموضوعِ أنْ نتذكَّرَ كلماتِ الناقدِ الأمريكيِّ المعاصرِ الذي لاحظَ، مُجيبًا على

طباعة مجموعةٍ من المسرحيَّاتِ كُتِبتْ قبلَ أعمالِ أونيل وكانت حتَّى وقت متأخر أعمالًا مفقودةً، وكان من الأفضل فَقْدُ هذه الأعمالِ.

وصلَ الأدبُ الأمريكيُّ في العشرينيَّاتِ إلى مستوًى يُمكنُ أنْ يقارَنَ فيه بالأدبِ الأوروبيّ من دون إشارةٍ متواضعةٍ إلى جدَّتِه. ونضجتْ في رحِمِه أعمالٌ رائعةٌ رفعتْ من شأنِه بينَ الحربينِ العالميَّتينِ إلى مصافِّ الآدابِ الرفيعةِ في الغرب. وكان اختراعُ فنٍّ مسرحيٍّ قوميٍّ جزءًا منِ ازدهار الأدبِ الأمريكيّ والآفاقِ الفنيَّةِ الجديدةِ التي انفتحتْ أمامه. هذا على نحوٍ طبيعيٍّ جعلَ الفنَّ المسرحيَّ الحديثَ الولادةِ معقَّدًا للغايةِ لقيامِه بتحقيق مطالبَ ومهمَّاتٍ لا تقومُ بها إلاَّ الأشكالُ الأدبيَّةُ البالغةُ التطوُّرِ. وكانَ قادرًا على التَّعاملِ مع هذه الصُّعوباتِ قليلًا أو كثيرًا، كما يشهدُ بذلك تقديمُ المسرحيَّاتِ الأمريكيَّةِ في الخارج في العشرينيَّاتِ والثلاثينيَّاتِ، أي في العقدينِ الأوَّلِ والثَّاني من وجودِهما. وعلى المرء هنا أنْ يذكرَ أولًا اسمَ أوجين أونيل، ثم ألمر رايس، ثم كليفورد أوديتس، وإيروين شو وليليان هيلمان. وكانت مسرحيَّاتُهم معروفةً في أوروبا وأونيلُ غيرُ سامعٍ بذكر مسرحيَّةٍ أمريكيَّةٍ واحدةٍ من قبلُ، ومع ذلك لم تكنِ الصُّعوباتُ التي اعترضتْ سبيلَ المسرح الأمريكيّ في الأيام الأولى من تطوُّرِه محصورةً بذلك. فمصيرُه لم يتحدَّدْ أساسًا بارتفاع المستوى الأدبيّ العامّ الذي شجَّعَ المسرحَ على السعي فقط ليكونَ قمَّةً من قمم الفنّ، كما حدَّدَه غيابُ نظامٍ فنيٍّ واحدٍ، الشيءُ الذي ظهرَ واضحًا في الرومانتيكيَّةِ أوِ الواقعيَّةِ النقديَّةِ في القرنِ التاسعَ عشرَ، مع الاختلافاتِ الفرديَّةِ بين كتَّابٍ وأعمالٍ معيَّنةٍ. إنَّ نظامًا كهذا يمكنُ أنْ يخدمَ في دعم الجنسِ الذي تشكَّلَ ضمنَ إطار الأدبِ الأمريكيّ، تمامًا كما قامتِ الرومانتيكيَّةُ برفد النَّثرِ والشِّعرِ في الولاياتِ المتحدةِ القرنَ الماضيَ.

تميَّزَ العقدانِ الأوَّلُ والثَّاني فنيًا بوجود اتِّجاهاتٍ فنيَّةٍ مختلفةٍ لم يُشهَدْ لها مثيلٌ من قبلُ وربَّما لن تُشهَدَ ثانيةً. فالواقعيَّةُ في محاولتها للإحاطةِ بحقيقةِ الواقع المعاصرِ والتعبيرِ عنها والمعتمدةِ على تراثٍ كلاسيكيٍّ كبيرٍ – من أعمال ستاندال، وبلزاك، وفلوبير، وتولستوي، ودويستوفسكي، وتشيخوف، رافقتْها بل أسكتتْها أحيانًا المستقبليَّةُ، والتعبيريَّةُ، والتصويريَّةُ، والداديَّةُ، والسرياليَّةُ.

وهذه تياراتٌ رئيسةٌ وبإمكان المرءِ أنْ يُضيفَ الرمزيَّةَ إلى القائمة، لأنَّ هذه الحركةَ حتَّى نهايةِ العشرينيَّاتِ لم تفقدْ تأثيرَها في المسرح خصوصًا. وبعضُ هذه الحركاتِ منحلَّةٌ ومدمِّرةٌ صراحةً للفنِّ وغيرُ إنسانيَّةٍ بطبيعتها. وسعى آخرون لإيجادِ وسيلةٍ أكثرَ ملاءمةً للتعبيرِ عن روح عصرٍ ذي أزمةٍ عامَّةٍ كان نتاجها الأخير وتجسِّدُها الحربُ العالميَّةُ الأولى.

إنَّ الكثيرَ من هذه النَّزعاتِ لم يعِشْ إلَّا فترةً قصيرةً، وكثيرٌ منها لم يكن قادرًا على ابتداعِ أعمالٍ فنيَّةٍ هامَّةٍ أو أنْ يتركَ أثرًا بارزًا في الحياة الفنيَّةِ آنذاك. فانهمكتْ تلهثُ وراءَ الحداثةِ وذابتْ في تياراتٍ أخرى، ولم تكن قادرةً أبدًا أنْ تأخذَ شكلًا حقيقيًا، والآن، بعد خمسينَ أو ستِّينَ سنةً، نستطيعُ القولَ إنَّ الادِّعاءاتِ حولَ الاكتشافِ الفنيِّ الجديدِ للعالم والذي قامتْ به كلُّ حركةٍ بدورها لم تكن غالبًا تتطابقُ مع إبداعاتِهمُ الفنيَّةِ والشيءُ الوحيدُ الجديرُ بالاهتمام والثابتُ غالبًا هو أنَّ بياناتِهم وتصريحاتِهم انتقدتْ بعنتٍ إنجازاتِ أسلافِهم ونظرتْ إليها بيأسٍ على أنَّها عتيقةٌ. لم تمتلكْ هذه التيَّاراتُ شموليَّةَ الواقعيَّةِ، ليسَ فقط في كليَّةِ محاولتِها للإحاطةِ واستيعابِ الواقع. بل في قابليَّةِ تطبيقِها أيضًا على نماذجِ الفنِّ كلِّه. وكان بعضُ هذه الاتِّجاهاتِ يمتلكُ أصالةً فنيَّةً معيَّنةً، فبعضُ الأشكالِ الناجحةِ، إنْ لم تكنِ الأفضلَ كانتْ للتعبيريَّةِ في الشِّعرِ والمسرحِ والرسمِ، وللرمزيَّةِ في الشِّعرِ والمسرحِ، وللتكعُّبيَّةِ في الرَّسمِ، وغيرِ ذلك. إنَّ أفضلَ عملٍ أنجزه المنافحونَ عن هذه الطرائقِ ينتمي لهذه المجالاتِ.

إنَّنا مضطرُّونَ أنْ نُمعِن النَّظرَ في هذه المسألةِ لأنَّ أونيل الذي يمثِّلُ الفنَّ المسرحيَّ الأمريكيَّ كلَّه وجدَ نفسَه في بداية حياتِه الفنيَّةِ في خضمِّ صراعاتٍ جماليَّةٍ شديدةٍ. وبدا أنَّ هذه الحالةَ كانتْ تذكِّرُ بالبانوراما الفنيَّةِ والتَّصريحاتِ المختلفةِ بأنَّ الواقعيَّةَ انتهتْ كلَّما وُلِدَتْ مدرسةٌ حديثةٌ تظهرُ في ذلك الوقتِ في أدب بلدانٍ غربيَّةٍ وفنِّها. ومع ذلك كانتِ الحالةُ من حيثُ المبدأُ مختلفةً تمامًا. فوراءَ محاولاتِ ميترلنك وفيرهيرن وقفتِ التقاليدُ القروسطيَّةُ للمسرحِ الشعبيِّ في بلجيكا. ووراءَ أغربِ لوحاتِ بيكاسو التكعُّبيَّةِ أوِ السوروياليَّة تقاليدُ غويا وفيلازكه والتي استمرَّتْ حيَّةً في أعماله. ووراء تجاربِ شون أوكيسي التي وُلِدَتْ في عمليَّةِ تشكُّلِ الوعيِ الذَّاتيِّ

القوميّ لإيرلندا محاولاتٌ مستمرَّةٌ للبحثِ عن شكلٍ للفنِّ القوميّ بدأتْ بمسرحياتِ ليدي غريغوري وجون ميلنغتون سينغ. أمَّا الماضي المسرحيُّ الأمريكيُّ فلم يقدِّمْ لأونيل شيئًا سوى قيمٍ سلبيَّةٍ وأشياءَ كان يجبُ تدميرُها والتغلُّبُ عليها بنحوٍ حاسمٍ.

وهذا ينطبقُ قبلَ كلِّ شيءٍ على "العملاقينِ" اللذين اعتمدَ عليهما المسرحُ التجاريُّ الأمريكيُّ (فكان برودوي مزدهرًا قبل أنْ يولَدَ الفنُّ المسرحيُّ الأمريكيُّ بوقت طويلٍ) – وكوميديا وميلودراما قاعةُ الاستقبالِ. وهذه بمنعِها لأدنى نفسٍ في الحياة من الدُّخولِ إلى المسرح تلبِّي حاجاتِ الجمهورِ البرجوازيّ.

ناضلَ أونيل لاختراعِ مسرحٍ قوميٍّ، وكان مصمِّمًا على "أنْ يكونَ فنَّانًا أو لا شيءَ أبدًا" ولذلك اتَّخذَ أونيل من الواقع نقطةَ انطلاقٍ محاولًا وضعَ أسسٍ للفنِّ المسرحيِّ الأمريكيِّ تجعلُه مسرحًا واقعيًا. فأمدَّه هذا في البداية بإحساسٍ صادقٍ للواقع وطبعًا لولا ذلك الإحساسُ لَكانَ حلمُ اختراعِ مسرحٍ قوميٍّ ضربًا من المتعةِ الفارغةِ التي لا قيمةَ لها.

بعد مسرحيَّةِ "شرقًا إلى كارديف" قامتْ مسرحيَّاتُ أونيل التي كتبَها عنِ البحر – "رحلةُ العودةِ الطَّويلةِ" و"بدرٌ على جزر الكاريبي" – بتعريفِ الجمهورِ بأحاديثِ البحَّارةِ الفظَّةِ، والمشاجراتِ العنيفةِ، ودقِّ الأعناقِ، والتي كان يمكنُ في ظروفٍ أخرى أنْ تبدوَ تسجيلًا سلبيًا للوقائع، ولكنَّها هنا أخذتْ قوَّةَ الوثيقةِ الفنيَّةِ. ولم يكنْ أونيل خائفًا من تصوير أشياءَ كانتْ تُعَدُّ "منحطَّةً".

ومع الزَّمنِ، نما عاملُ أونيل الفنيُّ وازدادَ تعقيدًا، وأخذتْ رؤيتُه عمقًا فلسفيًا افتقدتْه مسرحيَّاتُه الأولى عنِ البحر، لكنَّ الارتباطَ بالحياة والواقعِ الحيِّ والذي حافظَ عليه في أعمالِه كلِّها أعطى قيمةً لأعمالِه الفنيَّةِ الكبيرةِ. ويستطيعُ المرءُ أنْ يقولَ من دون مبالغةٍ إنَّ الكاتبَ وضعَ نصبَ عينيه هدفَ دراسةِ التناقضاتِ والصِّراعاتِ الحقيقيَّةِ في الواقع الأمريكيِّ، وكلَّما تفحَّصه، ازدادَ العداءُ الداخليُّ فيه للإنسان وضوحًا.

رفضَ فنُّ أونيل المسرحيُّ بقوَّةٍ هذا الواقعَ القائمَ على الظُّلمِ الاجتماعيِّ والعرقيِّ، وحرمانِ الإنسانِ من العمل، والسباقِ من أجل الثَّروةِ، وإغفالِ القيمِ الروحيَّة المفسدِ للفردِ والمجتمعِ، وعدائيَّةِ المجتمعِ البورجوازيِّ للفنِّ ولأيِّ شكلٍ من أشكالِ الإبداعِ. وجسَّدَ أونيل هذه التناقضاتِ كلَّها في مسرحيَّاتِه التي تُبدِي التهكُّمَ السَّاخرَ ومعنى المأساةِ العميقةِ. وفي أعمالِ أقرانِ أونيل الشَّبابِ وخلفائِه – ألمر رايس، وكليفورد أوديتس، وبول غرين، وليليان هيلمان، وآرثر ميللر، وتينسي ويليامز وإدوارد ألبي – يلاحظُ المرءُ أنَّ المشكلاتِ التي عالجوها تستندُ بدرجةٍ كبيرةٍ على ما اكتشفَه أونيل في البداية عبرَ جهودِه وأعطاه الحياةَ على المسرح. وما هو مهمٌّ إلى عالم المسرحِ الواقعيِّ ("رغبةٌ تحتَ شجرةِ الدَّردارِ" أو مسرحياتُ حلقةِ التيرون[2]) والتي تضطلعُ فيها الأدواتُ التعبيريَّةُ المتميِّزةُ بدورٍ مهمٍّ ("الإمبراطور جونز"، "والقردُ الكثيفُ الشَّعرِ") هذا التوجُّهُ نحوَ الحياةِ لا الأفكارِ التأمليَّةِ ونحوَ الواقعِ المعقَّدِ والمتعدِّدِ المظاهرِ هو ما يميِّزُ قوَّةَ الفنِّ المسرحيِّ الأمريكيِّ ويبرزُها حتَّى أيامِنا هذه. لكنَّ جماليَّاتِ أونيل لم ترتبطْ بشكلٍ مسرحيٍّ واحدٍ محدَّدٍ. وإذا أخذْنا بعينِ الاعتبارِ تراثَه الكبيرَ – كتبَ حوالي الستِّينَ مسرحيَّةً – فإنَّنا سنلاحظُ لو أنعمْنا النظرَ، حقيقةً مدهشةً. ليس هناك مسرحيَّةٌ واحدةٌ ذاتُ شكلٍ يمكنُ أن يكونَ نموذجًا لمسرحِ أونيل. فنحن نعرفُ شكلَ مسرحيَّاتِ تشيخوف، ومسرحيَّاتِ إبسن في منتصفِ حياتِه أو أواخرِها، ومسرحيَّاتِ سترندبرغ الأولى ("الآنسة جولي" و"الأبُ") والأخيرة ("إلى دمشقَ"، "مسرحيَّةُ حلمٍ"، فمعَ الحبكةِ الواضحةِ، والصِّداماتِ وصورِ الشَّخصياتِ، يستطيعُ المرءُ أن يتبيَّنَ طريقةً واضحةً ومميَّزةً في بنية أعمالِ كلٍّ من هؤلاء الكتَّابِ المسرحيِّينَ لحلِّ الصِّراعِ ولا يمكنُ أنْ يقالَ شيءٌ من هذا القبيلِ بخصوص أونيل. بل لا يمكنُنا أنْ نجدَ أشكالًا يفضِّلُها. وكلَّما ازدادتْ معرفةُ المرءِ بأعماله، أحسَّ بأنَّ أونيل كان يجدُ من السَّهلِ وعلى نحوٍ غريبٍ رفضَ النِّهاياتِ الناجحةِ، منطلقًا في البحث عن أشكالٍ غالبًا ما تنتهي بإخفاقاتٍ إبداعيَّةٍ وكأنَّه يمتحنُ القدَرَ.

ولا بدَّ أنْ نسألَ: ما سببُ هذه الظَّاهرةِ الغريبةِ؟ أهو العمى الجماليُّ الذي منعَه ككاتبٍ مسرحيٍّ من تمييزِ القيمِ الأصيلةِ أوِ اتباعِ النَّزعاتِ التي ترفضُ الآنَ الأشياءَ الممجَّدةَ بالأمس؟ أظنُّ أنَّنا يجبُ أنْ نبحثَ عنِ الإجابة في مكانٍ آخرَ. وذلك في خصوصيَّةِ المكانةِ التي يشغلُها أونيل في المسرح الأمريكيّ وفي غيابِ تقاليدَ قديمةٍ متنوّعةٍ حاولَ أنْ يعوّضَ عنها بجهوده الشخصيَّةِ الجبَّارةِ. هذا من دون أنْ نتحدَّثَ هنا أنَّه تأثَّرَ بالمسرح الأوروبيّ المعاصرِ وبأشكالِه الفنيَّةِ المتنوّعةِ. وأدَّتْ أعمالُ تشيخوف وغوركي وإبسن دورًا مهماً في تكوين طريقةِ أونيل المسرحيَّةِ. ولكنَّ هذه التأثيراتِ فيه لم تتحدَّدْ بالظَّواهرِ الفنيَّةِ المعاصرةِ أو بأعمالِ أسلافِه القريبينَ. بحثَ أونيل عنِ الأشكال الأكثرِ ملاءمةً لتجسيد رؤيتِه التراجيديَّةِ وبذلك توجَّهَ على نحوٍ واعٍ إلى عصر ازدهارِ التراجيديا القديمةِ التي ألهمتْ أونيل على نحوٍ خاصٍّ ببساطتها البالغةِ وبشكلِها الفخمِ.فتنوُّعُ أشكالِ المسرح الأوروبيّ المعاصرِ وأجناسِه جعلَ السعيَ إلى تنوُّعٍ مشابهٍ تقريبًا أمرًا واجبًا. لكنْ في تجاربه (ولنتذكَّرْ هنا أنَّ مفهومَ "التجربةِ" بالنِّسبةِ إلى أونيل وللمسرح الأمريكيّ كلِّه احتوى على أساسٍ مساوٍ أشكالَ المسرح الطليعيّ مع أشكالِ المسرح الواقعيّ) لم يسمحْ أونيل لنفسه بالانسياقِ وراءَ النزعاتِ الأدبيَّةِ. فضلاً عن ذلك، أهملَ غالبًا الحركاتِ الجاريةَ، مزعجًا بذلك الجمهورَ والنُّقادَ برفضِه المعنيّ في الاتِّجاهِ المتوقَّعِ له. ومثالٌ على ذلك إعجابُه بالأقنعة ("الإلهُ الكبيرُ براون" و"ضحكُ لازاروس") الذي لا يشتركُ بأيّ شيءٍ مع الإعجاب القائمِ آنذاك بالفنّ الإفريقيّ البدائيّ الذي ليسَ له نظيرٌ أساسًا في المسرح الحديثِ.

إذن ما المعاييرُ التي أرشدتْه في اختيار الأشكالِ المسرحيَّةِ؟ فمعيارُه الوحيدُ هو أنْ يناسبَ بنيةَ المسرحيَّةِ مع مادَّتها. وإحدى أكثرِ الشَّهاداتِ أهميَّةً على هذا نجدُها في ملاحظاتِه وفي مقتطفاتٍ من مذكَّراتِه التي نُشِرتْ عام 1931 في أثناء إخراجِ مسرحيَّتِه "الحدادُ يليق بإلكترا" والتي ترسمُ معالمَ تطوُّرِ مفهومِه المسرحيّ منذ لحظةِ ولادتِه حتَّى استيعابِه على نحوٍ نهائيّ.

هنا أيضًا أدركَ أونيل أوَّلَ مرَّةٍ أهميَّةَ الأقنعةِ وعزَمَ على استعمالها مع تقنيَّةِ الفصلِ إلى عناصرَ، والتي طُبِّقتْ في "فاصلٌ غريبٌ" ولكن ما إن أخذَ مفهومُه بالتطوُّرِ، حتَّى لاحظَ أنَّها تؤدِّي على نحوٍ متزايدٍ إلى تناقضاتٍ مع المادَّةِ المسرحيَّةِ.

لهذا رفضَ هذه التقنياتِ، ولْنقارنْ ملاحظاتِ أونيل في يوميَّاتِه في 27 آذار و 21 أيلول 1930. فقد دَوَّنَ الكاتبُ المسرحيُّ النسخةَ الأولى لتراجيديَّتِه":

"... اِستعمِلْ أيَّةَ وسيلةٍ لتحقيق المزيدِ من العمق والشمولِ – تستطيعُ دائمًا أنْ تحذفَ ما هو غيرُ ضروريٍّ بعد ذلك – ستكتبُ مسودَّةً ثانيةً مستعملاً نصفَ أقنعةِ وتقنيَّةِ "الفاصلِ" (مزيج من لازاروس والفاصل) وانظرْ ما يمكنُ الحصولُ عليه من ذلك – أفكِّرُ أنَّ هذه ستساعدُني تمامًا في تحقيق التأثيرِ الصحيحِ – يجبُ إحرازُ المزيدِ من البعد والمنظوريَّةِ ومن الإحساسِ بالقدر ومن الإحساس غيرِ الواقعيِّ وراءَ ما ندعُوه بالواقع الحقيقيِّ – ترتدي الحقيقةُ غيرُ الواقعيَّةِ قناعَ الواقعِ الكاذبِ، هذا هو الشعورُ الصحيحُ لهذه الثلاثيَّةِ، إنِ استطعتَ الإمساكَ به"؟

وفي 21 أيلول 1930، بعد العديدِ من المحاولاتِ لإعادة الكتابةِ والتصحيحاتِ كتبَ:

"تعلَّمتُ الكثيرَ – حُزتُ على الأسلوب بمفردي، واكتشفتُ نظراتٍ نافذةً جديدةً لشخصيَّاتٍ ومواضيعَ معروفةٍ – والعملُ الآنَ هو دمجُ كلِّ هذا بشكلٍ طبيعيٍّ في حوارٍ قويمٍ – يكون بسيطًا ومباشرًا وديناميكيًا قدرَ الإمكانِ – بأقلِّ قدرٍ من الكلماتِ – أُتركْ هذه الشخصيَّاتِ وشأنَها – دعْهمْ يُظهِروا أنفسَهم بأنفسِهم ...

اِحتفظْ بمفهوم القناعِ – لكنْ كخلفيَّةِ عائلةِ مانون، لا كصورةٍ أماميَّةٍ، وما أريدُه من مفهوم القناعِ هذا أنْ يكونَ رمزًا لافتًا للنَّظر في العزلة المقَدَّرةِ على هذه العائلةِ، والعلامةِ المميِّزةِ لقَدَرهم والتي تجعلُهم متميِّزينَ مسرحيًا عن بقيَّةِ العالم – أرى الآن كيفَ أحافظُ على هذا التأثيرِ من دون استعمالِ بناء الأقنعةِ – بوساطةِ مساحيقِ التَّجميلِ – وفي حالة السكونِ (أي الخلفيَّةِ) وجوهُ عائلةِ مانون أقنعةٌ تشبهُ الحياةَ والموتَ – (دافعُ الموتِ في الحياة، العودةُ إلى الموت مع شوقٍ للسُّكونِ الذي يمتدُّ عبرَ المسرحيَّاتِ).[3]

كان أحدُ المبادئِ الأساسيَّةِ في فنِّ أونيل المسرحيِّ يكمنُ في أنَّ الأسبقيَّةَ ليستْ في اختيار الأشكالِ ورؤيةِ المادَّةِ منها، بل على العكس، هي في تحديد الشَّكلِ على أنَّه أفضلُ تجسيدٍ للمادَّةِ، عدَّةُ نماذجَ من المسرحيَّاتِ الواقعيَّةِ، ومن المسرحيَّاتِ التي تستعملُ أشكالَ المسرحِ الطليعيِّ، والخرافةُ الفلسفيَّةُ ("مقدِّمُ رجلِ الثَّلجِ") في شكل قصَّةٍ ساخرةٍ ("كسبُ الملايينِ") – شكَّلتْ مجالَ الإمكانيَّاتِ الإبداعيَّةِ لهذا الكاتبِ المسرحيِّ الذي كانت على خطواتِه خُطَى الجيلِ الجديدِ... وتتلفُ أيضًا مسرحيَّاتِ "موتُ بائعٍ متجوّلٍ" و"كلُّهُمْ أبنائي"، و"البوتقةُ" و"حادثةٌ في فيشي" كثيرًا من حيثُ الشكلُ ويمكنُنا القولُ إنَّ كُتَّابًا مختلفينَ قاموا بكتابتِها. يقولُ آرثر ميللر في مقابلةٍ له: "لا أظنُّ أنَّه بإمكانِ أحدٍ أنْ يكتبَ الأشكالَ القديمةَ نفسَها. لأنَّها تعبّرُ على نحوٍ كثيفٍ في لحظة معيَّنةٍ. على سبيل المثالِ، أنا لا أستطيعُ أنْ أكتبَ ثانيةً مسرحيَّةً مثلَ "موتِ بائعٍ متجوّلٍ" وأنا فعليًا غيرُ قادرٍ على أنْ أكتبَ أيَّ مسرحيَّةٍ من مسرحيَّاتي الآنَ. فكلُّ واحدةٍ مختلفةٌ. تفصلُ أحيانًا سنتانِ بينَ الواحدةِ والأخرى، لأنَّ كلَّ لحظةٍ تدعُو إلى مفرداتٍ مختلفةٍ وترتيبٍ مختلفٍ للمادَّةِ".(4)

هذا الكلامُ يمكنُ أنْ يمتدَّ بهدوءٍ ليشملَ إدوارد ألبي، لأنَّه من بين ما يقاربُ عشرةَ مسرحيَّاتٍ كتبَها، اثنتان فقط "مَنْ يخافُ من فرجينيا وولف؟" و"التوازنُ الدَّقيقُ" لها تراكيبُ متشابهةٌ.

إنَّ طريقةَ فهمِ شكلٍ مسرحيَّةٍ ما عبرَ الحاجاتِ الداخليَّةِ للمادَّةِ تتطلَّبُ من الكاتب المسرحيِّ حساسيَّةً غيرَ اعتياديَّةٍ، لا في تبيُّنِ هذه الحاجاتِ فقط، بل أيضًا في الأسلوب الذي يتغيَّرُ كلَّ مرَّةٍ طبقاً لهذه الحاجاتِ. فكانت نتائجُ هذه المواجهة متوقَّعةً. وتمنحُ الكاتبَ أحيانًا شيئًا من الارتياحِ. كما كانتِ الحالةُ مع مسرحية "الإلهِ العظيمِ براون" أو "أيامٌ بلا نهايةٍ"، لكنَّ الإخفاقاتِ الفرديَّةَ ثمنًا لها كان حافزًا حيويًا في تطوُّرِ المسرح الأمريكيِّ.

إنه لمن المفيدِ أنْ نناقشَ أدواتِ المسرحِ التجريبيِّ بشيءٍ من التَّفصيلِ لأنَّ العلاقةَ المتبادلةَ بين أسسِ المسرحينِ التجريبيِّ والواقعيِّ تبقى إحدى المشكلاتِ الكبيرةِ في الشَّكلِ المسرحيِّ.

فاستعمالُ أشكالِ المسرح الطليعيّ، والمسرحِ التعبيريّ الكبرى في العشرينيَّاتِ والتي، بمعزلٍ عنِ الواقعيَّةِ، كانتِ التيَّارَ الأكثرَ نشاطًا أيديولوجيًا وتماسكًا فنيًا في عالم الفنّ المسرحيّ.

فجواتٌ في الفعلِ المسرحيّ، وتغيُّراتٌ في المستوياتِ الزمنيَّةِ، وتصويرُ الأشياءِ الحادثةِ في الوعيِ كواقعٍ ثانٍ يعادلُ من حيثُ الأهميَّةُ العالم الماديَّ الموضوعيَّ، وخرقُ الاستمراريَّةِ المنطقيَّةِ، وغيرُها، كلُّ ذلك يظهرُ واضحاً في مسرحيَّاتٍ مثلِ "الامبراطور جونز" و"القردُ الكثيفُ الشَّعرِ". واكتشفَ النُّقادُ منذُ وقتٍ طويلٍ هذه المبادئَ العامَّةَ والأمورَ المتناظرةَ والمتماثلةَ في التراكيبِ والعناصرِ الفرديَّةِ لتطوُّرِ الحبكةِ والصِّراعِ في هذه المسرحيَّاتِ التي كتبها أونيل وفي أعمال التعبيريّينَ الألمان، وخصوصًا مسرحياتِ كيسر: "من الصباح حتَّى منتصفِ الليلِ"، و"المرجانِ" وفي ثلاثيَّةِ "غاز".

ومن ناحيةٍ أخرى كان أونيل يُنكِرُ باستمرارٍ أيَّ تأثيرٍ تعبيريٍّ عليه ويصرُّ على أنَّ رؤيتَه الفنيَّةَ مستقلَّةٌ تمامًا. وفي العراكِ الذي ينشبُ بين الكاتبِ ونقَّادِه كان الفريقُ الأخيرُ ينتظرُ دائمًا — لم يكنْ ذلك من دون أسبابٍ؛ لأنَّ عناصرَ التَّناظرِ والتماثلِ موجودةٌ بالفعل. ويحسُّ المرءُ برغبةٍ لأنْ يستمعَ لأونيل نفسِه في أعمالِه الأخيرةِ فقط. ولا يكتفي هـ. فريتز في مؤلَّفِه (أوجين أونيل) بذكرِ التَّشابهاتِ بل يتطرَّقُ إلى الاختلافات بين "غاز" و"القردِ الكثيفِ الشَّعرِ" ويبقى هذا غيرَ كافٍ للبرهنة على الفرق في الطَّريقةِ المسرحيَّةِ لكلٍّ من الكاتبينِ المسرحيَّينِ. " وأُشِيرَ سابقًا، أنَّ مسرحيَّاتِ كيسر معروفةٌ لدى أونيل، لكنْ إنْ كانتْ هذه التَّشابهاتُ عرضيَّةً أم لا، فإنَّ الكاتبينِ عالجا مشكلاتٍ مختلفةً تمامًا، فالشخصيَّةُ المركزيَّةُ يانك في "القردِ الكثيفِ الشعرِ" (مثلُ روبن لايت في العمل اللَّاحقِ "المولّد") ليس ضحيَّةً للآلة كالعمالِ في "غاز" ولا ممثِّلاً للطبقةِ العاملةِ، فهو يمثِّلُ الإنسانَ الذي فقَدَ صلتَه باللهِ أي إحساسَه بالانتماءِ".(5)

ويبدو لي أنَّ ملاحظتَه بخصوصِ القضايا المختلفةِ التي عالجها كيسر وأونيل لم تحلَّ المسألةَ على نحوٍ صحيحٍ، وللقيام بذلك، يتوجَّبُ على المرء أن يدرسَ الملامحَ المميَّزةَ التعبيريَّةَ ذاتَها، أي أسلوبَها، وإحدى هذه الملامح الرفضُ الواعي لتصويرِ الواقع، بحسبِ كلماتِ الباحثِ الأمريكيّ

يوويستاين. و"صدقُ تعبيرِ الفنَّانِ يكون برفض طريقةِ المحاكاة".[6] والفنَّانُ التعبيري برفضِه طريقةَ المحاكاة يدَعُ الفردانيَّةَ والسيكولوجيا. وفي النِّضالِ للتعبير عنِ الجوهرِ الداخليِّ لكلِّ الأشياء، وقوانينِ العالمِ المحيطِ بها، قامتِ التعبيريَّةُ بتحويلِ الصِّيغةِ الكلاسيكيَّةِ "الشخصيَّاتُ النموذجيَّةُ في الحالات النموذجيَّةِ" إلى مفهومِ "النموذجِ" ويقعُ الإنسانُ بفردانيَّةِ الفترةِ خلفَ منظورِ الفنِّ التعبيريِّ. وهذا على وجهِ الدقة جعلَ الطريقةَ غيرَ مقبولةٍ لدى أونيل الذي كتبَ: "تُنكِرُ التعبيريَّةُ قيمةَ رسمِ الشَّخصياتِ كما أفهمُها، وتحاولُ تصغيرَ كلِّ شيءٍ على خشبة المسرحِ التي تقفُ بين الكاتبِ والمشاهدينَ. فهي تسعى لجعلِ الكاتبِ يتحدَّثُ مباشرةً للمشاهدينَ (...) أنا شخصيًا لا أظنُّ أنَّ أيَّةَ فكرةٍ يمكنُ أنْ تؤدَّى بنجاحٍ أمام المشاهدينَ، إلا من خلال الشخصيَّاتِ. وإذا رأى المشاهدونَ "رجلٌ" و"امرأةٌ" –كمجرَّداتٍ فقط، تُفقَدُ الصِّلةُ الإنسانيَّةُ التي بها تطابقُ نفسَها مع بطلِ المسرحيَّةِ (...) ولا أظنُّ الشخصيَّةَ تحُولُ بين فكرةِ المؤلِّفِ والمشاهدينَ".[7]

الإنسانُ، بعالمه الداخليِّ الفريدِ، هو الشخصيَّةُ المركزيَّةُ في فنِّ أونيل المسرحيِّ. وبطلُ المسرحيَّةِ في "الامبراطور جونز" على سبيل المثالِ، والذي يتجوَّلُ طوالَ الليل في الغابةِ آملاً الهروبَ منِ انتقام رعاياه المتمرِّدينَ. ليس صورةً لوعيٍ مجرَّدٍ يتعذَّبُ خوفًا من الموت ومارًّا بمراحلَ من التفتُّتِ فالطبيعةُ السلميَّةُ للتحوُّلاتِ العاطفيَّةِ التي تحلُّ محلَّ التطوُّرِ الدَّاخليِّ المستمرِّ للشخصيَّاتِ في الواقعيَّةِ إحدى الملامحِ المميِّزةِ للتعبيريَّةِ. وهي في الوقتِ نفسِه ليستْ صورةَ "الزنجيِّ" الجمعيَّةَ وضحيَّةَ الظُّلمِ الاجتماعيِّ، مع أنَّ هذين العاملينِ مهمَّانِ في رسم الشخصيَّةِ. وصورةُ بروتوس ماركوس جونز صورةٌ لإنسان حيٍّ، جامعِ تذاكرَ في حافلةِ بولمان سابقًا تُعذِّبُ ضميرَه حياةُ صديقٍ قتلَه أثناءَ لعبةِ ورقٍ؛ رجلٌ مرَّ بتجربة السِّجنِ والأشغالِ الشاقَّةِ، وحادُّ الذِّهنِ، وذكيٌّ، وشجاعٌ وطموحٌ بما فيه الكفايةُ في سعيه من أجلِ القوَّةِ، ولديه ما يكفي من الثِّقةِ بالنَّفسِ لكي يتجاهلَ بأنَّ قوتَه تتداعى، ورجلٌ ذو فكاهةٍ، وطبيعةٍ طيِّبةٍ. ومع ذلك يسلبُ أناسًا ضعفاءَ وجهلاءَ في جزيرةٍ آملًا على وجهٍ ما أنْ يوفِّرَ مالًا كافيًا ويحرِّرَ نفسَه. إنَّهُ يحتضنُ ضمنًا حلمًا

بالحريَّةِ لكنَّه مؤلمٌ، وهو نفسُه يتعذَّبُ على نحو عميقٍ ويدركُ أنَّ المالَ هو الدافعُ الرئيسُ في مجتمعٍ برجوازيٍّ، ويؤمنُ بقوَّةِ السِّحرِ ويعتقدُ أنَّه لا يمكنُ أن يُصرَعَ إلَّا برصاصةٍ فضيَّةٍ مسحورةٍ. وكلمةُ أنَّه رجلٌ ذو صفاتٍ عديدةٍ واضحةٍ إلى حدٍّ كبيرٍ ودوافعَ لا يمكنُ أنْ تُظهِرَها إلَّا الواقعيَّةُ. وبسببِ هذه الصُّورةِ يكتسبُ بطلُ المسرحيَّةِ رنينًا مأساويًا أصيلًا. وأجابتِ الواقعيَّةُ عن مرامي أونيل الإبداعيَّةِ لأنَّها مكَّنتْه بالخطِّ الأوَّلِ من تجسيد استحكامِ الصراعِ بين الفردِ وعالمٍ معادٍ له، هو أمريكا البرجوازيَّةُ، التي تخترعُ وهمَ الازدهار السَّهلِ وتكافؤَ الفرصِ للجميع وهمًا يتحطَّمُ على صخرة الواقعِ ويؤدِّي إلى موتِ الَّذينَ يحاولونَ فهمَه.

عبَّرتِ الرمزيَّةُ والتعبيريَّةُ وأشكالٌ أخرى من المسرح الطليعيّ عن عالمٍ ثابتٍ أساسًا يتعذَّرُ تغييرُه. والتَّخطيطُ الذي استلزمتْه عمليَّةُ حلِّ الصِّراعاتِ على نحوٍ جليٍّ بين الفردِ والمجتمعِ – المفرَّغُ من التاريخيَّةِ والنفاذِ العميقِ في النفسيَّةِ الإنسانيَّةِ – غيرُ مقبولٍ لدى أونيل.

ويغدو واضحًا أنَّ استعارتَه للأدواتِ التعبيريَّةِ لم تكنْ نقلًا عشوائيًا لصورٍ جاهزةٍ إلى التربة الأمريكيَّةِ، أو محاولةً عمياءَ لنسخِ تجاربَ أجنبيَّةٍ، واتَّخذتِ الأدواتُ المكتشَفةُ عن طريق المسرحِ التجريبيّ في تطبيقِها على الواقع الأمريكيّ معنًى مختلفًا. فبتقديمها إلى نظامٍ فنيٍّ واقعيٍّ جديدٍ، دخلتْ في جسد القواعدِ البنائيَّةِ للمسرحيَّاتِ، فتغيَّرَ بذلك أسلوبُ العملِ الفنيّ دون تقويضِ أسسِه الواقعيَّةِ، وتجسَّدتْ قبلَ كلِّ شيءٍ بالشَّخصياتِ. وتحدَّدتِ الابتكاراتُ في فنِّ أونيل المسرحيّ بهذا الاتِّحادِ بين نظمٍ فنيَّةٍ مختلفةٍ أساسًا. وفي هذا الفنِّ المسرحيّ، كانتِ الشخصيَّةُ التي تمَّ بناؤُها طبقًا لقوانين المسرحِ الواقعيّ تقومُ بالدَّورِ الرئيسِ، ويعودُ دورُ تكثيفِ هذه الشَّخصيَّةِ وتنشيطِ إظهارِها وتقويةِ ديناميكيَّةِ عرضِها إلى وسائلِ المسرحِ التجريبيّ وأدواتِه. بهذا اخترعَ أونيل مسرحَه "غيرَ التقليديّ" والتقليدي في آن واحد. فالوظيفةُ الخاصَّةُ بالشَّخصيَّةِ في بنيةِ المسرحيَّةِ التي أورثَها أونيل لأخلاقه أصبحتْ واحدةً من الملامح المميِّزةِ لفنِّ المسرحِ الأمريكيّ.

ويتَّضحُ هذا في مسرحيَّةِ أرثر ميللر "موتُ بائعٍ متجوّلٍ" فتتداخلُ أدواتُ المسرح التجريبيّ والأكثرُ تعقيدًا من الأدواتِ المعروفةِ أيامَ أونيل في نظامٍ غريبٍ ومعقَّدٍ، لهذا السببِ تتركُ المسرحيَّةُ تدريجيًا العالمَ الحقيقيَّ لتدخلَ في الماضي أو تلجَ في عالم الوهمِ. على أيَّة حالٍ لا يتعارضُ هذا مع الأسس الواقعيَّةِ: صورُ ويلي وزوجتُه وأولادُهما. لم يحقِّقِ الفنُّ التعبيريُّ القوَّةَ المذهلةَ في أبطال ميللر، أو الإيمانَ بالعواطفِ الإنسانيَّةِ، أو تقريبًا المحاولاتِ غيرَ الإنسانيَّةِ للإفلاتِ من قوَّةِ الظُّروفِ.

حدث هذا أيضًا تحتَ ظروفٍ تاريخيَّةٍ أخرى، وعبر اتِّصالِ أنظمةٍ فنيَّةٍ بأخرى وقتَ الستينيَّاتِ في أعمالِ إدوارد ألبي، وتقتربُ فلسفةُ ألبي في حالاتٍ عدَّةٍ من فلسفة كُتَّابِ مسرح العبثِ. فغالبًا ما تعرضُ مسرحيَّاتُه دوافعَ لهذا النَّوعِ من المسرح: الاغترابُ المأساويُّ للنَّاسِ، وعبثيَّةُ الوجودِ الإنسانيّ. لكنَّ هذه مادَّتُهُمُ المشتركةُ وطريقةُ فهمِهم لها تكشفُ عن الكثير من الفروقِ الجوهريَّةِ.

وقبلَ كلِّ شيءٍ، تمَّ التَّعبيرُ عن ذلك بتجسيدِ ألبي للوقائعِ والظَّواهرِ الاجتماعيَّةِ. وفي التعقيدِ السيكولوجي لشخصيَّاتِه والتي كان الكُتَّابُ المسرحيُّونَ يتجنَّبونها قصدًا، مجرّدينَ أعمالَهم من مثل هذه التَّفاصيلِ ومقدّمينَ نتائجَهم كنظامٍ لقوانينَ ثابتةٍ. كما فعلَ أونيل من قبل، يتَّخذُ ألبي الحياةَ، والواقعَ الحيَّ نقطةَ انطلاقٍ بل جزءٌ معيَّنٌ من ملامحها يمكنُ أنْ يتطابقَ مع المسلَّماتِ التي هي الأساسُ الفلسفيُّ لمسرح العبثِ. ولكنَّها بعيدةٌ عن أنْ تتحدَّدَ بهذه، فذلك المسرحُ في إدراكه للعالمِ بموشور الأفكارِ الوجوديَّةِ، لا يسمحُ إلَّا للعناصر التي تثبتُ هذه الأفكارُ بالدخول إلى عالمه الفنيّ. فوافقَ "عرَّابُ" مسرحِ العبثِ مارتن إيسلن أنْ يضمَّ مسرحياتِ ألبي إلى مجموعة أعمالِ هذا المسرحِ فقط مع بعض التحفُّظاتِ المعيَّنةِ، مشيرًا إلى أنَّ ألبي دمجَ فيه النَّقدَ الاجتماعيَّ الذي لا يُعَدُّ من خواصِّ هذه الحركةِ. وأنصارٌ آخرون لمسرح العبثِ كتبُوا حول ذلك بشيءٍ من الحقِّ.

وكتبَ بريان وي في مقالتِه "ألبي والعبثُ" أنَّ "قصَّةَ حديقةِ الحيوانِ، وصندوقِ الرَّملِ، والحلمِ الأمريكيِّ، هي في ظاهرها مسرحياتٌ عبثيَّةٌ"، "ولكنْ إذا قارنَ المرءُ هذه بأعمال بيكيت، ويونيسكو، وبنتر، فإنَّها تتراجعُ عنِ المعاني الكاملةِ للعبث إذا وصلتْ إلى نقطة معيَّنةٍ. فما يزالُ ألبي يؤمنُ بفعاليَّةِ العقلِ – فيمكنُ إثباتُ الأشياءِ، وإظهارُ الوقائعِ لتأخذَ حالةً محدَّدةً – وعلى خلاف بيكيت والآخرين، يندرُ ما يلامسُه حسنُ العيشِ في كونٍ عبثيٍّ".[8] لكنَّ ألبي من دون شكٍّ استعارَ الكثيرَ من مخزون مسرحِ العبثِ. هذا صحيحٌ قبلَ كلِّ شيءٍ من ناحية الأساسِ البنائيِّ لمسرحيَّاتِه التي تحتوي الكثيرَ من الأدواتِ التي استنبطها مسرحُ العبثِ؛ لأنها كما يشرحُ وي، "تناسبُ على نحوٍ مثاليٍّ نوعَ النَّقدِ الاجتماعيِّ الذي يرمي إليه ألبي."[9]

إنَّ الصِّياغةَ الغريبةَ للشخصيَّاتِ، بحذف التَّسلسلاتِ والصِّلاتِ المنطقيَّةِ، وعبثيَّةِ الحوار المدروسةِ، واستعمالِ الصِّيغِ الجاهزةِ، والبناءِ المغلقِ للأعمال التي تؤكِّدُ الفعلَ السُّكونيَّ، هي كلُّها أدواتٌ مستعمَلةٌ في مسرح العبثِ، ولكنَّها في أعمال ألبي تخدمُ أهدافًا فنيَّةً مختلفةً. ويستطيعُ المرءُ أنْ يجدَ في موقف ألبي من مسرح العبثِ صلةً مباشرةً بتقاليدِ الكاتبِ المسرحيِّ الكبيرِ أوجين أونيل الذي اتَّجهَ في بداية حياتِه إلى فنِّ المسرح التعبيريِّ. وقامَ ألبي على نحو مشابهٍ بوصل أشكالِ المسرحِ الطليعيِّ بالتَّفسيراتِ الواقعيَّةِ للشَّخصياتِ. فأبطالُ مسرحيَّاتِه – جيري، جورج، مارثا، أجنس، توباياس – شخصياتٌ مليئةٌ بالحيويَّةِ لا نماذجُ اجتماعيَّةٌ أو سيكولوجيَّةٌ تقليديَّةٌ من الناحية الوظيفيَّةِ. ويكمنُ هنا أحدُ الفروق بينَ فنِّ ألبي المسرحيِّ ومسرحِ العبثِ الذي يستعملُ فقط شخصيَّاتٍ تقليديَّةً وأقنعةً لا تجسِّدُ شخصيَّةً إنسانيَّةً حيَّةً بل فكرةً تجريديَّةً.

لم يتوجَّهْ ثورنتون وايلدر، الذي ارتبطتْ أعمالُه من طرقٍ عديدةٍ بتراث أونيل، فقط إلى مسرح القرنِ العشرينَ الأوروبيِّ (الرمزيَّةُ والتعبيريَّةُ) بل أيضًا إلى مسرح الشرقِ الكلاسيكيِّ. لكنْ بمفهومِه عنِ الواقعيَّةِ، المرتكزِ أساسًا إلى حقيقة الحياةِ اليوميَّةِ، كان محدودًا أكثرَ من مفهوم أونيل. وبالنَّتيجةِ يبقى عملُ وايلدر محدودًا في إنسانيَّتِه وغالبًا ما يقدِّمُ انطباعًا عن مسرحيَّةٍ

باردةٍ ذاتِ أدواتٍ مسرحيَّةٍ وأشكالِ توسِّعُ أحيانًا بشكلٍ فعليٍّ المسافةَ بين الأحداثِ على خشبة المسرحِ والمشاهدين. لكنْ في أثناء حلِّ عددٍ من المشكلات الفنيَّةِ، أدى استعمالُ هذه الأدواتِ والأشكالِ في حالاتٍ معيَّنةٍ إلى سعةٍ ودقَّةٍ أكبرَ في مجال التعبيرِ. هذا صحيح في مداخل ومخارجِ الشَّخصيَّاتِ في مسرحيَّته القصيرةِ "عشاءُ عيدِ الميلادِ الطويلُ" التي تمثِّلُ مراحلَ مختلفةً في دورة حياةِ الإنسانيَّةِ من الميلاد إلى الموت. محوِّلةً تاريخَ أجيالٍ عديدةٍ من قبيلة واحدةٍ إلى زمنٍ مسرحيٍّ مكثَّفٍ. ومن الصَّعبِ تحديدُ كونِ أورسون ويلز عرفَ هذه المسرحيَّةَ لمَّا صوَّرَ فيلم "المواطن كين" ولعلَّ أوجُهَ الشَّبهِ بين العملين تصادفيَّةٌ. واستعملَ ويلز بشكلٍ أساسيٍّ نفسَ الأداةِ معبِّرًا عن مرور الزَّمنِ بالمونتاج، مغيِّرًا باستمرارٍ ملابسَ الزَّوجِ والزَّوجةِ الجالسينِ على طاولة العائلةِ. ومما يجدرُ ذكرُه، بعدَ عشرِ سنواتٍ، وهي الفترةُ الفاصلةُ بين كتابةِ المسرحيَّةِ وتصويرِ الفيلم، أنَّ أداةَ البناءِ لم تعُدْ تؤدِّي وظيفتَها كما في السابق، لكنَّها اتخذتِ الآن طبيعةَ المجازِ القادرِ على التعبير عنِ انتقاليَّةِ الحياةِ وعبثيَّةِ وجودِ الشَّخصيَّاتِ بدقَّةٍ بارعةٍ.

وأسلمتْ مسرحيَّاتُ الحداثةِ الصِّرفةِ جمالياتِ أونيل المتعدِّدةَ المعاني والتي تشكِّلُ الواقعيَّةُ مركزَها إلى النِّسيانِ. فعلمُ مدلولاتِ الكلماتِ ومعانيها البسيطةِ في تيار الحداثةِ يحرزُ تقدُّمًا، فالتجربةُ تتطابقُ تمامًا مع مفهومِ البناء للتَّراكيبِ المسرحيَّةِ. فالمسرحيَّةُ الأمريكيَّةُ مرَّتْ تحت تأثيرِ الحداثةِ، وانساقتْ من دون شكٍّ نحو الحداثةِ، لأنَّ بريقَها ما زال سائدًا في أيامنا هذه خصوصًا، لكنْ مع جهود النُّقَّادِ، لم يبرزْ أيُّ كاتبٍ مسرحيٍّ كبيرٍ أو أيُّ عملٍ لافتٍ للنَّظرِ من ذلك التيَّارِ، وفي الستينيَّات، كان فنُّ مسرحِ الحداثةِ، الذي اكتشفَ "الحدثَ" – النسخةُ الأمريكيَّةُ للمسرح المضادِّ – قد فقدَ في الحقيقة الآثارَ الأخيرةَ لصلته بجماليَّاتِ أونيل، لأنَّ "الحدثَ" لم يستطعْ أنْ يبثَّ حياةً جديدةً في الحركة التي فقدتْ طاقتَها الداخليَّةَ. والخلاصةُ:

نؤكِّدُ من جديدٍ أنَّه مهما نُعِدْ تقويمَ أعمالِ أونيل، فإنَّ أهميَّتَها بالنسبة للفنِّ المسرحيِّ الأمريكيِّ القوميِّ لا يمكنُ أنْ تستوفيَ حقَّها. ولو خبتْ شهرتُه الفنيَّةُ (كما حدثَ في أواخر الأربعينيَّاتِ وأوائلِ الخمسينيَّاتِ، لمَّا أصبحَ اتِّجاهُ البحثِ عن عيوبٍ لدى أونيل عادةً دارجةً بين النُّقادِ)

فإسهامُه في المسرح القوميّ غيرُ محدودٍ. فلم يكنِ المؤسِّسَ فقط لنموذجٍ جديدٍ من الأدب في أمريكا، بل أوجدَ ذخيرةً مسرحيَّةً ضخمةً كفِلَتِ استمراريَّةَ هذا الشَّكلِ الجديدِ من الفنّ الأمريكيّ. واكتشفَ منجمًا للصِّراعاتِ والشَّخصياتِ الأمريكيَّةِ النموذجيَّةِ والذي ما يزال يُلهِمُ المسرحيِّينَ الأمريكيِّينَ حتَّى يومنا هذا. لكنَّ الشيءَ الأكثرَ أهميَّةً أنَّه حدَّدَ مسارَ المسرحِ الأمريكيّ سابقًا الزمنَ بالتأكيد على الواقعيَّةِ كمنهج أساسيٍّ له فأكَّدَ الوظيفةَ الخاصَّةَ للشَّخصياتِ مانحًا الواقعيَّةَ الدَّورَ الرَّائدَ في النِّظامِ العامّ للوسائل الفنيَّةِ. أخيرًا، أكَّدَ أونيل حريَّةَ المسرح من النُّظُمِ التي تحدِّدُ اختيارَ شكلِ عملٍ ما، واضعًا بذلك أسسَ التَّنوُّعِ الأسلوبيّ في المسرح الأمريكيّ. إجمالًا، يمكنُ أنْ نقولَ إنَّ ما ذكرناه يمثِّلُ الملامحَ النموذجيَّةَ للمسرح الأمريكيّ.

الملحوظاتُ والمراجعُ (بالإنجليزيَّة)

1. *O'Neil and His Plays, ed, by O. Cargill, N.B. Fagin, W.J. Fischer, N.Y. University Press, 1962, P.20.*

- أونيل ومسرحياتُه، حرَّرهُ، و. كارغيل، ن. ب. فاجين، دبليو جـ. فيشر، صادر عن جامعة نيويورك، 1960 (ص20).

2. *American Playwrights Drama, ed. By H.Frenz, N.Y., Hill and Wahg, 1965, P.8.*

- كتَّابُ مسرحٍ أمريكيونَ في المسرح، حرره، أتش. فونز، نيويورك، هيل وواغ، 1965 (ص8).

3. *Ibid, PP. 11-12.*

- المصدرُ السَّابقُ (ص11–12).

4. *Paris Review, 1966, N.38, P.84.*

- مجلَّةُ باريسَ، 1966، عدد 38 (ص84).

5. *H. Frenz, Engene O'Neill, N.Y., Frederick Ungar, 1971, P.41.*

- أتش. فرنز، أوجين أونيل، نيويورك، فريدريك أونغار، 1970 (ص41).

6. *Expressionism as an International Literary Phenomenon, ed. by U. Weisstein, Paris, Didier, Budapest, Akademiai Kade, 1973, P.23.*

- التعبيريَّةُ كظاهرة أدبيَّةٍ عالميَّةٍ، حرَّرهُ، يوديستين، باريس، ديديه، بودابست، أكاديميَّةُ كاديه، 1973 (ص23).

7. *O'Neill and His Plays, P.111.*

- أونيل ومسرحيَّاتُه (ص111).

8. *American Theature, Stratford – Upon – Avon Studies, 10, Eduard Arnold, 1967, P. 189.*

- المسرحُ الأمريكيُّ، دراساتُ سترانفورد أبون – إيفون، 10، إدوارد أرنولد، 1960 (ص189).

9. *Ibid, P. 190.*

- المصدرُ السَّابقُ (ص190).

---

(1)– هذا المقالُ من قلم م. كورنيفاگ وهو من الفصل الأوَّلِ من كتابِ الأدبُ الأمريكيُّ في القرن العشرين: تأليف عددٍ من الباحثينَ، وهو صادرٌ بالإنجليزيَّةِ عن دار التقدُّمِ بموسكو عام 1976.

(2)– نسبة إلى شخصيَّة جيمس تايرون وأفراد عائلته في مسرحيَّة: "رحلة نهار طويل في الليل".