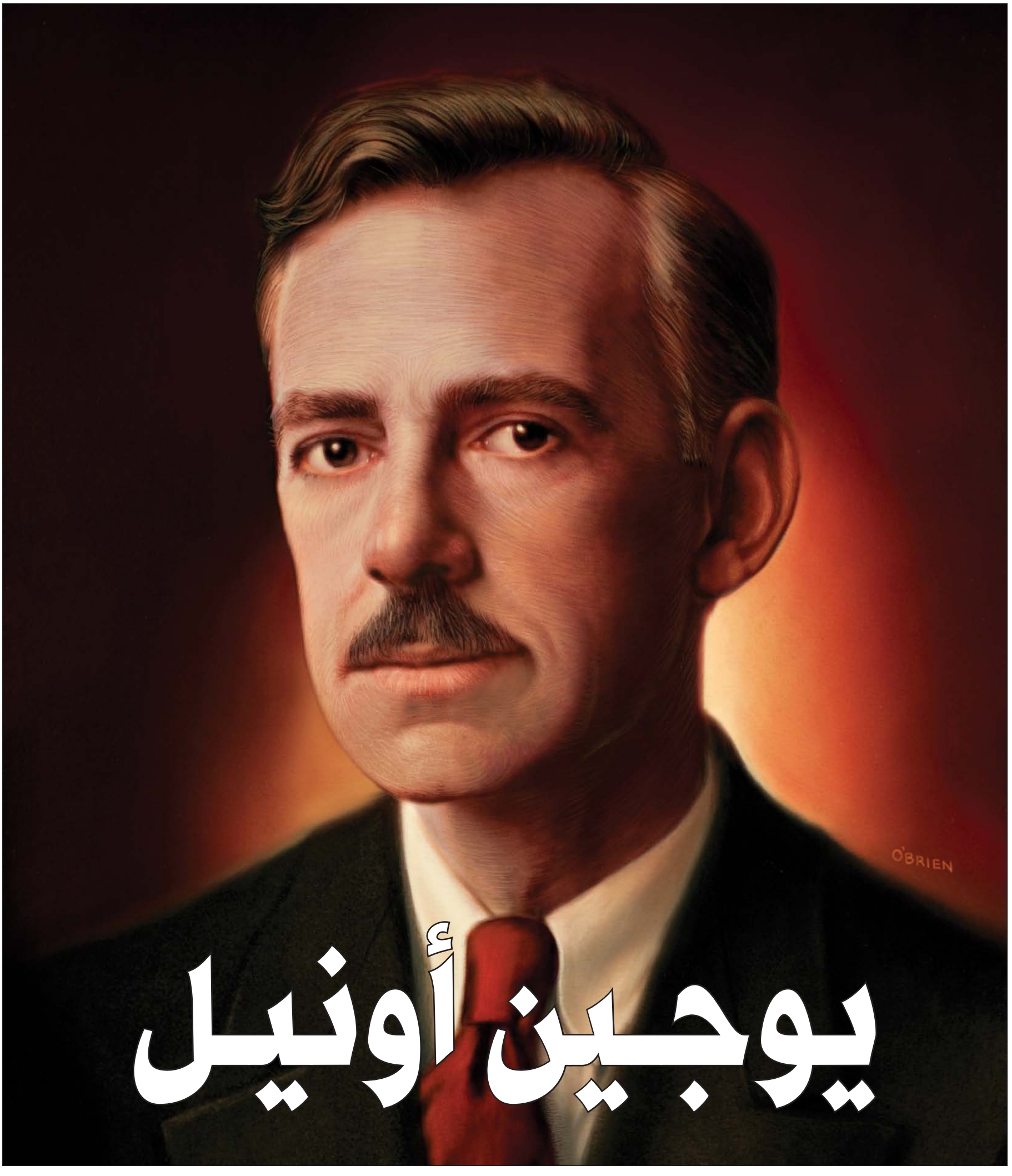
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

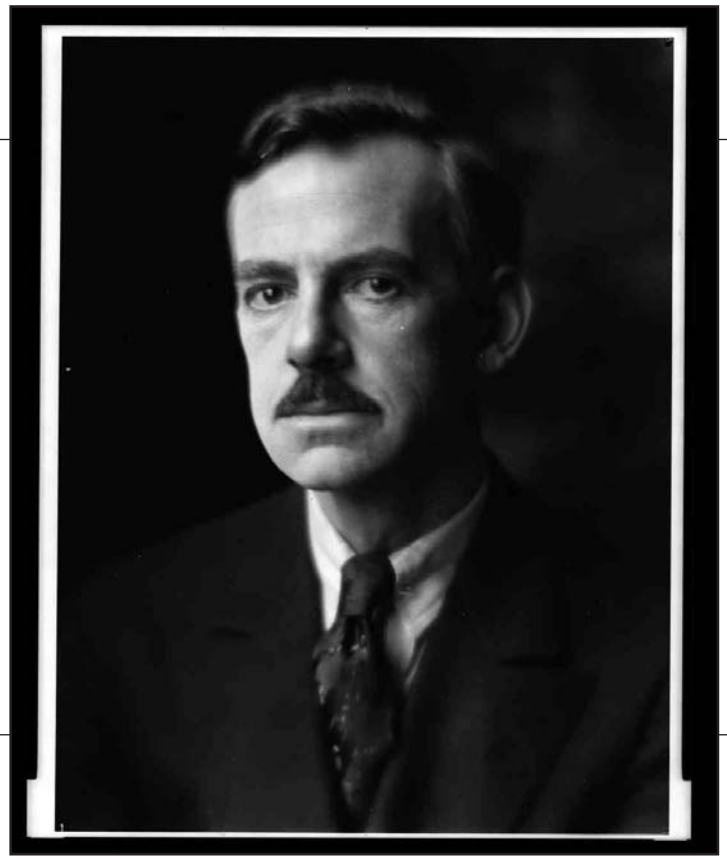
العدد (3011) السنة الحادية عشرة - الأربعاء (19) شباط 2014

WWW. almadasupplements.com



يوجين أونيل

تعبيرية يوجين أونيل



بحار، موظف حسابات، مخبر صحفي، باحث عن الذهب، ممثل ثانوي، موظف مبيعات، شحاذ، عامل على سطح السفن؛ هذه بعض من المهن التي امتهنها الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير يوجين أونيل «١٨٨٨ـ١٩٥٣» في الولايات المتحدة، والأرجنتين، وجنوب افريقيا والتي كوّنت خلاصة تجربته الروحية التي فاضت على خشبة المسرح مسرحيات متميزة، كانت، بحق، المسرحيات التي أسست لنشوء المسرح الأمريكي بعد سلسلة من المسرحيات البدائية التي كتبها كتاب أمريكان عديدون. لكن النقاد لم يعترفوا بها بداية ناضجة للمسرح هناك واعترفوا بيوجين أونيل رائداً مسرحياً لنضوج كتاباته وعمقها وفرادتها. وقد انتهت هذه المهن الغريبة العجيبة بصاحبها أن يكون فريسة سهلة لمرض السل. وهنا اعتزل العالم وانتبه إلى مأساته كفرد يبحث عن كينونته وسط هذا العالم اللاهي، العابث، المجنون.

أديب كمال الدين

يقول أونيل: لكن صحتي لم تحتمل كل هذه الطفرات والتقلبات فأصبت بالسل واضطررت إلى اللجوء إلى مستشفى للأمراض الصدرية حيث انعزلت عن العالم ستة أشهر أمضيتها كلها في التفكير في المستقبل الذي لم تكن معالمه قد اتضحت بعد. في عزلتي الاضطرارية فكرت لأول مرة في الكتابة. وفي الخريف التالي عندما كنت أناهز الرابعة والعشرين بدأت في كتابة أولى مسرحياتي «العنكبوت" هكذا أدرك أونيل طريقه ككاتب مسرحي كما يقول د. نبيل راغب في كتابه «موسوعة الأدب الأمريكي" ويضيف: كانت الخبرات والمغامرات والتقلبات التي مرّ بها يوجين تمثل زاداً يستطيع أن يستمد منه المادة الخام لكثير من المسرحيات.

ولكي يصقل موهبته التي اكتشفها بكتابته لمسرحية «العنكبوت" التحق بالمدرسة التجريبية التي انشأها ج.ب. بيكر وعرفت باسم «مدرسة ٤٧» وبعد ذلك انضم إلى فرقة «ممثلي بروفنستون" التي اخرجت له معظم مسرحياته الأولى القصيرة على مسارح نيويورك. وهي المسرحيات التي لم تنل رضا أونيل نفسه عندما رسخت قدمه في المسرح لدرجة انه أحرق معظمها ولم يتبق سوى بعض منها مثل «العطش» و«التهور" و«التحذيرات" و«الضباب». وفي عام ١٩٢٠ ظهرت لأونيل أولى مسرحياته الطويلة والناضجة بعنوان «وراء الأفق» التي حققت نجاحاً باهراً وجلبت له جائزة بوليتزر فهي مسرحية زاخرة بالتهكم اللاذع والسخرية المريرة التي تنبع من التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية: روبرت الفتى الخيالي الحالم الذي ينطلق بإفكاره إلى آفاق البحار والمحيطات والقارات على أمل أن يجوبها في يوم من الأيام، وآندرو القروي البسيط القانع طيب النية الذي كان ينافس اخاه في حب ابنة الجيران «روث» التي فضلّت اخاه روبرت عليه فأضاعت عليه أحلامه وخيالاته المتوهجة. وبدافع من خيبة الامل يهجر اندرو مزرعته وحقله، ويطلق حياة الريف إلى غير رجعة لينطلق إلى البحر ويصبح، فعلاً، المغامر المغوار، وعندما يعجز روبرت عن تحقيق أحلامه وأوهامه يتحول إلى شاب بائس، وتنعكس هذه الروح على زوجته التي تكتشف بدورها حب آندرو الكامن في قلبها.

ويعود آندرو من رحلاته البحرية فتكتشف «روث» أنه نسيها تماماً بينما يصارح آندرو اخاه بحقيقته وهي انه مجرد شاب خامل يقضي حياته مجتراً اوهامه.

بعد ذلك كتب أونيل عدداً من المسرحيات المتميزة التي اكسبته، إضافة إلى الشهرة المحلية، شهرة عالمية. من أهمها مسرحية «الغوريلا» ومسرحية «الإمبراطور جونز».

في هاتين المسرحيتين يكون حس الاضطهاد طافياً على السطح بمرارة. فالإمبراطور جونز الذي استطاع، من الناس البسطاء خالقاً لنفسه هالة المجد، هو، كما سيرنا المؤلف إنسان مضطهد. و«يانك» الغوريلا الوقاد، رغم قوته الجسدية العظيمة مضطهد كذلك، ربما بشكل أكثر عنفاً من الإمبراطور. ومن خلال كشف الحقيقة يرسم يوجين ملامح بطلي مسرحيته ليستخلص النتائج التي تنير داخل الإنسان بكل ما هو متوحش وغامض باسلوب مسرحي تعبيري.

تبدأ «الغوريلا» من عنبر الوقادين في السفينة، حيث يانك محور الحدث والحديث: يانك الساخر من كل شيء: ظروف العمل القاسية، اللهيب العنيف، رفاقه العمال الذين يحاولون الطرق على معدن الحقيقة، وليس على معدن السفينة، فقط، كما يعمل يانك. ولكن الوقاد يسخر بمرارة مزهواً بقوته وعنفوانه رغم دمامته المرعبة. حتى إذا ما التقى «ميلدرد" الفتاة الشاحبة المتمردة التي يعجبها التعرف، مدفوعة بتطفلها، إلى حياة الوقادين في السفينة، فإنه سيكتشف على حين غرة، أن كل هذا الزهو والاعجاب ما هو إلاّ هراء!

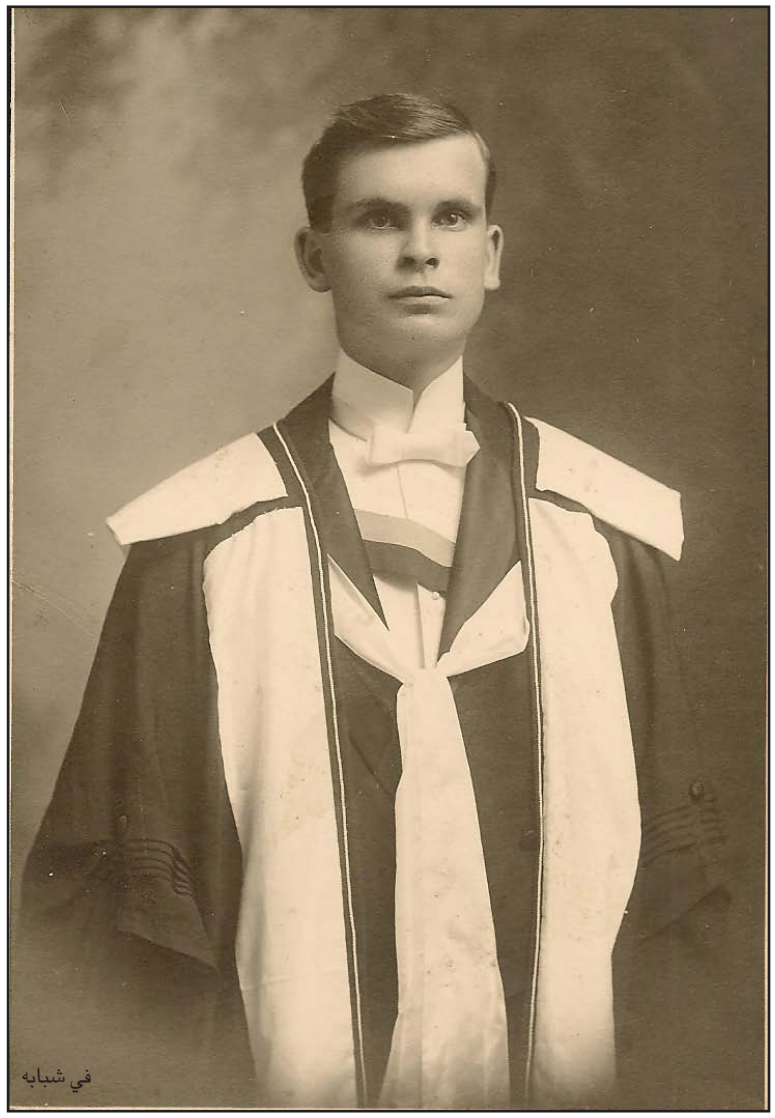
فميلدرد ستصرخ: «احملوني بعيداً عن هذا الحيوان القذر» بعد أن فوجئت بوحشية يانك وبشاعة منظرة سترن هذه الصرخة في اذني يانك طويلاً إنما بألم متجذّر قاس يمتد إلى كل خلية من خلايا جسده لتتحول إلى حقد صلد كالماس. ويأخذ الوقاد بالبحث عن ميلدرد في المدينة.

ولعل الحوار الذي يدور بينه وبين زميله: «يونج" عن البرجوازيين الخارجيين للتو من القدّاس، الممتلئين بابهتهم الفارغة وملابسهم الثمينة ونظافة شوارعهم «التي قال عنها يانك بأنه يستطيع أن يلعقها أي الشوارع. بلسانه مسروراً جذلاً» هو من أجمل حوارات المسرحية: حوار نابض، صادق حتى النخاع، متناقض لدرجة العويل. وينتهي المشهد بمشادة بين يانك وأحد المارة، ليودع خلف قضبان السجن ليمتلىء خيط المرارة أسى.

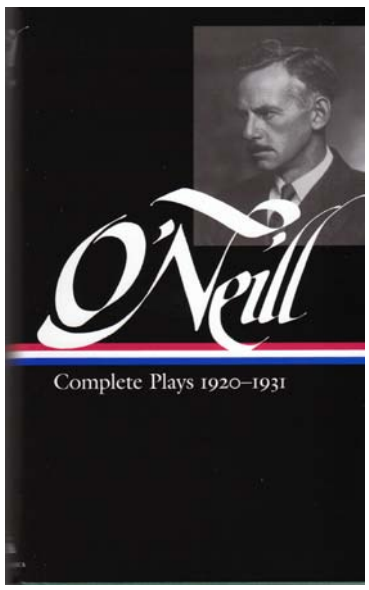
وفي السجن يسخر السجناء من هذه الجثة الضخمة التي لا تكفّ عن التهديد والوعيد، ويخبرونه بأن ميلدرد الفتاة التي أحبها بصدق وسخرت منه اشدّ السخرية إنما هي ابنة دوكلاس صاحب السفن والمعامل والمليارات الدولارية البديعة!

وتكون المحطة الأخيرة ليانك هي حديقة الحيوان، حيث الغوريلا بانتظاره، الغوريلا التي تشبهه ويشبهها، ولم لا؟ ربما ستكون افضل من يفهمه بعد أن يئس من فهم البشر الأوباش الأجلاف له. بيد أن الغوريلا هذه رحبت به على طريقتها الخاصة المرعبة: احتضنته بقوة حتى هشمت رأسه!

إن مسافات الدهر والعذاب والخوف التي مشاها يانك، هي ذاتها، التي سيمر بها الإمبراطور جونز، مع اختلاف بسيط تفرضه طبيعة الحبكة المسرحية. أعني ان الألم، في أغلب مفاصله، سيكون موحداً ما بين الاثنين. لقد ضحك الإمبراطور طويلاً من ابناء جنسه السود واستغلهم ونهب كل ما يمكن أن ينهب منهم من أجل ملذاته التافهة، ويبدو أن ساعة


في شبابه

في طفولته



الحساب قد أزفت فها هو «سيمزرز" التاجر الابيض يعلمه بالتمرد الحاصل عند رعيته، حتى عند حراسه الذين كانوا أول الهاربين. ويبدأ مسلسل العذاب والمطاردة حيث يهرب الإمبراطور الأسود إلى الغابة مع وقع طبول الثوار التي تعلو لتمزق قلب الهارب تمزيقاً.،حين تكل القدمان الإمبراطوريتان من التعب، ويأخذ الجوع مأخذه المخزي، تتفشى هلوسة الروح عنده.

فبعد مشهدين يصف فيهما أونيل بطله ينتقل إلى الموقف الاصعب: ها هو جونز يرى مجموعة من الزنوج بملابس السجناء المخططة يتبعهم رجل ابيض. فيأخذ الإمبراطور مكانه بينهم. إلا ان الرجل الأبيض يلهب ظهر جونز بالسياط، فيضربه جونز، بالمقابل، بجاروف وهمي ثم يسارع إلى مسدسه ليضرب طلقة يختفي على اثرها الرجل الأبيض والزنوج السجناء.

في المشهد التالي: يُباع الإمبراطور تماماً كما يُباع ابناء جنسه الزنوج. وهو كما في المشهد السابق، يلتحم مع الآخرين، وكأنه تحت تأثير منوم معناطيسي. لقد ضحك جونز من قبل طويلاً، من أبناء جلدته، حين زعم لهم أنه لن يُقتل إلا برصاصة فضية. والرصاصة الفضية هذه يحملها في مسدسه.

من يقتله إذن؟

لا أحد سوى الأشباح التي تبدأ بمطارته هي الاخرى، جنباً إلى جنب مع الطبول البدائية التي لم تكف لحظة واحدة عن الصراخ: صوتها يعلو ويعلو فيهرول جونز مأكولاً بالذعر. فيقابله في الغابة ساحر شيطاني يمزق قلبه الإمبراطوري بالموسيقى التي ينسج معها، ويتلوم مع إيقاعها لحظة بلحظة. وينادي الساحر التمساح، فيخرج الأخير من البحيرة بعينيه الخضراوين المليئتين برائحة الدم. ليس هناك حل آخر أمام جونز غير الرصاصة الفضية ليطلقها على التمساح المسحور. وأخيراً يصل المطاردون، وتكون ضحيتهم سهلة. فكبر المطاردة وعمق عذابها كانا كافيين لتهيئة الضحية للرمق الأخير. ويقتل جونز برصاصة. إنما بأية رصاصة؟ إنها رصاصة فضية صنعها أبناء جلدته السود ظنا منهم حقاً أنه لن يُقتل إلا بمثل هذه الرصاصة تماماً كما أوحى لهم من قبل!

تقوم فكرة أونيل الأولى في المسرح على ما كتبه هذا الكاتب في مذكراته قائلاً: الخطيئة قدر مكتوب على الإنسان، ولكن باطنه يزخر بقوى العذاب المتمثلة في ضميره الذي يلهبه دائماً بسياط الندم. فهو دائماً الضحية بين شقي الرحى: الخير والشر. ولكي يرتفع الإنسان من مستوى الضحية إلى الشهيد، فهو يملك الندم الذي يرفعه فوق الخطيئة، والعذاب الذي يؤدي إلى الغفران في النهاية

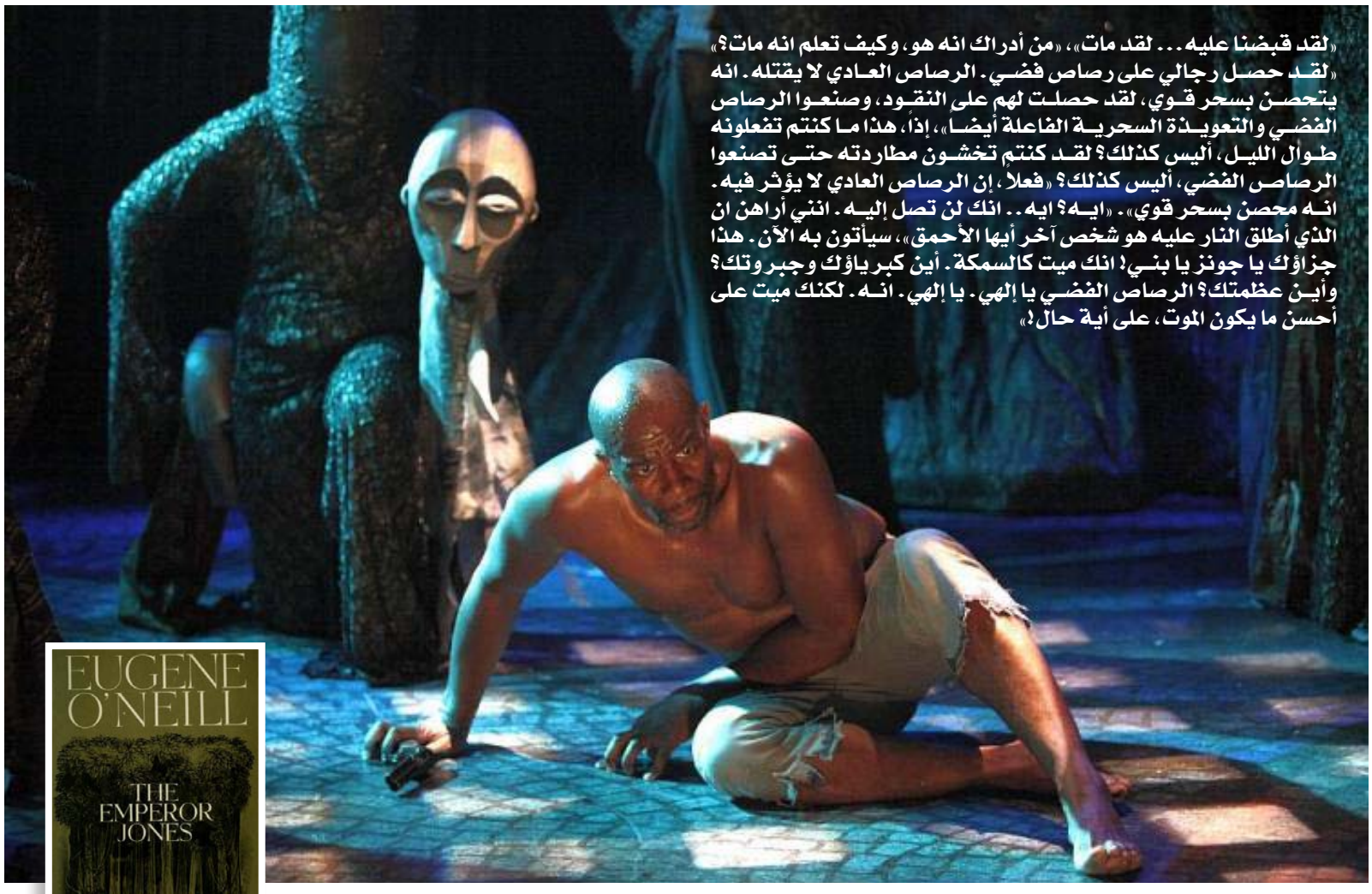
يقول د. نبيل راغب: على أساس هذه النظرة الأخلاقية أقام أونيل بناء مسرحيته «رغبة تحت شجرة الدردار" عام ١٩٢٤ وهي المسرحية التي تصوغ أسطورة فيدرا في شكل عصري حين يعشق شاب زوجة أبيه العجوز التي لا تلبث أن تقع في غرام الأبن بسبب أنوثتها المتفجرة. وفي عام ١٩٢٢ كتب أونيل مسرحية «الإله الكبير براون» وفيها يثبت مقدرته المستمرة في التجريب والتجديد، فيستخدم الأقنعة لكي يجسّد مشكلة الصراع بين شخصية ناجحة ذلك النجاح المادي الذي يحول صاحبه إلى صنم من الذهب، ومع ذلك لا يستطيع أن يشتري بكنوزه قليلاً من المحبة أو الحنان.

يكتب الناقد فرانك جوتران في كتابه «المسرح الأمريكي الجديد".ترجمة ولي الدين السعيدي: في عام ١٩٣٦ قدّم أونيل إطاراً لإحدى أكثر تراجيدياته قتامة «قدوم رجل الثلج» وهي تراجيديا أمريكية يتخذ الأمل والموت فيها صورة تاجر جوّال ثمل، وصاحب حانة. وكما هو الأمر عند الاغريق، فإن اكتشاف خطأ خفي يؤدي إلى يقظة الوعي لدى مجموعة أفراد واحساسها بقدرها. ولكن السماء فارغة هنا، ولا يتحكم العقل بخطى الرجال، اذ تتألف الجوقة من مجموعة سكارى.

أما في مسرحية «الابحار إلى كارديف» فنجد بحاراً جريحاً مشرفاً على الموت، وحيداً مع واحد من أصدقائه لا يستطيع إسعافه بشيء. ويستعيد الرجل المحتضر عبر هذه الرحلة الليلية الطويلة سيرة حياته، وصورة الجريمة التي اقترفها عن غير قصد منه. ونحس، في قلقه، قلق الإنسانية جمعاء.

كانت غزارة إنتاج يوجين أونيل سبباً في حيرة النقاد واختلافهم في حكمهم عليه، يقول ايريك بنتلي: إنه نجح في استخدام الواقعية والميلودراما بينما فشل في بلوغ روح المأساة ويعتقد جون جاستر أن أونيل نجح في بلوغ هذه الروح في مسرحية «الحدا يليق بألكترا» التي كتبها عام ١٩٣١. أما مارتن لام فيعترف بمكانة أونيل في المسرح العالمي المعاصر برغم هفواته المتعددة. بينما يوضح الارداييس نيكول أنه لا جدال في الإنجازات التي أضافها أونيل إلى التراث الأمريكي وإن كان لا يرقى إلى مستوى الفن الرفيع الخالد.

أما فرانك جوتران فهو أكثر النقاد اتخاذاً للموقف السلبي من أونيل رغم اعترافه بأهمية هذا الكاتب، ذلك انه يؤكد على ما قاله الناقد المسرحي روبرت بروستاين قائلاً: على الرغم من نجاح ثورة أونيل المسرحية، فإنها لم تنل موافقة جميع النقاد، ففي مقالة نشرت سنة ١٩٥٩ في مجلة «هاربرز» أبدى روبرت بروستاين أسفه لأن أبناء وطنه لم يبلغوا مستوى أدبياً مماثلاً لما وصل إليه الكتّاب الأجانب أمثال: سارتر وكامو وبيكيت ودورغات. إذ ينتقل هؤلاء، بحرية تامة، بين فن وآخر، من المقالة إلى الرواية، ومن النقد إلى الملهاة. ويتابع بروستاين مقالته: إذا ما استثنينا تنيسي ويليامز فسنجد غالبية كتّابنا المسرحيين، حتى أشهرهم: يوجين أونيل، اتباعاً مخلصين لمنهج الغموض، فهم ينقلون إلينا لحظات عالية من الفكر والشعور لا بوساطة اللغة، بل من خلال ومضات وإشارات تعجب!



«لقد قبضنا عليه... لقد مات»، «من أدراك انه هو، وكيف تعلم انه مات؟» «لقد حصل رجالي على رصاص فضي. الرصاص العادي لا يقتله. انه يتحصن بسحر قوي، لقد حصلت لهم على النقود، وصنعوا الرصاص الفضي والتعويذة السحرية الفاعلة أيضاً»، إذاً، هذا ما كنتم تفعلونه طوال الليل، أليس كذلك؟ لقد كنتم تخشون مطاردته حتى تصنعوا الرصاص الفضي، أليس كذلك؟ «فعلاً، إن الرصاص العادي لا يؤثر فيه. انه محصن بسحر قوي». «ايه؟ ايه.. انك لن تصل إليه. انني أراهن ان الذي أطلق النار عليه هو شخص آخر أيها الأحمق»، سيأتون به الآن. هذا جزاؤك يا جونز يا بني! انك ميت كالسمكة. أين كبرياؤك وجبروتك؟ وأين عظمتك؟ الرصاص الفضي يا إلهي. يا إلهي. انه. لكنك ميت على أحسن ما يكون الموت، على أية حال!»

ابراهيم العريس

«الإمبراطور جونز» ليوجين أونيل:
التدخل الأجنبي وهلوسات الحاكم المزيف

بهذه المفاجأة وهذا الحوار يختتم الكاتب المسرحي الأميركي يوجين أونيل واحدة من أقصر مسرحياته، لكنها في الوقت نفسه واحدة من أقوى هذه المسرحيات: «الامبراطور جونز» (التي استقينا بعض حوارها هنا من ترجمة د. عبدالله عبدالحافظ العربية لها الترجمة التي صدرت قبل اكثر من ربع قرن ضمن اطار السلسلة المسرحية التي كان يصدرها المجلس القومي للثقافة والفنون في الكويت). هذه المسرحية كتبها أونيل في عام ١٩٢٠ لتعتبر في رأي الباحثين واحدة من تجاربه التعبيرية. والمسرحية هذه تعتبر في الوقت نفسه عملاً ملحمياً يكشف في ثماني لوحات عما اعتبره النقاد في ذلك الزمن «مأساة الزنجي الأميركي». وهذا الموضوع يتجلى لنا من خلال حكاية الزنجي بروتوس جونز الذي نعرف منذ اللوحة الأولى انه قد فرّ من السجن الذي كان معتقلاً فيه، الى احدى جزر الهند الشرقية، حيث تمكن من ان يصبح امبراطوراً هناك.

من هنا، اذاً، اسمه واسم المسرحية «الامبراطور جونز». وكان يمكن جونز هذا ان يعيش في راحة وأمان في امبراطوريته هذه، هو الذي ما ان «اعتلى العرش» حتى راح يستغل الثروات القومية بقدر كبير من العقلانية التي حققت له رضى الشعب عنه. بيد ان الأوضاع «الدولية» كانت له في المرصاد وبدأت تحرّك ثورة ضده. واذ سمع معلمه السابق الأميركي سميزرز، بهذا، يتوجه الى الجزيرة وكله أمل بأنه عبر التسلل الى «القصر الامبراطوري» سيتمكن من استغلال الثورة التي باتت في الأفق، وفقاً لمصالحه، خصوصاً أنه قد خيل اليه ان ارهاصات تلك الثورة ستربك جونز وتجعله في حاجة اليه. لكن الحقيقة هي ان ما يحدث لا يربك جونز أبداً... إذ ها هو يواصل حياته وسيطرته وضروب استغلاله وكأن شيئاً لم يكن. بل انه، اذ كان قد توقع حدوث ما سيحدث، جهّز لهروبه منذ زمن بعيد، حيث انه ما ان تندلع الثورة حتى يبدأ الهرب عبر الشاطئ واصلاً الى جزيرة آمنة من جزر المارتينيك. وبالفعل يتمكن بتلك الطريقة من النفاد بجلده ويختبئ في واحدة من غابات الجزيرة. ومنذ تلك اللحظة تبدأ عمليات مطاردته للقبض عليه والتخلص منه. ومن ضمن هذه العمليات، تلك التي يمارس من طريق بعض الشخصيات الهذيانية الصامتة التي تنتقل وتتحرك كالبشر الآليين، لأنها في الحقيقة ليست سوى الصورة المجسدة المستنسخة لجونز نفسه. وغايتها ان تدفعه الى الهلوسة حتى يستسلم لمطارديه. والحال اننا منذ تلك اللحظة وصاعداً، وفي كل لوحة من اللوحات سنجدنا في مواجهة جونز الذي بدوره يواجه تلك الشخصيات في لعبة سوريالية ينظر اليها النقاد عادة على انها احد أروع ابتكارات يوجين اونيل في مجال الحداثة المسرحية. اذ هنا، في هذه اللوحات المتعاقبة، نصبح وكأننا في مواجهة مشاهد راقصة، تدور داخل عقل جونز نفسه... وهو مع كل مشهد من المشاهد يبدو واضحاً انه يقترب أكثر وأكثر من نهايته... وهي نهاية تتطابق في الحقيقة مع امعانه في سلوك درب الوعي الداخلي بما حدث له وبما سيحدث.

ذلك ان جونز في عالم الهلوسة التي يعيشها هنا، يبدأ بعبور الزمن متراجعاً، في مسار منه سيقوده الى الزمن الجماعي الخاص بالعرق الذي تحدر منه. وهكذا نجده مع الرجل الذي كان هو قتله، ما جعله، أصلاً، يوضع في المعتقل. وبعد ذلك نراه وسط مسيرة اجداده نحو العبودية حين ابتيعوا من جانب تجار العبيد، ثم نراه مع ابناء جلدته على متن المركب الذي قادهم من موطنهم الاصلي الى القارة الجديدة. ومن هنا نعود مبحرين أكثر وأكثر في الزمن لنجدنا داخل الغابة التي كانت الوطن الأصلي للزنوج الذين حولوا الى عبيد... وهناك في الغابة نجدنا وسط مشهد تبجيل طقوسي رائع وأصيل.

والرائع في هذا كله هو ان كل هذه المشاهد التي تجسّد هذه الرحلة عبر الزمن، في هلوساتها كما في معانيها العميقة تظل صامتة من دون اية كلمة... فقط هناك صوت الطبول القارعة، هذه الطبول التي اذ تثير الحنين داخل جونز الى ماض لا يكاد، أصلاً، يعرف عنه شيئاً، تثير لديه الخوف في الوقت نفسه. وهو أمام خوفه، وفي حال تبدو وكأنها نابعة من تحرك لا إرادي، يقوم بين لوحة وأخرى بانتزاع ثيابه قطعة قطعة وراء قطعة حتى يصبح في نهاية الأمر شبه عار، ما يمثل عودة «الامبراطور" من حالته هذه – التي صنعتها ثيابه – الى حالته الزنجية الأصيلة. لقد انتصر الزنجي فيه على الامبراطور، حتى وإن كان هو قد عجز عن ادراك فحوى هذا الانتصار تماماً.

فما هي فحواه؟ في كل بساطة وكما يمكن ان يستنتج كل قارئ او مشاهد لهذه المسرحية بعمق: اذا كان الهرب في الماضي قد ناسب «الامبراطور»، فإنه هنا يبدو غير مناسب، على الاطلاق، ل «الزنجي».

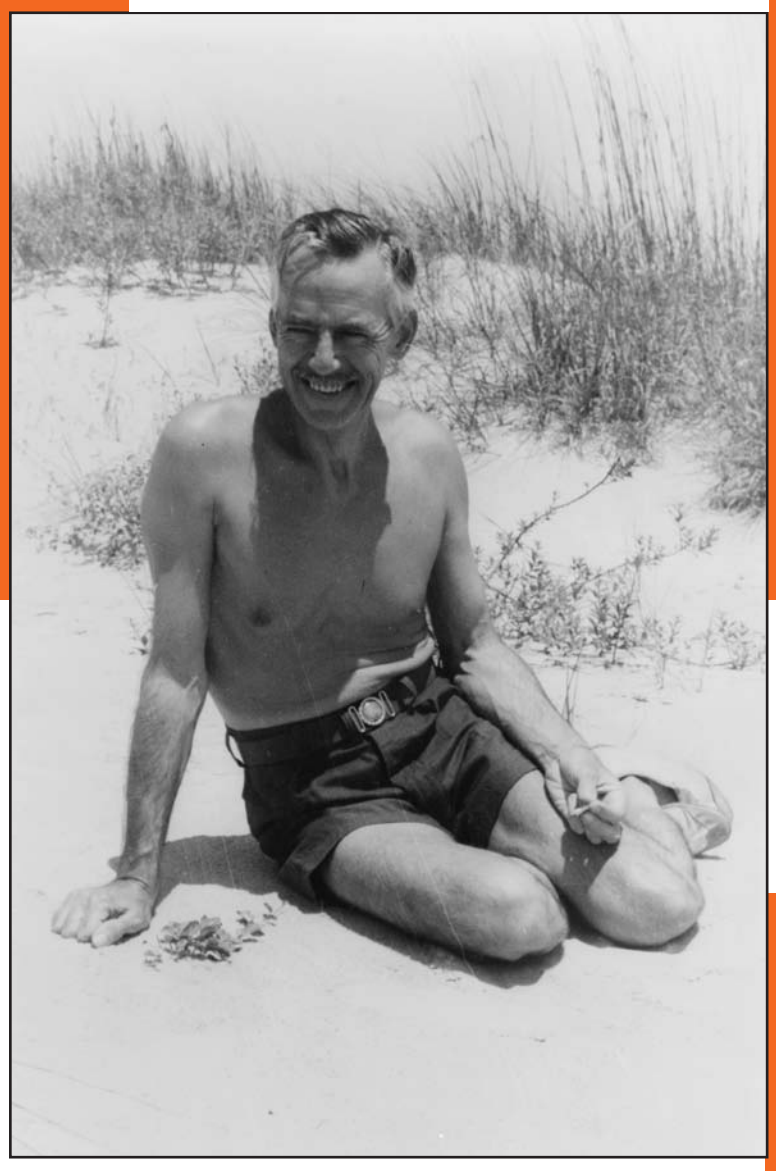
ومن هنا يبقى على هذا الأخير ان يرتكب فعلاً أخيراً: عليه ان يقدم «الامبراطور" قرباناً من أجل خلاص «الزنجي». فإنجاز ذات هذا الزنجي لن يكون ممكناً من دون ان يموت الامبراطور... وتحديداً على أيدي أتباعه ورعاياه. وهكذا ينتهي الامبراطور جونز، كما شاهدنا في المشهد الاخير، من دون ان نعرف ما إذا كان قد انهى معه «أناه – الآخر» أي الزنجي جونز؟ حتى وإن كان من الصعب ان نقول ان مسرحية «الامبراطور جونز» هذه تعتبر من الأعمال ذات النهايات المفتوحة.

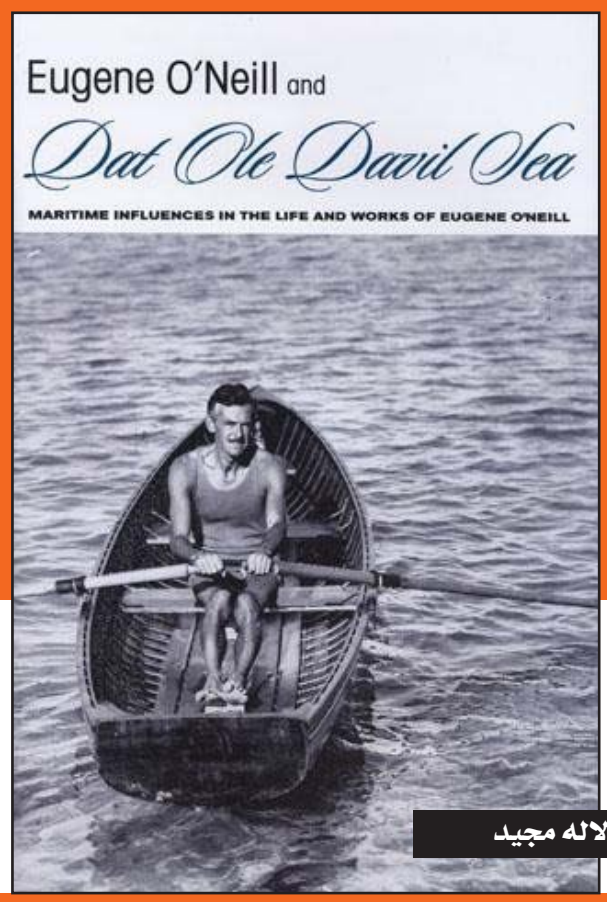
لكن في إمكاننا ان نقول، مع معظم دارسي مسرح يوجين اونيل (١٨٨٨-١٩٥٣)، ان هذه المسرحية تعتبر الأكثر اكتمالاً بين أعماله، وتحديداً من ناحيتي الشكل الفني، والمضمون السياسي. بل ان هذه المسرحية هي العمل الذي يبدو فيه بكل وضوح دين اونيل ازاء الكاتب السويدي التعبيري الكبير اوغست سترندبرغ (١٨٤٩-١٩١٢)، كما ان هذه المسرحية نفسها تكشف دين اونيل على الكثير من كتاب النصف الأول من القرن العشرين، من أمثال الدوس هاكسلي، الذي يوجد تشابه كبير بين روايته الكبرى «عالم جديد شجاع" وبين «الامبراطور جونز».

ويوجين اونيل، الذي عرف ايضاً بصفته والد زوجة تشارلي شابلن الاخيرة أونا، هو المؤسس الحقيقي للمسرح الأميركي في القرن العشرين رائداً في المجال الإبداعي الذي سيخوض فيه على خطاه معظم كتّاب المسرح في النصف الأول من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأميركية كما في القارة الأوروبية من أمثال تنيسي ويليامز وآرثر ميلر وصولاً حتى الى ادوارد ألبي وكليفورد اوديتس وإن كان معظم هؤلاء إذ استلهموا قوة مواضيعه ومشاكستها على الواقع الاجتماعي عرفوا كيف ينأون في المقابل عن تعبيريته التي سيكون برتولد بريخت في مرحلته الأولى واحداً من ورثتها الكبار. وقد عرف يوجين اونيل على اية حال بتجريبيته المبتكرة، كما بمضامين مسرحياته التي كانت غالباً ما تسير عكس التيار وسط مناخ مسرحي أميركي كان محافظاً في زمنه. ومن أهم مسرحيات اونيل «رغبة تحت شجر الدردار»، و «القرد الكثيف الشعر» و «رحلة الليل الطويلة الى النهار" و «الاتجاه شرقاً الى كارديف»... وهي أعمال لا تزال حتى يومنا هذا تعتبر من درر المسرح الأميركي بل العالميّ أيضاً.

عن جريدة *الحياة اللندنية* ٢٠١٠

يوجين أونيل.. البحر موضوعاً مسرحياً





عبدالاله مجيد

أمضى يوجين اونيل ثلاث سنوات عاصفة من شبابه في البحر. وفي ١٦ تشرين الأول/اكتوبر ١٩٠٩ احتفل الشاب الذي سيُخلع عليه لقب الأب المؤسس للمسرح الاميركي الحديث، بعيد ميلاده العشرين مبحرا في المحيط الهادئ على شواطئ كاليفورنيا والمكسيك واميركا الوسطى.

وكان اونيل يحاول في تلك الفترة الهروب من حطام سفينة شبابه على البر. فهو بعدما قررت جامعة برنستون تعليق دراسته بسبب كسله تزوج بعجالة من الشابة كاثلين جنكينز ما ان علم بأنها تحمل طفله.

وحين عاد الى بيت اهله بعد الانفصال عن زوجته الجديدة لاقى صعوبة كبيرة في تحمل الضغوط الواقعة عليه لاسيما تطفل الصحافة على حياته الخاصة لكونه ابن الممثل الشهير جيمس اونيل.

وبناء على نصيحة والده عاد الى البحر في عام ١٩١٠ بصفة مسافر عامل على متن السفينة تشارلس راسين التي كانت واحدة من آخر السفن الشراعية التجارية في عصر الثورة الصناعية.

ولم يكتب اونيل حرفا واحدا خلال رحلته هذه أو رحلاته البحرية التالية على متن سفينة بخارية بريطانية ثم سفينة اميركية سياحية فاخرة. ولكن الحياة الخشنة التي عاشها في البحر مدته بخبرات وتجارب تبدت في كتاباته المسرحية.

وتركت سنوات التكوين هذه بصمتها على مسرحيات اونيل الرئيسية. فان بطلة آنا كريستي (١٩٢١) كانت تعاني من هجر والدها البحار. ومسرحية القرد كثيف الشعر (كتبت عام ١٩٢٢) تُركز على وقّاد ظالم ومظلوم على متن سفينة عابرة للمحيطات تعمل بالفحم. وتستوحي "عودة رجل الثلج" (١٩٤٠) ايامه في حانات الموانئ ونزل القس جيمي في نيويورك حيث اقام أونيل عدة مرات لدى توقف سفينته في ميناء المدينة محاولا الانتحار في احدى غرف النزل عام ١٩١٢. ويعود المحيط في مسرحية "رحلة يوم طويل في إلليل" (كتبها في الأربعينات ولكنها أخرجت عام ١٩٥٦) حين يصف على لسان بطله ادموند تايرون نشوته وهو ممدد على قيدوم سفينة تشق طريقها عبر الأمواج قائلا "للحظة فقدتُ نفسي، في الواقع فقدتُ حياتي. تحررت! ذبتُ في البحر، أصبحت اشرعة بيضاء ورذاذا متطايرا، اصبحتُ جمالا وايقاعا، أصبحتُ ضوء القمر، والسفينة والسماء العالية ذات النجوم الخابية".

وبعد عودة اونيل الى اليابسة كتب مسرحياته ذات الفصل الواحد التي تدور كلها حول البحر والبحارة حتى انها اصبحت تُسمى "مسرحيات البحر". وهي ١٠ مسرحيات كُتبت خلال الفترة الواقعة بين ١٩١٤ و١٩١٨. وتُعرض ثلاث منها حاليا على مسرح اولد فيك تانيلز في لندن من اخراج كينث هويت الذي ينحدر من مدينة بروفنستاون نفسها التي بدأ اونيل الكتابة المسرحية فيها بولاية ماسيشوسيتس.

ونقلت صحيفة الديلي الغراف عن المخرج هويت الذي يعمل الآن في بريطانيا ان هذه القطع الثلاث أكثر من ارهاصات شاب واعد في الكتابة المسرحية. واضاف "ان اشد ما اخشاه هو ان يقول الجمهور انها مسرحيات ساحرة لأنها تشير الى عبقرية قادمة، وأنا لا اعتقد ذلك. فالعبقرية موجودة فيها اصلا".

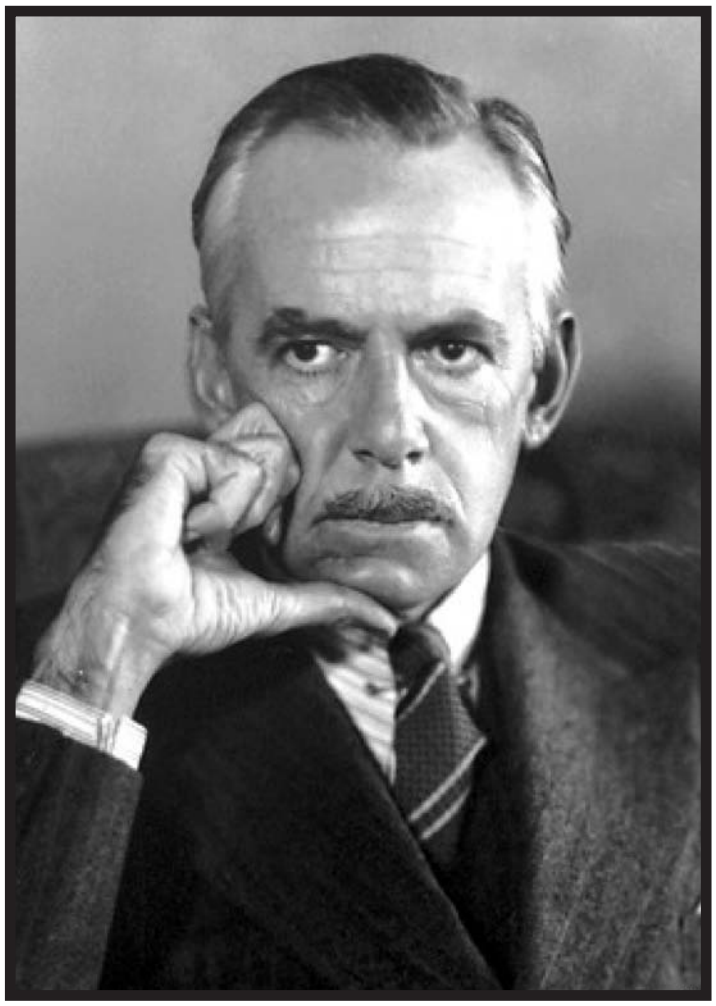
وكان المخرج السينمائي جون فورد حاول دمج مسرحيات البحر في فيلم روائي واحد عام ١٩٤٠ وكرر المحاولة على المسرح الوطني في لندن المخرج بيل برايدون عام ١٩٧٨. ولكن هويت قرر تقديم ثلاث منها كعمل من ثلاثة فصول يربط بينها خيط واحد هو البحر والبحارة.

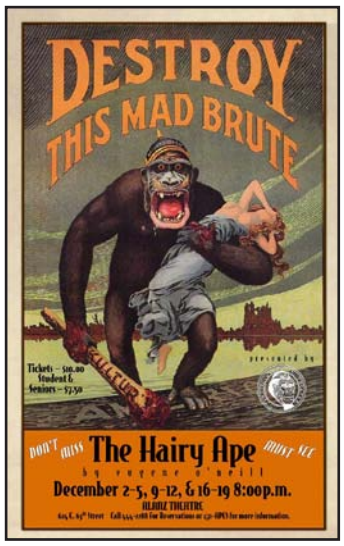
ويرى هويت ان احدى الموضوعات التي تتكرر في القطع الثلاث هي السؤال "لماذا أمضي هذا الشطر الكبير من حياتي في البحر المخيف مع ضباب كثيف كالحساء الثخين في حين كان بمقدوري ان أكون على اليابسة وربما تكوين عائلة؟ "مشيرا الى انه إذا كانت هناك كلمة يقولها اونيل أكثر من الضباب فهي البيت.

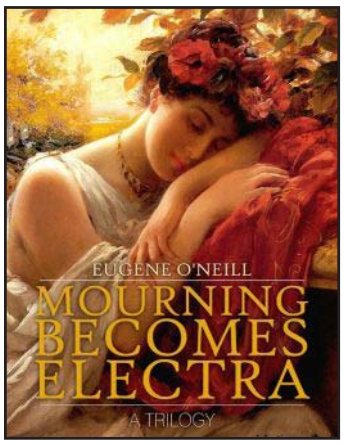
عن موقع ايلاف الالكتروني

تجربتي مع مسرح يوجين أونيل

د. عقيل مهدي يوسف







تشكل تجربة المسرح الأمريكي عالمياً، مرجعاً إبداعياً مهماً، إذ كتبت نصوص درامية تجريبية، غيرّت من فلسفة الدراما، سواء في تعاملها مع الموروث المسرحي العالمي، أو فيما ابتكرته من معالجات جديدة، حتى في تعاملها مع الأسطورة الإغريقية نفسها، التي كتبت في القرن الخامس ماقبل الميلاد.

كما إنعكست الحالة الإبداعية الخلاقة على فنون العرض المسرحي، بعد إن مرّت الولايات المتحدة بمنعطفات تأريخية، وسياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، حادة، هزّت الكثير من الأسس والثوابت التي جرى ترسيخها عبر الأجيال أو فيما اعتمده جورج واشنطن، المؤسس الحقيقي، لعلاقة السلطة بالشعب، حسب القوانين المدنية النافذة.

أثرّت حركات تحرير العبيد، وظهور العصابات العرقية مثل (كوكلكس كلان)، والصراعات الخاصة بالحروب العالمية، وظروف ألكساد والحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتي، وتطور فنون السينما، وإنتاجاتها، وصناعاتها، وكذلك ظهور المسرح الجاد والملتزم الى جانب فنون العرضShow مع فرق الهواة، والمحترفين، والمهمشين في بيوت الصفيح. كما عرفت أمريكا، مسرح هوليود، وخارج هوليود، حتى ما سميّ أيضاً، بخارج – خارج هوليود!

أخذت القضايا الاجتماعية، الخاصة، مثل "حياة بائع مجول" الذي كتب عنه آرثر ميللر، كما كتب "البوتقة"، و "ساحرات سالم"، وسواها لكي يؤشرّ بقوّة على ما أفضت اليه تجربة السيناتور (ماكارثي)، في محاكماته العلنية الشهيرة وهو يلاحق أشباح الشيوعية، بتهم يلصقها بالمثقفين، والرجال المرموقين في السياسة أو المجتمع، الى نص مسرحيته (كلهم أولادي). وتابع كليفورد أوديتس، في مسرحية "في انتظار اليسار"، حقيقة الوضع الاقتصادي بالأسرة الأمريكية المتوسطة، وما تكابده من آلام العيش.

وتعرّف المسرح الأمريكي على كتابات (تنسي) وليامز مثل "قطة على سطح من الصفيح الساخن"، و "هبوط اورفيوس"، و "عربة اسمها الرغبة". وتقدّمت تجربة (أدوارد ألبي) مثل: "قصة حديقة الحيوان" على سواها من تجارب، وظهرت – أيضاً – نصوص درامية مهمة للكاتب (ألر رايس) مثل "مستر زيرو" فيما سميّ بالمسرح الحي، كما في مسرحية (الآلة الحاسبة). وتكاثرت تجارب فنون العرض، بصيغ مغايرة، إشتبكت فيها كشوفات الفنون التشكيلية، وتفكيكها للخطاب الفني التقليدي، بمثل ما حققته موسيقى الجاز، والبوب والكاباريه، ومثلها كذلك فنون السرد والشعر، والدراسات النقدية الجديدة وهي تفتح أنسقة فنية مبتكرة.

وكذلك دمجت معها فنون ما يعرف (بالبيئة)، وهكذا عرف المسرح الأمريكي تجارب "شيشنر" و "مارينا"، ومسرح الخبز والدموع، والمسرح الزنجي، ومسرح المرأة، والمسرح الراقص وغيرها.

عندما اشتعلت حرب أمريكا في فيتنام، كتبت ميجان تيري مسرحيتها الشهيرة (فيت – روك) دامجة فيها الرقص، الدموي، للجنود الأمريكان في فيتنام مع تقنيات المسرح السياسي.

ترجم الفنان "جعفر علي" النص، ووضع صياغته الإخراجية بمشاورة الأستاذ إبراهيم جلال والفنان قاسم محمد، الذي قاد الحركات الخاصة بالمبارزة، وسواها، من داخل العرض.

اختار جعفر علي مجموعته من طلاب وطالبات كلية الفنون الجميلة قسم المسرح وكنت أمثل دور البروفسور الأمريكي الذي يمثّل العقل الرافض، لتدمير الإنسان تحت أية ذرائع تساق.

وبالتالي، أخذ جعفر علي، يرافق العرض، بعزفه على البيانو، وتلحينه للقصائد من داخل العرض، الذي إزدان كذلك بالشعارات واللافتات، والبوسترات، المعروفة في المسرح السياسي، الذي طغى في العالم خلال فترة الستينات والسبعينات والثمانينات.

قدّم العرض (فيت – روك) بأماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، وحقق العرض منجزاً إبتكارياً خلاقاً في تجربة المسرح العراقي الحديثة، إذ تزامن الابتكار في النص الدرامي، مع المعالجات البصرية والسمعية والحركات الراقصة، وفضاء آت العرض في أبنية خارج المعمار التقليدي، اعتمدت السينوغرافية الجماهيرية العريضة، أو حتى الغرف أو الأماكن المعزولة، ومرآب السيارات والأسواق، والشوارع.

في مثل هذا المناخ، عرفت تجارب عديدة في الكتابة منها الاتجاه التعبيري، بمعناه الجديد، المطوّر لمنطلقات التعبيرية الألمانية والفرنسية، والأوربية، بشكل عام إذ تفرّد (يوجين أونيل) بهذا الاتجاه التعبيري الخاص.

وكنت مرشحاً من قبل كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد – قسم الفنون المسرحية، لتقديم عرض الى الفرقة القومية في بغداد، وكان النص للكاتب الأمريكي يوجين أونيل، باسم (الغوريلا)، أو القرد الكثيف الشعر، الذي كتبه في عام ١٩٢١ وأنا في "الثمانينات" إذ اقتضى الأمر صياغة العرض إخراجيا، بروح الحداثة، وما بعد الحداثة، في استثمار "سينوغرافيا" من نمط تجريبي جديد.

يعد (يوجين أونيل) واحداً من أهم كتاب الدراما في أمريكا، وهو يخوض في صراعات حياتية متنوعة، في الحياة الرأسمالية والأوتوقراطية (حكم الأغنياء) وتناقضاتها الطبقية الضارية، وعبرّ

أونيل عن كيفية تعامله مع نظم التكييف، والتشريط الاجتماعي، والسلطوي، أو محطات المراقبة، التي تنشطها الحكومة والنقابات، ومنظمات المجتمع المدني، وحملات الانتخابات الرئاسية، والمجالس، والهيئات، والتشكيلات السياسية الفدرالية الحاكمة، المتذبذبة بين الحزبين الرئيسيين، الديمقراطي، والجمهوري.

تحيلنا سيرة أونيل الخاصة الى بواكير تأثره بالمسرح الأمريكي المعاصر وكذلك انتباهه الى جذور المسرح العالمي، وبالأخص اليوناني القديم، لاسيما الثلاثيات التراجيدية التي عرفها سوفوكلس، وأسخيلوس ويوربيدس، فكتب على غرارها (ثلاثية الحداد يليق بألكترا) لمعالجة جديدة.

كان أونيل قد إختط لنفسه (التعبيرية) نهجاً، إبداعياً في المسرح، ودمجها مع مرجعياتها الواقعية، وبهذا التفاعل بين نظامين، وأسلوبين، التعبيري – الواقعي، أنجز مسرحيات مهمة مثل: الإمبراطور جونز، والقرد الكثيف الشعر (الغوريلا) وسواها من أعمال مسرحية، نقلت تجربة المسرح الأمريكي الى معالجات فنية – درامية، جديدة، تلقفها المسرحيون العالميون، من حيث تقنياتها في التعامل مع الشخصية الدرامية (المركزية)، وحواراتها المشفّرة، وأحداثها المغرّبة، وأزمنتها وأمكنتها الغريبة، والاستثنائية وكلها تتضافر عضوياً في إعادة رسم المناخ الخاص بهذه المكوّنات، بكثافة من خلال "الجوقة" و"الأقنعة" و"الإضاءة" ومحو رية (البطل) الرئيس، الصانع للأحداث، والمتفاعل معها.

في (الغوريلا) تتجاور الأحداث، وتتحدث عن بحار يدعى (يانك) يعيش على ظهر سفينة، مع مجموعة من البحارة، تزور السفينة أسرة مالك السفينة، ومعها ابنته، التي يأخذها العجب من حيوات هذه الشخصيات المرتكسة الى "بدائية" مفزعة، تترك إنطباعاً لديها بأنهم فصيلاً من الحيوانات المخيفة، أكثر من مظهرهم البشري – السوي.

وضعت خطتي الإخراجية، وأنا أحاول أن أصنع منها خارطة (إنتروبولوجية)، معاد إنتاجها جمالياً، على وفق دلالات فنية قصدية، تطوّر من (ثيمة) النص، ولكن بأسلوب الفرجة المسرحية، التي تعيد ترتيب مستويات الحوار والشخصيات، والأحداث، والمناظر، والموسيقى، والمؤثرات الضوئية، والأزياء، في أجواء أقرب الى الحلم منها الى الواقع الموضوعي وتفكيك ثيمة النص وتأتي بالمسكوت فيه.

فضّلت أزياء سوداء، للبحارة العاملين في قرن الوقود، وكأنها صممت لتظهرهم على شكل طيور مهاجرة الى عوالم غامضة مجهولة، لكي تعيل نفسها، وتوفر القوت لعوائلها.

فمنذ مشهد الاستهلال، تومض الإضاءة (مافوق البنفسجية) بتقاطعاتها، لكي يقطعّ الجسد على شكل فواصل، ومساحات، سائلة، متعالية على ماديتها الصلبة، تطير على موج البحر وتحلّق الى حيثما تقودها غريزة العيش، في أعماق مجهولة.

يظهر يانك بقوته العضلية، في انتقاله الى حيث الموقد المشتعل بما يلقمه البحارة من فحم حجري، بقوة سواعدهم، لتمخر هذه السفينة في إجتياب الآفاق البعيدة، وهم يتكيّفون مع إستلاباتهم، وعذاباتهم، وجوعهم القسري، من غير أن تدمرهم الحياة بتحدياتها وصعوباتها الضارية، أو بما يدمغون به من صفات منتزعة من وحشية وحيوانية الغابة.

لقد وضعت في العرض إستعارة مركزية، تتجاذبها (انتروبولوجيا) جديدة، تقف على طرفيها كتلتان بشريتان كلّ منهما تدّعي تفوقها العرقي والحضاري على الأخرى.

حيث جرت عمليات التحوّل الجمالي، وآلياته في المستوى (الانتروبولوجي)، للشخصية الدرامية، فبات (يانك) = الغوريلا، كما رسمه المؤلف (يوجين أونيل) ساعياً الى استعادته لأنسيّته، وقوامه الحضاري، والمدني، المنفتح على اكتشافات العصر في تأويلي لشخصيته في العرض، وانحيازي لحقّه في الحياة. أظهرته، بشراً سوياً لاحيواناً في مظهره كما أراده أونيل منخرطاً في مجموعة عمالية، تضرب عن العمل من أجل نيل حقوقها، ومعاشها، الذي تحدّده آليات السوق الرأسمالي في شارع (وول – ستريت) التي يرفضها وهو يرفع شعارات، ولافتات تحرّص على "الثورة" وانتزاع الحقوق من براثن المستغلين وهم يعرضون قوة عملهم.

وحين يزور يانك الكنيسة، كأي إنسان أخلاقي، تختل الموازين "الانثروبولوجية" لديه، فيرى المجموعة التي تدعي التقوى وتملك رؤوس الأموال، ترتكس الى بدائيتها، هي، ولم تستطع أن تنتحل صفة الإيمان، حتى حين تمارس طقوسها الكنسية لأنها تظهر عارية أمام البطل (يانك)، وواضحة الاستغلال، والابتزاز، بدلالة "الأقنعة" البشعة، التي تفصح عن نواياها، وعن كينونتها ومصالحها الحقيقية، وفضائحياتها، المتبرقعة بحجاب الفضيلة، مما يقود يانك للضحك بمرارة من هذا الادعاء الزائف. على ظهر السفينة، تستعرض الفتاة نفسها، تتباهى بأنها، إبنة مالك السفينة، بملابس العرس البيضاء، ومعها وصيفتها، وخدمها، وأبويها، لكنها، بخلاف (النوارس) من البحارة، تشعرنا بعتمة روحها وعنصريتها الفجّة، وهي تغيب عن وعيها، حين ترمق (يانك) لتتخيله، وحشاً (غوريلا) كاسراً.

أما هو فلا يرى فيها سوى كائن مصطنع، لايعرف من الحياة الاجتماعية إلا التقاط البذور التي يزرعها العاملون بمثل ما يتحصل عليه أبوها من أرباح تتراكم بكدّ البحّارة هؤلاء.

تظهر هذه الدمية بأزياء العرس الزاهية، فوق السطح، بينما يكابد البحّارة إرتفاع درجة الحرارة في دهليز الوقود في أسفل السفينة، بوصفهم بشراً، أسوياء، يصارعون الأمواج العاتية، بقوة سواعدهم، ومرونة عقولهم وأجسادهم، وقدراتهم على إمتصاص الصدمات، والمفاجئات.

تتقوض "الحوارات" هناك في الأعلى، في تزامن مع معزوفات الجيتار التي يرقص على أنغامها البحارة، في الأسفل. وحين يتصاعد هيجان (يانك)، رافضاً النظرة الدونية التي ترمقه بها "الفتاة" ابنة مالك السفينة، يبقى وفياً لإنسانيته ولم أذهب بعيداً في تصويره، بل جعلته بمثابة حصان حرّ، يرفض العبودية، يروّضه أتباعه من البحارة، ويقيدونه بالحبال، ليشكموه ويقللون من فورة غضبه، بحركة أخيرة دالة، لكل منهم تذكرنا بمعنى الخشوع، والتوبة الدينية، وهي مستعارة من عادة رمي قبضة من التراب على قبر المتوفي، في الديانة المسيحية، إذ يرمي كلّ منهم حبله على جسد (يانك)، وهو يتنفس في دلالة مفارقة، لينفي الموت عن نفسه، وليشعرنا بحريته الحيّة، وبعودته الى مرجعيته الإنسانية، بعيداً عن سورة الغضب العابرة، التي إنتابته من موقف الفتاة العرقي، المتفوق. تجلّت تمظهرات التحول إخراجياً بوساطة تداول الأقنعة، والإضاءة، وتبدّلات الأزمنة، من البورصة التجارية الرئيسية في أمريكا (وول – ستريت)، الى الشارع، الى الكنيسة الى انتفاضة النقابات، الى التحرك في جوف الفرن في السفينة (وكأنه بوابة الجحيم في اتقاد نيرانه)، وجوّه الخانق، الى ظهور الجزء العلوي، للسادة مالكي السفينة، وخلفهم السماء الصافية المفتوحة، وأزياؤهم الأنيقة العصرية، المتناغمة مع بقع النجوم المتلألأة.

ظهرت الأجزاء، الممثلة لجوانب، ومكونات، ومستويات السفينة، والسوق، والكنيسة، وعنبر المبيت متجادلة مع الناس الذين أظهرتهم وكأنهم يلوذون في أقفاص طيور حرّة كأعشاش، تلمّ أحزانهم، وأوجاعهم، وأتعابهم، وتعززّ من وحدتهم الطبقية والإنسانية.

في حين يتسكّع العاطلون عن العمل، وهم يحصون أرباحهم الفاسدة، من أتعاب هؤلاء البحارة، الذين يقودهم (يانك) المستلب الأكبر.

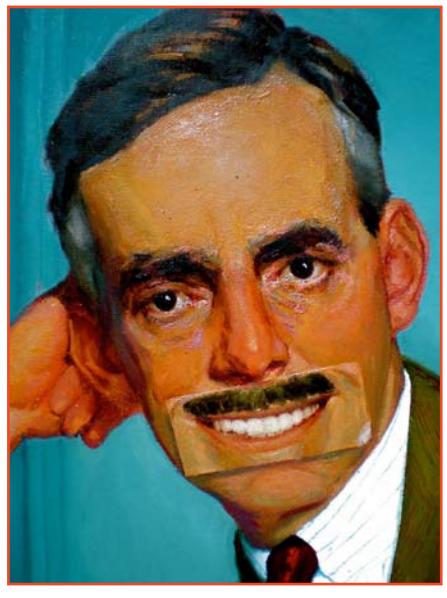
تكوينان بشريان يظهران كأنهما يمثلان قطبا صراع (إجناسي) تناحري، جنس متعطش لامتصاص دماء الكادحين، وجنس آخر، يحلم، وهو يعمل، بالخلاص، والعيش بسلام، مع البحر والموسيقى، والفرح، والحياة الإنسانية الكريمة، بعيداً عن صخب البحر في رمزيته الطبقية، وفي بعده الواقعي، والصورتان تحيلاننا الى معاني الاقتتال وصراع الغاب. عززّت الموسيقى، والإضاءة، من هذا التحول (الانثروبولوجي) الجمالي لكينونة البشر، المتصارعين، بين ادعاء التحضر، وهم في حقيقتهم من الوحوش، وهنا تتداخل، وتتقاطع لعبة من تصورات جديدة لأناس، هم مثل النوارس، يجري اختزالهم على شكل (غوريلات)، لكنهم في حقيقة كينونتهم، بشراً أسوياء، أحرار، يمدوّن الحياة، بمقوماتها الحقّة، وينشدون مستقبلاً، ينصف الناس، حسب قدراتهم، وإراداتهم الباسلة في تغيير عالم الإستلاب، الى عالم التمكن، والتمتع بالحقوق والواجبات التي يكفلها الدستور، والقانون الإنساني.

أفاد العرض من تقنيات المونتاج السينمائي، في تزامن الأحداث وتتابعها، ومن الانتقالات، وتغيير زوايا المناظر المسرحية، وتجميعها، وسرعة تبدلاتها، واقترابها، وابتعادها عن الجمهور، هذه السلاسة في تحّول التكوينات السينوغرافية، واستدارتها وكذلك الانتقالات من الأجواء "المغلقة" الى الأجواء "المفتوحة"، ومن حركة "الفرد" الى حركة "المجموعة"، و من "الاعتمة" الى "السطوح"، ومن "التركيز" في بقعة ضوئية، وامضة، ومتواترة، الى إضاءة فيضية عامرة للمكان، وكذلك في سرعة تبدّل الأقنعة، والتمثيل مع الإكسسوارات، وآلة الجيتار والغناء، وتوظيف خشبة المسرح، خارج إطار الستارة، وداخل فضاء المسرح من جهات مكانية، حقيقية، وإفتراضية، متنوعة، كل ذلك وسواه، كثّف من إيقاعية تدفق الأزمنة، على وفق "آنات"، تتضافر مع "نقاط" مكانية، تحيط كما البحر، بالحركات المتموجة، والدائرية في مجالات السطح على السفينة، والأعماق في عنابر الوقود، وثنائية الماء واليابسة، ليرسم لنا، إيحاء آت عن بارات البحارة واصطخابها حين يحطوّن على المرافئ، وأرصفتها الضاجة المّوارة، بلعبة اللون والإضاءة والظلال التعبيرية، لإنسان ينتصر بعمله، وروحه، وعقله، على محاولة تهميشه وسجنه وإقصائه في قفص حقيقي للغوريلا، جعلتهم في العرض هم الأجدر وليس يانك كما فعل (أونيل)، لأنهم الأنسب منه، في الدخول الى قفص الحيوانات، لوحشيتهم الاستغلالية وتركت يانك حرّاً طليقاً.

القدر لم يعد متحكماً بمصير البطل وبعد الحرب العالمية الثانية تطورت الحياة المدنية والاجتماعية في امريكا،وحصل تطور كبير واهتمام بمسرح يوجين اونيل، تنيسي وليامز والكاتب ارثر ميلر وتجاوزت شهرة كتابها انجلترا والولايات المتحدة وخاصة تنيسي وليامز ومسرحية اللعب الزجاجية،وحققت مسرحية عربة اسمها اللذة شهرة عالمية، ومسرحية قطة فوق سطح من الصفيح الساخن .ومسرح أرثر ميلر وفاقت شهرته العالمية في مسرحية موت بائع متجول، ومسرحية كلهم ابنائي، مسرحية مشهد من فوق الجسر، اما يوجين اونيل والمسرح المعاصر فهو يختلف عن وليامز وارثر من ناحية النغمة اوالروح ونهجه يختلف عن كتاب اوروبا مثل انوي ويونسكو والكل هم كتاب الموجة الجديدة، فمسرح اونيل مأساوي يفهمه من تخصص في دراسة الادب المسرحي واتسع فهمه للمأساة من سوفوكليس وشكسبير .

المسرح الأمريكي بعد الحرب العالمية الاولى

عصمان فارس

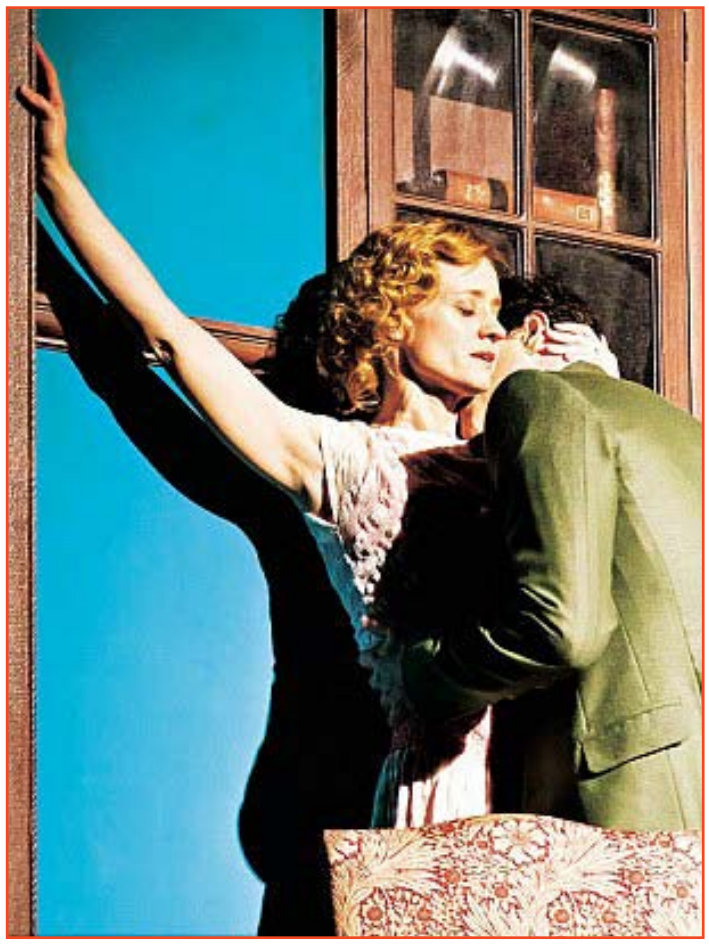


الاحتجاج الاجتماعي

مسرح المأساة الحديثة منذ ظهور فرويد والجانب النفسي الاختلاف مابين المأساة القديمة والمأساة الجديدة ماعاد القدر يتحكم بمصير البطل لكن دخل علينا عامل دنيوي سلوك المجتمع فبدلاً من التطهير في النفس ظهر الاحتجاج الاجتماعي وذات قيم اكثر جمالاً وانفعالاً من التعريف الارسطي.وكان الاقرب الى اونيل في مأساته ارثر ميلر وخاصة في مسرحية كلهم اولادي ربما يقول ناقد ان النقد الاجتماعي في مسرحيات ميلر اكثر دقة في المأساة وخاصة في مسرحيته موت بائع متجول لكنها مسرحية احتجاج اجتماعي وليست مأساة ويشترك الكاتبان اونيل وميلر في صفة مهمة وهما كتاب المسرح المعاصر ويؤكدان على الايمان بقيمة الان بقيمة واهمية الانسان وكرامته.وخاصة لما تعرض له الكاتب من محاكمات مكارثية وتقييد الحريات وانعكس ذلك على مواقفه المعادية لعنجهية الحروب واضطهاد الشعوب.

اما الكاتب تينيسي وليامز والذي يعتبر نفسه في صف الملائكة، ومسرحياته تتناول ارواح مريضة،وشخصياته تعيش مراحل شاذة لكنها روعة ورائعة في قالبها الدرامي وخاصة في عالمه السحري ومغناطيسية الجذب في حركة وافعال شخصياته يجد المتفرج نفسه مشدود ويستمع لحكايات وسلوك وتصرفات كل الشخصيات الشاذة وغير الشاذة،وكذلك اليأس هي السمة البارزة في شخصياته واحياناً التصرف الغير اخلاقي مثل الخيانة والانانية والمخادعة وشخصيات فضة وقاسية ونزقة في تصرفاتها.

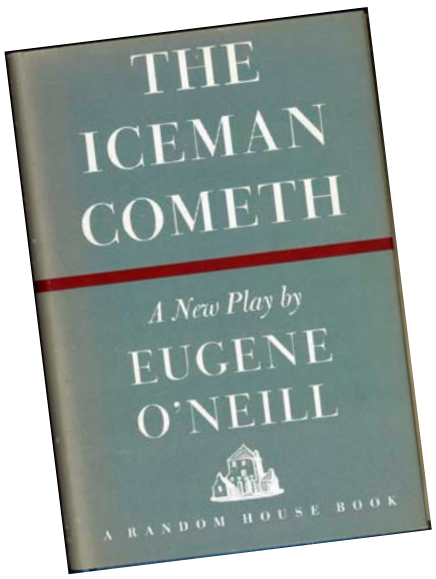
فشخصيات اونيل تكاد تكون نظيفة رغم تعرضه الى الانتقاد بسبب اهتمامه بالجنس،ولكنها على اختلاف كبيرمع شخصيات وليامز رغم جديته في معالجة الموضوعات،لكن شخصيات اونيل تجعل المتفرج ان يتعاطف ويشع بالشفقة والرثاء، اما شخصيات وليامز تثير الاشمئزاز والاحتقار والسخرية، واكثر مسرحيات اونيل ذات صفة قاتمة وسوداء وهويكتب لعصره واحياناً تغرق موضوعاته بالبساطة،وقد وصفه برنادشو:ان يوجين اونيل شكسبير بدائي من خلال مسرحيته الامبراطور جونز،ويصف اونيل على انه صاحب موهبة ولكنه يفتقر الى بعض التي توجه وتتحكم بهذه الموهبة وفي مسرحياته الحداد يليق اليكترا جمع اونيل البعد النفسي لدي فرويد،واضفي طابع الميثولوجيا الحديثة على نصه ان معظم مسرحيات تينيسي وليامز ذات طابع جنسي او مايدور حول الشذوذ الجنسي ماعدا مسرحية الحيوانات الزجاجية موضوعها عن الزواج،وسبب اختياره لهذه الموضوعات لكونه كاتب صادق يعكس البيئة التي يعيش فيها والواقع الاجتماعي.وليامز تأثر بالكاتب د.هـ لورانس وعاش كليهما نفس البيئة والظروف.ففي مسرحية قطة على سطح من الصفيح الساخن نجد اسرة غنية لكنها مفككة،الاب لايحب زوجته،اما الابن فاقد الحنان عند اهله فيختار العلاقة مع صديقه وزميله الرياضي ورأي نفسه عاجزاًعن فهم ظروف المجتمع المحيط به والتكيف معها،وفشل الابن في بلوغ اي قدر من التفاهم حتي مع اقرب الناس اليه.. زوجته وابيه. وكانت النتيجة ان لجأ الى الخمر فأدمن الشراب ولم يعد يجد في الحياة لذة سواها،واستقال من عمله كمذيع للبرامج الرياضية،ومن ثم تحاول زوجته ماجي فرض سيطرتها عليه،تلك السيطرة التي بلغ ذروتها في الفصل الثالث عندما ترغمه على مضاجعتها؛ وهي تحقق بغيتها بعد ان حرمته من الخمر نديم حياته .وفرضت عليه شروطها.وبقي ابيه خائف على علاقة الابن المريبة ويتابع الوالد ابنه ويسأله: عن سبب الاكثار من شرب الخمر، عليك ياولدي ان لاتبدد حياتك هباء مثل هذه الموضوعات الجنسية



قد نجد من يتفق معه ومن يختلف معه فتينيسي وليامز يعيش مايكتبه من خلال حالات التوتر في اعصابه واحاسيسه. يستخدم الرموز والصور وكل صورة توضح المعني،والصورة والرمز حالة طبيعية في الدراما،وشخصياته تندفع بحرارة وحيوية وايقاعها سريع على خشبة المسرح مع الموسيقي والديكور والاغاني كل هذه التفاصيل يهتم وليامز عند كتابةالنص المسرحي.ويمتاز وليامز بأنه من الصعب تفسير مسرحياته،يقع المتفرج والناقد فيحيرة وتردد في فهم المعني المقصود منها،وهي اليأس منمن الطبيعة البشرية أواحياناً انعدام الاخلاق وخاصة في مسرحيته عربة اسمها الرغبة،ويعتبر وليامز من الكتاب المحدثين وان كانت مسرحياته تثيرجدلاً ومناقشات متباينة.ويري تينيسي وليامز ان الحياة اسيرة الزمن ذلك الوحش القاتل الصارخ، والزمن يجري بسرعة لاهثاً مجنوناً وطائشاً،وقد اثر هذا فينا،وهذه السرعة تنزع من حياتنا جلالها ووقارها وكرامتها. الزمن له تأثيرعلي حياة شخوصه،والمسرحية تقدم لنا شخوص ونماذج خارج عرين الزمن الهائج والعجول،شخصياته تصرخ وتشتكي وهي شخصيات من الواقع اليومي،واخرين ليس لديهم الوقت الكافي الى الاستماع اليهم، ولهم مواعيد اخرى يتحكم بها الزمن، هذا المارد يجعلنا دائماً قلقين،حائرين وطامعين وفاقدين الوقار باحثين بيأس عن معني لحياتنا، عندما نشاهد حركة وتصرفات شخوصه،نستطيع الحكم على سلوك البطل او البطلة في هدوء،وربما بوضوح،من خلال الاستعداد النفسي والعاطفي. فتينيسي وليامز يعيش مايكتبه بكل اعصابه واحاسيسه،وهو يستقي مايكتبه من حالة التوتر التي يعيشها.ويضع وليامز كل المقتضيات المسرحية في ذهنه، فالمسرحية تكتب لغرض التمثيل.وفي مسرحية عربة اسمها اللذة تطل علينا سيدة وهي في الثلاثين من عمرها تحمل حقائب السفر،انيقة في مظهرها وتبدو عليهاالحيرة،اسمها بلانش، كالفراشة في حقول خالية من الزهور، في هذا الحي الفقير تسأل عن عنوان اختها ستيلا،فتدلها سيدة على جنة عدن،بيت فقراء كل شيئ في صالة واحدة الحمام وغرفة النوم، تقابلها ستيلا الاخت بترحيب وزوجها السكير ولاعب القمار،تشكو لاختها عن فظاظة زوجها ستانلي يقضي ليله مع شلة من الاصدقاء،ستانلي يشاكس بلانش ويتهمها بابشع الصور والعلاقات المشبوهة والوشايات،وتقف ستيلا حزينة على اختها بلانش من سوء تصرفات زوجها.في الختام ينقلها الى مستشفي الامراض العقلية.وترضي بلانش ان تعيش على كرم الغرباء ولاجحيم ستانلي زوج اختها ستيلا هذه المسرحية تحمل في طياتها الكثير من العقد الجنسية وقد تحفز الانسان على فعل الكثير من عناصر المغامرة والطيش المبني على العقل الباطني والذي يحفزالطبيعة البشرية،تلك الطاقة تكمن في تصرفات كل رجل وامرأة، وهناك عوامل اخرى لاتقل عنها في الاهمية منها الجوع والنزوع الى القوة والسلطات صيغة اخرى في مسرحيات تينيسي وليامز اعتماد صيغة الادب المكشوف،اي قيمة واهمية الجنس وخطورته على حياتنا.فمعظم مسرحيات وليامز التي شاهدتها على مسارح مهمة في السويد اعتمد المخرج على فهم روحية النص والمؤلف وابراز هذه الروح وتجسيدها على خشبة المسرح، وبناء الديكور الثابث عدا تغيير بعض الاكسسوارات من خلال حركة الممثلين وادائهم النابض بالايقاع السريع. ويعتبر الكتاب الثلاثة وليامز،اونيل، وميلر على رأس كتاب المسرح الامريكي،ونظرتهم الى الوجود فيها مسحة من الحزن والكأبة،وهم يعبرون عن جوانب من الروح الامريكية وهي غير متفائلة على طول الخط اهم مايميز ارثر ميلر في معظم مسرحياته هو وعيه لمجتمع زائف،والحالة ممكن تغييرها،وخاصة في مسرحية كلهم ابنائي وفكرة المسرحية قريبة من توجهات مسرح ابسن النرويجي والمبنية على كذبة خاصة تمهد لكذبة عامة.جوكلير يرتكب جريمة اجتماعية،كلير صاحب مصنع ارسل ادوات طيران احتياطية معطوبة،ادت الى موت العديد من الطيارين ومن ضمنهم ابنه،وقد القي كلير ماحصل على احد عامليه في المصنع وتبرأ من تهمه الجريمة حفاظاً على سمعة مصنعه وخسارته المادية.في مسرحية كلهم اولادي يشعر جوكلير الاب بفضاحة الجريمة والشعور بالذنب والاضطهاد الجمعي، فجميع الذين كان السبب في قتلهم هم ضحايا انانيته وقد أدرك الكاتب ارثرميلر وفهمه العميق لمفهوم الضحية،الجمعي،الابناء يعانون بسبب سوء تصرفات وافعال الاباء.وفي مسرحيات ميلر تكون شخصياته خارج سلطة البوليس، وتختار شخوصه الفرصة المناسبة لأنتحاره ولكي يواجه مصيره،لأنه المسوؤل عن تصرفاته ركز ميلر في مسرحيته كلهم اولادي على الفردية الامريكية وانانيته وعدم التزامه بمصالح الاخرين.

"عودة رجل الجليد" للكاتب الأميركي يوجين أونيل.

مسرحية الآمال المكسورة... والطريقة الأميركية لبيع الأحلام!



الطيب زاك

المسرح يبتعد عن الحدث والعبرة الى التجربة المعاشة والمتلقاة. لا أحد يستطيع التخلص من الحدث خصوصاً اذا كان من عمق تجربة الكاتب أو الممثلين. لكن الاتجاه الى مشاركة الجمهور لا يعني تقديم اعمال خارج نطاق الصيغة المتعارف عليها. هنا يلجأ المسرح الى الاخراج والتركيز على التقنية التي تنقل العمل الى الجمهور في صيغة اكثر حيوية وجاذبية تكون فاصلة في اعطاء مفهوم مختلف للمسرحية.

هذا ملخص الحديث الذي دار بين الذين كانوا ينتظرون أمام المسرح للحصول على تذكرة دخول "عودة رجل الجليد" للكاتب يوجين أونيل. بعضهم انتظر أكثر من اربع ساعات، من السادسة صباحاً، وهو يعلم ان عدد البطاقات محدود لا يتجاوز أكثر من خمس عشرة مخصصة يومياً للذين فاتهم الحجز.

هذا الانتظار في البرد والظلام لا الى العالم من خلال الكأس، وعندما تفرغ هذه تنتهي معها شجاعة يتلمسونها في ظلام الجمجمة، انه ظلام حالك جداً، ولذلك يتشبثون ببعضهم في مكان يشبه مقبرة، الى أن يأتي "ريكي" البائع الجوال الذي يحاول انقاذهم.

الانقاذ يحتاج الى كلام، الى عملية بيع، الى دهاء، الى شعور بالتفوق، ثم الى ادعاء. وهكذا تصل بنا المسرحية الى تفسير بعض حياة هؤلاء. واذ يشتد النزاع على مصداقية احداث الماضي التي يروونها لبعضهم، يحضر "ريكي" ومعه الهدايا والعناق، فقد كان واحداً من المجموعة، قبل أن ينطلق وراء تحقيق الحلم. لقد توقف عن الشراب ايضا، وسلك العيش المستقيم. قبل ان نتأكد من مصداقية هذا الموقف وأنه ليس مجرد كلام بائع متجول، نمر بخصال قوم يكرهون الحركة والصدق مع النفس. فهذا "لاري"، يساري قديم ينتهي الى موقف السخرية من العالم حوله، "دون" شاب يرزح تحت شعور ذنب بخيانة ما، ارتكبها. امه القي القبض. ان هذه خارجة عن نطاق بائعي الحلم الأميركي، أو أي نوع من الاحلام في كل مكان. لكن المفاجأة غير المتوقعة تسرع بنا في اتجاه آخر، وكأننا نترك قطار الحدث، محلقين فوقه لمشاهدة ما ينتظر هذه المجموعة.

مسرحيات الأحياء الأموات كثيراً ما تُصاب بالتشاؤم والافراط في ابداء النصائح ليحصل المتفرج على حلول جاهزة للمشاكل. غير أن مسرح يوجين أونيل يضع المتفرج او القارئ امام المشاركة في التجربة المعيشة للشخصيات عن طريق الحوار المتدفق واسلوب العرض.

كتب يوجين أونيل المسرحية العام ١٩٣٩ في فترة حرجة كان يعاني خلالها من المرض، ويعيش في فندق بعد الافتراق عن زوجته. وما زال الكثيرون يعتبرونها اقوى عمل في المسرح الحديث، اذ عبّر فيها عن تفهم عميق للطبيعة البشرية، وشيّد هيكلها في براعة ومنطق لدرجة ان النقد الموجه لطولها يبدو غير مفهوم.

أونيل الكاتب المسرحي الاميركي الوحيد الذي حصل على جائزة نوبل، يرى في هذه المسرحية ان مشكلة الانسان الكبرى هي مواجهة حقيقته، والمشكلة انه لا يعرف كيف يواجهها. الانسان عنده مقدرة شديدة على خداع النفس، وعندما يقول الثوري السابق "لاري" انه قضى على الأحلام والأماني انما يتجه في سراب آخر يمكنه من الاستمرار.

بالنسبة الى ابطال المسرحية، فإن التشبث بالأحلام افضل من احتقار النفس. انهم يرون ان الخلاص الذي يدعو إليه ريكي ليس سوى نوع من الموت البطيء، ولذلك يتفقون على انه مجنون. وما أن يترسخ هذا الشعور بينهم حتى تحضر الشرطة الى المقهى لإلقاء القبض عليه، فقد قتل زوجته لانه لم يعد يحتمل حبها له.

ألقي عليها القبض لأنها تنتمي الى حركة حزبية ممنوعة بعد ان وُشيَ بها الى السلطات. هناك جنرالان سابقان من انكلترا وجنوب افريقيا، يطاردهما عمل جبان من الماضي. "بات" و"جيني" يحلمان بالعودة الى وظيفتيهما بعد ان تسبب الشراب في فصلهما من العمل.

يحاول ريكي ان يبيع الخلاص لهؤلاء بمنعهم من الاستمرار في الشراب. ثم يحثهم على أن يتركوا المقهى لتحقيق المشاريع والاحلام عوض الحديث عنها. لا أحد يشك في الطاقة والنية والافكار التي تدفعه لتحسين احوال اصدقائه القدامى. لكن هؤلاء يشكّون في حسن نيته. يمكن ان تبيع للناس حذاءً او تلفزيوناً، لكن لا يمكن بأي حال ان تبيعهم الخلاص المعلب او زيادة الايمان او حياة يعادل تجربة مشاهدة المسرحية: سبع عشرة ممثلا يملؤون الخشبة مرة واحدة.

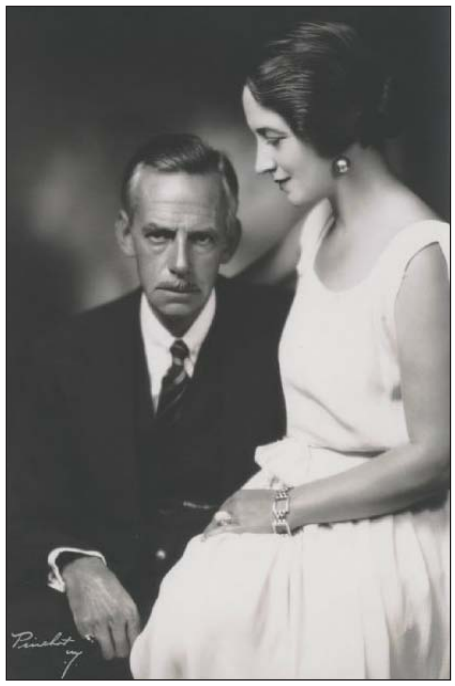
استسلم للاقامة في منطقة الاستمالة الى ان يستيقظ الوعي، فقد تمر مقاطع من دون ان ينتبه إليها الانسان لأن التمثيل محتد ومؤثر ويساير الوعي في لحظات كأنه الواقع وليس تقريبا له او استعارة منه.

نحن هنا امام جهاز شامل للذكرى كأننا نعرف هؤلاء الاشخاص الذين يتحدثون عن تغيير حياتهم، عن الآمال، او ما يسميه الكاتب جعبة الأحلام. لا أحد يتوقع منهم ان يحققوها، لأنها مجال حديث تمضية الوقت، وابعاد ذكريات الماضي السيئة. من منا لم يمر في هذه التجربة. لكنها تظل شخصية، محلية، ما لم نر مثيلا لها هناك على الخشبة، او بيننا وبينها فضاء من النسيان. قد يظن الإنسان انه مشارك في حفلة التمني، فيختار شخصية للتعاطف وثانية للإسقاط. ثم هناك المشهد الأول: لا ستارة ولا حاجز. قبل أن تبدأ المسرحية نتعرف على شخصياتها، فهم يتراكمون على كراسي "حانة الأمل" ثملين ونائمين، والمتفرجون يتأملون المشهد وهم يتوجهون الى المقاعد.

اشخاص المسرحية يعودون الى الحياة شيئاً فشيئاً، وهم يتناوبون على الحديث عما سيفعلونه في المستقبل، عن المغامرات والثراء، عن الحياة الجديدة التي يتوقعون انها "ستحدث لهم". انهم يقطعون مسافات طويلة. مرة ننجرف معهم، واخرى نظل في تأمل الاسباب التي دعت الى حالتهم. لكن طريقة تقديم المسرحية التي تستمر اربع ساعات ونصف الساعة لا تتركنا نغفل عما يجري ولو للحظات. لا صراعاً كثيراً بين "الابطال". انهم مشغولون بالاحباط. تستولي عليهم الأماني لتصحيح الهزيمة بالكلام. وما أكثر ما يملكون من الكلام. انهم يقضون معظم الوقت في مقهى الفندق الذي يسكنون فيه. بعضهم جاء الى المكان مؤقتاً فمكث فيه الحياة الطويلة. انهم يعيدون الحكايات نفسها يوماً بعد يوم. لا ادراك، لا تفسير، لا معاناة جديدة. ينظرون.

الكثيرون نسوا معاناة الانتظار، واغلبهم

عن جريدة *الحياة اللندنية* ٢٠١١



يوجين اونيل.. قراءة نسوية

يوسف وهيب

منذ أن طرحت سيمون دوبوفوار مفهوم أيديولوجية الاذعان لدى المرأة في كتابها "الجنس الثاني" ١٩٤٩ م، وكشفت من خلالها حقيقة اللاتماثل في العلاقة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة حيث إنه (الرجل) هو المحدد لكل ما هو انساني وليست المرأة في جميع الأدبيات والنتاج الابداعي حيث الخطاب الذكوري هو السائد وهو الذي ينوب عن المرأة في طرح مشكلاتها ومن ثم كانت أهمية كلوح دوبوفوار تكمن في تلك القوة التي منحت الحركة النسوية امكانية طرح أسئلتها الأساسية دون نائب ذكوري، ولعل ذلك ما تبدى في كتابات دورثي ريتشاردسون Dorthy Richardson التي اتخذت لنفسها موضوع وعي الأنثى في روايتها (رحلة حج)، كذلك ما نراه لدى فرجينيا وولف رائدة النقد النسوي ومن بعدها ظهرت كتابات كثيرة في نفس الاتجاه فكان كتاب ماري المان M. Elman "التفكير حول المرأة" وجوليت ميتشل Muliet Mitchel التي دافعت عن فرويد في كتابها "التحليل النفسي والحركة النسائية" ١٩٧٥ من حيث إنه أنه أي فرويد يصف تمثيلا ذهنيا للواقع الاجتماعي وليس الواقع نفسه، ورغم ذلك فدفاعها عن أفكار فرويد عن الاختلاف الجنسي لم يلق قبولا عند العديد من ممثلات الحركة النسائية

لقد كان الابداع النسوي تلبية لحاجة فكرية ماسة حيث ليست هناك إجابة عن أسئلة المرأة الحقيقية سوى لدى المرأة ذاتها وخاصة سؤال التعيين كما يذهب فوزي فهمي في دراسته "المرأة وثقافة الاضطهاد". فالمرأة تولد في ظل ثقافة ذكورية تخلع قيمة رمزية على نوعها وهذه الثقافة المسيطرة هي التي ألبستها قناعا تعيش به حياتها في إطار "كرنفال" ووفقا لأصول هذا الكرنفال ليس لأحد أن ينزع قناع الآخر وكانت تلك هي آلية الضبط الاجتماعي من قبل المجتمع الذكوري" وفي إطار النهضة الثقافية التي تقوم عليها أكاديمية الفنون المصرية التي أصدرت أكثر من تسعة عناوين مترجمة عن هموم المسرح النسوي في أمريكا والغرب فإن كتاب "الدراما الأمريكية الحديثة: قراءة نسوية" الذي قامت على تحريره في الانجليزية وقدمت له الناقدة الأمريكية جون شلوتر June Schlueter وقام على ترجمته سامح فكري يشتمل على ثلاث عشرة دراسة في مسرح يوجين أونيل، وأرثر ميلر، وتينسي ويليامز، وادوارد ألبي، وسام شيبارد وتنوعت هذه الدراسات بتنوع كاتبيها وكاتباتها بين الرؤية النسوية كما تراها المرأة (الناقدة النسوية) وبين رؤية الناقد الرجل لهذه النماذج النسوية المسرحية وهذه الرؤية الأخيرة لم يمثلها سوى اثنين من النقاد الرجال هما جيفري. د. ماسون وجون تيمباني. وفي مقالتها المعنونة بـ "وحش الكمال: نموذج ستيلا عند أونيل" ترى آن فليش Anne Fleche مؤلفة المقال أن السمة المعمارية السائدة لدى أونيل تتمثل في وجود شخصية نسائية غير مستقرة، وان كانت تمثل أيضا محورا بنائيا تتوزع حوله السرديات الذكورية المتصارعة والمشكلة التي تواجه الناقدة النسوية هنا هي كيفية قراءة شخصيات أونيل النسائية دون نزعها من سياقها السردي، وتتبنى أن فليش وجهة نظر "تيريسا دي لوريتيس، ;Teresa de Lauretis التي ترى أن القراءة النسوية أصبح لزاما عليها أن تتعامل مع غير الممكن فهي قراءة وجب عليها قراءة نص لم يوجد بعد ووجب عليها التحدث بلغة تقف منها موقف العداء"، إلا أن هذا الطرح المتناقض قد يبدو نوعا من التفكير الخادع والمراوغ فإن دي لوريتيس تقرر: "ان وضعية المرأة في اللغة تتسم بعدم الاتساق فهي لا تجد نفسها الا في فراغ المعنى وفي ذلك الفضاء الخاوي بين العلامات" وعلى ذلك فإنه من الصحيح القول بأن المرأة تمدنا بذلك الفضاء الذي تعمل من خلاله السردية وتحرز من خلاله اتساقها بمرجعيته البيولوجية والصراعات تبدو إذن وكأنها تحدث عبر المرأة وحولها، إلا أنها أي المرأة تمثل شرط السردية وهي حبلى بها ومن التناقض أن نري أنها خارج الجماعة التي هي شرط لوجودها.

وعن «نساء أونيل الشبحيات" تكتب سوزان بير Suzanne Burt في محاولة منها الى اعادة تقييم معالجة أونيل للشخصية النسوية مستبعدة ما أثير حوله من كونه عدوا للمرأة، فتطرح عوضا عن ذلك وجهة نظر ترى أن أعمال أونيل تعكس ما نسميه اليوم – "الوعي النسوي" فهذه الكيفية التي يقدم بها أونيل صورا لنساء فرض عليهن الغياب. والحصار والسكوت كما نرى في شخصية ماري تايرون في مسرحية "زيت الحيتان" وشخصية "ماري تايرون" في مسرحية "رحلة اليوم الطويل في جوف الليل". ترى سوزان في إعادة تقييمها أن أونيل عبر في كلا النموذجين عن توحد لافت مع نفسية المرأة وما تعانيه من حصار اجتماعي وحرمان من الحقوق.

وانتقالا من مسرح يوجين أونيل الى مسرح آرثر ميللر فإن هجوما حادا تشنه جايل أو ستين Gayle في مقالها الذي يحمل عنوان مقايضة النساء والرغبة الاجتماعية المثلية لدى الرجال في مسرحية موت قومسيونجي (عرفت في الترجمات العربية تحت اسم: موت بائع متجول) وتشير أوستين الى الكيفية التي تتم بها مقايضة النساء بين الرجال وكذلك الكيفية التي يتم بها تمثيل النساء باعتبارهن "أشياء للمقايضة" وهو من شأنه أن يستبعدهن من دائرة الذوات الفاعلة في المسرحية، ولتأكيد ذلك المفهوم لدى ميللر فإن أوستين تركز على مسرحية أخرى لكاتبه "جانب آخر من الغابة" لليليان هيلمان والتي ترى فيها أنه على الرغم من أن النساء يسلكن وفق قواعد حددها المجتمع الذكوري إلا أنهن في هذه المسرحية يعطين ذوات فاعلة، ومن هنا ترى أن مسرحية ميللر "موت قومسيونجي" تمثل حجر عثرة أمام منح التجربة النسائية حضور في الدراما الجادة. وفي نفس إطار النقد النسوي لمسرح ميللر تطرح كي ستانتو Key Stanton الحلم الأمريكي كما تجسده شخصية ويلي لومان وترى أن هذا الحلم ذكوري التوجه Male – Oriented وأن تحقيقه يتطلب الاعتماد على النساء فقط مع عدم الاقرار بذلك كما يتطلب تحقيق الحلم قهرهن واستغلالهن عن طريق خلق مجتمع ذكوري داخل العوالم الثلاثة المحققة للحلم الأمريكي والتي تشمل عالم الطبيعة، وعالم التجارة، والبيت عوالم يبرز فيها الحضور الذكوري تماما حيث يقوم على سلطة الأب والأخ.

عن مجلة نزوى العمانية ٢٠٠٦

إن الفرق بين العبقرية والموهبة فرق شاسع يظهر إحدى تجلياته في الكتابة المسرحية، قد تكون للعبقرية خاصية هامة بالكاتب المسرحي نفسه، لافتاً إلى أن مستوى الذكاء وربط شبكة العلاقات الإنسانية التي تصل إلى مستويات عالية في ضوء قوانين الطبيعة البشرية، في حين أن تبني المواهب التي تلعب بها الأحداث الخارجية مع الضغوط الاجتماعية، ترتفع إلى مستوى الذكاء الطبيعي بشكل ديناميكي، لكنه يصور التلاشي والتسلية الاستهلاكية بشكل سريع، لذلك فالعبقرية هي مثل شبكة العنكبوت، تتخبط فيها النحلة، بينما الموهبة هي حياكة تلك الشبكة باتقان.

بنيامين دي كاسيرس

ترجمة :سناء رموش

عبقرية خارج إطار الأعراف والتقاليد

كل كاتب عظيم هو كاتب عبقري يكتشف نفسه عندما يرصد قوانين الطبيعة الإنسانية في أعماله، فمسرحيات شكسبير، سترندبرغ، إبسن وبيرنديللو كلها مراحل بسيكولوجية تشي بعبقرية صاحبها وتعبر عن نفسها عبر تصورات التحليل النفسي للشخصيات، إنها ردود أفعال درامية فريدة من نوعها، وردود أفعال فردية في الحياة، تدور هذه المسرحيات حول توتر وقلق الروح العظيمة للخروج من هذه الآلام، الأفراح، الثورات، التغييرات، التحولات، جحيم الشهوات، وجمالية الفضاءات المثيرة، من أجل أحاسيسهم وعواطفهم وعنادهم، ومن أجل العقول المنفتحة والبطون الجائعة والسخرية اللاذعة، ما لم يكن ذلك مسرحية تدور في فلك الإنسانية، فإنه لا يعدو أن يكون عرضاً مسرحياً.

كان يوجين أونيل أول عبقرية درامية حقيقة في المسرح الأمريكي الحديث، انتهج التعبيرية والرمزية في أعماله المسرحية من خلال رصد واقع الطبقة السفلى للمجتمع الأمريكي الحديث، ورفعهم إلى مستوى القوانين الكونية والبشرية، ومسرحياته تعكس التمرد الداخلي الذي عاشه طوال حياته على مجتمع كان يرى أنه خالياً من القيم الإنسانية، وقد خصص انتقاده لهيمنة هذه القيم في المجتمع، مثل تفكك العائلة وضياع الفردية وسط صراعات وتيارات أخلاقية وعملية وفكرية، محاولاً أن يصنع للمجتمع الحديث جوهراً يخرج عن نطاق كينونة الإنسان وهويته، ومعظم أعماله ترصد أهم التيارات المسرحية الحديثة في المسرح الأمريكي.

الرمزية والتعبيرية في مسرحه تكمن في الشخصيات نفسها وفي كينوناتها وتحولاتها النفسية أكثر من المشهدية البصرية والسمعية، وهي شخصيات حية، وليست مجرد رموز وأفكار، والصراع داخل الشخصية وليست بين الشخصيات. كتب مسرحية «مسافرون شرقاً إلى كارديف» يصف فيها بحاراً يموت على ظهر السفينة، مستخدماً فيها الخيال الجامح والدعابة الساخرة والحكمة الرشيدة، وكان أكثر ولعاً بتجارب الحياة الإنسانية في أمريكا، فهو دائم التجديد والتجريب والبحث في ذاكرته ليستخرج مفردات حياته الخاصة والعامة عبر تشابكات يصطدم فيها الرمزية بالشخصانية، وتضيع فيها الدلالة الإنسانية في بحثها عن إغراءات التحليل النفسي من أجل تعميق الصراع الذي يدور في عقل الشخصية بين البواعث الشعورية والحاجات الإنسانية، لتبدو المسرحية واقعية من حيث الشكل، مستخدماً تجريب تقنيات الواقع بقصد تشويه هذا الواقع من أجل إنتاج المعنى، بينما كانت مسرحية «الحداد يليق بالكترا» أكثر مسرحياته شهرة وقوة بين أعماله، إذ جعل الأحداث والشخصيات في النصف الثاني من القرن التاسع عشر معاصرة تنتمي إلى المجتمع الأمريكي أثناء الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب.

ماركو ميلونز واحد من الذين تابعوا تطور روح العبقرية عند أونيل، وهو يعتبر أن جذور أونيل تحولت إلى زهرة رائعة الجمال في المسرح الأمريكي الحديث، في حين أصبحت روحه السوداء ذهباً، لقد غيّر سمة مجتمعه الاستهلاكي من الآلهة الحزينة إلى رشقات نارية أليمة كانت عاجزة عن إطفاء شعلة الحكمة الفلسفية في نفسه، فشخصية كاليبان تحولت إلى شخصية هاملت في مسرحية شكسبير، وشخصية يانك في القرد ذو الشعر الكثيف أصبحت شخصية أبيقور المتشائم في قبلان خان، فلم يستطع يانك الانسجام مع محيطه عندما صار إنساناً، حاول العودة إلى انتمائه القديم، فقتلته الغوريلا بين أحضانها، وشخصية أغاممنون تظهر في الحرب الأهلية كجنرال يدعى ازرا مانون في «الحداد يليق بالكترا»، وهكذا يستخدم أونيل التراث المسرحي الإنساني ليضيف صبغة محلية على الواقع الاستهلاكي الأمريكي.

لو ألقينا نظرة على تراث أونيل الإبداعي وحيويته وبصيرته ومآسيه التشاؤمية، لوجدنا أنه تعمّد إلى إحراق روحه وجسده في الجحيم نفسه مثل مكسيم غوركي وأوغست سترندبرغ وادغار آلان بو، واتخذ شخصيات مثل البائع المتجول والمغامر وتفريغ مياه المضخة وتحميل البحارة وعمال الفنادق، أطلق الرجل وظائفه المائة، وهبط عليه العصبية، فحطم الهاتف في مصح عقلي عندما كان في المستشفى، كان رجلاً مزاجياً، سوداوي النظرة، لديه نظرة ثاقبة في مستقبل أمريكا والإنسانية، ولديه من القوة في أن يمشي بين جحيم النار ومدمني الكحول والمياه الموحلة، خرج يوجين أونيل من المصح مثل لازاروس وبدأ يكتب أعماله إلى أن سطع نجمه في سماء المسرح الأمريكي.

احتال على الحياة بحيلة غريبة! وخرج من المصح عندما دفعت به جنية كادت أن تقضي عليه إلى جوهر الحياة الإبداعية، وقالت له: حسناً أرى أنك لم تمت، انهض، يمكنك الفوز بالحياة، انهض يا أونيل، عدّ إلى الوراء، وابدأ، قال لها: أعتقد أنني حصلت على فرصة لإعادة تأسيس وتأهيل نفسي، وتقييم السنوات الماضية من حياتي، في واحدة من التجارب الهامة والمزدحمة مع انعكاس آخر، اعتقدت حقاً، أن حياتي في المرحلة الأولى تمر من خلال الماضي إلى والمستقبل من دون المرور بالحاضر.

كان هذا في عام ١٩١٤، في الخامسة والعشرين من العمر، وقبل هذا التاريخ لم يكن قد فكر في شيء، معتقداً أن السرير في المصح مصنوع للولادة فقط، إذ قرأ عليه مسرحيات إبسن وشكسبيسر وسترندبرغ والسيد بيتر لو، لكن بالنسبة له ولإبسن ولسترندبرغ ولشكسبير، كانت هذه الأعمال الرائعة قليلة نوعاً ما، أونيل هو الإنسان الأصلي والفردي والشخصي المتميز جداً في تجاربه وردود أفعاله لدرجة أنه يأخذ قبعته «مواضيعه باعتبار أنه يستحق أكثر من غيره في كتابة المسرحيات"من أي سيد آخر.

ماهي الخصائص العقلية والمكونات الأخلاقية والاجتماعية الموجودة في مسرحيات أونيل؟.

أونيل رجل يواجه الحياة والعالم بشخصياته المبدعة، قد يكون جميع شخصيات أونيل منحوتات في مسرحياته مثل تماثيل لاكوؤن الأغريقية، تناضل الشخصية وكأنها وريثة سرفانتس، بينما الواقع يتحكم في تصرفاتها وسلوكها. الكون يتآمر في كل لحظة ضد الفردية، ليكون ولادته الإبداعية معقدة

◄

أونيل وثأر الكترا

د. جبار خماط حسن

مع الانحدار نحو التدهور إلى أسفل قاع المجتمع.

لا أحد ينجو من القدر في أي مكان كان، ربما الرجل المتعجرف فقط كونه يمتلك الذهب، بينما الذين يفكرون ويشعرون بالتمرد في انتظار القوقاز أو البرابرة أو جماجم الرجال، هم مثل بروميثيوس، المسيح، لاكوؤن وهم الرموز الأبدية للإنسانية.

السخرية هي قهقهة البطن من دماغ رابليه المتحجر، أو ربما أنها ليست سوى دمعة الإنسان المقهور الذي لا حول له ولا قوة، لأنه من المشكوك فيه أنه قادر على القهقهة.

وقد تكون السخرية من سترندبرغ، إبسن، أوكتافيو، ميرابو وأمبيروز بيرس، إنها مفارقة ضمنية في طبيعة شخصياته، سواء كان يانك، الامبرطور جونز، آنا كريستي، أو ماركو بولو، ازار مانون، كل واحدة من هذه الشخصيات تحمل في داخلها بذرة العبقرية والغباء نفسها.

الإنسان هو الحيوان الوحيد، كما يقول كابيل، الذي يستطيع القرد أن يلعب معه بمثاليته، وفي مسرحيات أونيل نحن جميعاً قردة، كوننا نحاول تقليد أنفسنا، وننظر في المرآة إلى أحلامنا المنبثقة في الأذهان، لكن المفارقة في أن شخصيات أونيل ليست عدواً للبشرية بمرارة كما هو الحال في بعض الأحيان في أعمال سويفت وبيرس، لكن في جوهرها هي مثارة للشفقة أو على الأقل للتعاطف الذي يوسّع دائرة التفوق على الشفقة.

تكون الاتفاقات الاجتماعية والأعراف والقوانين السائدة في المجتمع في الأعمال الدرامية لأونيل عدواً للإنسانية في كل مكان، فقط ليس هناك ضمير حديدي يجري أمامه، ويمنحه فرصة لحمل أفكاره بعيداً إلى أبواب غزة المحاصرة.

في السنوات السبع الأولى من حياة أونيل، عاش مع والده جيمس أونيل منتقلاً من مدينة إلى مدينة أخرى في حين أن ولادته كانت في مونتي كريستو، هكذا بدأ حياته خارج الأعراف والتقاليد الإجتماعية مقتلعاً من جذوره، كان الولد ضائعاً مكسور الجناح ودخيلاً إلى المجتمع، لكنه لا أوهام له حول مصير أعداء المجتمع، ولم تزّجمه قوة حتى الموت أو تجره إلى حرب قبل انتشار تيار القتل والدم المتدفق.

ينظر المرء إلى مسرحياته على اعتبار أنها رسالة في جماليات الأخلاق، كان دائماً غير مهتم في وقت سابق إلى ما وراء الخير والشر، فهو لا يرحم كتاباً مثل سوفوكليس، توماس هاردي، تورغنيف وسترندبرغ، شخصياته مزيج من العناصر الكيميائية والنفسية، كما أن كل واحد منا ألعوبة في مختبر السيد المجهول.

أنا هنا لأكتشف، هكذا قال، قد يكون شعار مؤلف «الرغبة تحت شجرة الدردار" كما كان كل فنان يستحق هذا الشعار من أسخيلوس إلى جيفرز روبنسون وإلى سيد الجمال المأساوي العظيم الأميركي أونيل.

عن مجلة الخشبة المسرحية ٢٠١٠

في زيجة ملطخة بالدم، قفز رجل من الظلمة الغادرة إلى الضوء ليستبيح فراشا لم يكن له مع امرأة خانت زوجها الغائب الذي ما أن يعود إلى بيته فجأة، حتى يجد من أحبها، تُبدل وردة الحب الحمراء بفأس غادرة أراقت دمه المتلهف، مختلطا بماء بركة الاستحمام! وهناك في قصره المنيف فتاة تنتظر أتاها اليتم مبكرا تاركا آثار الغيظ والأسى على نفسها الرقيقة وهي ترى فراش أبيها، تختلط فيه الشهوة الخائنة لأم فاسقة مع مجون رجل غادر، حياة جديدة في بيت متهاو، تركت في وعيها علامة فارقة من التهميش والألم النفسي لا ينمحي إلا بوجود من يأخذ بالثأر أو الانتقام من أمها وعشيقها القاتل. كل هذه الأحداث فتحت شهية الكثير من الكتاب والمفكرين الذين أرادوا فهم الانحراف الذي تميل إليه المرأة المتزوجة إزاء زوجها وما يتركه هذا السلوك الشاذ من آثار نفسية في وعي الأبناء الباطن الذي يؤثر على سلوكهم الواعي سلبا أو إيجابا، حتى ان(فرويد) أحد علماء النفس المعروفين، أوجد مركبا نفسيا يؤثر على سلوك الفتيات في أعمارهن المبكرة، أسماه (عقدة الكترا) الفتاة المعروفة في الأساطير اليونانية، والذي عرفه: تعلق الابنة بوالدها وشعورها بالعداء نحو الأم على اعتبار أن الأم منافس لها على قلب الأب.

وبغض النظر عن صحة هذا الرأي، فقد كانت حكاية الكترا مادة أساسية لنصوص تراجيدية لدى (اسخيلوس) و(سوفوكلس) و(يوربيدس) الذين نظر كل واحد منهم إلى الحكاية من زاوية درامية مستقلة مما أوجد تنويعا مسرحيا من حيث الإنتاج والتأويل، صحيح أن الأصل الفكري للحكاية واحد، لكن الصياغة وتقرير الأفعال جاءت مختلفة إزاء مفهوم الثأر وجدوى انتقام الكترا من القاتل والزوجة الخائنة التي أعانت عشيقها (ايجستوس) على قتل زوجها الشرعي (أكاممنون) اذ نجد اسخيلوس يفسر الموضوع وكأنه قدر حتمي لا اختيار أمامه، لان الإنسان مفطور على الصواب لكن الخطأ عائد لقدر الهي يدفع الإنسان لارتكابه، لذا ينبغي أن يكون العقاب بأمر الهي أيضا وما الكترا وأخوها أوريستس، سوى أداتي تنفيذ العقاب الالهي وإتمامه.

أما (سوفوكلس) فقد نظر للموضوع من زاوية أن الخطأ الذي يرتكبه الإنسان عائد إلى جهله بالخير الأخلاقي الذي يقوم على المعرفة والحكمة، لذا فان العقاب أو الثأر جائز حتى يستفيق الناس من نومة الجهل، وعندئذ نسعى إلى إيجاد مجتمع مثالي. أما (يوربيدس) فقد فسر الموضوع من منظور أقرب للواقعية منه إلى الإلهي أو المثالي الأخلاقي، أذ يبين أن الإنسان يعيش وسط ضغوط اجتماعية واقتصادية ونفسية تدفعه إلى ارتكاب الأخطاء، لكنه بالرغم من معالجته المغايرة، وجد أن الثأر والانتقام جائز، والسبب الذي جمع هؤلاء الكتاب على ضرورة الثأر، هو تنوير الناس على معرفة هذا الموضوع ومحاولة تغييره أو تجاوزه مستقبلا، لان المسرح اليوناني كما يعبر عنه (جورج تومسن) في كتابه (اسخيلوس واثينا) هو مؤسسة تعليمية وأن التراجيديا ضرب من الصراع الداخلي يفيد على البناء الاجتماعي، وهذ يظهر جليا في هذا الحوار الذي يدور بين الكترا وأخيها أوريستس:

اوريستس: محنة أليمة دفعني إليها أوجستوس الذي ذبح أبي بمعونة من أمي اللعينة!

ألكترا: (منادية أمها) هلمي إلى صراطك، إلى صراط دمعك.. وأنا أمزق بأظافري جلدي، وأضرب راسي الحليقة حدادا على موتك!

وفي العصر الحديث ما زالت حكاية (الكترا) تستهوي الكثير من الكتاب المسرحيين والذي ظهرت في نصوص لها تأويلاتها النفسية والاجتماعية فهذا الشاعر (هوو فون هوفنتال ١٨٧٤-١٩٢٩) يكتب مسرحية الكترا، في حين نجد(ريتشارد شتراوس، ١٨٦٤-١٩٤٩) يحولها الى أوبرا، وفي سنة ١٩٣٨ أصدر جان جيرودو (١٨٨٢- ١٩٤٤) مسرحية بعنوان الكترا تبدأ بعرض الكترا وهي معزولة في ركن من أركان القصر، تفكر في كيفية التخلص من أمها وعشيقها، ولكي يتخلص منها اجستوس (عشيق أمها) يسعى إلى تزويجها من بستاني، ثم جاء الكاتب الأمريكي (يوجين أونيل، ١٨٨٨- ١٩٥٣) فأصدر مسرحية بعنوان (الحداد يليق بألكترا) فيها عالج مفهوم الثأر والانتقام من ناحية نفسية وبيولوجية، إذ رأى أن مصير الإنسان هو دورة لا تنتهي من الخطيئة والبناء، وهنا نجد تأثير نظرية التحليل النفسي لدى فرويد على الكاتب، لإنتاج نوع جديد من البطل المأساوي يناسب الأفكار والثقافة المعاصرة.

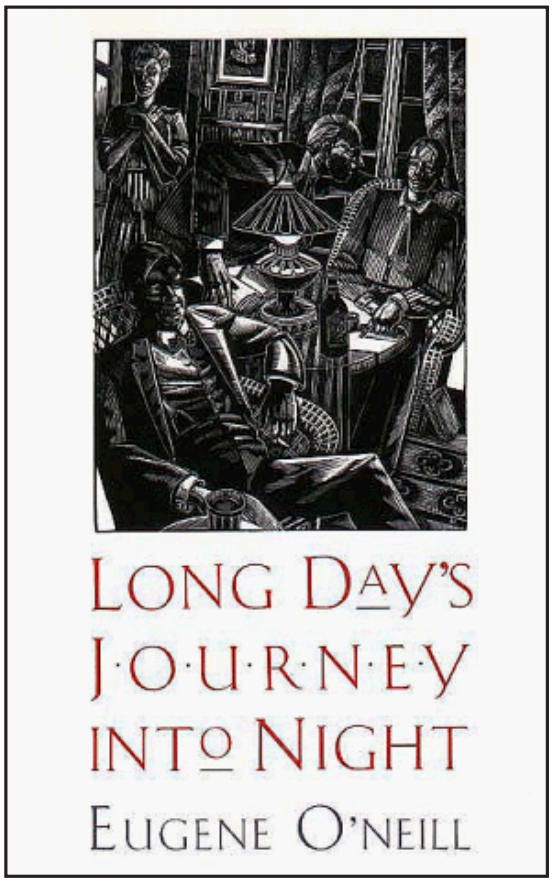
إذاً ثمة قضية كبرى شغلت شعراء المآسي عبر العصور تتعلق بواقع الإنسان وهو يواجه مصاعب ما تتطلب منه الانتقال من الهدم إلى البناء، حتى وان كان في ذلك هلاكه، لذلك أصبحت (الكترا) رمزا للتضحية الذي يحدد ملامح التوازن النفسي القائم على القصاص، الذي يسعى أو يحاول جمع شتات الإنسان في وسط اجتماعي متهالك، الأمر الذي أكسب الشخصية الدرامية بعداً من الامتياز تباينت هالته من كاتب لأخر، فأسخيلوس أحاط شخصيته المحورية (الكترا) بالرصانة والفخامة، و سوفوكلس وهبها توازنا وحماسة أخلاقية، في حين أوجد(يوربيدس) نموذجا أقرب إلى الواقعية منه إلى المثالية، كل هذا التنويع سببه إعطاء بعداً من التأثير الصادق على المتلقي مع اختلاف واقع الإنسان في الزمان والمكان.

آلام الماضي في مسرحية ليوجين أونيل

"الماضي هو الحاضر، أليس كذلك؟ إنّهُ المُستقبلُ أيضاً. كُلّنا نُحاول أن نتخلص منه بالكذب، لكن الحياة لا تسمح لنا بذلك." بهذه الكلمات، تردّ ماري على زوجها جيمستايرُن، عندما يطلب منها أن تسامحه على الماضي، وذلك في مسرحية "رحلة يوم طويل إلى الليل"، رائعة المسرحي الأميركي الشهير يوجين أونيل، الحائز على جائزة نوبل في الآداب. في هذه الكلمات، نجد دلالة على هيمنة الماضي وقدرته التدميرية والمتصدّية لأي شكل، أو حتى طيف مار، من السعادة الممكنة لعائلة تايرن.

المسرحية، التي كان أونيل قد كتبها كشبه سيرة ذاتية له ولعائلته، في أربعينيات القرن الماضي، والتي صاغها "بالدم والدموع" - كما قال - عُرضَت مُؤخّراً على خشبة مسرح أبوللو في العاصمة البريطانيّة لندن؛ وهي من إخراج أنطوني بيج، ومن بطولة الممثلين القديرين ديفيد سوشيت ولوري متّكاف بدوري الأب والأم، وقاسمهما البطولة - في آداءين لم يقلا روعة - الممثل تريفور وايت بدور جيمي، الابن الأكبر، وكايل سولر بدور إدموند، الابن الأصغر من أخيه بعشرة سنوات، حيث يفترض أن إدموند يجسّد شخصية أونيل في شبابه، على اعتبار أن المسرحية إنما تقدم ما يشبه المحاكاة المؤلمة لفصلٍ من حياة المسرحي الفذّ.

سارة عبدالحليم



تدور أحداث المسرحية، في حيّز زمني قصير نسبياً، وهو يوم كامل، يمتد منذ الصباح حتى منتصف الليل، من شهر أغسطس/ آب في العام ١٩١٢. كما أنّ حيّزها المكاني محدودٌ أيضاً، حيث تدور جميع المواجهات في منزل العائلة الشاطئي بولاية كونيتيكت الأميركية. في العرض، الذي امتّد قرابة ثلاث ساعات، كان الجمهور شاهداً على يوم، وكأنه دهر، في حياة عائلة تايرن. في ذلك اليوم "الدهري"، اختُزِلَت كل آلام العمر وجُسّدت فيه. حيث نرى أفراد العائلة عالقين في دوامة من المواجهات والشجار واللوم والاتهامات المتبادلة، التي تستند أكثر ما تستند إلى جراح وأخطاء تُستعاد من تاريخ العائلة، وتحديداً من أخطاء الأب، جيمستايرن، الذي عمل ممثلاً لفترة من حياته. هذا الاسترجاع للماضي لا يفتأ يعكّر كل محاولات الصلح والحب في الحاضر.

ومحاولات الصلح هي ما تبدأ به المسرحية، التي تستهلّ أحداثها بمشهد عاطفي بين جيمستايرن وزوجته ماري، في صباح يوم صيفي بعد الإفطار. في هذا المشهد، نعلم أنّ ماري كانت غائبة عن المنزل، ومن تصرفات الزوج، ندرك كم أن عودتها تُسعده، إذ نراه يحرص على إحاطتها بالحنان والإغداق بالإطراء على مظهرها البادي عليه التعب والإجهاد. هذا المظهر المُنهَك يبدو منطقياً إذ نكتشف سريعاً أن ماري كانت في مصحة تتعالج من إدمان المورفين، وهو إدمانٌ سببه العناية الطبية السيّئة التي وفرها لها طبيب رخيص، كان زوجها، المشهور ببخله لدى أبنائه كما لدى زوجته، قد عيّنه ليعالجها في الماضي.

من هنا، تبدأ شخصية جيمس والآلام التي سببها لعائلته بالتكشّف و"الانفضاض" التدريجي أمام الجمهور؛ فهذا الرجل، برغم كل حبّه الظاهر لزوجته، كان فعلياً أحد أسبابَ تعاستها، إن لم يكن أساس معاناتها. وبخله، كما نرى لاحقاً خلال "اليوم الطويل"، مدعاة احتجاج وشكوى أفراد عائلته كافة، زوجته وابناه، الذين لا يوفرون أي فرصة للوم جيمس، كزوج وأب، على أخطاء الماضي، الذي يحاصر الحاضر من كل النواحي.

فإدمان ماري مثلاً، الذي يُفترض بأنه قد عُولِج، لا يزال يشكّل نقطة خوف وأحد مصادر البؤس لدى العائلة برمتها، حيث أن الأب والابنين يتخوفون من أن تُصاب بانتكاسة، وهي بدورها تشعر بأنهم لا يثقون بها، وتثقلها شكوكهم الدائمة بها - وهي شكوك نكتشف أنها في محلّها، فبينما يمضي اليوم، وتُقلب ساعاته، نكون شاهدين على لجوء ماري إلى تعاطي المخدر ثانيةً، الذي يبدو أنه عزاؤها لاحتمال وطأة حاضرها الأليم.

لكن الإدمان لا يقتصر على ماري وحدها، فالأب جيمس وابناه جيمي وإدموند مدمنون فعلياً على شرب الكحول. طيلة اليوم المسرحي نراهم يشربون أكثر فأكثر، إما داخل المنزل أو عند خروجهم للحانة، وهو إدمان يفترض أنه ينسيهم همومهم، بيد أنهفي ذات الوقت، يسرّع ويشحن وتيرة الشجار والاحتقان التي نراها تنفجر بين الحين والآخر بين أفراد العائلة، ثم تهدأ قليلا لتعود مرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية. والشرب أيضا نقطة احتقان تعتمل في نفس ماري ضد جيمس؛ فماري تعتقد أن عادات زوجها وإسرافه في الشرب شجعت ابنيها على السير في الطريق ذاته. فنراها في أحد المشاهد تتحدث بنبرة تهكمية تطوي مرارة عن عادات تايرن في الشرب قائلة: "أعلمُ ما أتوقعه. ستكون ثملاً هذه الليلة. حسناً، هذه لن تكون المرة الاولى، أليس كذلك - ولا حتى الألف؟"

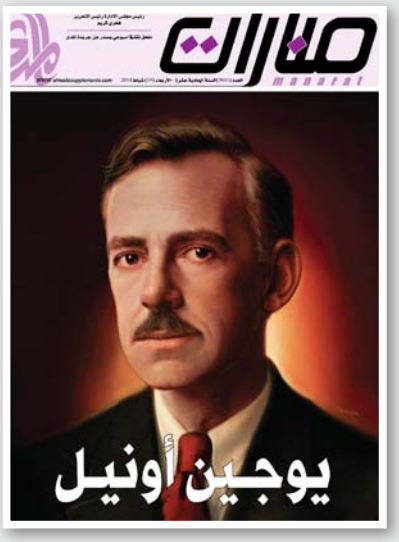
على أن الإدمان ليس المشكلة الوحيدة، فعلى الجهة الأخرى، حال بخل تايرندون شراء منزل "حقيقي" للعائلة، على حد تعبير ماري، والاكتفاء بشراء منزل شاطئيلهم (من النوع الذي تقضي فيه العائلات إجازة الصيف)، الأمر الذي عظّم شعور ماري بغياب الأمان وانعدام الاستقرار. هذا الشعور كان من أسباب تعاستها، فيحلو لها العودة، من وقت لآخر، إلى حياتها ما قبل الزواج، عندما كانت تعيش مع والدها، فتقارن ماضيها ما قبل جيمس بحاضرها معه، فتثقلها الخيبة مجدداً. تضع ماري دائماً جيمس في مقارنة مع والدها، حيث تكون المقارنة، قطعاً، لصالح الأخير، وذلك في سياق "أمْثَلَة" مبالغ بها ترسمها ماري لماض لم يتحقق. لعل الصدمة الأكبر، التي شكّلت نهاية للهناءة المتخيلة في بيت الأب، هو موت والد ماري بالسل، وهو فقد لم تتجاوزه.

ويعدّ السلاحدى الثيمات الفرعية في المسرحية، كما أنه مصدر خوف وتهديد آخر للعائلة، فالابن الأصغر إدموند (أونيل في شبابه)، مصابٌ بهجرّاء الوقت الذي قضاه يعمل بحاراً. لكنّ العائلة تخشى إطلاع ماري على حقيقة الوضع الصحي لابنها، كي لا تنتكس. وماري بدورها، تحاول أن تصرف كل علامات المرض الظاهرة على ابنها، على أنها مجرد رشح بسيط، لأنّ الإنكار، كما الإدمان، عاملان يساعدان ماري على تخطي ألمها، بموازاة عامل ثالث، هو الماضي ما قبل الماضي، أي ماضيها قبل زواجها بجيمس، الذي تظل تعود إليه مراراً. فماري تقدّس حياتها قبل الزواج وتعتبرها من أجمل ما عاشت. فبالإضافة إلى تفضيلها الحياة مع والدها على تلك مع زوجها، يحلو لماري الحديث عن طموحاتها الموسيقية، هي التي كانت تعزف على البيانو، قبل أن تذوي موهبتها بعد اكتساب يديها رجفة الإدمان، كما تتذكر بشغف أملها، ذات يوم، في أن تصبح راهبة، قبل أن تتعرف على جيمستايرن وتحبه وتتزوجه، لتبدأ منذ ذلك الحين السير في درب آلامها.

لعلّ تقديس ماري لماضيها، ما قبل جيمس، مبالغ فيه، لكنه إن دل على شيء فإنما على مدى بؤسها الحالي، الذي يُفترَض أن جيمس هو الذي سبّبه. من هنا، يبدو من الصعب علينا، كجمهور، أن نتعاطف مع جيمس، بل إننا قد ننفر منه، وقد نكرهه أحياناً.

في المسرحية، لا تقتصر الأحزان على الأم، فالابنان أيضاً لهما نصيب من العذابات التي سببها لهما والداهما، كما نكتشف من خلال الحوارات، والشجارات، التي تمتد طوال اليوم. فجيمي، الابن الأكبر، الذي دخل عالم التمثيل بسبب علاقات والده الممثل، يشعر بالمرارة تجاه أبيه وخياراته، ويلومه على دفعه إلى مهنة لا يحبها ولم ينجح فيها. كما أنّه يكثر من لوم والده على إنفاقه المال على استثمارات لا معنى لها، بدلاً من الإنفاق بشكل جيد على العائلة. احتقار جيمي لوالده يبدو جلياً في خطابه، والوالد بدوره لا ينتظر الكثير منه، وهو يقارنه على الدوام بأخيه الأصغر، الذي يتفق الأب كما الأم على تفوقه على أخيه الأكبر.

على أن إدموند هو الآخر، مثل جيمي، يبدو ناقماً على الأب. وحين يكتشف أنه مصاب بالسل، يرتاع لفكرة الذهاب إلى مصحة



manarat
WWW. almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

نائب رئيس التحرير
علي حسين

الاخراج الفني
خالد خضير

التدقيق اللغوي
محمد حنون

منارات
طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون

رخيصة، بسبب بخل أبيه، فنراه، في الفصل الرابع – والأخير – من المسرحية، عائداً من الحانة، شبه ثمل، ليوبخ أباه على تقشفه مع عائلته. في هذا المشهد المفصلي، يكون الأب جالساً لوحده يلعب بأوراق الشدة، عندما يدخل عليه إدموند غاضباً ومعاتباً، فينبري الأب مدافعاً عن نفسه، فيروي له، ولنا، عن طفولته التي جبلته على ما هو عليه. نكتشف أن جيمس عاش طفولة صعبة، إذ تخلى والده عن أمه، ما اضطره للعمل ساعات طويلة كل يوم لقاء فتات ليتمكنمن مساعدة عائلته، التي عاشت فقراً مدقعاً. هذا الفقر جعل جيمس يستغل كل قرش يملكه حتى الرمق الأخير،وأضحى للدولار الواحد، بالنسبة إليه، قيمةً أكبر بكثير من قيمته الفعلية، كما يعترف هو بنفسه، إذ يؤكد لابنه أنه تعلم "الحرص" في أيام الشقاء تلك، مقراً: "ما إن نتعلمَ درساً، حتى يكون منالصعب أن نبطلَ تعلّمه." هنا، تبدو على إدموند علامات التعاطف مع والده، وهو تعاطف يتزامن مع تغير شعور الجمهور تجاه جيمس، فبعدما كنا نكرهه، لا يسعنا الآن سوى الإشفاق عليه، وتحديداً لمعرفتنا بأن ماضيه الصعب هو الّذي صقله على ما هو عليه، لينسحب هذا الماضي، المشحون بالقسوة، على حاضره وحاضر أسرته، متسبباً في تجّذر آلام مضاعفة. فعلياً، يتبدى لنا جيمس في داخله كإنسان طيب، "مسكين"، لم تسعفه ظروفه بأن يكون أفضل مما أصبح عليه.

ولعل تعاطفنا يزداد مع اعتراف جيمس أن تقديره الزائد للمال وخوفه من الفقر دفعانه إلى التفريط بموهبته التمثيلية؛ فلقد تخلى عن التمثيل الجاد، واختزل مسيرته الفنية بدور تجاري "وحيد" مربح، ظل يجترّه، لأجل المال. هذا الاعتراف يُرينا أن جيمسيشارك أفراد عائلته الأحلام المجهضة والشعور بالإحباط، فنكتشف أنه هو أيضاً غير سعيد، كما ندرك أنه هو الآخر ضحية الماضي، كبقية أفراد عائلته.

في هذا اليوم الطويل والمستنزف عاطفياً، لا يبدو أن الماضي يترك أحداً بسلام، فآلامه تضرب عميقاً في الحاضر والمستقبل، لتجهض أية محاولة للسعادة. يكمن التجسيد الأكبر لهذه الحقيقة في المشهد الأخير من المسرحية، إذ ندخل في منتصف الليل، وقد اجتمع الأب والابنان، شبه سكارى في غرفة المعيشة، فتنزل إليهم ماري، مخدرة بالكامل، وتبدأ هذه المرّة باستذكار حياتها ما قبل زواجها بجيمس، تلك الحياة البعيدة الآهلة بالأماني والوعود. فجأة تقف، مشوّشة، مرتدية فستان عرسها، وتستعيد قصة حبّها لجيمس. في تلك اللحظة، تبرق عيناها، وتبتسم قائلة: "لقد وقعتُ في هوى جيمس تايرن، وكنتُ سعيدة جداً...لبرهة"، لتؤكد بذلك على ما كشفت عنه أحداث اليوم، وهو أن السعادة هنا ما هي إلا لحظات شاذة في رحلة الآلام والعذابات الطويلة تلك.

هذه الرحلة، هي ليست رحلة يوم واحد وفقط، بل هي رحلة كل يوم في حياة آل تايرن، وهي إن كانت قد انتهت مبدئياً في الليل، إلا أنها فعلياً لن تنتهي بانتهاء اليوم، وإنما ستظل قائمة في سياق حياة العائلة، وسوف تنتهي بنهاية أفراد العائلة أنفسهم. هذه النهاية، نهاية اليوم ونهاية الحياة، يدل عليها العنوان، كما حياة كاتبها، إذ أنّ أونيل نفسه لم يكتب المسرحية إلا بعد وفاة أبويه وشقيقه، كما أنه رفض أن تُنشر إلا بعد وفاته، لأنه فقط حين يموت، تكون سلسلة العذابات قد انتهت.

عن صحيفة الاهرام المصرية