DOWNER

AL-MASRAHIYAH AL-AMRIKIYAH

Princeton University Library
32101 072588252

35701
.308
.2
.9

35701.308.2.9
Downer
al-Masrahiyah al-Amrikiyah...

DATE ISSUED	DATE DUE	DATE ISSUED	DATE DUE

٧

المسرحيّة الأمريكيّة الحديثة

المكتبة الأهلية - بيروت

المسرحية الامريكية الحديثة

نشر بالاشتراك مع
مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر
بيروت – نيويورك
١٩٦١

Downer, Alan Seymour

- ٧ -

al-Masrahiyah al-Amrikiyah

المسرحية الأمريكية الحديثة

تأليف : ألان س. داونر
ترجمة : الدكتور عبد الرحمن ياغي

•

منشورات المكتبة الأهلية - بيروت

هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت
مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر
بشراء حق الترجمة من اصحاب هذا الحق

35701
.308
.2
(tr.no.) .9

This is an authorized translation of

RECENT AMERICAN DRAMA by Alan Downer. Copyright 1961 by the University of Minnesota. Published by the University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, U. S. A.

Printed in Lebanon

المسهمون في هذا الكتاب

المؤلف : ألان س. داونر

احد اساتذة الادب الانجليزي في جامعة برنستون ، كان أحد مؤسسي الجمعية الامريكية للبحث المسرحي، وهو الآن رئيس هذه الجمعية . من مؤلفاته : «المسرحية البريطانية » British Drama ، « خمسون عاماً من تاريخ المسرحية الامريكية » Fifty years of American Drama ، « فن المسرحيـــة » The Art of The Play .

المترجم : الدكتور عبد الرحمن ياغي

الحائز على درجتي الماجستير والدكتوراه في الآداب من جامعة القاهرة ؛ ترجم عدة كتب ؛ ومن مؤلفاته : « شعر ابن رشيق القيرواني ، دراســـة وتحقيق » ، « حياة القيروان الفكرية وموقف ابن رشيق منها » .

إن كل من يتصدّى لوصف المسرحية الامريكية الحديثة – دع عنك جانباً أمر تقييمها – ينبغي له أن يذكر ان التجربة العملية تأتي في الدرجة الاولى ، وأن قضايا الفن الكبرى تأتي في الدرجة الثانية . وليس في الأمر تناقض ، فالاساس الذي يقوم عليه المسرح هو ان اخراج رواية ما انما هو عملية خلق جديدة مستمرة يشارك فيها النظارة الذين يتغيرون كل ليلة ، مشاركة فعالة ؛ ثم إنه لمن الصعوبة بمكان أن يكون المرء واحداً من اولئك النظارة؛ فمن الناحية الاقتصادية والناحية الجغرافية غدا المسرح أبعد فأبعد عن جمهور الباحثين عن التسلية . فالقدرة على التحمّل حينئذ ونجاح المسرحية لدى الجمهور ينبغي ألا يغربا عن البال في الحكم على العمل المسرحي، قياساً على انهما قد يغربان عن البال في الحكم على العمل الشعري أو كتابة القصة . فاذا كانت كتابة المسرحية هي أهم شيء في الفنون القصصية فان التردد على المسرح هو أقل ضروب اللهو سلبية لدى المتفرجين !

وعلى هذا فمن المهم أن نوجه عناية خاصة لتلك الروايات التي ظهرت في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية ، والتي

لقيت نجاحاً ، ليس لدى النقاد والمعلقين فحسب بل لدى جمهور يبلغ كل عام نصف المليون من المتفرجين . وخمسمائة الف متفرج بطبيعة الحال رقم كبير ويمكن ان يوحي بالاقبال الشديد لولا الاحصائيات الصحيحة عن المسرح الشعبي ، او التلفزيون ، الذي ييسّر للجماهير امر ارتياده ، حيث يمكن أن يبلغ عدد المشاهدين للعرض الواحد منه اربعين مليونا .

ان المسرح التجاري الامريكي لم يعد وسيلة من وسائل الجمهور ، ولكنه أيضاً ليس لعبة او وسيلة لطبقة او نخبة بعينها ؛ فنصف المليون الذين يتحملون الجهد والتضحية المالية في سبيل مشاهدة رواية في المسرح التجاري في شارع برودوي في نيويورك انما هم ايضاً من بين الاربعين مليوناً من مشاهدي التلفزيون . وحين أخذ رواد المسرح يتناقصون اخذوا يمضون في عدم التجانس . وفي هذا تكمن احدى المشكلات الكبرى لدى الكاتب الروائي المعاصر .

أما المشكلة الثانية فهي أن المسرح رغم تقلّصه شكلياً قد ازداد تعقيداً كوسيلة من وسائل الكاتب المسرحي . ففي حزيران سنة ١٩٢٠ كان يوجين أونيل مرتكزا على اولى مسرحياته وكان ينتظر اخراج روايته الجديدة ، « القش » The Straw ؛ وقد اتصل به أخوه ليفضي اليه بأن المخرج

والمنتج ، وكلاهما يتمتع بسنوات من الخبرة الفنية ، قد اتفقا على إحداث تغيير في نصوص المسرحية وأحداثها ، وتعديل في احدى شخوصها بحيث تتلاءم والمواهب الخاصة لاحدى الممثلات . ولقد بعث اونيل برسالة الى المنتج تطفح بالغضب الحانق ، يرفض فيها ان يبيح إحداث أي تغيير في النص الاصلي ، ومضى يدافع عن كل حدث من احداثها ليبقى كما قد صوّره ، وقد ختم الرسالة بما يلي : « لا استطيع أن اقيم وزناً في هذا الشأن لأحد سواي وسوى روايتي . لا أستطيع ، وأؤكد ذلك بما لديّ من ضمير . . لقد كتبتها وسأدافع عنها سطراً سطراً كما كتبتها ، في وجه أيّ كان » . ولنقابل بين ذلك التصريح وبين العديد من المواقف المتزايدة التي تلته بأربعين عاماً حيث تعقد الاتفاقات على التسوية والتغيير ، وحتى على التعاون فيما بين الكاتب الاصلي ومنتج الرواية او المخرج ، او الرسام او الممثل ، او جميعهم ، مستمدين النصح بين حين وآخر من مكتب صرف التذاكر ، او من زاوية المسرح في الصحف او من وكالات الاستثمار . والخاضعون لكل هذه العوامل ليسوا المبتدئين وحدهم مثل وليم جيبسون الذي سجل مدى ما يعانيه الكاتب فيما بين كتابته لمسرحية « اثنان للأرجوحة » Two For The Seesaw والعرض الاول لها ؛ بل ان مثل

تنسي وليامز ، ذا السجل الطويل الحافل بالنجاح في الماضي ، قد اعاد كتابة الفصل الاخير من مسرحية « قطة فوق سطح حار من الصفيح » Cat On A Hot Tin Roof بناء على طلب المخرج . وآرشيبولد ماكليش ، الحاصل على جائزة لكتابة مسرحية كتاب أيوب J. B. ، قد اعرب عن دهشته حين وجد نفسه محشوراً مع المخرج والمنتج . وفي المسرح ، كان قد تلقى الدرس بأن المؤلف دائماً هو آخر من يُستجاب له .

وهذا التعميم الذي أطلقه الاستاذ ماكليش يحمل في طياته اكثر من نصف الحقيقة . فقد أصبحت المسرحية فناً يتم بالتعاون ويتطلب – كما ينبغي – مواهب خلاقة متعددة للقيام به بحيث يؤدي الغاية المرجوة ، وهي اخراج المسرحية . وقد كان الامر في الماضي في الادوار العظيمة لهذا الفن متروكا للكاتب الروائي حيث كان في مقدوره على الدوام تسخير الوسائل المختلفة كما يشاء . وكان صاحب الفن المجرّب في الازمنة السابقة يخلق بما يجريه على ألسنة الممثلين ، شخصياتهم وامكانياتهم واصواتهم واشاراتهم . لكن الدربة في المسرح الحديث قد اضافت ادوات كثيرة الى صندوق صاحب الحرفة ، وفعالية هذه الادوات يمكن أن يحققها على وجهها الاكمل اخصائيون في اللون والتصميم والالكترون . وفي مقدور الكاتب الروائي – ان كان مثل

اونيل رجل المسرح سليقة وطبعـــاً – أن يتطلب من مخرجه « ذكاء جديداً وتعاوناً خلاقاً » . وأما من كان من المؤلفين المسرحيين اقل خبرة وعلى ثقافة مخالفة ، فانهم يستسلمون للقوى التي لم يتهيأوا لمواجهتها .

وكثير من هذه القوى قـد سبق ذكره : فالمشكلات الاقتصادية للمسرح قديمة قـــدم الفن المسرحي نفسه ، إلا أن وطأتها اشتدت في امريكا نتيجة لاستمرار تقلص المسرح ، ولما يبدو من انزواءه الذي لا مفر منه في قليل من المبـــاني قرب ساحة التايمز في مدينة نيويورك ؛ وما يزيد على الثلاثين مسرحاً مرخصاً قد بهظتها الضرائب الفادحة التي فرضت عليهـــا كأنها أملاك عقارية فلم يعد يقـدر عليها الا اولئك المستأجرون من ذوي الدخل العالي . وعلى وجـه العموم يبقى عرض الرواية مستمراً ما دامت قد احرزت نجاحاً ساحقاً ، او تدرج في الحال ضمن الروايات المخفقة فيلغى عرضها . ولا نكران في أن ذلك اجحاف بحق كثـير من الروايات التي يمكن ، في ظل ظروف اخرى ، أن تهيىء تجربة مسرحية مثيرة أو مرضية لعدد محدود من النظـارة . وذلك شيء لا يقوم بتشجيـع عرض لا يعقب ضرراً او اذى . وأما من الناحية الاخرى فان مقدار ما يمكن أن يسمى بالعمل المسرحي الخالص الدائب قد تضاءل ، والمخاطرة

بتمويل الاخراج المسرحي تتطلب من كل صاحب حرفة او فنان أن يبذل اقصى ما في وسعه من أجل المجموع . فان بلوغ ما دون النجاح التام خطر يشكل احدى القوى التي تزيد من اعتماد الكاتب الروائي على شركائه في العمل . ولقد اصبح للشركاء كذلك كلمتهم واستقلالهم . ولقد كان يمكن في الماضي أن يطلب الى الكاتب الروائي الاذعان لقررات المنتج فيما يتصل بترويج سلعته او ما يتعلق بأهواء مدير تمثيل لا يعنيه الا استغلال الصورة التي يجب عرضها على الناس ؛ اما اليوم فينبغي عليه أن يواجه المطالب وان يكون كفؤاً لادراك المفاهيم التي تتضمنها ضروب من المهن ، وكل ضرب منها يختص بزاوية او نحو من النظر الى التجربة المسرحية . هذا اونيل قد ابتدع البيت الريفي الرمزي في مسرحية « الرغبة في ظل شجر الدردار» Desire Under The Elms ، وملأ النسخة المخطوطة برسوم توضح كيف ينبغي أن يقوم بناء البيت واستخدامه . وكان آرثر ميلر يقلّب مخطوطة ، فطلب الى مخرجه خمسة وثلاثين رسماً للمشاهد المختلفة قائلًا : « لست اعرف حلًا لهذا ، لكن على الرسام أن يجد حلًا يسيراً جداً » . ولقد كانت النتيجة تخطيط وحدة مجمّعة تشمل المشاهد كلها قام بها جو ميلزنر ، ولم تكن سهلة التنفيذ من الناحية الاقتصادية فحسب بل كانت نموذجاً

رائعاً يرمز للموضوع الرئيسي في مسرحية « موت البائع » Death Of A Salesman (وإنه لجدير بالذكر أن هذه الوسيلة المسرحية حين اهملت في السيناريو السينمائي ضعف تأثير الرواية) . والامثلة على ذلك عديدة .

ولم يعد الممثل نفسه صاحب حرفة بالمدلول القديم للمحترف او اداة في يد الكاتب الروائي . ولقد تطور حديثاً اسلوب من اساليب التمثيل بحيث أصبح كل ممثل فيه يلقى التشجيع لكي يتلمس دوافع خاصة تدفعه لاداء دوره ، ولكي يخلق سيرة حياته الخاصة ، دون التفات الى الدور الكبير لهذا الاسلوب في التخطيط الكلي الذي وضعه الكاتب المسرحي ؛ وكان هذا الاسلوب الجديد متأثراً من جهة بنظريات الطبيعيين المتطرفين التي تقدمت على يدي المخرج الروسي ستانسلافسكي وبرواج سيكولوجية فرويد من جهة اخرى .

وثمة مجموعة من الروايات مثل « حفنة من مطر » A Hatful of Rain لمايكل جزو ، بدأت في صورة « اختبارات في الاستوديو » أي لتتخذ محكا تقنياً للحكم بها على نجاح الممثلين او اخفاقهم في اداء بعض المشاهد او المواقف بحيث يكون نجاحهم او اخفاقهم ذاك حكما على تطور العمل المسرحي كله ؛ فمثلاً : ماجي القطة ، بطلة المسرحية « قطة فوق سطح

حار من الصفيح » انما هي فلاحة بسيطة ساذجة ذات طموح ، وحين قررت باربرا بل جدز القيام بهذا الدور على أنه دور خادمة صغيرة فاسدة من مدرسة خاصة للبنات كان لقرارها اثره الفعال في التصميم على إعادة كتابة خاتمة الرواية . وهناك أمثلة عديدة كذلك .

ولما لم يعد كتّاب الرواية — وهم رجال ادب — مهيئين لتناول التعقيدات التي جدّت في حقلهم الفني ، ومن اجل الحيلولة دون وقوع الفوضى الشاملة ، فقد استبدل المسرح الامريكي ، على نطاق واسع ، بمدير المسرح التقليدي خبيراً مسرحياً (ريجيسير) Régisseur ، وهو ديكتاتور فني يغير في النسخة الخطية من المسرحية ، وفي مواهب الاخراج الفردية لكي تتواءم وما يتصوره عن التجربة المسرحية . ولئن كان هذا الاجراء في اصله مقتصراً على اعادة احياء الروايات التاريخية كأورسن ويلز في دور يوليوس قيصر حيث يتخذ اللباس الرسمي الحديث شعاراً مناوئاً للفاشستية ، فقد أصبح هذا اليوم دارجاً في اخراج المسرحيات الحديثة . وكتاب أيوب (١٩٥٨) خير مثال على ذلك ! فلقد نشر ماكليش الرواية في صورتها التامة ، ومثلتها مدرسة بيل للتمثيل ، والمسارح الاوروبية ، ثم تقرر اخراجها على المسرح التجاري في برودوي باشراف إيليا كازان.

وفي غضون عدة أشهر ، وفي أثناء الاتصالات والتجارب التي تسبق الاخراج ، أعاد كازان تشكيل الرواية من جديد ، حاذفاً من النص ، ومطالباً باعادة النظر فيه مشيراً الى ان الموضوع لم يكن واضحاً كما تصوّره المؤلف، وان احد الشخوص الرئيسيين قد أسيء رسم شخصيته . وقد كان التمثيل الناجح الناتج عن ذلك مثيراً للنظر وللعواطف ، ولكنه كان بعيداً جداً عن الجانب الاخلاقي الذي رمز اليه المؤلف. والامثلة على ذلك عديدة .

وهكذا فالخبير في الفن المسرحي (الريجيسير) ينضم الى الممثلين والمصممين ويمثلون جميعاً قوى داخلية ذات اتصال وثيق بالمهنة ينبغي على الكاتب الروائي ان يتعلم كيف يلائم بينها . اما القوة الخارجية غير المتصلة بالمهنة ، وقد عرضنا لها آنفاً، فهي جمهور النظارة الذي رغم تضاؤله على مدى السنين، لم يبلغ حظاً أوفر من التجانس . ثم إن عدد الذين يرتادون المسرح في مدينة نيويورك من اهل العاصمة نفسها انما هم عدد ضئيل ، بينما تفد اكثرية المتفرجين من الريف في الغالب ؛ وهم في مدينة نيويورك إما سوّاح واما قادمون من أجل عمل او من روّاد المسرح باعداد تثير الدهشة . وجمهور النظارة انما هو جمهور امريكي له طابعه الخاص ولكنه يمثل نوعاً حائراً يقوم على أسس عنصرية

ومنافع مهنية ، وعقـــائد طبقية واجتماعية ، وروابط سياسية ومطامح ذهنية ومادية ، تؤلف بين عناصر الامة على نطـاق واسع وعميق !

نعم ، لطالما كان جمهور النظّارة الامريكي غير متجانس على الدوام ، فهو يعكس شخصية الامة نفسها ، وكثرة ما فيها من تيارات عنصرية وثقافية ، غير انه في الماضي كانت هناك وحدة في قلب هذا التنافر ، فكانت هناك عقيدة عامة يلوذ بها الكاتب الروائي . ولم يكن من الضرورة ان تكون العقيـدة ثابتة ، فأركانها يمكن ان يمتد اليهـا التغير بين عشر سنوات واخرى . الا ان الكاتب الروائي بوقفته في الحاضر كان يستطيع التطلع نحو الخلف ونحو الامـام ، وهو واثق من ان لديه ندحة من الزمن يستطيع فيها ان يقول مـــا ينبغي ان يقال وان يفهم السامعون ما يقول. لكن الامر لم يعد كذلك. ففي الانتقالات السريعة لحياتنا المعاصرة قلّما يتوقع الكاتب الروائي ان يجد من يفهمه اذا تطلع الى ماوراء حقيقة الامس او اماني الغد. لقد استطاع أونيل ان يجد في التراث البيورتاني لانكلترا الجديدة ما يؤكد امكانية المأساة ، فلو كان موضوع ميلر في مسرحية « البوتقة » The Crucible هو اثم مجتمع بأكمله ، فان بمقدوره التأكّد من تأثيره في جمهور المتفرجين بمجرد ربطه بالاثم الجنسي الفردي

لدى بطله . ان احدى الاساطير الامريكية الكبيرة ـ المدينة الفاضلة الارستقراطية في الجنوب فيما قبل الحرب الاهلية الامريكية ـ قد تحوّلت الى شاشة خلفية تقليدية تعرض عليها قصة التمرد والجشع في رواية ويليامز « عربة عامة تسمى اللذة » A Street-Car Named Desire . إن الملهاة الاخلاقية والمسرحية الاجتماعية، وهما دعامتا المسرح الحديث، قد اوشكتا على التلاشي من قائمة الروايات المتداولة . وليس هناك متسع من الوقت لفضح مجتمع ليس لديه حتى الثبات على أخطائه الخاصة ، وليس من وقت لتمحيص القيم التي كثيراً ما تتغير إبان الرصد والملاحظة .

وعلى وجه العموم ، اكتفى الكاتب الروائي الامريكي بالكشف عن الروابط العائلية كشفاً عميقاً معتمداً في معالجة المواقف الدرامية على النظريات السيكولوجية وعلى الاتجاه الطبيعي الواقعي من اجل وسائله الفنية . ولقد حاول المنتجون الفنيون بدورهم ان يمنحوا المسرحية آفاقاً واسعة وأهمية كبيرة بما لديهم من خبرات تجريبية واسعة في عالم اللون والضوء والصوت والحركة . وكان ينتج عن هذا الترابط في بعض الاحيان اعمال فنية جديرة بالاعتبار ، وإخراج رائع أكسب المسرح الامريكي حيوية تفوّق بها على المسرح في العالم الغربي ، وكان لها تأثيرها في

مسارح القارة الأوروبية . ولكن هنـاك مناسبات كان المتفرج فيها على حق في ان يشعر بان الذي كان يجذبه ويسحره لم يكن غير الحيوية وحدهـا او المنظر وحده ، وكان على صواب حين يتساءل مردداً ماجاء في احدى الهزليات الامريكية الكلاسيكية : « علام كل هذا الضجيج ؟ » .

ولما كان القرن المـاضي يتميز بالتقـدم السريع في فنون الاخراج في جميـع أنحاء العـــالم فالخبرات التجريبية في شؤون المسرح قد اتجهت من ناحية نحو تطوير الامكانيات لاخراج ما يثير الدهشة على المسرح ، ومن ناحية اخرى نحو استخدام هذه الامكانيات في الكشف عن المعاني الخفيّة في الرواية. ومن أمثلة النجاح الرائع الذي حققه التعاون بين الاخراج والتأليف مسرحية « موت بائع » السالفة الذكر . فقد كان الاساس الذي تقوم عليه في الدرجـــة الاولى هو الحل العملي الرائع لمشكلة تعدّد المشاهد في الرواية الواحدة التي تقع احداثها في غرف عديدة من مبنى صغير ، وتتنقل في الساحة حول البيت الى المطعم والمكتب وغرفة الفندق . ولم يعرض الا الاطار الخارجي للبيت ، والمزايا الخاصة الحقيقية التي لا بد منها لتمييز كل غرفة عن سواهـا ؛ ولقد رُسِمَ ما يمثل العالم الخارجي على شاشة المسرح الخلفية ، ولقد أشِيرَ الى مختلف المشاهد التي ستُمثل على المسرح ، بمجرد

وضع طاولات وكراسي حسبما دعت الحـــاجة . ولكن هذا العرض القصير للأساس الذي تقوم عليه قد التقط البناء الداخلي للأحداث التي كانت تجري دون توقف من عـالم البطل الى عقل البطل : وبمجرد حركة في الضوء او بلحن منغم ، واحياناً بدون أي شيء ، اختلط العالم الخارجي بعالم الاحلام ، وبذلك تهيأت لجمهور المتفرجين تجربة أبعد أثراً من التشويهات والاوهـام التي يقدمها المسرح الذي ارتبطت به الرواية في بعض الاحيـــان . وبذا تحوّلت المسرحية الاجتماعيـة الى شيء يقرب من المـأساة الروحية .

واما الجـانب الآخر المتطرف من القضية . فهو ان يطغى الاخراج على التـــأليف ؛ فان الصورة التي انطبعت في ذهن آرشيبولد ماكليش عن دنيا مسرحيته المتنقلة الجادة العـالمية لم تكن الا صورة سيرك متنقل . فاول ما واجه النظارة مسرح عار من الستائر ، شاحب غير مضاء ، يشتمل عليه الغموض ، مفتوح على مصاريعه ! وحين بدأ العرض أخذ جمهور المشاهدين يتبيّـن معالم الخيمة الموصوفـة في الرواية من خلال ملاءة خيش مضـاءة من الخلف مرتفعة عن أرض المسرح ، تشير مرة ثانية الى ان رجال التصميم المعاصرين ما زالوا يذكرون الدرس عن اول استاذ امريكي ، روبرت ادموند جونز ، بان الحقيقة مـن

غير تزويق قد يكون لها جمالها الرائع في العين. ففي أثناء التمهيد بالاشارات الصامتة وضع المسرح في حالة صمت كريه ، وكانت تعده لذلك أيد مسرحية كانت فيما بعد تقوم بالادوار الصغرى التي تستدعيها الرواية . ولئن كان في هذا الامر شيء سوى ما يتطلبه الاجراء المادي ، فان ذلك يقتضي تفسيراً لا يفضي اليه العرض . فمناظر « أيوب » التي كتبت فيما يهيئه وقت الفراغ الممنوح لوجبة العشاء في انكلترا الجديدة ، قد عُرضت كنوع من سكرة الموت يقوم بها ممثلون يتلوون على الارض ويزحفون على الايدي والركب . ولقد جعلت واقعية الخيمة في السيرك من الممكن للشيطان في لحظة من لحظات الذروات التمثيلية أن يزأر في جنبات المسرح ممزقاً إطار الخيمة وملقياً بمزقها لأجنحة الفضاء ، مقتلعاً الحبال ، ومقوّضاً ملاءة الخيش . فهذا ، الى جانب التمهيدات التي تعتمد على الاشارات التي تعرض بلا كلام قبل كل مشهد (كالجنون الذي يتبع الهدنة ، والقعقعة الخشنة التي تصدر عن ملهى ليلي) ووقع بعض الاصوات المختلطة المنبعثة من هنا وهناك (كالقناع على وجه الشيطان الذي ينتزع الكلمات فجأة من فمه) ؛ كل ذلك قد استولى على جمهور المشاهدين وجعلهم في شبه غيبوبة تنويمية ذاهلين عن أنفسهم مشدودين الى شاشة المسرح ! ونتيجة لذلك لم يُعدّ الجمهور اعداداً صالحاً

لاستيعاب الحديث الفلسفي الذي هو لبّ النصف الثاني من التمثيلية، وقد اتضح أن الله والشيطان قد ظهرا غريبين في هذا العرض اكثر مما هو في أصل الرواية . وبعد كل هذا العرض كانت الخاتمة بهذه الصورة الهادئة المليئة بالحنين ، ذات الطابع الامريكي المميز، مفاجأة غير متوقعة كخاتمة كتاب أيوب نفسه! فاذا كان الغرض الوحيد من عملية الاخراج انما هو بعث الحيوية في الرواية أطول فترة ممكنة فهذا الاخراج المسرحي المليء بالضجة له ما يبرّره ! ولعله ألا يكون هناك اسلوب آخر يلقى أذناً صاغية لهذه الرواية الغريبة في المسرح التجاري. ولكن بينما كان همّ الكاتب ان يحتفل بعظمة الروح الانسانية نجد أن الاخراج قد تدنّى الى مستوى مغامرات هريكين هتش وبيرل وايت .

والخاصة التجريبية للاخراج في الرواية الامريكية تؤدي احياناً الى تشكيل او اعادة تشكيل لعمل الكاتب الروائي ، ولكن ينبغي الا يُستنتج من هذا بان الكتاب المسرحيين أنفسهم يلتزمون التزاماً كلياً الاسلوب النثري الواقعي في الرواية . فكتاب أيوب انما هو احدى المحاولات لاكتشاف اسلوب شعري للمسرحية الحديثة ؛ تلك المحاولات التي قد تبدأ كما هو الشأن مع ماكسويل أندرسن أو ت. س. إليوت ـ بتقليد نموذج

ناجح من نماذج الماضي، ثم المجازفة باتخاذ اسلوب ومفردات واتجاه اكثر ملاءمة للجمهور المعاصر من المشاهدين . ومحاولة السيد أندرسن الجديرة بالذكر هي « غروب الشتاء » Winterset (١٩٣٥) التي عمدت الى تحويل المسرحية ذات الاتجاه النقدي الاجتماعي الى مأساة عالمية بتغليف المسرحية القائمة على الجرائم المثيرة بغلاف مخملي ناعم من الشعر المرسل السهل حيناً، المتكلف حيناً آخر ، البليغ في بعض الاحيان . و « حادثة قتل في الكتدرائية » Murder in The Cathedral (١٩٣٥) للسيد إليوت انما هي نجوى داخلية وهي بالضرورة جامدة ، ولكنها في أعين النظارة تجربة تعرض تقاليد مأخوذة بصورة مناسبة عن الكنيسة وعن مسرح القرون الوسطى. وفي « اجتماع شمل العائلة » The Family Reunion (١٩٣٩) عاد — كشأن الكثيرين من زملائه الكتاب المسرحيين — الى اساليب المأساة الكلاسيكية باعثاً من جديد جوقة المرتلين ، والاشكال المقنّعة المثيرة للعجب . وحين تبيّن من تجارب اخراج هذه الروايات في المسرح ان التقاليد المهترئة تحطم الرابطة الوثيقة بين الممثل والمتفرج، اكتفى في رواياته الاخيرة بالاحتفاظ بالعقدات الكلاسيكية والاحداث ، واخفاها اخفاءً بعيداً لتكون نماذج تحتذى لتزيد من اتساع الآفاق في الآثار المسرحية وبهذا فقد

مضى خطوة أبعد من أونيل الذي ترجم «أورستيا» Oresteia بشخوصها وأحداثها شخصاً شخصاً وحادثة حـــادثة في مأساته « النواح يلائم الكترا » Mourning Becomes Electra (١٩٣١) محاذراً فقط أن يضفي على القصة ضوءاً سيكولوجياً معاصراً ؛ وفي مقابل التزام أونيل للنثر نجد إليوت كذلك قد طوّر شكلاً للحوار الشعري على حظ وافر من الميرونة ومن الاستعمالات الدارجة المتزايدة ، وهذا أروع اسهام اصلي قدّمه للمسرحية الحديثة ، ولكن هذا الاسهام خلافاً لما قدمه للنظرية النقـدية والتجربة الشعرية — ذا تأثير ضئيل في الفن المسرحي وجمهور المشاهدين .

وقد نتجت عن المحاولات المتقطعة لخلق مجموعة مسرحية من مواد شعبية وطنية ، تجربة اخرى في الشكل والاسلوب دعاها مفسرها الرئيسي « المسرحية السمفونية » ، ذلك هو بول جرين الذي ألف عن طريق الجمع بين أساليب العرض التمثيلي والطقوس والاوبرا والبـاليه والرواية الواقعية والرواية الخيالية ، سلسلة من الآثار الفنية التمثيلية ذات المناظر الشاملة المبنية على أسس تاريخية أو اسطورية لكي تُمثّل في الاحياء المجاورة لمكان حدوثها الحقيقي أو المتخيل . واقدم هذه السلسلة ، «المستعمرة الضائعة» The Lost Colony (١٩٣٧) كانت إحيـاء لذكرى أول

مستوطنين بيض لهذه القارة . واما غيرها من السلسلة مثل « المجد الشائع » The Common Glory (١٩٤٧) و « طريق الضياع » Wilderness Road (١٩٥٥) ، فانما هي تعبير مسرحي عن المبادىء الاساسية للجمهورية في صورة أحداث شاملة تقوّيها حركة الجماهير واستعمال الصوت . ولكن التصميم خلافاً للمشاهد المسرحية التجارية ، يأتي من الكاتب الروائي ، وأما الجمع الطقسي بين الرواية والمكان فيخطف ابصار المشاهدين بل انه يفعل اكثر من ذلك !

وأقل من ذلك غرابة وان لم تكن أقل عنفاً في الخروج على تقاليد الواقع الاجتماعي ، تلك التي يمكن ان يطلق عليها اسم الرواية التمهيدية المعتمدة على الحوار وهي التي انحدرت من رواية ثورنتون وايلدر التي تطفح بالحنين « مدينتنا » Our Town (١٩٣٨) .

ولقد كانت فكرة وايلدر أن يشارك المشاهدون في ممارسة الرواية دون ان يحول بينهم حائل من المشاهد الوهمية ، وأن يُدفعوا الى استخدام « قدرتهم على التصوّر » . وعلى سبيل المساعدة ، قدّمهم اول كل شيء الى مدير مسرحه ، الذي هبط الى خشبة المسرح ، وأشعل غليونه ، واخذ يبحث معهم المقدمات التمهيدية للرواية والاحداث التالية فيها . ثم كان يعود الى الظهور

بين الحين والآخر لكي يملأ الفجوات أو يؤكد نقطة من النقاط أو يؤدي دوراً صغيراً . ومهما تكن الغاية القصوى من هذه الخطة فان نتيجتها العاجلة كانت تهدف الى ادماج المشاهدين في تيار الرواية، وتأكيد مشاركتهم في احداث مألوفة ميسّرة الى حد قد لا تبدو معه في متناول أنظار المشاهدين لو عرضت في شكل آخر اكثر تكلفاً !

ولقد ظهر بطل الحوار (interlocutor) لدى وايلدر عدة مرات في الروايات الاخيرة التي يقدمها في صورة ذكرى ، مع ان ظهوره كان على وجه العموم كعضو مشارك في سير الاحداث. وأشهر اثنين من هذا كانا توم وتجفيلد، الذي يستذكر خطبة أخته في مسرحية « المعرض الزجاجي للوحوش الغريبة » The Glass Menagerie . وألفيري ، الجار المحامي في مسرحية «منظر من على الجسر» A View From The Bridge وبينما نرى ان نرجىء امر مناقشة هاتين المسرحيتين ، فانه من المناسب أن نلاحظ هنا بان كلتا المسرحيتين عمدتا الى الخطة من أجل بعث الحيوية من جديد في الاخراج المسرحي لكي يجعل من المسرحية مرة أخرى ـ كما قال آرثر ميلر ـ شيئاً ذا أهمية بالنسبة للرجل العادي .

وهناك تطور مشابه الى حد ما في الاتجاه الفني للمسرحية نتج

عن عملية الاخراج المعروفة في الاصل باول مسرحية رباعيـــة First Drama Quartette (١٩٥١) ، فقد اختير أربعة ممثلين ليقوموا بدور الشخوص في المشهد القائم على المناقشة الذي يندر وجـــود مثله في الطول والاخراج ، وذلك في مسرحية « الانسان والسوبرمان » Man and Superman . وقد جلسوا وراء مقاعد على مسرح عار ، وبأقل قدر من الاشارات والحركات والاوصاف والاداء المميز، سردوا أقوال برناردشو.

وقد التفت المخرج بول جريجوري بعد ذلك يساعده تشارلز لوتون الى قراءة « جسم جون براون» John Brown's Body (١٩٥٣) وهي من نظم بينيه ، حيث ألحقت بالقراءة المباشرة بعض حيل المسرحية السيمفونية، والتراتيل، والحركات الجماعية، وشيء قليل من الاشارات والتمثيل المسرحي. ولما كانت القصيدة لا تخرج عن حدّ كونها قصيدة بحال من الاحوال، ولن تكون رواية ، فانها ينبغي ان تصنف على انهـا تجربة في الشكل تشبه القراءات المسرحية لمقتطفـات من سيرة سين أوكاسي ومناقشات لنكولن دوغلاس. ومما يوحي بمقدار ما في هذه البدعة المسرحية من فائدة في المسرح الاشدّ محافظة واخذاً بالعرف نجاحُ حكاية تافهة مضحكة عنوانها «المرحون» Marriage - Go - Round (١٩٥٨) كتبها لسلي ستيفنس ، واخرجها السيد جريجوري.

وهنـــا يقوم متحدثان من كلية معهد السلوك الانساني ليلقيا المحاضرات بالتناوب على فصول من الرجال والنساء عن المشكلات البيتية . ولما صادف ان الاستاذين كانا رجلًا وامرأته ، وقـــد عرضا لتجاربهما الخاصة حول الزواج حيث مُثلت هذه التجارب في الفترات التي تخلّلت المحاضرات ، كانت ثمرة ذلك كله ملهاة متقنة حسنة التكامل. ومع ذلك فان اوفى الامكانات التي تكمن في هذا الاسلوب ستظل في حاجة الى من يكشف عنها .

وهذا الخروج على العرف المسرحي بين الحين والحين لم يفد الا بان اكدّ ان المسرح الامريكي بما فيه من كتّاب روائيين وجمهور من النظارة مرتبط بالواقعية الاجتماعية في الشكل والمضمون ارتباطاً وثيقاً، ومع أنه يمكن ان ينعى على هذا الوضع اولئك النقاد الذين يلتقون مع كازيمير ادسميث في أن « عالم الواقع مائل هناك ؛ فمن الحق أن يُعاد عرضه » ، الا أن تاريخ ذلك الوضع طويل وسيظل صورة صادقة لما يؤثره النظارة .

ولقد تمّ مولد مجموعة متنوعة من المسرحيـات الامريكية الجديرة بالتقدير الجدّي لدى معظم النقاد ومؤرخي الفن في ليلة من ليالي الصيف سنة ١٩١٦ في كوخ تنفخ فيه الريح على طرف رصيف ميناء لصيد السمك في بروفنس تاون في ماساتشوستس ؛ حيث يستلقي بحار يحتضر على ما يشبه السرير الضيق فوق مسرح

صغير موقت يحكي عن حياة الوحدة في البحار بينما كان رفيقه الارلندي يلعن بقية افراد البحارة لموقف عدم الاكتراث الذي يقفونه حيث يتجمعون في اعلى مقدم السفينة، حين كانت امواج الماء العالية تتكسّر على الاكوام المتراكمة تحت المسرح، وسحب الضباب تتسرّب خلال شقوق الجدران، ورنين جرس عائم متقطع غير واضح يصل الى الاسماع من بعيد. لقد كانت الرواية « الاتجاه شرقاً نحو كارديف » Bound East For Cardiff وحين أنزلت الستارة تعلن النهاية اخذ الذين هم على حظ أوفر من الوعي من بين المشاهدين يهنىء بعضهم بعضاً بان امريكا بظهور يوجين أونيل قد أصبح لديها اخيرا كاتب مسرحي يقف في مصاف جبابرة اوروبا في هذا الميدان.

ومع هذا فالرواية تكاد ألا تكون استجابة امريكية للتأثيرات الاوروبية. ولعلّ ممثلي بروفنس تاون قد لقوا التشجيع للخروج على الماضي بالمثال الذي قدمته لهم مسارح القارة الاوروبية الحرّة؛ ولكن المسرحية التي نجمت عن حركاتهم كانت رصيداً وطنياً حقيقاً، وقد حدّدت خصائصها المميزة عوامل سبقت ظهور المسرحية بقرن ونصف القرن؛ تلك هي العوامل العقلية والروحية التي كانت في اقوى حالاتها خلال السنين التي كانت فيها الامة تكتشف ذاتها. ولقد تم لأمريكا

ميلادها خلال النهضة الرومانتيكية في الفن والادب في مطلع قرن من الثورات في السياسة والعلم والاخلاق ! فلئن استعار المسرح الامريكي ـ ولا غرابة في ذلك ـ أشكاله الفنية واساليبه من تقاليد المسرح الام في الخارج ، فقد استعملها لتعكس اتجاهات واحداثاً تصوّر مصالح جمهور جديد من المشاهدين ، جمهور ثاقب الفكر متفائل واقعي وحرّ يؤمن بالتقدم وبمصير الانسان العادي . وفي الفترة الممتدة بين الثورة والحرب العظمى الاولى كان الكتاب المسرحيون الامريكيون بوعي منهم يلهبون أفكار ذلك الجمهور بنماذج من روايات الجرائم المثيرة والحكايا المضحكة والروايات الجادة منها والهازلة .

واول قرن في حياة الكتابة المسرحية في امريكا يؤكد بقوة ان الرجل العادي قادر على اصلاح المفاسد التي فرضها عليه الناس غير العاديين والظروف غير العادية ، وان مشكلاته وما يصدر عنه من أفعال وردود أفعال انما هي المادة المناسبة للمسرح .

وهذا الموضوع ـ إن لم تكن وجهة النظر العاطفية او الرومانتيكية التي عولج بها في الاصل ـ هو جزء اساسي جداً من مفهوم الامة ومفهوم استمرارها بحيث ظل يشغل المسرح الامريكي مدة طويلة بعد أن انصرفت عنه المسارح الاوروبية . حتى

الثورة التى يُعتبر النهج التمثيلي لمدرسة مدينة بروفنس تارن علماً عليها لم تقدر ابداً أن تعـــدل من الخواص الاصلية المميزة للمسرحية الوطنية « فالاتجاه شرقاً نحو كارديف » تمثيلية قصيرة والحدث الوحيد العاطفي المثير فيها ينتهي قبل أن ترتفع الستارة؛ ثم إن بطلها يحتضر وحيداً خائب القصد. لكن الكاتب الروائي لا يشك في أن البحار المجهول الذي لم نره قط يعمل إنما هو جدير باهتمامنا العـــاطفي ، فتعليمات الاخراج المسرحي تصرّ على اعادة اخراج دقيق لمسكن البحار بكل قذاراته ؛ واللغة انما هي محاولة لاعادة اخراج ما جرى من حديث بين اناس ليس لديهم القدرة التامة على الحـديث البيّن حيث تتعثر في أفواههم أفكار أبعد ما تكون عن متناول قواهم العقلية .

ولقد بزغ اونيل فجأة ليصبح في الحـال القائد المعترف به تقريباً لحركة المسرح الحديث في الولايات المتحدة . ولقد حاول كتّاب روائيون أسبق منه ، معروفون لدى الجمهور أن ينافسوه أمثال بول تاركنجتون وأون ديفز ؛ كما أن كتّاباً جدداً لديهم القدرة على اكتساب الشهرة قد لقوا التشجيع على أن يمضوا في السبيل التي اختطها . لقد كتب أونيل عن المزارعين والبحارة ورجال الاعمال ؛ وروايته التاريخية الوحيدة الناجحة انما هي حول مار كوبولو النموذج الاول لكل الباعة المتجولين .

لقد كتب اول ما كتب باسلوب الواقعية المزيفة ، وجازف بعدها بكتابة المسرحية الرمزية ، ثم بشيء يشبه المذهب الانطباعي في الفن ، ولكنه لم يتخلص أبداً من الواقعية . ورواياته الاخيرة التي تخلصت كلياً من رمزية المسرح تبين ثباته وتمسكه التام بالتزامه . وكذلك الشأن مع المسرح الذي نشأ وترعرع حوله في العقد الثالث من القرن . ولعل التخلص من الاوهام فيما بعد الحرب أن يحدث تغييراً في الزاوية التي يُنظر بها او يقيم بها كل ما تقع عليه العين ، ولكن الموضوع الدقيق كان لا يزال مصير الرجل العادي .

وإن العقد الرابع الذي شهد تطور مدرسة المسرحيين البروليتاريين في المسرح التجاري ، لم يغير شيئاً في الموضوع . وحين فكر ماكسويل أندرسن في إحياء المسرح الشعري تحول عن التمهيدات التقليدية المتكلفة في القاعات المزركشة في قصور انكلترا ايام عهد النهضة الى الحديد الاسود الصدىء والحجر الرمادي القاتم في حارات نيويورك المزدحمة . واذا شئنا صورة اخرى من صور الاثبات فلنتدبر الملهاة الموسيقية الامريكية ؛ فقد مضت لعشرات السنين في طريقها ، وهي لا تختلف عن شقيقاتها الاوروبيات ، تعرض في اغنيات ورقصات مغامرات

غرو ستاركية غير ملائمة وتقدمها حتى في التمهيدات ذات المضمون الامريكي .

وفي العقد الخامس من القرن اهتدى المسرح الى رعاة البقر ، ومزارعي مقاطعة اوكلاهوما ، ودنيا الخداع في الملاهي الليلية ، ومجتمع رواد المقاهي ، والبحارة والممرضات في اسطول جنوب الباسفيك . وقد ولدت مجموعة من المسرحيات ذات جدة وحيوية لتنمو وتترعرع ، ليس في امريكا فحسب ، بل في كل زاوية وكل ركن في المسرح العالمي .

ولقد انكمش المسرح الذي ظلّ ينتظر مواهب جديدة في كتابة الروايات في منتصف القرن وانزوى في جزيرة صغيرة ضمن جزيرة في مدينة نيويورك بقليل من تيارات المقاومة المنعزلة في وجه السينما والتلفزيون المنتشرين بين الأمة . وفي الميزان الاقتصادي المتقلقل أخذ المسرح يتلمس سبل النجاح الضروري السريع ، وبعد نفاد الصبر اندفع خارج الجدران ، مهما يكن إخفاقه في الحصول على تصفيقات الاستحسان . ولقد كان الفنيون المحترفون ، والممثلون والمصممون والمنتجون يتسابقون تسابقاً رائعاً ، ونتيجة لهذا فقد كانت الثقة بالاسلوب المسرحي – أي بطريقة عرض الرواية – أعظم من المسرحية – أي المزايا الادبية والميزات المباشرة للرواية نفسها . ولقد كانت مجموعة

الروايات ذات قوة أكثر مما تتمتع به من حذق وذكاء ، حيث يقدم الممثلون الاحداثَ للمتفرجين كأنها تجربة مباشرة من تجاربهم ، وتتخذ مظهر الصدق كجزء واحد على الاقل من عوامل الجذب والتأثير .

ولعله بسبب المثال الذي قدمه اوجين اونيل ، اصبحت المسرحية من حيث الكتابة او الاخراج اكثر مرونة مما ينتظر أن تنقله مدرسة للواقعية تنحو نحو تصوير الحقيقة ، ومن هنا فان المسرحيات التي يعلق بها المخرجون هي ما يشجع التجربة وظهور التغير الحر الخيالي الذي يصيب الحقيقة ؛ ولكنها على وجه العموم كانت مسرحيات اجتماعية عائلية أو مألوفة من أجل جمهور غير متجانس أغلبه من الطبقة الوسطى .

وهذه الاوضاع المتصلة بشؤون المسرحية والمسرح لم تتغير أبداً في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية ؛ فما زالت المسرحية الامريكية كما كانت في بداية الامر اعلق بالطبقة الوسطى من حيث الموضوع والاتجاه ، واقعية من حيث القصد ، ولكن تعديلين حدثا ويمكن ملاحظتهما : في طبيعة البطل او الاشخاص الرئيسين ، وفي عرضهم :

فالبطل الامريكي النموذجي قد كان بالتعبير المألوف الرجل العادي أو البسيط : البائع المتجول الذكي ، والمزارع الامين ،

والجندي الوطني ، والتاجر النشيط . وفي الآونة الاخيرة يبدو انه أصبح أمعن في العادية واكثر بساطة من حيث الشكل ومن حيث العقل . فمن معالم المسرحية الحديثة فيما بعد الحرب العالمية الاولى كانت مسرحية « ما ثمن المجد ؟» What Price Glory حيث اثنان من الجنود المحترفين ، بذيئا اللسان ، أنانيان متوحشان ، حلا محل الهواة البطوليين النشيطين العاطفيين في مسرحية القرن التاسع عشر المثيرة العاطفية المفرحة . ففريق ج. آي.[1] الذي تتألف منه الفرقة التمثيلية في مسرحية «صوت صيد» A Sound of Hunting (١٩٤٥) لهاري براون ، انما تتكون في غالبيتها من جنود هواة شعث لم يحلقوا ذقونهم ، ينتهكون الحرمات بين حين وآخر ، متحررين من الاوهام مذعنين . ولكن لا تقوم بينهم منازعات بطولية ؛ وكل ما بينهم استثارات واستفزازات دائمة بلغة الرصيف في نيويورك ؛ ويشغلهم جمع الاوسمة النازية لتكون تذكاراً أكثر من اكتساب الاوسمة الامريكية التي تمنح لحسن أداء الواجب . وإن وضعهم وتجاربهم لا تثيرهم الى المناقشة ، فهم يفضلون المناقشة حول تدابير النوم وحول نصيبهم من قالب كعك جاءهم من

---

(١) جي. آي. (J. I.) : اختصار لجنود الولايات المتحدة. (المترجم)

الوطن ؛ وحين يُدفعون الى القتال دفعاً ويفقدون واحداً منهم فان الشيء الوحيد الذي يكشف عما لديهم من شعور بالتفكير في المصير الانساني هو مجرد امتناعهم عن تناول نصيب ذلك الزميل من قالب الكعك .

وقد ظهر هؤلاء الرجال البسطاء أنفسهم بثياب مدنية في روايات هورتون فوت وبادي تشيفسكي ؛ ففي روايات الأول يمثلون دور مواطني هاريسن وتاكساس وما جاورهما ؛ وفي روايات الثاني يمثلون دور سكان نيويورك. وبطلة فوت في رواية « رحلة الى باونتيفول » A Trip to Bountiful (١٩٥٣) تهرب من مضايقات زوجة ابنها بعيداً جداً بحيث تأخذ الباص وتتوجه الى البلدة التي كان فيها بيتها القديم . وبطلة روايته « السيدة المسافرة » (١٩٥٤) تجيء – بالباص طبعاً – لتزور زوجها السجين ، وتعود الحماة للمدينة يملأ جوانحها الاحساس بماضيها الذي يعينها على احتمال المضايقة ؛ وتركب الزوجة الباص ، وتتجه نحو بلدة صغيرة اخرى لتواجه مستقبلاً غامضاً بعد أن تحررت من الوهم بأن زوجها لا يمكن صلاحه . وأما شخوص تشيفسكي فهم كذلك مثل اولئك ضائعون في عالمهم الصغير الذي يعيشون فيه ؛ « فمنتصف الليل » Middle of the Night (١٩٥٦) تعيد رواية القصة القديمة عن حادثة حب في شهر

ديسمبر ومايو بأخفت صوت ممكن . وفي رواية « الرجل العاشر » The Tenth Man (١٩٥٩) حيث البطل جاف، لا أصل له ، ولا يحس بالطمأنينة ، يجد بالاحرى وبدون توقع إيماناً وطمأنينة في اثناء اداء طقس من الطقوس الدينية القديمة في كنيس متهاوٍ تبدو عليه علامات الفقر في الضواحي .

ويصف السيد تشيفسكي كلاً من هذه الروايات والطبقة العامة التي تنتمي اليها وصفاً دقيقاً :

« إنها تروي حكاية صغيرة بالفاظ لا رحمة فيها للحظة صغيرة من لحظات الشدّة » ومن الواضح أنه في الواقع إنما يصف سلسلة من روايات التلفزيون وأنه ، مثل فوت ، بنى شهرته في ذلك الميدان جديداً ومبدعاً .

إن الشخصية الصغيرة والوضع الصغير اللذين يُعالجان بودّ ويُمحّصان عن كثب ، انما يتلاءمان تلاؤماً مناسباً مع الابعاد الصغيرة لشاشة التلفزيون وهذه الالفة التي تتكشف عن الرابطة التي تربط التلفزيون بجمهوره . ومع هذا فلم يطلب منهم أي ترتيبات كبرى او اي تضخيمات في الشخوص او الاوضاع او الأداء ، حين تحوّلوا الى الوسط الجديد الاقل الفة وهو المسرح العام . وان موضوعاتها التي جددّها فوت بـ « قبول الحياة او الاستعداد للموت » قد لقيت قبولاً لدى جمهور من المتفرجين

ذوي ميول واعتقادات شديدة التباين .

وفي التمثيل كان البطل الامريكي النموذجي في الاصل شخصية تحتذى بحيث تكون فضائله البسيطة وفطنته الاصلية أو كرامته المتأصلة وسائل يتعلم منها المشاهد ويتشجع ليعمل وفق آراء طبقته الوسطى .

كما أن « ما ثمن المجـــد ؟ » يمكن ان تعـدّ من بين هذه المسرحيات الجديدة التي كان جانب الدعاية فيها أقل من جانب تحليل الافكار ، حيث مغـامرات البطولة الحربية ، والدوافع المثالية للوطنية والاخـوة الانسانية قد عرضت دخائلها لأضواء الفحص القاسي. والناس العاديون الذين كانوا يتحركون في التمثيل قد بدا انهم مسوقون بدوافع مخالفة للدوافع التقليدية. انها ببساطة دوافع معاكسة . فالرواية في جوهرها وثيقة اجتماعية ناجمة عن روح العصر التي تفضح الزيف . ومسرحية « وطن الشجعان » Home of the Brave (١٩٤٥) لآرثر لورنتس لا تفعـل شيئاً في سبيل القاء بريق على الحرب في جنوب الباسفيك؛ فشخوصها أناس متواضعون ولغتهم وأفكارهم تتلاءم مع قـدرتهم العقلية البسيطة، وموضوعها اجتماعي جداً وهو مناقشة صريحة للاّساميّـة في امريكا المعاصرة . لكن الطريقة التي تعالج بها المسألة تبيّـن أن كل ما يستخلص من المسرحية ليس الا مشكلة حياة جندي،

صادف أن كان يهودياً ، وصادف ان كان في المسرح الباسيفيكي للحرب ، وصادف أن شهد موت زميله ، وان المعرفة الواسعة الشائعة لبعض الافكار الاساسية في علم التحليل النفسي قد جعلت من هذه الافكار مراجع ممكنة او اشارات للكثيرين من أسلاف اورنتس ؛ فعقدة اوديب قد حلّت محلّ آلهـــة القضاء الثلاث وارواح الانتقام الثلاث في مسرحية أونيل المقتبسة «أورستيا» Oresteia ، وبطل مسرحية« غروب الشتاء »يشير الى تشاؤمه بالتعرض لذكر أتباع فرويد. ولكن كتابة مسرحية عن مشكلة تتصل بحياة فرد انما هي طريقة جديدة في جعل الجو المختار على العموم يستثير اهتمام العقدة الجماهيرية لدى المشاهـدين فيجذبهم اليها . وان امكانية اتخاذ مشكلة حياة الفرد موضوعاً مسرحياً قد تزايدت كنتيجة لتعنت الوالدين ، وكنتيجة للتنكر لمطالب المراهقة ، وكنتيجة للانحراف الجنسي المستتر ، تلك التي انحدرت من الصحف المختصة الى اكثر الصحف رواجاً .

ويحب الرجل العـادي ان يظهر في دور الشاذ حتى يصبح جديراً باعتـــلاء خشبة المسرح الى جانب هملت او الى جانب المنصور على أقل تقدير. ولسوء الحظ قلّما يقدم المختص بالتحليل النفسي مفاجآت للكاتب المسرحي يفاجىء بها جمهور المتفرجين ، وكل مـــا يكشف عنه لا يعدو ان يكون أوليات لا تتجاوز

الالف او الباء واحياناً الجيم في أبجدية التحليل النفسي . ولكي يُكسب الكاتب المسرحي النفساني موضوعه حيوية وقوة تاثير كثيراً ما يُدفع دفعاً الى الخوارق التي لا تلائم الجو المسرحي. ومسرحية لورنتس « فجوة في الغابة » Clearing in the Woods (١٩٥٧) انما هي سيرة من النوع الذي يقوم على التحليل النفسي؛ فموضوعها عرض متواصل شائق للتساؤل الشخصي عن السعادة والبحث عن الذات ؛ والبطلة تسعى لمعرفة سبب تعاستها الحالية ، وسبب تحطيم زواجها ، وسبب ضياع صباها ، وسبب تعاسة طفولتها . وفي تساؤلها ، المعروض بطريقة رمزية في فجوة وسط الغابة ، تمثل الادوار الزمانية بطريقة معينة تصحبها ممثلات، بحيث تمثل نفسها في دور الطفولة وفي دور الصبا. وما يتكشف في النهاية انما كان ظاهراً منذ ان رفعت الستارة تقريباً . وخيبة أملها في الحياة تنبع من طفولة محرومة من الحب . والرواية مع ذلك تجازف في المضي الى ما وراء الفصل الذي يتوقع فيه الكشف عن هذه المسألة ؛ وعلى البطلة ان تتعلم قبول ما اكتشفته ، وعليها ان تعرف وتتقبل ما يحدث لها في الحاضر ، واخيراً عليها ان تتقبل نفسها وان تعيش مع نفسها . فالموضوع له اهميته الواسعة والمباشرة ما دام يحمل في طيّاته شيئاً اكثر ايجابية من الحيرة في الروايات القائمة على الغموض .

وان الحيلة التي تعين على اظهار ثلاث صور اخرى للنفس الواحدة، مع انها رمز سيكولوجي رائع ، تجعل من الصعب خلق شخصية واقعية من البطلة نفسها يندمج الجمهور فيما تؤديه من دور. انها مشغولة جداً بحيث لا تستطيع ان تحاول الفهم من الوجهة العقلية حتى تمارس أداء الدور أداء تاماً . وإنّ حيل السيد لورنتس مع الزمان ومع الشخصية انما هي لعب اطفال اذا حاولها كاتب القصة الطويلة ؛ وهذه الحيل في جو المسرح ذي الابعاد والتسلسل التاريخي وذي الصبغة الانسانية المرتبطة به باصرار انما تلفت الانتباه كما يفعل الاشرار في القصص الساذجة .

وهذا لا ينفي صفات الجدّ والخيال والابداع الكامنة جميعاً في آثار لورنتس المسرحية . ومثلان من أمثلة قبول دراسة المشكلة الاجتماعية كغاية في حد ذاتها سيبينان اعظم المخاطر التي جازف بها ؛ فان ن. ريتشارد ناش في مسرحية «بنات الصيف» (١٩٥٦) يتناول الاحداث المسرحية التقليدية حول تأثير قوة أجنبية في جماعة مستقرة؛ ولكن البواعث قد صدرت عن أحدث المضاجع في عيادة المحلل النفساني ، والعقدة في المسرحية انما هي فرويدية وهي ما ينبغي ايجاد برهان عليه . والجماعة المستقرة انما هي اسرة من الاطفال الايتام ينضوون تحت جناح الاخت الكبرى التي لا تجد متسعاً من الوقت للحب فوقتها كله للكد

والكدح ، ولا تعترف بعقيدة معينة (فهي في كل يوم من ايام الآحاد تذهب الى كنيسة غير التي ذهبت لها في الاحـــد الذي سبق) وهي كثيراً مـا تتعاطى حبوباً منوّمة . وهي تلازم صحبة مدرس للرقص لا يستطيع أن يتقدم لطلب يدها لأن والدته كانت في غاية الطيبة نحوه . واما القوة الغريبة فهي عامل من عمال البناء من نيوجرسي ، ولأمه اطفـال عديدون فلم تجد الوقت الكافي لتحطيمهم ، فهو لذلك حيوان قوي البنيـــة تام الاعتدال ، وتأثيره في الاسرة ذات الاضطراب العصبي عنيف ولكنه تأثير يمكن لسوء الحظ استبانته والتنبؤ به، حتى في حال مـــدرس الرقص الذي يظهر انـه من ذوي الشذوذ الجنسي المستخفي ، ثم يتم اختفاؤه السريع في مكان مجاور طلباً للحرية وتجنباً للكبت ، وهـذا بدوره يجعل البطلة نفسها في حل من الارتباط بـه ، حيث تلقي بنفسها بين ذراعي الحيوان القوي البنية ولكن ذلك يكشف ايضاً عن ان الاضطراب العصبي ليس الا البديل للارادة الضائعة على النمط العصري .

وبعد سنتين أجرى إلمر رايس تجربة ممتعة بمقـابلة مسرحيـة إرنست جونز عن « هملت » بمسرحية شكسبير . وفي « اشارة للعاطفة » Cue for Passion لم يعد المشهد في الدانيمارك بل في كاليفورنيـا (أهو استبدال مقبول كصورة من صور الفساد

الاجتماعي والروحي ؟) ، وهوراشيو لم يعد عالماً نفسانياً ثقة بل مجرماً (وهو عون كبير على توضح التعديلات التي أدخلها رايس لأصحاب الحظ الضئيل من الثقافة من بين جمهور المتفرجين) وبولونيوس طبيب كثير الطنين والصخب ، وهملت نادم جداً لقتله إياه ، وجيرترود الجديدة معقدة بصورة فذة ، فما اكتفت بقتل زوجها الاول بل انها على علاقة غراميّة مع الثاني ومع ابنها ، وحين يقترح كلوديوس انه وهملت ينبغي عليهما تصريف شؤون الاسرة معاً نجيب بان لا شيء أحسن من ذلك ، والمستنيرون من جمهور المتفرجين يومئون برؤوسهم . لقد كره هملت أباه وتهكم عليه حين لقيه أمامه (في هذيان السكران كفرصة كبيرة لاظهار الحقيقة)، وهو يطلب من أمه أن تغيّر غرفته ما دام الجدار الذي يفصله عن مخدع الزوجية غير سميك (هل هملت ممن يسترقون النظر للمشاهد الجنسية ؟) انه يظهر استهزاءه وكراهيته ، ويطلق الكلام الكثير والتهديدات . انه في الحقيقة من النوع الثقيل المزعج الذي تصير اليه جميع الحقائق المسجلة عن حياة الافراد. ان « الاشارة للعاطفة » تكشف بقوة عن مدى قصور علم النفس عن ان يكون وسيلة من وسائل الكتّاب المسرحيين . وان المسرحيات المقتبسة حديثاً عن شكسبير تشير الى امكانية استخدام القليل من فرويد دون

افساد العمل المسرحي . فمسرحية رايس تبين ان الكليشيهات العلمية لا تستطيع ان تتحول الى مأساة مسرحية .

ومع ذلك فان آفاق العالم النفسي شأنها شأن آفاق العالم الاجتماعي والعالم البيولوجي وعالم الاحلام من قبل بوسعها أن تحرّر الكاتب الروائي وتوجهه وتوحي اليه. وان أنجح الكتاب الذين كتبوا لمسرح ما بعد الحرب أنجح الروايات قد عملوا على تجنب الوقوع في عبودية الادمان على النظر في سجلات حياة الافراد دون انكار لوجودها او لجدواها . ولقد عملوا ايضاً على تركيز انظارهم على الوجود من حولهم، وعلى حقيقة العيش في ذلك الوجود، وهم على وعي بالماضي الذي تقوم عليه دعائم الحاضر، وبالمستقبل الذي يتوجه الحاضر اليه . وان خمسين كاتباً مسرحياً تقريبا يمكن ان يدرجوا تحت اسم مسرحي مسرح ما بعد الحرب . وثلاثة منهم لهم مكانتهم الخاصة لما أثاروه من نجاح واسع لدى الجماهير مرتبط باهتمام النقاد ، وذلك بسلسلة من الروايات الجادة من حيث الهدف مع عدم تشابهها قط في الموضوع أو في الاسلوب .

وآخر من ظهر من هؤلاء الثلاثة هو وليم إنج، لكنه يمكن ان يعد اولهم باتباعه للأساليب التقليدية ، فقد كان اهتمامه الدائم يتجه نحو الطبقة الوسطى التي يراها في سعيها اليائس تتلمس الوسيلة

والغاية التي تنقذهـــا من الخوف او تعينها على احتمال الخيبـة والاخفاق . انه يعزو اعماله ، وربما كان متعمداً في ذلك ، الى ما يمكن تسميته بالاساطير الاميركية، وهي مواضيع كانت بين الحين والآخر جذابة للغاية ، ولكنه يعرضها دون ان يلقي عليها بريقاً او ظلاً من سخرية. ومسرحية «عودي ياشيبا الصغيرة» Come Back, Little Sheba (١٩٥٠) كان بطلها ضحية الادمان الخبيث حيث كان نموذجاً حياً للدراما المثيرة في منتصف القرن التاسع عشر . لكن بطل إنج السكير المدمن انمـــا هو ضحية الضياع وخيبة الامل . وقـد حكم عليه ان يعيش بفشله وخيبته في بيت تسوده الفوضى والاضطراب مع زوجته القذرة المهملة وذكرى طفلها الميت .

وأحداث الرواية تدور في صمت حزين حيث يجـــد البطل معبوداً يوجه نحوه عواطفـــه في شخص ابنة عوضاً عن ابنته . وكأنه لم يجد هذا المعبود الا ليراه محطماً ، تحطمه حيوية الصبا الطائش ، هذه الاحداث تبلغ الذروة من التحطيم حين يحـاول البطل قتل زوجته بالفأس؛ مع ان هذا الموقف ليس أشد تحطيماً من موقفه حين يصمم على العودة بعـد تناول دواء آخر شاف الى حيث القذارات تذكره باخفاقه وضياع آماله في الحياة .

ومثل هـــذا في مسرحية « رحلة » Picnic (١٩٥٣)

حيث اقتبس إنج اسطورة الشقراء الجميلة وبطل كرة القدم في غرامياته التي كانت اساساً لسلسلة لا تنتهي من القصص السينمائية التي أصبح فيها زواج العضلات القوية بالجمال الرائع صورة للسعادة الانسانية . لكن المكان الذي تدور فيه مسرحية إنج ليس القاعات المرمرية في هوليود وانما هو ساحة خلفية بين بيتين في بلدة في كنساس . ولدى بطل إنج وبطلته احلام عن المجد كما ان لديهما في الوقت ذاته منتهى العجز عن تحقيق شيء من هذه الاحلام . ان البطلة تكاد لا تقوى على القيام حتى بعمل في محل تجاري موحد الاسعار . وان البطل قد تدهور من لاعب كرة قدم مشهور الى كومة من العجز والضعف التي لا روح فيها . وتتداخل في قصتهما حياة الآخرين من رجال ونساء لا أهمية لهم يشتمل عليهم اليأس الصامت الذي لا يستبينونه . ومن خلال سلسلة من الحوادث العادية مما يقع في جميع المدن الامريكية الصغيرة كل صيف ، يساق الشخوص الى ازمات ويحملون على الرضى باوضاعهم ويدفعون الى المضي نحو مستقبلهم لا كأبطال وبطلات تهزهم نشوة الانتصار ولكن كأناس عاديين من رجال ونساء أقل شأناً .

ومسرحية « موقف الباص » Bus Stop (١٩٥٥) ذات مغامرات اوسع ، فانها تختار شخوصاً من ستة اساطير مشهورة ،

لتدير أحداثاً من حولهم في مطعم على جانب الطريق تكتنفه الثلوج من كل جانب : راعياً من رعاة البقر ورفيقه ، مغنياً في ملهى ليلي وقح المظهر طيب المخبر ، بنت مدرسة في وجهها سيماء البراءة ، استاذاً فاسداً ، أرملة تشتهر بالحكمة ، متصرف مدينة صغيرة ، سائق باص يكشف عن الثقة التامة والمقدرة الفائقة ، والنجاح في شؤون الدعارة التي يتميز بها البائع المتجول المعتاد . هذه جماعة غير متجانسة ولكن الالفة تشتمل عليها ، فقد جمعت بينها رفقة الطريق وألفت بينها الظروف الواحدة التي لا يملكون لها دفعاً . وحين يغادر افراد هذه الجماعة موقف الباص في آخر المطاف تنتهي علاقاتهم ، ويمضون بعد ذلك في سبيلهم نحو غايات قل منهم من كان يستبينها . ومسرحية « موقف الباص » تمضي الى ما وراء الاهتمام العاطفي الذي كان يظهره إنج من قبل نحو الشؤون العائلية ، وهي تمسك بخيوط بعض الحقائق الاساسية حول بناء المجتمع الامريكي .

وإن هذه الملهاة البسيطة لتقدم صورة عن طريقة الحياة المتشابهة التي يحياها جماعة من الناس يُدفعون بلا هوادة ، ويقفون ثم يمضون وليسوا دائماً في كل هذا على غير هدى . وقد يعرض المؤرخون للرحّل والمكتشفين والرواد ولكن إنج يكتفي بعرض صورة للتغير والتدقيق في الحيوية التي يتراءى لها بين

حين وآخر ، عاجلًا أو آجلًا ، هدف ما أو غاية ما ! ويمكن ادراك اهمية هذه المسرحية عن طريق النظرة المستديرة، ولكن دلالاتها تتضح من خلال ذلك التجاوب الذي يظهره الجمهور المتنوع في الولايات المتحدة ، ومن خلال الدهشة التي استقبلتها بها جماهير ذات ثقافات تقليدية أقدم وأرسخ، تتصف بالثبات ان لم تتصف بالجمود !

وفي مسرحية « الظلمة في أعلى السلم » The Dark at the Top of the Stairs (١٩٥٧) ينصرف إنج عن الاسطورة والنظرة الاجتماعية الكبرى الى النظرة الفاحصة لمجموعة من الناس في اسرة خاصة . ولكنه حتى في هذه المسرحية اكتشف صورة من اليسير على الجمهور العام أن يتبين صحتها في الحال : هناك سلم طويل يؤدي الى قاعة علوية مظلمة ، وولد صغير يخاف أن يصعد السلم وحده . وكل شخصية من شخصيات الرواية له سلّم ، وهو خائف ، ولا بد له من أن يصعد . وبعضهم يكون نصيبه الاخفاق فيقع في ظلمة أشد خوفاً . والبعض منهم يتظاهر بأنه وصل القاعة العليا، ولكن فراغ حياتهم يكشف عن إخفاقهم . والجمهور معني في الدرجة الاولى ، مع ذلك ، بالولد الصغير وبعائلته المباشرة . وليس هناك من شيء كبير سوى التغلب على شيء رمزي ، ولكنما هذه بوضوح

حالة للعمل الرمزي فيها دلالة لدى كل من الممثل وجمهور المشاهدين أعظم مما لحقيقة العمل نفسه .

وفي حين كان الموضوع عاماً جداً والمنجزات المتحققة متواضعة جداً ، أي التحدث مباشرة الى جمهور المشاهدين على نطاق واسع ، كانت هناك بعض الافكار الخاصة حول الاضطراب العصبي والشذوذ في الرواية تشير الى أن ما يشغل الاذهان من تحليل نفسي اعرج يجري حسب الاصول الفنية وحسب عرف العصر قد يغري إنج ويصرفه عن المضمون والاسلوب اللذين امتازت بهما آثاره الفنية حتى عهدئذ فمسرحية « فقدان الورود » A Loss of Roses (١٩٦٠) تتناول موضوعاً مألوفاً لدى المسرح الاميركي ، كموضوع المسرحية « عودي يا شيبا الصغيرة » وهو الانتقال من مرحلة الصبا الى مرحلة النضج .

ولقد كان الفضل الكبير لروايات إنج الاولى ذلك الضوء الجديد الذي ألقته على الشؤون المألوفة . فليس هناك من طرافة في رواية « فقدان الورود » إلا إمكانية التنبؤ التامة عن كل شخصية وكل ظرف من الظروف وكل حركة عاطفية . فشبح أوديب المتهالك ؛ ومن قامت مقام الأم ؛ والشاذ ، والمنحرف جنسياً ، كل اولئك يؤدون أدوارهم المحددة لهم بطريقة حزينة

متهافتة متكررة . ولقد كانت الرواية اول اخفـــاق يصيب المؤلف أمام الجماهير وأمام المعلقين الذين يمثلونهم .

ومع ذلك فينبغي ان يشـــار الى ان روايات إنج لم تلق قبولاً على وجه العموم لدى النقاد الذين لهم بعض غايات اخرى تعدو الصحافة وتجاوزها . ولقـــد وصف بأنه يتملق أهواء جمهوره ؛ ويذعن لمطـالب مخرجي رواياتـه ومنتجيها الذين لا هم لهم غير حصيلة الصندوق . ولكن الحكم النهـائي ينبغي أن يترك للمستقبل بطبيعة الحال . غير أن اخفـــاق مسرحية « فقدان الورود » حين تقابل بالنجاح الذي أحرزته الروايات الاولى ، يسمح لنا بأن نستنتج ان إنج وجد اتجاهاً اصيلاً ثابتاً وذا قيمة لتناول شؤون واضحة بذاتهـــا بحيث تمضي دون أن تثير الاهتمام ؛ بينما ينقص هذا الاتجاه اشراقة الخيـال التي تجعل من كليشيهات المسرحية السيكولوجية شيئاً رائعاً .

وإن شخصية المدمن في مسرحية « شيبا الصغيرة » ، وأحد رعاة البقر في « موقف الباص » ، والطفل المفزع في « الظلمة في أعلى السلم » ، إنما هم نماذج درامية صالحة لجمهور المسرح المعاصر . ولعل أصحاب الاتجاه التاريخي في تفكيرهم أن يأسفوا لان هذه النماذج لا تبلغ في العمق مبلـغ هملت ، او في السعة مبلـــغ أنيتجونه ، ولكنها تخدم الغرض .

وعلى الطرف الثاني من الطيف المسرحي في مواجهة وليم إنج يقف تنيسي وليمز أجرأ الكتاب المسرحيين فيما بعد الحرب وأروعهم وأخصبهم ؛ والواقع ان المسرح طلع على الناس أول ما طلع بمسرحية « معركة الملائكة » Battle of Angels التي بدأت تقريباً مع الدمار العـــام في سنة ١٩٤٠ ، ولكن اخفاق الرواية كان في حد ذاته نوعاً من انواع الدمار (لقـد اقفل المسرح في بوسطن بعد أن كادت آلة الدخـان أن تخنق جمهور المشاهدين وهي واحدة من جملة الكوارث) . ولم يجد السرور طريقة الى قلوب الممثلين الا في سنة ١٩٤٥ بمسرحيـة « الاقفاص الزجاجية للحيوانات » حين علموا أن موهبة جديدة مهمة قد بزغت واخذت تستثير الانتباه المستديم . وإن الاتجاه الذي مضى يتطور فيه وليمز قلما يشار اليه في اولى مسرحيـاته الناجحة . « فالاقفاص الزجاجية للحيوانات » انما هي « رواية للذاكرة » وهي صورة اسرة خاضعة نزاعة بالحنين لاوطانهـا . وتدور حوادثها في شقة ضيقة في مدينة تظهر من خلال نسيج حريري شفاف وإضاءة ساحرة يبدو فيها المسرح كأنما هو أحلام؛ وبطل المسرحية شاعر صغير يستذكر محاولته الغرامية اليائسة التي تقوم بها امه لاعادة خلق الجو والتقاليد الظريفـة المتبعة في الجنوب القديم من اجـــل اقتناص « الفتى الذي يتردد » على

ابنتها . وإن شخصية الام ، وهي صورة شائقة من صور التوازن بين المضحك والنبيل لهي دلالة على مهارة الكاتب الروائي في خلق أدوار للنساء رائعة ، مثيرة للتحدي ، وان الصراع بين الكفاح المثالي من اجل استعادة ماض ميت وحتمية البقاء في حاضر بغيض يصلح موضوعاً يشغل الاذهان . ولكن قصة تتكشف عن حادثة كسر حصان زجاجي صغير كأعنف حدث فيها قلما تصلح لتوحي لجمهور السيد وليمز بما سيصير اليه هذا الكاتب المسرحي .

ذلك أن الاسطورة اخذت تحل محل الذاكرة ، وصرخات النفوس المحطمة المسموعة محل صوت تحطيم الزجاج . وان مسرحية « عربة عامة تدعى اللذة » (١٩٤٧) تثير التأملات حول تدمير حياة امرأة شابة تتوق الى أن تعيش حياة الجنوب الاسطورية قبل الحرب ، وتتأمل ذلك مباشرة دون نسيج حريري رقيق من الذاكرة . وفي حالة من الخيبة واليأس يدفع بها في حياة نيو اورليانز المعاصرة حيث يغتصبها زوج اختها ، وتلوذ بمستشفى للأمراض العقلية .

وفي مسرحية « كمينو ريال » (١٩٥٣) التي تشتمل على فريق من الشخوص الاسطوريين من دونكيشوت الى كلروي يُستخرج قلب البطل ويعرض على الجمهور .

وكلتا المسرحيتين : « اورفيوس هابطاً » Orpheus Descending ، وهي اعادة تأليف لمسرحية «معركة الملائكة» ومسرحية « طائر الصبا الجميل » Sweet Bird of Youth (١٩٥٩) ، لتتخذان الذروة في التنقيح الاسطوري للشاعر القديم .

والبطل الشاعر الذي لا يُرى في مسرحية « فجأة في الصيف الماضي » Suddenly Last Summer (١٩٥٧) قد التهمه آكلو لحوم الاطفال .

إن الجو المسرحي لهذه الروايات لا يغاير كثيراً مصوراً جغرافياً قديم العهد ، يسكنه افراد يشعرون بالوحدة ، في صراع عنيد ، تحوطه من الاطراف بحار لا يمكن معرفتها ، تهيجها جماجم من صنع المخيلة الخائفة لراسم المصور : سرطان في في الشمال ، وبتر أعضاء في الجنوب ، وجماهير الناس في الشرق ، والكذب في الغرب .

ويوصف وليمز دائماً بأنه رومانتيكي بسبب دراساته التأثرية الجذابة للدمار العنيف الذي مني به المثاليون والفنانون ، ولعله أقرب للدقة لو وصف بأنه كاتب « قوطي » تتحرك النفوس الضائعة خلال البيئة المخوفة التي يؤثرها ، ولا سلاح لديها سوى الشراب او المسكنات ، حيث تندفع وراء مثل هذه

القضايا العامة : كالشعر واللواط والحقيقـــة . ان حياة هؤلاء تتصف بالقوطيـة أي بالهمجية والشذوذ والطموح ؛ ومصيرهم « قوطي » ثقيل الوطء سادر عنيد، وعلى الجميع تنسدل لمعة من اللغة كأنها أشعة الشمس تتدفق من خلال نوافذ زجاجية ملونة لتزين البهو الداخلي المظلم في كاتدرائية .

وحتى في بناء الرواية لدى وليمز هناك لمسة « قوطية » ؛ ولعـل ذلك بسبب ما أظهره من موهبـة مبكرة في استعمال الشكل ذي الفصل الواحد؛ولعل بغضه لسطحية الواقعيةوللمنطق السطحي للرواية التقليدية المتقنة ، لعل ذلك كله كان احسن آثاره ، كأنما هي فتح سلسلة من الابواب ثم اغلاقها ، ملقية لنا بلمحات خاطفة مفزعة دوماً عن حياة الشخصيات الباحثة عن حلول للعقدة الروائية، من بعد أن تجنبت مسرحية« الاقفاص الزجاجية للحيوانات » حتى الاحاديث المترابطة لدى القصّاص . وهكذا فكل مشهد في رواية « عربة عامة تدعى اللذة » إنما هو رواية مصغرة يرد موضوعها وشخوصها في الروايات المصغرة التي تتلوها. والتأثير الناتج عن المجموع يعتمد على مهارة وليمز في السَبْر او الغوص الى اقصى الاعماق بحثاً وراء طبيعـــة كل من شخوصه وغاياته .

وكما هي الحال في اعمـاله الاخرى فالقصة هزيـــلة ونهايتها

معروفة ، لكن العنف في ذروة القصة ينجو فيها من ان تدرج في قائمة الدراما العاطفية لما فيها من خيال واقعي ورمز . وحتى في الرواية ذات البناء الاكثر تقليدية كما في « قطة فوق سطح من الصفيح الحار » (١٩٥٤) حيث يبدأ المنظر الاول فيها بعد رفع الستارة بمونولوج طويل متصل ، يسلك الكاتب الروائي طريقه الخاصة . فنضارة اسلوب وليمز وقربه للقلب هما عاملان كبيران من عوامل نجاحه لدى الجمهور المعاصر ، كما كان لاسلوبه التأثير الموحي البعيد المدى في الممثلين والمنتجين الذي يتولون عمليات الاخراج . وفي الواقع انه الكاتب الروائي الكبير الوحيد الذي لديه الاستعداد الكافي لتحقيق الامكانيات الكاملة لفن المسرح المعقد الحديث .

ويتحدث وليمز في الملاحظ حول اخراج « الاقفاص الزجاجية للحيوانات » عن « المسرح التشكيلي الحديث » الذي يطمح في خلقه ليعيد الحياة لمسرح الافكار الواقعية « فالحقيقة ، او الحياة او الواقع » — كما يقول — « إنما هي شيء عضوي يستطيع الخيال الشعري أن يصوره او يعرضه في جوهره من خلال التغيير الشكلي فقط ، أي من خلال عرضه في اشكال اخرى غير الاشكال التي يبدو فيها للعيان » .

وهذا الاسلوب الذي يميزه عن سواه يمكن أن يوصف

بأنه إعادة تجميع العناصر في وحدة جديدة متآلفة وليس تناولاً ضخماً كتناول بول جرين للمسرحية المتآلفة بل هو تجميع اشياء دقيقة وتفصيلات غير متوقعة .

والمشهد في مسرحية « الصيف والدخان » Summer and Smoke (١٩٤٨) انما هو مجموعة ألواح ثلاثة حيث يقوم بيت البطلة الى اليمين يقابله بيت البطل الى اليسار، لتصدر عنها معاً أحداث مفردة او مزدوجة حسب ما تقتضيه دواعي الانسجام ، وتقوم في الوسط حديقة عامة تشرف عليها نافورة لماء الشرب في شكل ملاك . والتمثال مضاء على الدوام ، حيناً إضاءة متلألئة وحيناً آخر اضاءة خافتة ، ليكون رمزاً عالياً للخلود ليفخم القصة الرومانتيكية الصغيرة . (وهناك نافورة تبدو أوضح تقوم في وسط المسرح في مسرحية « كامينو ريال» وهو اغنية مليئة بالحيوية في تمجيد الرومانتيكية) والبطل فيها طبيب شاب ، وأبرز شيء على مكتبه انما هو خريطة للتشريح حيث يأمر البطلة العذراء ان تبحث فيها عن نفسها وحيث تتكىء عليها المرأة الاخرى بلا اكتراث . وحين يزور البطل البطلة في قاعة استقبالها البسيطة يسمع اصوات النساء تلاحقه صارخة باسمه في الظلام . ومسرحية « وشم الوردة » The Rose Tattoo (١٩٥١) ملهاة صريحة عن الجنس ، حيث تنطلق في اللحظات

المناسبة عنزة للجـــارة الفاتنة وتحدث جلبة في الحديقة . وفي مسرحية « العربة » حين يـدد البطلة زوج اختهـا تحاول يائسة الاتصال التلفوني البعيد . « وهناك انعكاسات مكفهرة تنعكس على الجدران . وتتردد في الليل أصوات غير صادرة عن الانسان كأنها صرخات في غابة » . والجدار الخلفي للغرفة يصبح شفافاً حيث يستطيع المشاهدون أن يروا سكيراً وعاهرة يتشاجران في الشارع الخلفي ؛ وعزف « بيانو أزرق » في ملهى ليلي مجاور يزداد علواً وسرعة كأنمـا هو ضربات الطبول في مسرحيـة « الامبراطور جونز » حتى يصبح هدير قاطرة . والمشهـد في مسرحية « قطة فوق سطح من الصفيح الحار » يتطلب قطعتين من الاثاث فقط ؛ وهما سرير مزدوج وجهاز تلفزيون وخزانة مشروب ، بينما الجدران « تذوب وتتلاشى في الهواء بطريقـة غامضة ، والجهاز ينبغي أن يتخذ السماء سقفاً حيث النجوم والقمر تمثلها آثار شحوب ابيض كأنها تبدو من خلال بؤرة عدسات التلسكوب » .

لقد كان الاعتراض على ذلك بان مثل هذه الحيل الرمزية مكشوفة وهو اعتراض حق . إن الاسلوب القوطي يتجه الى أقصى حد من الالم والفرح ويعـبر عنهما مباشرة . ولئن كانت الرمزية في العصور الوسطى تبدو أحياناً مشرقة وأحياناً قاتمـة

في أعين المعاصرين ، فما ذلك الا لأن الوسيلة الى تبينها لم تعد عرفاً حياً لدى هؤلاء المعاصرين . ثم إن الرموز الاقل وضوحاً قد تمر دون أن يلاحظها أحد فيما وراء العنف الذي يُعرض على المشاهدين في أبرز جانب من المسرح ، ولا يبقى من الروايات الا الجانب الشعوري المثير . ومن الحق أن يقال إنه ليس من المؤكد أن جماهير النظارة الذين سحرتهم هذه الروايات ينفذون بعقولهم الى ما وراء الصدمة والانفعال اللذين تثيرهما الاحداث بحيث يصلون الى النتائج الكبرى التي يطمع الشاعر في إثارتها . إن اهتمام وليمز بالشر ، من الناحيتين : المباشرة حيث يرد على لسان أحد شخوصه ، في موقف الاعتذار الذي يقفه حين يقول: « أنا آسف ، لست أستطيع قط أن ارفع يدي عن الجراح »؛ وأخرى غير مباشرة : في الألوان الحية والأصوات الحية التي يزين بها مصائبه، ان هذا الاهتمام ينقل بيسر شديد لجمهور مشبع بالمتعة العرضية والمشاكل البيتية من واقعه التقليدي ! ومع ذلك فلا الصدمة ولا حل المشكلات هي التي يهدف لها الفنان . وهو يبدي الملاحظات التالية في اثناء الاخراج المسرحي :

« إن الطائر الذي أطمع أن اقتنصه في شبكة هذه الرواية ليس هو الحل لمشكلة الانسان السيكولوجية الوحيدة؛ فأنا أحاول اقتناص حقيقة التجربة في مجموعة من الناس، وهي التأثير المتبادل

بين الاحياء من الناس الذي تثيره اعنف ازمة صاعقة عاصفة من الازمات العامة، ذلك التأثير الذي يبدو غامّاً مهزوزاً متلاشياً.

ولا بد من وجود بعض الغموض في الكشف عن شخصية من شخوص الرواية، تماماً كذلك القدر من الغموض الذي كثيراً ما نجده في الكشف عن شخصية من شخوص الحياة، حتى في كشف الانسان عن شخصيته هو نفسه. وهذا لا يعفي الكاتب من واجبه في الملاحظة الواعية والغوص العميق بمقدار ما يتهيّأ له، بل ينبغي ان يوجهه بعيداً عن النتائج السريعة والتعريفات السهلة التي تجعل الرواية مجرد رواية لا مصيدة لاقتناص حقيقة التجربة الانسانية.

ترى أهذه العبارات موجهة للقارىء أم هي حديث الكاتب لنفسه؟ ولن يعرف النظارة في المسرح هذه العبارات بطبيعة الحال. ذلك ان المشاهد يرى مدى انتفاع الممثلين بالمواد التي يقدمها لهم المؤلف، واذا كانت النتيجة تبدو تحليلاً لمشاكل اصحاب الشذوذ الجنسي او المدمنين، فان المشاهد لا لوم عليه لقصر النظر. انها لشهادة على جدية وليمز كفنان أنه يحس الطبيعة الخطرة لمادته الاثيرة. لانه لما كان لا مناص «للقوطي» من ان ينحدر من الطموح والحيوية الى الزخرف من حيث الشكل والاسلوب فانه من حيث المضمون ينتقل من النظرة

الفاحصة القوية لصراع الملائكة في روح الانسان الى المجانين من الناس فقط .

وان انكار وليمز لأهمية علم النفس الفردية ، وسعيه الدائب في سبيل الوصول الى شيء من الحقيقة العامة للتجربة الانسانية، يبعده بقوة عن الاتجاه المتطور الذي يمضي فيه إنج . وفي مقدمة « فقدان الورود » صرح الثاني بانه يقترب اكثر فاكثر من جانب الوجوديين في اعتقاده بان كل ما يطمح اليه الانسان انما هو السلام الفردي مع العالم : « فكل المحاولات لاعتبار الناس كمجموع أو كأشياء تخضع للظروف الزمانية والمكانية تبوء بالفشل فيما أرى». وفيما بين الموقفين اللذين يقفهما إنج ووليمز يقوم الموقف الثالث ، وهو موقف ذي المواهب المسرحية المتفوقة في فترة ما بعد الحرب أعني آرثر ميلر، فهو مثل وليمز لا بد شاجب للمسرحية التي تدور حول تاريخ حياة الافراد، ولكن مايطمح الى اقتناصه في شبكة المسرحية انما هو شيء اكثر من حقيقة التجربة الانسانية ، فانه يجد اقبالاً من جمهوره على الشؤون المألوفة لدى الطبقتين الوسطى والدنيا ، شأنه في ذلك شأن إنج ، غير أنه يشجب الوجودية . ويبدو في الحقيقة انه قد رجع الى اقدم التقاليد المسرحية الامريكية وهي المسرحية النموذجية ذات العبرة ، فقد كتب مصرحاً وموضحاً لهدفه قائلاً: « ان المسرحية

الاجتماعية كما أراها انما هي التيار الرئيسي ، بينما المسرحية غير الاجتماعية تيار فرعي . لم أعد استطيع ان انظر نظرة الجد الخالص الى مسرحية تقوم على علم النفس الفردي، مسرحية كتبت من اجل ذلك وحده ، مهما تكن ملأى بالنظر البعيد والملاحظة الدقيقة . ان الزمن يجري ، وهناك عالم ينبغي ان يُقام ومدنية ينبغي ان تخلق لتمضي نحو الهدف الوحيد الذي يتقبله العقل الانساني الديمقراطي باعتزاز . انه العالم الذي يستطيع ان يعيش فيه الانسان حياة طبيعية من حيث الجانب السياسي ، طبيعية من حيث الحياة الخاصة ، وطبيعية من حيث الالتزامات في الحياة ، انه العالم الذي يمكن للانسان بان يحرز فيه النصر الحقيقي المأساوي مرة اخرى .

إن عبارة كهذه تؤكد ان الاتجاه الذي منحه إبسن للمسرحية منذ قرن قادر على الحياة المعاصرة . وان ميلر لعلى علم بانه مدين في ذلك للكاتب النرويجي العظيم ، وانه قد حاول ان يرد له الدين وذلك بتكييف احدى كلاسيكياته المألوفة بحيث تتلاءم مع أجواء المسرح الامريكي . لكن وصفه لمسرحيته « عدو الشعب » (١٩٥٠) قد شجبته الدوافع البروليتارية للدراما الاميركية في العقد الرابع من القرن . ولقد تحولت سخرية

إبسن الى غضب لدى ميلر كما تحولت كوميديا إبسن المعقدة الى حكاية اخلاقية لديه .

ويدافع المقتبس في مقدمتـــه عن التغييرات التي احدثها في الاصل بحجة ان إبسن نفسه لو عاش في منتصف القرن العشرين لاحدث التغييرات نفسها لما يتمتع به من مكانة قيادية في عـالم الفكر ، ولاعتقـــاده بان أي حقيقة لا تقوى على الصمود اكثر من جيل .

ولما كان من الخطورة بمكان الخوض في مستقبل الافكار التي صدرت عن فنان قد مات ، فانه من الواضح ان ميلر يأخـــذ جانب اولئك الذين يعتقدون بان الكاتب الروائي انما هو مفكر ، وبان المسرح انمـــا هو ميدان لمناقشة الاراء ، لا على طريقة برناردشو في اثارة المناقشات العامة ، لكن على انه جزء جوهري من التجربة المسرحية لدى النظارة .

وان اولى مسرحيـات ميلر النـــاجحة « كل اولادي » All My Sons (١٩٤٧) كانت تسيطر عليها بقوة فكرة المسؤولية الفردية تجاه المجتمع كله الى الحد الذي لم تنج فيه من الاعتراض الناقد بانها على درجة زائدة من الزخرف الشكلي ، وانها آلة مقدرة تقديراً ، وان الزخرف في الرواية المتقنة ، والمطابقة ، والمعلومات الخفية ، وزلة اللسان التي تفضح العقـدة ، كل ذلك

يضفي على العمل الفني جوّاً من المناظرة المسرحية البارعة ، ولئن لم تكن مثار فضول مقبول لدى النظارة فان تاريخ الاخراج وروح العصر ينبغي ان يراعيـــا . وان الاعتماد على مثل هذه العوامل المسرحية الثانوية قد جلب نجاحاً موقتاً بطبيعة الحـال لكثير من الروايات : كالروايات المفككة الهازلة التي تقوم على حب الوطن في زمن الحرب ، والروايات المثيرة للانفعـــالات الدينية في ايام الشدة ، وحتى الدعاية الشيوعية في زمن البؤس ، ولكنه ليس ذلك النوع من النجـاح الذي يسعى اليه الكاتب المسرحي الحق .

وبالقياس الى ما سبق قد تكون هنـــاك بعض النقائص في مسرحية « موت بائع »(١٩٤٩) كعمل فني متكامل ، ولكنها ليست نقائص الدعاية او المناظرة . فبعض رموز الرواية كالمشهد الذي تبدو فيه المساكن المنيفة المشرفة تحجب ضوء الشمس عن البيت الصغير للبطل ، تثير موضوعاً اجتماعيـــاً ، ويزيد ذلك تأكيداً العرض الذي يتقابل فيه والد البطل وجده ، وهما رائدان وميكانيكيان ، بالبطل البائع غير المنتج الذي طرد من العمل . ولكن احداث الرواية تدور حول مصير انسان قد اختـــار طائعاً الهدف الخاطىء ليتجه نحوه ، ومـا عرف نفسه قط نتيجة لذلك . وان موضوعاً كهذا انما هو بداية مأساة ، وان صورة

البطل المثيرة انما هي بداية التجربة الفاجعة لدى النظارة .

ولقد عرف ميلر نفسه ان روايته رغم نجاحها الباهر كانت « تسجيلاً حولياً سنة بعد سنة لمراحل فشل انسان » ، ولقد شعر ان هذا هو عمل الصحفي لا عمل الفنان الذي ينبغي ان يعنى بمصير الانسان وبامكانياته. وقد مضى بروح «سارتور ريسارتوس» يطرح وراءه « القوة السلبية » ويسعى وراء « القدرة الايجابية الخالدة » . ومما يميزه انه مصمم على الوصول اليها لا في النظريات التي جعلها كتاب أيوب لماكليش في متناول العصر ، بل في المقابلة بين الاحداث المعاصرة والاحداث الماضية حيث ينجم عن تلك المقابلة موضوع الساعة لدى جمهور كبير .

ان مسرحية « البوتقة » (١٩٥٣) كانت موضع نقاش ، فجماهير المسرح التجاري في برودوي في تلك السنة ، وهم على علم بما تنشره الصحف في عناوينها وبما يعرضه التلفزيون من استقصاءات حول أوجه النشاط غير الامريكية ، قلّما يستحقون اللوم اذا رأوا مطابقة مستمرة بين مأساة مدينة سالم وبين الاحداث في مدينة واشنطون ، باكثر مما قصد اليه ميلر . لكن هل السواحر اللواتي لا وجود لهن يعادلن ويساوين القوى الهدامة ذات الواقع الملموس ؟ تلك مسألة بدت وكأنها تحطم الفكرة الاساسية التي يقوم عليها بناء المسرحية . واما براءة البطل من التهمة الموجهة

اليه فقد تجعل من المجتمع ومن ممثلي هـذا المجتمع شبيهين بقـاة الصيارفة في الروايات المثيرة في العهـد الفكتوري . ولم يستطع اتصال الرواية الوثيق بوصف الانسان ان يجد استحسانا الا بعد ان لاقت قبولاً لدى الجمـــاهير الذين لا يستهويهم الريبورتاج الصحفي عن أوساط امريكا الشعبية .

ان التناقض عنصر من عناصر المأساة ، ولقد وجد ميلر في قصة السحر في مدينة سالم تناقضاً ذا أهميـــة خاصة لدى مجتمع ديمقراطي حديث . وان مسرحية « البوتقـة » لتستخرج من جنون ذلك الصيف البشع في سنة ١٦٩٢ « نموذجاً » للاخفاق المستمر الذي يصيب الرجل الحديث في سبيل تحقيق التوازن فيما بين الرغبة في الحرية الفردية والمتطلبـات الضرورية لمجتمع منظم . وان بطلها الراصد المتجهم المدفوع الى وسط الدوامـة بغير ذنب اقترفه يؤثر مواجهة الموت على محـاولة الوصول الى تسوية مع الاخطاء . وان النظام الاجتماعي رغم زعزعة عقائده، يجب ان يصمد ازاء العقل او يندثر . وان احـداث الرواية لا تزيل التناقض ، بل هناك فقط ملحوظة للمؤلف في نهـاية النص المطبوع تؤكد بضع تلميحات فيما يجري في الفصول الاخيرة من مناظرة حول العقل و كيف اثبت وجوده للمرة الثانية في المقاطعة. والتناقض في المسرح لا مفر منه، فهو حقيقة انسانية لا تطمسها

او تقصيها الدورة التي تدورها لحظة تاريخية بعينها . ثم ان الرواية هذه تقول مباشرة ما ينبغي ان ترويه من غير رمز كما هو الشأن في مسرحية « موت بائع » . ولا يستطيع جمهور النظارة الخلاص من الضغط الذي تثيره ولولة البنات المنوّمات في نهـــاية الفصل الاول او عنف السمع الذي يقع البطل في شراكه : لكن العنف والجنون يخترقان الابعـــاد في الزي التاريخي وينفذان الى الداخل أي الى الموضوع الخالد ، وهو اخفاق مجتمع ديمقراطي في أن يفهم أن « السلبيـة والايجابيـة انما هما من صفات القوة نفسها التي يبـــدو فيها الخير والشر مترابطين متغيرين على الدوام ومتصلين دوماً بنفس الظاهرة » .

ومسرحية « البوتقة » موجهـة حتماً الى جمهور ديمقراطي ولكن عبارة ميلر المقتبسة سابقاً حول موضوع المسرحية تشير الى أن تقليداً أقوى على الخلود من مسرحية إبسن الاجتماعيـة قد بدأ يجذ به اليه حين اخذت الرواية تتطور وتنمو في ذهنه . وفي مسرحية « منظر من على الجسر » A View From The Bridge (١٩٥٥) رجع الى التقـاليد المسرحية في المسرح الاغريقي الكلاسيكي شأنه شأن الكثيرين من معاصريه . لكن رجوعه كان يتسم بطـــابعه الخاص به : فلا يهمـه أن يحيي الاسطورة ؛ ولا أن يجد مبرراً ليأخذ الملوك او الابطال طريقهم

الى المسرح ؛ ولا أن يلجأ الى الجوقات الغنائية او الرموز الفرويدية في الاقنعة التنكرية . ولعله بتأثره بجورج تومسون يرى في سلسلة المسرحيات الاغريقية الجانب الاجتماعي ، فيختار بكل جرأة بطله رجلاً لم يتوقع قط أن يكون له مصير ؛ وهو رجل من عمال الشواطىء من بروكلن يكاد لا يبين عن نفسه ، وتشغله مشكلة بيتية خاصة .

والنص الاصلي للرواية يقع في فصل واحد طويل غير متقطع ، وهو يلتقي بالمأساة الاغريقية من حيث السرعة ومن حيث الحتمية . ولما كان البطل غير قادر على التفكير العقلي او التملص وجد نفسه بين نارين : قواعد السلوك الموروثة عن اسلافه ، والشهوة الجنسية حيث لا يستطيع أن يشعر بما لهما من تعقيدات تبلغ اقصى الدرجات . وهو يساق عن عمى منه الى الخروج على القواعد البدائية وبذلك يلقى قصاصاً قاسياً على أيدي رفاقه .

ولما كانت شهوته تلك تشمل تنكر زوجته لبنته من امرأة ثانية ، ونوعاً من الميل للزنا بالمحرمات ، والمشهد المفزع الذي يتهم فيه عاشق البنت بالشذوذ الجنسي ، فقد كان هناك خطر محتمل هو ان يعتبر الجمهور ذلك اقرب الى المداعبة منه الى المأساة في الرواية .

لكن ميلر يستخدم شخصية لافتة ، هو محامي المنطقة

المجاورة ليكون معقباً ، فيقدم المحـــامي الاحداث ، ويشارك فيها ثم يمضي فيها الى النهاية بحيث تضطر المشاهد الى فهم الرواية من جميع وجوهها بصورة شاملة لا بصورة مختصرة : ويوجـــه المحامي اهتمامه الى القانون الذي ينظم حياة الناس والى العدالة التي يهاجمها اولئك الذين يخرجون على القانون ، ثم يذكر بحكم عمره الطويل وحكمته ان الاشرار والابطال قديماً كانوا على وفـاق لانهم كانوا يحيون خارج حدود القانون . ومسرحية « منظر من على الجسر » انما هي مثار للتذكير بان أقل الناس شأناً وأقلهم حظاً من البيـــان واقلهم حظاً من المعرفة لديهم ما لا يستطيع القانون او الحكم الوصول اليه . ويصرح المحـامي قائلا : «اليوم نحن نسوّي نصف تسوية » لكن مثل هـذه التسوية تشكل روح الملهاة لا المأساة . ولعل المشاهد ان يجد نفسه يحث بطل « البوتقة » أو « الجسر » الا يكون احمق مجنونـــاً فيقبل التسوية . الا ان المحـــامي بنظرة يلقيها على شواطىء البحر المتوسط في العصور القديمة يتذكر الملوك الاسطوريين الذين لم يكونوا ليستطيعوا التسوية حين كانوا يتورطون في وضع ما أو يمضون في خط سير معين ، حيث كانوا رغم فصاحتهم وبراعتهم في النقاش حمقى تعبث بهم الآلهة . وان مأساتهم ونهايتهم وقـد أمسكت بخيوطها روايات يفرض عليها الزمن افكاراً جـامدة

رغم ان دلالاتها غير محدودة ، قد اصبحا جزءاً من أثمن تراث للانسانية بحيث ان أحدث محاولة علمية لتفسير الانسان لنفسه قد أقامت دعائم افكارها على اعمالها . ولمثل هذه النهاية تجري الاحداث في مسرحية « منظر من على الجسر » . وقد لا تنطق باسلوب صوفوكليس في اروع حالاته لكن فشلها النسبي قد يرجع الى عزم ميلر على كشف الامكانيات لاحراز النصر الكبير في الحياة الحديثة ، والى رفضه التقليل من وقع اكتشافه باي شيء يوحي بالمتحف او بالمكتبة ، وهما مستودعا التجربة القديمة.

ومنذ سنة ١٩٥٥ ، رغم مضي إنج ووليمز في أساليبها القوية بانتظام ، لم ير المسرح التجاري في برودوي أي رواية جديدة لآرثر ميلر ولكثيرين من رواد المسرح ، فكان هذا مصدراً مزعجاً من مصادر التذمر ؛ ومهما تكن آثاره الفنية بعيدة عن الكمال الذي يهدف اليه فان لها هدفاً سامياً ومجالاً واسعاً وإثارة ورغبة لمعالجة أهم المشاكل التي لم تحل ، معالجة قوية . ويقول هو نفسه في تعليقه بان المسرح الامريكي يكرر ذاته فيما يبدو فصلاً بعد فصل بروايات متشابهة تشابهاً غريباً في المضمون وفي الشكل ! وهو يفرد « الرواية بعد الرواية حيث يساق انسان فتىً ، غالباً ما يكون ذكراً وغالباً ما يكون حساساً ، إما الى

ثورة تؤدي به الى تدمير نفسه او الى العجز بسبب بلادة أبويه وغالباً ما يكون الاب » .

وقد جرت بانتظام متشابه مدهش نفس المجرى موضوعات اخرى مثل: حواء بكل ما لها من قوة تكشف عن ضعف آدم في هبوطه من الجنة («الشاي والعاطفة» Tea and Sympathy و « اثنان الأرجوحة » Two for See - Saw) ، وانتصار غير الناضجين والذين لا يتحملون المسؤولية (« صانع المطر » The Rainmaker و « العمة » Auntie Mame) وتغلب الصعاب الطبيعية او المادية وحلولها محل الانتصار الروحي (« لتورث الريح » Inherit the Wind و « طلوع الشمس في كامبوبلو» Sunrise at Campobello و « أحسن الناس » The Best Man) ومنذ أن رسّخ آرثر ميلر قدمه في الكتابة المسرحية بحيث يأبى ان يكرر ذاته ، فان مسرح الحقبة التالية قلّما يقوى على غيابه !

وبالرجوع الى مواسم العرض في المسرح التجاري في برودوي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية يسهل الاستنتاج بان السنوات السمان تفوق السنوات العجاف . غير ان هذا هو شأن الدراما تاريخياً ، فهي فن معقد غير ثابت قلّما يحقق امكانياته كاملة . فأقل من خمسين رواية تقوى على البقاء من بين المجاميع

الهائلة من الروايات في المسرح الاغريقي . وليست كلها على مستوى عال . ومن بين السنوات الستين التي تسمى تجاوزاً العصر الاليزابيثي او العصر الذهبي للدراما الانكليزية، ليس الا العشرون سنة في منتصف الفترة قد انتجت روايات ظلت تحتفظ باهمية اكثر من الاهمية الاكاديمية . واما اين تنتهي الدراما الامريكية من حيث الاهمية سواء في المراحل جميعها ام في اي فترة ، فامر مزعج. غير انها لن تشرف على الموت حتى بما فيها من موضوعات مكررة وبصراعها الدائم مع الاقتصاد وحق الملكية. وفي اي موسم حديث نراها ترحب بالكتّاب الجدد الذين لم تخرج لهم روايات . ولا تتوقع منهم ان يخضعوا لما تمليه عليهم قواعد النقد او متطلبات الاسلوب القوي اكثر مما كان يخضع الكتاب المتقدمون . بل هي على العكس من ذلك ليست تسعى وراء التطرف او مجرد الابتعاد عن التقليدية ، انما هي وثيقة الارتباط بما يمكن ان يسمى مبدأ المطابقة ، حيث يشترك الممثلون والنظارة معاً في تجربة حية . ثم يمضي المسرح في طريقه حتى يصبح مسرحاً فنياً همه تحقيق التعاون التام في أعلى مستوى بين جميع من يبذلون الجهود في سبيل ذلك. انه مُعدٌ للمضمون الجديد والخيال الجديد . وكل ما يفتقر اليه انما هم الكتّاب المسرحيون والمنتجون الذين لديهم الجرأة في البحث عن القدر

المشترك الاعظم بدلاً من البحث عن القدر الابسط للجمهور المتنوع .

وعلى سبيل المثال ، شاهد موسم سنة ١٩٥٩ — ١٩٦٠ جنباً الى جنب ، على مسرح برودوي ، روايتين كان حظها من النجاح من حيث بيع التذاكر يكاد يكون متساويا وكان الحب موضوعها المباشر وهو قوة اصبحت الحل الميسر لاي مشكلة يثيرها الكاتب المسرحي بذكائه سواء من حيث الرمز او العاطفة او علم النفس. وفي مسرحية « الرجل العاشر » The Tenth Man يربط يادي تشيفسكي أحد المدمنين ادماناً قاتلاً بسيدة شابة تسكنها روح ؛ ثم يرسل بهما الى عدالة السلام واثقاً من أن في هذا الارتباط قوة الاحتمال على البقاء .

وليست هذه العقدة في قصة الجن الا مبرراً لادخال الأشياء الحسنة كما كان يدّعي الكاتب المسرحي في عصر النهضة . ولقد زيّنها تشيفسكي بالمتنوعات الساحرة من الشعائر اليهودية القديمة في جو أشعث من الحياة اليومية التجارية .

وفي مقابل هذا تقوم صورة للحب والحكمة في مسرحية ليليان هيلمان « ألعاب في الطبقة العليا من المنزل » Toys in the Attic التي كتبتها يد حازمة وقلب واع . وهي لا تتناول اشخاصاً غير عاديين او جواً بطولياً ، بل ان الشخوص والجو

اشبه بالشخوص وبالجو اللذين يتناولها تنيسي وليمز ، غير أنه ليس هناك إسفاف في اسلوب الرواية او بنائها . وإن الجمهور غير مكلف بالعطف على الشخوص . إن الفن في المسرحية ضئيل لكن الحكمة متوفرة .

والآنسة هيلمان تلتقط صورة زاهية واقعية للرباط الذي يربط الزوج بزوجته والأخ باخته والأم بطفلها ويسمى هذا الرباط « الحب » كما هو المتفق عليه ، وهو ينتهي الى الأمان والاحترام للفرد . إلا ان البطل الذي يحاول أن يشرك في حظه السعيد غير المتوقع اخواته الثائرات وزوجته الحالية الذهن وكلهن يقدمن أنفسهن لخدمته وخدمة مصالحه ، ينبغي أن يرى نصره في دهشة وعجب وقد تحول الى هزيمة . إن الامر يختلف عما هو مع بطل « موت بائع » ، فهو لم يحلم حلماً خاطئاً ولا شوّه قيمة مجتمع مادي . ولا هو — كالابطال الذين شكا منهم ميلر — الرجل الضعيف الذي ينبغي أن يذل للمرأة القوية . لقد حطمت حياته قوة لا يعرفها الفنان ذو المعرفة الاجتماعية او الفنان ذو المعرفة السيكولوجية ، وانما يعرفها الفنان الاخلاقي وحده ، انها قوة الشر ، وإن الآنسة هيلمان تعرضها بصورة مباشرة حازمة . انها كامنة في الاخت الصغرى . فلا هي التنين الرأسمالي ولا الشيطان بشهوته للانتقام ولا هي اقوى اشتهاء من فرديناند

في مسرحية « دوقة مالفي » Duchess of Malfi . انها صورة دائمة للشر ، وهو الطرف المناقض للخير ، والامر محزن لانها لا تستطيع ان تدرك استعبادها فلن يكون في مقدورها الخلاص . انها اشهر صورة في عمل فني لا ينسى .

لكن اشهر عمل فني للمسرح الاميركي فيما بعد الحرب قد صدر عن ريشة الفنان الذي حدد شخوص المسرح ومستوياته اكثر من أي فرد آخر ، ذلك هو يوجين أونيل الذي ترك وراءه يوم توفي سنة ١٩٥٣ المخطوطة التامة لمسرحية « رحلة اليوم الطويلة في الليل » Long Day's Journey Into Night التي لم تكن ليتم اخراجها للمسرح الا في سنة ١٩٥٦ ، وكان هذا الاخراج بعد وفاة المؤلف موفقاً توفيقاً لم يكن منتظراً ، لأن الرواية من عدة وجوه نوع من الوصية الاخيرة للكاتب . فهي تجيب عن جميع الاسئلة التي أثيرت في عمل أونيل الفني الاسبق ، كما انها تقيم الحدود للعالم المسرحي ، وتفسّر الصور المظلمة التي كانت تشغل مخيلته في بعض الاحايين . كما انها تطالب في إلحاح بعناية الجمهور واستجابته لاية مسرحية من سلسلة المسرحيات الامريكية . ولم تكن المطالبة فقط النتيجة لطول فترة العرض المسرحي ، فأونيل نفسه كان قد قدم للمسرح روايات اطول ، غير ان هذه مسرحية لا شيء « يحدث » فيها (كما ورد في الاعتراض

الكلاسيكي من النقد الشائع) . فلا أحد يموت ، ولا أحد يُقتل ، ولا احد يقع في الغرام . والاحداث تصور يوماً في حياة أسرة، والجو البسيط والشخوص العاديون يحددون تصوّر أونيل للعالم ، انها صورة كاتولوس عن العالم : « أكره وأحب » Odi et amo والموضوعات المتداخلة تذكر بما يعنى به أونيل في حياته : الوحدة ، والمثل الاعلى وقد حالت حقائق الحياة دون تحقيقه ، والبحث عن الدافع الاخير ، والرغبة في « الانتماء » وهذه هي اعظم الموضوعات المسرحية وهي البحث عن الحقيقة من اجل فهم الانسان ، والعقدة في الرواية هي عقدة المأساة الكلاسيكية : وهي التمييز والتسامح ، ولقد كتبت الرواية كما قال مؤلفها « بعطف عميق وفهم وصفح عن جميع سكان مقاطعات التيرون الاربع التي تراوحها الارواح».

إن مسرحية « رحلة اليوم الطويلة » ليست الا سيرة ذاتية ، انها تصف تفصيلياً تجربة المؤلف الشخصية ، انها شيء اكبر من قصة مقاطعات التيرون او من قصص أونيل ، انها اقدم القصص المسجلة : عن آدم المنقّب ، وعن حواء التي أضاعت جنتها بافعالها الخاصة ، وعن ابنهما قابيل الذي يحاول ان يسوّي أخاه به بانزاله الى مستوى العدم واللاشيئية ، وفي كتابة الرواية يعود اونيل بنفسه الى الدوافع الكامنة وراء الافعال التي تصدر

عن اسرته الخاصة ، ويعود بجمهوره في الوقت نفسه الى الدوافع البدائية للجنس البشري . وتتمزق الاقنعة فصلاً بعد فصل حتى يتبلور جميع العمل الفني الهائل في خط قصير رائع في جماله وصدقه.

ورغم الجو المظلم والموضوع العابس فهذه لا تعد رواية يائسة . انها لم تلق نجاحاً لدى الجماهير العامة لانها تردد اصداء القلق وخيبة الامل المشتملين على منتصف القرن . وليس بالمستطاع الافراط في التأكيد بأن هذه انما هي رواية التسامح ، فالجمهور الذي خبر « رحلة اليوم الطويلة » لا يستطيع الخروج من المسرح دون أن يكسب مناعة اكبر وقدرة على التسامح والتفهم لكل الوجوه المجهولة التي ينبغي أن يجوس خلالها في السنوات المقبلات . وستبقى مثار ذكرى وتفاؤل للناقد ولطالب الأدب . وإن تاريخ أي فن مسرحي وطني انما هو رقعة منبسطة واسعة تسند قمم الجبال التي تبرز بين الحين والحين والتي يتخذها الناقد وطالب الادب موضعاً لاهتمامها ، ولئن بدا السهل - أي تلك الرقعة المنبسطة - في اي لحظة شاسعاً لا نهاية له فلا بد من بروز رؤوس في الارض المجهولة التي تقع فيما وراء الافق .

مصادر ومراجع مختارة

مجموعات من الروايات المسرحية

Famous American Plays of the 20's, edited by Kenneth MacGowan. New York: Dell, 1959.

Famous American Plays of the Thirties, edited by Harold Clurman. New York: Dell, 1959.

Famous American Plays of the 1940's, edited by Henry Hewes. New York: Dell, 1960.

Library of Best American Plays, edited by John Gassner. New York: Crown (1949). 5 vols.

The Off-Broadway Theatre, edited by R. A. Cordell and Lowell Matson. New York: Random House, 1959.

Play-Book: Five Plays for a New Theatre. New York: New Directions, 1956.

Seven American Plays, edited by A. S. Downer. New York: Crowell, 1960.

Twenty-Five Modern Plays, 3rd edition revised, edited by A. S. Downer. New York: Harper, 1953.

طبعات مختارة ومجموعة

Hellman, Lillian. **Four Plays.** New York: Modern Library (Random House), 1942.

Inge, William. **Four Plays.** New York: Random House, 1958.

Miller, Arthur. **Collected Plays.** New York: Viking, 1957.

O'Neill, Eugene. **The Plays of Eugene O'Neill.** New York: Random House (1948). 4 vols.

Wilder, Thornton. **Three Plays.** New York: Harper, 1957.

طبعات شعبية لمسرحيات مفردة

Chayefsky, Paddy. **Middle of the Night.** New York: Bantam.

Inge, William. **Dark at the Top of the Stairs.** New York: Bantam.

Miller, Arthur. **The Crucible.** New York: Bantam.

————. **Death of a Salesman.** New York: Compass (Viking).

————. **A View from the Bridge.** New York: Compass.

Williams, Tennessee. **Cat on a Hot Tin Roof.** New York: New American Library.

————. **Fugitive Kind (Orpheus Descending).** New York: New American Library.

————. **The Rose Tattoo.** New York: New American Library.

————. **A Streetcar Named Desire.** New York: New American Library.

————. **Suddenly Last Summer.** New York: New American Library.

مراجع التاريخ والنقد

Bentley, Eric. **The Dramatic Event: An American Chronicle.** New York: Horizon, 1954. (Also in paperback, Boston: Beacon.

————. **In Search of Theatre.** New York: Knopf, 1953. (Also in paperback, New York: Vintage).

Clark, B. H., and George Freedley. **A History of Modern Drama.** New York: Appleton-Century-Crofts, 1947.

Clurman, Harold. **The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties.** New York: Knopf, 1945 (Also in paperback, New York: Dramabooks).

Deutsch, Helen, and Stella Hanau. **The Provincetown.** New York: Farrar and Rinehart, 1931.

Downer, Alan S. **Fifty Years of American Drama, 1900-1950.** Chicago: Regnery, 1951.

Fergusson, Francis. **The Human Image in Dramatic Literature.** New York: Anchor (Doubleday), 1957.

Gassner, John. **Form and Idea in Modern Theatre.** New York: Dryden, 1956.

Gibson, William. **The See-Saw Log.** New York: Knopf, 1959.

Hewitt, Barnard. **Theatre, U.S.A., 1668-1957.** New York: McGraw-Hill, 1959.

Krutch, Joseph Wood. **The American Drama since 1918.** New York: Random House, 1939.

McCarthy, Mary. **Sights and Spectacles.** New York: Farrar, Straus, 1956.

Quinn, Arthur Hobson. **A History of the American Drama.** New York: Appleton-Century-Crofts, 1945. 4 vols.

Rice, Elmer. **The Living Theatre.** New York: Harper, 1959.

Sievers, W. D. **Freud on Broadway.** New York: Hermitage House, 1955.

Thorp, Willard. **Modern American Writing.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.

سير

Useful biographical material about contemporary playwrights may be found in **Current Biography** (New York: Wilson, 1940 to date), which is published monthly and cumulated annually.

مجلات

Education Theatre Journal.
Modern Drama.
Quarterly Journal of Speech.
Theatre Arts.
Tulane Drama Review.

ف . ب . (٥٩)

١٩٦١

مطبعة فنش - شارع بشارة الخوري - بناية نقاش - تلفون : ٢٧٥٣٣

هذا الكتاب

اصبحت المسرحية الحديثة فناً لا يتم الا اذا اجتمعت لاخراجه مواهب خلاقة متعددة ، ولذلك غدا التلاؤم بين الفكرة الروائية ومتطلبات المشهد المسرحي امراً بالغ الدقة والتعقيد ، فقد كان الكاتب الروائي من قبل حراً في تسخير ما يريده من وسائل ، اما في المسرح الحديث فانه بحاجة الى عون خلاق من الاخصائيين في التصميم والتلوين والإضاءة .

وفي هذا الكتاب تصوير لما بلغه المسرح الامريكي من تطور ، وتقدير لما ابدعه الكتّاب المسرحيون من يوجين اونيل حتى آرثر ميللر ، وما حققه مخرجون كبار ، وفيه ايضاً تتبع لتطور « انموذج » البطل في الروايات المسرحية ، ونقد لبناء اشهر المسرحيات الامريكية .

كتاب جدير بالقراءة

منشورات المكتبة الاهلية - بيروت

الثمن :
١٠٠ ل.ل.

وكلاء التوزيع في العراق : مكتبة المثنى - بغداد

١٢٥ ق.س.

LIBRARY
OF
PRINCETON UNIVERSITY

Princeton University Library
32101 072588252
(NEC)
PS351
.D696125
1961