(٣١) يوجين أونيل : بائع الثلج يأتى

بقلم : جيرالد ويلز

فى صيف عام ١٩٤٠ كتب يوجين أونيل خطاباً إلى لورانس لانجنر صاحب مسرح الجيلد يقول فيه عن مسرحية «بائع الثلج يأتى» «إنى فى منتهى الثقة من أن هذه المسرحية كعمل درامى خالص تعد واحدة من أعظم الإنجازات التى قمت بها فى حياتى على الإطلاق» وكان لثقته هذه ما يبررها : ففى العشرينيات من هذا القرن استطاع أونيل أن يثبت نفسه كأهم الكتاب المسرحيين فى أمريكا وأكثرهم طموحا بمسرحياته المتنوعة مثل «الإمبراطور جونز» و «رغبة تحت شجرة الدردار» و «فاصل غريب» وكان صراعه من أجل مزج المسرح الطبيعى الذى أظهر فيه موهبته بالتطلعات الشعرية والفلسفية الكبيرة قد خلق سلسلة من التجارب المسرحية ، كانت على الأقل – من الطموح فى هدفها بحيث منحته شهرة عالمية مؤثرة توجت فى عام ١٩٣٦ بجائزة نوبل . واليوم فإن محاولاته – على أية حال – فى كتابة المأساة الراقية ، سواء فى مفهوم فرويد أو الإغريق ، مثل «الحداد يليق بإلكترا» ، وتوظيفه للأقنعة والرمزية الواضحة فى «الإله الكبير براون» ، وتجاربه المرتبطة بمفهوم فكرى معين كما نجد فى «وضحك لعازر» – كل هذه المحاولات عمالقة سقطت من عليائها : فقد جرفها تيار الزمن ، لكن الأهم من هذا أنها انجرفت تحت وطأة الإتقان الذى امتازت به مسرحياته الأخيرة التى تعد «بائع الثلج يأتى» و «رحلة يوم طويل فى الليل» من أفضل ما يمثلها .

وكانت المسرحيات التى كتبت فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات قد نهض الكثير منها على استخدام وتحويل مضمون الحياة الخاصة لأونيل إلى مادة مسرحية ومن ثم كانت بمثابة

عودة إلى الواقعية المخففة للمسرحيات الأولى التى اتخذت من حياة البحر مضموناً لها . وعندما خلص نفسه من قيود الوسائل الأدبية والمسرحية المبالغ فيها التى حاول استخدامها فى صبغ مسرحياته التى كتبها فى منتصف عمره بالصبغة العالمية – أصبح أونيل قادراً على أن يتكلم بأسلوب أكثر مباشرة فى مسرحياته الأخيرة . وكما كان دائماً فقد كان مهتماً بمكان الإنسان فى عالم غير مناسب له كما هو واضح للجميع ، لكن هذا الاهتمام كان من خلال السياق الأكثر واقعية والذى ركز عليه عمله حتى نهاية حياته ؛ وبذلك تحولت القضية الأساس إلى مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات بصفاتها الذاتية المحددة ، وتصنع مواقفها الدرامية الخاصة بها . وأصبحت قوة الدفع الدرامى هى التى تمنح مسرحياته دلالتها المتسامية أكثر من مجرد ربطها بالقوالب المألوفة .

أما مسرحية مثل « بائع الثلج يأتى » فليست واقعية بالمفهوم الضيق للكلمة . إنها ليست وثيقة تسجيلية تتخذ من متسولى سكيدرو مضموناً لها ؛ كما حاولت مارى مكارثى فرض هذا المفهوم فى عرضها للإنتاج الأصلى للمسرحية [1]. فلقد لفت ودارت حول عدم دقة الكاتب المسرحى فى وصف مدمنى الخمر ، وهو ما افترضته مسبقاً ، فى حين أن إيريك بنتلى فى بحثه « محاولاً حب أونيل »[2] وهو هجومه الشهير المتعالى على الكاتب المسرحى – قد أصر على أن هناك مسرحيتين فى « بائع الثلج » : الأولى واقعية والأخرى تأثيرية .

وهناك عدة جوانب من الحقيقة فى ذلك التقسيم إذا ما طبقنا على مفهوم بنتلى الأساليب الثلاثة التالية :

أولا : استخدام اصطلاح « اللاواقعى » بدلا من « التأثيرى » طالما أن الاصطلاح الأخير يوحى بمسرحية مثل « الإمبراطور جونز » وهو ماينحى بنا إلى الخلفية التى ترتبط بالمفهوم الذاتى أكثر من ارتباطها بالمفهوم الموضوعى .

ثانيا : رفض الافتراض الذى ينادى بأن المسرحية الواقعية مسرحية « أصيلة » فى حين أن الأخرى لا تحمل هذه الصفة .

ثالثا : إدراك أن المسرحيتين إنما هما فى حقيقة الأمر مسرحية واحدة وكما هى الحال مع أعظم الكتاب المسرحيين المفروض فيهم أنهم واقعيون – نذكر منهم على سبيل المثال . إبسن فى مسرحية « سيد البنائين » وشكسبير فى « هاملت » – فسنجد أن أونيل يقص علينا قصة تبدو على الفور دراما دقيقة تنهض على دوافع سيكلوجية ، ومقولة عامة عن طبيعة الإنسان .

وخلفيته المسرحية بار مألوف وتجسيد مسرحى له وظيفته فى الوقت نفسه . أما شخصياته الثانوية فأنماط معتادة اختيرت لإبراز ملامح خطه الفكرى الرئيس ، لكن هناك حقيقة ظاهرية بارزة فى هذا المنهج – برغم كل شىء – وهى أن معظم الناس الذين نعرفهم – وخاصة هؤلاء الذين نقابلهم فى البارات والحانات – يصرون على إظهار وجه واحد فقط لكل منهم .

وتؤكد دوريس ألكسندر[٣] أن شخصية هوجو التى يقدمها أونيل صورة دقيقة للفوضوى هيبوليت هافل الذى عرفه أونيل فى بروفنستاون وقرية جرينتش ، لكن لا المصدر الحقيق ولا الوصف الواقعى يجنب الشخصية كونها نمطاً مألوفاً ، وكما نجد فى توجيهات أونيل للإخراج فإنه يقول عن هوجو : « إنه يتشابه تشابها قويا ونمط الفوضوى كما نعرفه – القنبلة فى اليد . . أى كما يصوره الكاريكاتير فى الصحف ! .

ولعل وعى أونيل باستخدامه هذا المخزون من الأنماط المسرحية ليس سوى نموذجٍ واحدٍ للتدليل على الأسلوب الذى صاغ به واقعيته . ومن الممكن أن نراها أيضاً فى تحريكه لمجموعة الشخصيات ، وفى توظيفه للشخصيات الثانوية كوحدة درامية مفردة على سبيل القيام بدور الكورس ، وفى توازنه الدقيق للشخصية فى مواجهة شخصية أخرى وإن كان من الواضح أنه توازن مصطنع . ولكن لا تعد هذه بمثابة متناقضات تطفو على السطح الواقعى للمسرحية ، بل هى ببساطة مجرد امتداد له .

وتكمن قوة « بائع الثلج يأتى » فى أن استجابتنا الفكرية للأدوات اللاواقعية والتأكيد على الخط الفكرى للعمل لم يؤد إلى التداخل مع توحدنا العاطفى ومشاركتنا الوجدانية مع الشخصيات .

وقد تمثل انفصال لارى سليد عن الشخصيات الأخرى فى نهاية المسرحية فى الأسلوب المرئى الذى يدركه المتفرج بعينه ، والأسلوب الشفهى الذى يتجسد فى كلام الشخصية ، فقد انعزل بجلوسه إلى المائدة فى مقدمة خشبة المسرح على اليسار ، والتزم الصمت فى مواجهة غناء الكورس غير المتناغم ؛ لكن المعنى التهكمى النهائى للمسرحية لم يتم استيعابه كما تم الشعور به ؛ لأن المتفرجين كانوا يشاركون لارى فى انتظار سماع صوت سقوط جسم باريت خارج النافذة .

وربما كانت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرحية قد برزت على أفضل وجه فى استخدام أونيل للغة ، وكانت الكمية اللغوية ضخمة طالما أن المسرحية تستمر لأربع ساعات . وقد علق

إيدموند فى مسرحية « رحلة يوم طويل فى الليل » على « الواقعية الأمينة » التى أصبحت « أعظم ما قمت به من أعمال » بقوله : إن « التلعثم هو البلاغة القومية والمحلية التى نتميز بها نحن الذين نعيش فى الضباب ! وطالما أن إيدموند هو أونيل نفسه فقد وضع الكاتب المسرحى على لسانه واحداً من أقسى ملامح النقد الذى يمكن أن يوجه إليه ككاتب : « ألاعيب الشاعر وحيله ، لا ، إنى خائف مثل ذلك الفتى الذى يبحث دائماً عن سيجارة ليدخنها ! إنه لم يحصل حتى على الألاعيب التى تحقق له هدفه ؛ فهو يمتلك العادة فقط . » وليس من المحتمل أن يوجد هناك من يكرس ليلة بأكملها لكى يخوض فى قراءات أونيل بحثاً عن معانى الكلمات ذاتها ؛ كما يفعل مع شكسبير أو شو . ولقد كان أونيل مدركاً لهذا . فإذا استخرجنا سطراً له من سياقه الدرامى فإنه يبدو عادة ملتوياً معقداً ، وفى أغلب الأحيان مثيراً للضحك والسخرية .

وإذا عدنا إلى الثلاثينيات حين تعودت بنات العائلات تلقى الدروس فى الإلقاء لتحسين نطقهم كان ضمن القطع المقررة والمفضلة فى هذا المجال مناجاة طويلة اقتبست من أحاديث البطلة فى المشهد الكبير فى الفصل الثالث من مسرحية « أنا كريستى » . وإذا ربطنا حديث أونيل بالشخصية الدرامية فإن مظاهر الخشونة اللفظية تبدو عديمة الأهمية ؛ وتصبح العامية المؤقتة ، واللهجة المرحلية ، والإلقاء القبيح – جزءاً لا يتجزأ من التجربة الدرامية الكلية .

والفصاحة المتلعثمة فى « بائع الثلج يأتى » لا يمكن أن تسمع ببساطة على لسان شخصية مثل هيكى الذى يوحى استخدامه للألفاظ بخلفيته الدينية الإنجيلية ووظيفته كقومسيونجى ، ولكن على لسان الشخصيات التى تشكل الخلفية . لكن « الواقعية الأمينة » فى هذا المجال تبدو على أوضح صورة . إن وزن الكلمات وحده والتكرار الذى لا يمل يوضحان أن أونيل يقيم كياناً مصطنعاً من اللغة التى يفترض فيها الاتساق ظاهرياً .

وعندما عرضت المسرحية لأول مرة صرخ عدد من النقاد[٤] من جراء طولها المبالغ فيه ، وكانوا متيقنين تماماً من أن ما يحتاج إليه أونيل محررٌ ذو يد ثقيلة فى إعادة تشذيب المسرحية . وقد شاركهم منتج المسرحية فى هذا الاعتقاد . وفى وصفه لبروفات « بائع الثلج » حكى لورانس لانجنر[٥] كيف أن بول كرابترى – الذى أدى دور باريت – كان يحصى عدد المرات التى يتوقع فيها أن يطلبوا منه تكرار نقطة معينة ، وبناء على إلحاح كرابترى ذهب لانجنر بهذا الإحصاء لأونيل فما كان رده سوى « إننى قصدت أن يصل التكرار إلى ثمانى عشرة مرة ! » وعندما قرر جوزيه كوينتيرو إعادة إخراجها خارج برودواى فى عام ١٩٥٦ حدد عمله

بالأهداف التى وضعها أونيل . وقد قال بعد ذلك عن المسرحية :

« إنها تشبه شكلاً موسيقيا مركباً تكرر ألحانه الرئيسة نفسها بتنويعات طفيفة كما تفعل الأنغام فى السيمفونية ! إنها وسيلة فعالة على الرغم من أن النقد انهال على رأس أونيل بسببها من هؤلاء الذين لا يدركون قوة المعنى وعمقه اللذين يتحققان من خلال التكرار . » (٦)

ومن الخطأ افتراض أن كلمة « المعنى » فى هذا المقتطف من كوينتيرو تشير ببساطة إلى تكرار اللحن الرئيس . حقاً إن أونيل يخصص لكل شخصية من شخصياته وهماً قائماً على ماض مشكوك فيه ، وحاضرٍ لا يمكن التعرف عليه ، ومستقبل لا يمكن التكهن باحتمالاته ، ثم يجعل الشخصيات تستعرض أحلامها بحيث يمكّن المتفرجين فى أغلب الأحيان من التنبؤ بالكلمات قبل أن تنطقها . إن ما يفعله أونيل – كما أظهر إنتاج كوينتيرو للمسرحية – هو إمداد بار هارى هوب بحياة من نسيج خاص بها . يتساءل باريت : « أى نوع من الرابطة هذه ؟ »

فيجيبه لارى سليد :

« إنه بار الفرصة المنعدمة ، إنه بار بيدروك . نهاية طريق المقاهى وسرداب مطعم قاع البحر ! ألا تلاحظ الهدوء الجميل المشبع به الجو ؟ إن هذا سببه أنه الميناء النهائى . ولا يوجد من يشغل نفسه بالمكان الذى سيرحل إليه فيما بعد ، لأنه ليس هناك مكان أبعد من هذا يمكن الذهاب إليه » .

وبدون بلاغة لارى فإن هذا المبنى بارٌ وفندق . إنه بناء عتيق ينتمى إلى الطبقة الراقية حيث يعيش عدد من المهاجرين الهاربين على حسنات المالك الذى يشاركهم بدوره فى اعتمادهم فى حياتهم على الويسكى والأحلام ! ومن النظرة الأولى فإنه قد يبدو مثل « المشرحة التى يستقر فيها أخيراً كل من يركب رأسه » على حد قول مارجى عندما ظهرت على خشبة المسرح لأول مرة فى الفصل الأول ، لكن مارجى جزء منه وهى تعرف أحسن . هناك حياة فى قاع البحر . يقول لارى بمجرد أن تبدأ المسرحية : « إن أكذوبة الحلم القادم هى التى تمنح الحياة كُلَّ المجانين أبناء السفاح أمثالنا ، سواء كنا سكارى أو غير ذلك » ، وبعد ذلك يشعر بالتوحد مع السكان تجاه باريت ، ويحدد تشكيلة متنوعة من الأوهام . ومعظم أبناء الحى مثل جيمس كاميرون – الذى يطلق عليه الاسم المستعار جيمى تومورو – يصرون على أنهم سينهضون بعضهم ببعض ، كما سينظفون أنفسهم ، ثم ينطلقون خارجاً للبحث عن أماكنهم الضائعة فى العالم الكبير .

هذا الحلم القادم يعتمد – فى معظم الحالات – على ماض تحيط به الذكريات المزيفة مثل إعادة هارى هوب زوجته الميتة إلى الحياة فى الحلم وتحويلها من امرأة مشاكسة إلى قديسة ! ومثل أكاذيبه المؤثرة ؛ كما نجد فى إصراره على أن الحزن لبيسى الميتة قد منعه من أن يضع قدمه خارج باب بيته لعشرين سنة !

وإذا كان كل ما يهدف إليه أونيل هو تجسيد الخلفية الوهمية للمسرحية فإن العرض الطويل الذى يقوم به لارى من الممكن أن يقوم بهذه المهمة . والذى يسعى إليه الكاتب المسرحى هو الإحساس بالمكان وليس مجرد وصفه .

وعندما يستيقظ المتسولون واحداً بعد الآخر ويندمجون فى الحوار نجد أنهم يشكلون مجتمعاً قادراً على حماية نفسه بنفسه ، ويغذى بعضهم أوهام بعض ، ويصغون إلى الأحاديث المألوفة التى لا نهاية لها بعضهم لبعض ، ويتبادلون السباب فيما بينهم بطريقة محببة ، ويستخدمون الإشارات التى تعنى النكات البذيئة أو المواقف التقليدية المألوفة .

وطالما أن الحدث الرئيسى فى المسرحية لا يبدأ إلا عند وصول هيكى صوب نهاية الفصل الأول فإن مضمون هذا الفصل الطويل قد استخدم لإشاعة الجو العام . إنه فصل كوميدى أساساً . وبعض النقاد من أمثال جورج جين ناثان وإيريك بنتلى[٧] يجدونه مضحكاً بالفعل ، لكن كوميديا أونيل لم تجعلنى أضحك على الإطلاق ، تذكر القصة التى تدور حول الخنازير وبركة مليونير البترول فى مسرحية « القمر لابن السفاح » . وسواء كانت مضحكة أم غير ذلك – فإن الفصل الأول من « بائع الثلج » يمدنا بصورة مؤثرة عاطفياً لعائلة متواضعة الحال ، وبيئة مستقرة على وشك الانهيار والتصدع .

ونتيجة لخلفيتها والتوازن المعقول بين الشخصيات فإن « بائع الثلج يأتى » تقارن بمسرحية « الأعماق السفلى » لمكسيم جوركى . ولأن هيكى – مثله فى ذلك مثل جريجرز ويرل – يفترض فيه أنه ينادى بالخلاص من خلال الحقيقة فقد قورنت المسرحية بمسرحية هنريك أبسن « البطة البرية ». ولأن أحداثها تدور فى حانة يجلس فى وسطها ملاحظ يفلسف كل ما يدور حوله فقد قورنت بمسرحية وليم سارويان « زمن حياتك »[٨] وهذه المقارنات صحيحة ومفيدة إلى حد ما ، لكنها تميل إلى جذب انتباهنا إلى أوجه مصطنعة للتشابه .

وإذا كان من المفيد الخروج عن دائرة المسرحية ذاتها على سبيل تسهيل عملية وصفها فإن التشابه الأكثر تناسباً فى نظرى يتمثل فى مسرحية أنطون تشيكوف « الخال فانيا » : فعلى الرغم

من أن مسرحية تشيكوف تبدأ تقريباً عند النقطة التى بلغها أونيل فى بداية الفصل الثانى فإن الحدث الرئيس فى كل من المسرحيتين متشابه بالضرورة : فى كلتا الحالتين جماعة من البشر منغلقة على نفسها ، تمتلك اكتفاء ذاتياً ، لكن شخصاً خارجاً عنها يقوم بغزوها ، ومن المفروض أنه شخص واضح محدد يثير الإعجاب أول الأمر لكنه يتحول تدريجاً إلى شخص مختلف تماماً عما توقعنا أن يكون عليه .

ينطبق هذا على سيريبيرياكوف فى « الخال فانيا » وهيكى فى « بائع الثلج » . وفى كلتا المسرحيتين يتسبب الدخيل فى الاضطراب الذى يحتاج الهدوء المحلى ، وهو اضطراب مؤقت بالنسبة لبعض الشخصيات ، ثم يرحل والسلام يغمر داخله تاركاً الشخصية المحورية – الخال فانيا عند تشيكوف ولارى سلين عند أونيل – والألم ينهشها نتيجة لإدراكها للمآسى التى تحيط بها .

وعندما أقارن بين « بائع الثلج يأتى » و « الخال فانيا » فأنا لا أوحى بأن أونيل اقتبس شكل مسرحيته من تشيكوف ، لكنى أوضح أنه – مثل الكاتب المسرحى الروسى – يستخدم واحداً من المواقف الدرامية الخالدة . وعلى أية حال فإن أونيل عنده القصة الخاصة به التى يقوم بحكايتها .

تبدأ المسرحية فى الصباح الباكر لعيد ميلاد هارى هوب . وكان هو ومعه الأصدقاء والمستأجرون الذين يعيشون عالة على الآخرين – فى انتظار ثيودور هيكمان طوال الليل ، وخاصة أن هيكى تعود دائما أن يتعلل بعيد ميلاد هارى للحصول على المزيد من الشراب . ويصدر توقعهم هذا – إلى حدما – عن أن وصول هيكى لا يعنى سوى الويسكى المجانى ! وعلى أية حال فإن الشىء الأكثر أهمية من ذلك أن هيكى يحضر معه النكات (وخاصة تلك التى تدور حول زوجته وبائع الثلج والتى يفضلها الجميع) ، إنه يأتى كمبعوث من العالم الخارجى ، وقبوله وسطهم يدعم كل الأوهام التى يجترونها . على أية حال فإنه قد تأخر هذا العام ، وهو ما يتسبب فى إثارة موجات مضطربة عبر الهدوء الذى يصفه لارى ؛ وعندما تأتى كورا وتشاك ومعهما الأنباء بأنهما شاهدا هيكى وأنه فى طريقه إليهم يزرع تقريرهما هذا بذور الشك فى المتفرجين إن لم يكن فى الشخصيات الأخرى . تأتى كورا برسالة من القومسيونجى تقول : « أخبرى العصبة أننى سأحضر فى ظرف دقيقة . إننى أقوم بالانتهاء من تحديد أفضل الطرق لإنقاذهم ومنحهم السلام ! » وعلى الرغم من أنها تتفق مع هارى فى أن هيكى لابد أن

يكون مخادعاً فإنها تضيف قولها : «لكنه هو نفسه كان مضحكاً بطريقة ما ! كان مختلفاً أو كشيء من هذا القبيل» . ويوضح تشاك أنه كان فى وعيه تماماً ولم يكن مخموراً . ويأتى دخول هيكى فى أعقاب وصفها له بمثابة لفتة فنية جميلة تجاه الشخصية . إنه يدخل فى زوبعة من التعاطف القلبى الذى يثيره الصبية ؛ فهو يغنى ألحاناً مرحة ، ويطلب الشراب للجميع ، ويتحرك وسطهم ، ويشد على أيديهم ، ويحييهم كل واحد باسمه ، ويسبغ بركاته عليهم بأسئلته التى لا يتوقع عليها إجابات : «كيف حال ابنك ؟» «كيف حال الصبى ؟» هناك عاطفة أصيلة فى هذا السلوك ، لكنّ هناك حساباً عقليا أيضاً .

إنه قومسيونجى وقد حذرت كورا المتفرجين صراحة مما أدى إلى الإحساس بأن هناك شيئاً غير سوىّ ، بل إنهم يشتبهون فى أنه أحضر معه فاتورة بالبضائع والسلع التى يمكن أن يسوّقها فى هذه السوق غير المتوقعة . إنه بالتأكيد لم يجلب معه السلوى التى توقع الحالمون أن تهل مع مجيئه . ويبدأ شكهم من اللحظة التى يرفض فيها نفسها الشراب معهم : «لقد كانت كورا على حق يا هارى : فقد تغيرت : أعنى فيما يتصل بإدمان الخمر ، فلم أعد فى حاجة إليها بعد الآن»

لقد جاء هيكى لإنقاذهم :

«كنت أعنى إنقاذكم من الأحلام التى لن تتحقق ، إننى أعرف الآن من خلال تجربتى أن هذه الأحلام هى الأشياء التى تسمم حياة الإنسان وتحطمها وتمنعه من الحصول على أى نوع من السلام . آه ! لو تعلمون كم أشعر بالحرية والرضا الآن ! إننى أشبه رجلاً جديداً . والشفاء سهل الحصول عليه لدرجة لا تصدقونها طالما أنكم تملكون الحمية . تماماً مثل القول القديم المأثور الذى ينادى بأن الصدق والأمانة أفضل سياسة ! نعم إنه الصدق مع نفسك . هذا هو ما أقصده . كل ما عليك أن تعمله أن تتوقف عن الكذب على نفسك وعن خداع نفسك فيما يختص بالأيام المقبلة . »

إن أسلوبه هذا من شأنه أن يفرق شمل الجماعة . إن إصراره على أنه يتحتم على كل واحد أن يواجه الحقيقة لابد أن يحيل المجموعة إلى شذرات متناثرة . فهو لن يدع أحداً يمارس ما يعتبره نوعاً خاطئاً من أحاسيس الشفقة الممزوجة بالرثاء ، إنها الإحساس الذى يمارسه لارى والذى يغذى الأوهام . وعندما يتعرون ويتخلصون من اعتمادهم المزدوج بعضهم على بعض يتحولون جميعاً إلى أناس متحفزين للدفاع عن أنفسهم ، ومعرضين للثورة الغاضبة على أتفه الأشياء ، فى حين أن الشك ينهشهم من الداخل : فالنكات التى لا تثير الاستياء والتى تعودوا

أن يثير بها بعضهم بعضا – أصبحت هجوماً جارحاً ! هناك أيضاً العنف أو احتمال وقوعه على الأقل . وكان المحاربون القدامى فى حرب البوير قد عاشوا فى سلام معاً على الرغم من العداء القديم بينهم ، إلا أنهم الآن قفزوا فجأة للإمساك بخناق كل منهم للآخر. يشهر جوموت سكيناً فى حين يخرج روكى مسدسه لمواجهة تهديده . وبالنسبة لهيكى فإن هذا كله موقف مؤقت ، وتصحيح ضرورى قبل أن يبلغوا الاستقرار والسلام فيما بينهم وبين العالم . إنه يشاكسهم ويثير مواجعهم ويحفر داخل نفوسهم لدرجة أن كل واحد منهم يحاول الهرب منه بالتصرف الوهمى على أساس من أحلام الغد ، ومن ثم يخرج فاراً ، لكنه يعود والإحباط يأخذ بكل تلابيبه . يقول روكى : «لقد تعرى الجميع ! كل على حقيقته . لم أستطع أن أشعر بالأسف لأجل هؤلاء المتسولين البؤساء عندما قدموا هذه الليلة واحداً بعد الآخر ، مثل كلاب الشوارع وهى تضع ذيولها بين ساقيها ! » وليس روكى بالملاحظ الموضوعى لأنه يشعر بالإحباط والهزيمة هو الآخر . لقد اتفق على تسمية نفسه «قواداً» ، فهذا أكثر دقة من الاصطلاح الذى يطلق على الشاب الذى يجالس الفتيات فى البار . لكنه يواجه حقيقة نفسه فقط من خلال دعوته للآخرين – باريت ولارى – لكى يشاركاه . فى امتهان الحرفة نفسها . وبالنسبة لجميع الذين قام هيكى بتغييرهم فقد عادوا إلى النقطة التى بدءوا منها . يقول هوجو لهارى هوب : «إنك تبدو مضحكاً ، إنك تبدو ميتاً » ، وذلك عندما عجز هارى عن القيام بجولة سيراً على الأقدام حول الحى الذى فيه مبانى الحكومة ، وعاد على أعقابه متعثراً إلى البار ؛ ليجد أنه لا يستطيع معاقرة بنت الحان حتى فقدان الوعى أو إعادة إحياء أحلام الغد !

يحيل لارى تعليق هوجو إلى اتهام يتحول فى الحال إلى هجوم على هيكى وتلخيص لمدلول الأثر الذى مارسه عليهم : «إنه سلام الموت ذلك الذى أحضرته معك ! » وعندما يحل سلام هيكى على هارى هوب ويصفه لهارى بهذا الوصف الذى لايحيد عنه فإن المتفرجين لا يصابون بالدهشة ؛ لأن هيكى كان قد توحد شخصياً و الموت منذ الفصل الأول عندما قال ويللى أوبان – بعد أن عجز عن اقتناص شراب من باريت – قال : «دعنا نصلى معاً من أجل أن يصل هيكى على الفور ، هيكى القومسيونجى العظيم . . . . فلنتعلق بمجىء هيكى أو الموت ! »

وفى نهاية الفصل الثانى عندما يضع هيكى لمسته الكئيبة النهائية على حفلة هارى يقول للمحتفلين الذين فقدوا الأمل فى الابتهاج الحقيقى : إن زوجته قد ماتت مما جعل لارى يندفع

قائلاً دون أن يطلب أحد منه التطوع لهذا القول : «نعم لقد شعرت أنه جلب إليه لمسة الموت معه ! » وكانت الكلمات التى يستخدمها هيكى فى محاولته إقناع المجموعة بمنطقه هى «اقتلوا أحلام الغد ! » ، وهى جملة لا توحى فقط بالكشف الذى لا مفر منه والذى يؤكد أنه اغتال زوجته : بل ترمى أيضاً إلى حالة الموات التى سيترك فيها أعضاء الجماعة الذين يفترض فيهم أنهم حصلوا على الخلاص .

وفى الفصل الأخير عندما شعر هيكى بالفجيعة فى نتائج مهمته التبشيرية فإنه يدلى باعترافه على أمل أنه سيجدد هؤلاء التعسين الذين تغيرت عقيدتهم على يديه . يفعل هذا بتقديمه ثغرة للهروب وليس بضربه مثلاً لهم . ويتشبثون باحتمال جنونه عندما قتل إيفيلين ، ويستغلون هذا الافتراض فى رفض كل ما فعله وماقاله منذ الجريمة ، وتتحول أفعالهم وسقطاتهم إلى محاولات لمداعبة صديقهم . وبذلك لم يحدث أى اختبار حقيقى لأحلامهم فى الغد ؛ ومن ثم يحاولون مرة أخرى بناء عالمهم الوهمى ! ويتذكر روكى بالمناسبة السيارة التى لم يكن لها وجود على الإطلاق والتى أوشكت أن تدوس هارى عندما حاول الخروج من البار . قال : «بالتأكيد لقد رأيتها ! لقد نفذت بجلدك منها فى آخر لحظة ! وكنت ظننت أنك أصبحت فى عداد الموتى ! » ثم أضاف متردداً : «خذها منى كلمة قواد أمين ! » وبكل الفهم لشخصية روكى يرد عليه هارى بالإجابة التى تجعله ينسى أنه قواد ؛ يعترف هارى له بقوله : «لابأس عليك أنك قواد ! » ثم يستخدم صفة روكى لكى يبتكر نكتة مألوفة ومقبولة : «لكن بالله عليك لا تشد. تلك الحثالة الأمينة إليك ! يجب عليك أنت وتشاك أن يكون لكما سجلان فى اتحاد لصوص المنازل والبنوك ! »

ويبدأ الآخرون فى إعادة بناء قناطرهم ، ويستأنف الويسكى مفعوله مرة أخرى ! ويصبح واضحاً بأكثر من طريقة واحدة أن هوب قد أصبح المثل الأعلى الخالد لهم طالما أنه هو الذى يمدهم بالشراب ، ويعرف كيف يعاملهم المعاملة المريحة ؟

وإذا ركزنا البؤرة – كما فى الوصف الذى سبق ذكره – على الجماعة بصفتها مركز الحدث فمن الممكن تقريباً أن نعتبر المسرحية حدوتة يمكن أن تنتهى بالسطر الذى يعد من أقدم السطور إراحة للنفس فى تاريخ السرد القصصى : «وهكذا عاشوا فى التبات والنبات وخلفوا صبياناً وبناتٍ ! » . وربما كانت مسرحية «بائع الثلج يأتى» بمثابة حدوتة أخلاقية خالصة تدور حول عجز الإنسان عن العيش بدون أوهام ، لكنها على أية حال أكبر من ذلك ! إنها مثيرة وعجيبة

مثل ذلك النوع من القصص الذى يلجأ إلى التحذير ، لكن قوتها الدرامية تكمن فى شخصياتها الثلاثة الرئيسة التى تلعب لعبتها المؤلمة والتى تتردد بين الحقيقة والوهم فى مواجهة النمط الاجتماعى الذى يتردد بدوره بين الخسارة والمكسب . إنها شخصيات هيكى وباريت ولارى الذين لا يشعر أحد منهم بالألفة فى بيت هارى هوب .

وعلى سبيل التهكم فإن هيكى – من بين الثلاثة – هو أكثرهم ارتباطاً بحلمه الذى يدور حول القصر . فهو بصفته عضواً دائماً فى «حركة الغد» قد جاء دائماً إلى بيت هارى لكى يغذيهم بالأحلام غير الممكنة مثل ذلك الحلم الذى اشترك فيه وزوجته والذى تمثل فى تيقنه من أنه سيستطيع إصلاح شخص ما وإرشاده إلى سواء السبيل مهما كان منغمساً فى الخمر والدعارة ! ومن ثم يصبح الزوج الكامل لإيفيلين الزوجة الكاملة ! وعندما قتل ذلك الحلم بقتله زوجته فإنه يصل مرتدياً حقيقته الجديدة بفخر ، لكن الوقت لا يستغرق المتفرجين طويلاً قبل أن يكتشفوا أن وجهه المغسول النظيف مجرد قناع آخر ! ومنذ اللحظة التى يطأ فيها هيكى خشبة المسرح يصبح من الواضح أنه مدفوع بحاجة ملحة خاصة به ، وأن رغبته فى خلاص أصدقائه وإنقاذهم هى أكبر بكثير من مجرد سلوك عطوف ضل سواء السبيل . ويوحى أونيل بهذا بالطريقة التى يطعم بها أحاديث هيكى الناعمة ظاهرياً بالتردد ، ويلمح بأنها سوف تؤدى إلى لحظة الكشف النهائية . وفى إنتاج كوينتنيرو للمسرحية تأكدت هذه الصفة فى هيكى من خلال أداء جاسون روباردز الابن الذى أدى الدور بحدة عصبية تمثلت خارجياً فى تشنجات الأصابع ، وحركات الوجه التى أوحت بعدم قدرته على التحكم فيها .

وللحفاظ على الدافع الذى أدى به إلى قتل زوجته – أى أن يجلب لها السلام وأن يحررها من خيبة أملها المستمرة فى النكسات التى تصيبه – فإن هيكى يقنع نفسه أنه قتلها عن عمد وأن اغتيالها كان الفعل الذى حرره نهائياً من خداع النفس ومن اعتماده على غد وهمى !

وعلى أية حال فإن اعتقاده الراسخ – مثله فى ذلك مثل تصميم روكى على تسمية نفسه بالقواد – لم يستطع أن يحافظ على نفسه بدون سند خارجى . إنه يتحتم عليه أن يحطم كل الأحلام فى بيت هارى هوب ، كما حطم حلمه هو ، وأن يستخدم شهادة أصدقائه الذين عثروا على السلام الداخلى حديثاً فى تدعيم وهمه هو الذى لم يتيقنه . إن حديثه الطويل الذى يدلى فيه باعترافه فى الفصل الأخير – والذى تغاضى فيه عن اعتراضات الرجال الذين لم يرغبوا الاستماع إليه – هذا الاعتراف كان فى حقيقته اعترافاً لنفسه ، ومحاولة للتشبث بالحلم الجديد

الذى يؤكد له أنه تخلص من الأحلام والأوهام . وعلى أية حال فإنه يفقد تحكمه فى قصته التى يرويها ، وعندما يصل إلى قمة عقدتها – أى الجريمة نفسها – فإنه يعترف بكل رفضه المكبوت الغاضب لإيفيلين ، وبكل سنوات الذنب التى خيب فيها أملها فى كل مرة كانت تغفر له فيها ذنبه الذى تكرر أكثر من مرة : « حسناً ! أنت تعلمين ماذا تستطيعين أن تفعلى بحلمك ووهمك الآن ، أيتها العاهرة الملعونة ! »

وعندما اصطدمت أذناه والكلماتُ الخارجة من فمه تلعثم معترضاً بقوله : « لا ، ولم أقصد هذا إطلاقا » ثم تشبث بأقرب خاطر يمكن أن يريح باله : « أنت تعلم أننى لابد أننى كنت خارج قواى العقلية ! أليس كذلك أيها الحاكم ؟ »

فى أول الأمر كان هيكى متردداً فى التخلى عن مهمته ، لذلك حاول إنكار أنه كان « ملتاثاً منذ ذلك الوقت » لكن حانة هارى تنهض على الحرف والمهام الوهمية فى حين أن هيكى يعيد إليهم أحلام الغد فى مقابل حلمه المجنون المريض الجديد .[٩]

إن الشىء المهم المتعلق بهيكى فى نهاية المسرحية لا يتمثل فى أنه فى طريقه المحتمل إلى الموت الفعلى ، إذ إنه لا يمكن تنفيذ حكم الإعدام فى أية شخصية بعد إسدال الستار ! لذلك يتمثل هذا الشىء المهم فى أننا عندما نراه ونسمع عنه لآخر مرة نجده لايزال يصر على أنه لم يحصل على « أى أمل كاذب ملعون أو أى حلم وهمى بقى معه » ، فى حين أنه ينهمك فى إقامة بنائه الخيالى المرتبط بإيفيلين ويصبح أخيراً أفضل نموذج درامى للمضمون الفلسفى الذى تبلوره الجماعة فى حانة هارى هوب : فهو من الناحية الروحية ينتمى إليها ، لكن طالما أن حلمه وهمٌ مدمر فلابد أن يرفض من الجماعة ، إنهم يمنحونه بعض السلوى لكى يأخذها معه فى رحلته الأخيرة .

ويشبه دان باريت هيكى من نواح كثيرة ، لكنه يخالفه تماما فى الحاجة التى دفعته إلى الذهاب إلى حانة هارى هوب : فهو ينوء بحمل الأعذار أكثر من إذعانه للأوهام ، وفى مثل هذه الأعذار لا يوجد ثمة سلوى أو عزاء . لقد أتى ليجد الموت الحقيقى وليس الموت فى أثناء الحياة الذى جاء به هيكى ليقايض به بوصفه السلام الذى جلبه معه ، ولكى يجعل باريت من لارى سليد الشخص الموكول إليه تنفيذ حكم الإعدام فيه . وعندما يتقابل باريت وهيكى لأول مرة فى نهاية الفصل الأول فإن هيكى يفترض أنهما لابد أن يكونا قد تقابلا من قبل . وعندما يتيقن أن ذلك أمر مستحيل يصر على قوله : « لكنى مازلت أشعر تماماً أنه سبق لى أن

عرفت عنك شيئاً ما . إننا كلنا أعضاء فى المسكن نفسه – بطريقة ما ». لقد ارتكبوا جرائم متشابهة وبالدافع نفسه تحول باريت إلى مخبر بوليسى ووضع أمه الفوضوية روزا ورفاقها السياسيين فى السجن . هذا هو القتل الفعلى وخاصة أن باريت نفسه وصف أمه بأنها امرأة خلقت للحرية ، وأن الحكم عليها بالسجن لا يعنى سوى حتفها . فى أول الأمر يتظاهر بأنه هارب من النظام البوليسى نفسه . ثم يعترف أنه كان المخبر السرى لكشف خطط المجرمين ، ويلتمس لنفسه العذر بالإصرار على أن عملية القبض على أمه كانت بمحض الصدفة ، وأنه أرسل تقاريره عن الحركة بدافع من الوطنية أو بدافع من الجشع . وأخيراً من خلال تطاير أصداء الاعترافات ، ومقاطعات هيكى فى مونولوجه الذى يدلى فيه باعترافاته هو الآخر – يعترف بأن ما فعله كان بدافع الذنب الذى لم يستطع أن يعيش به ؛ كما كانت توقعات أمه : مثله فى ذلك مثل هيكى بالنسبة لإيفيلين : « أنت تعلمين ماذا تستطيعين أن تفعلى بحلم حريتك الآن ، أليس كذلك ، أيتها العاهرة الملعونة العجوز ؟ » لقد لجأ إلى لارى – الذى كان عشيقاً لأمه وفى منزلة الأب بالنسبة له – كما لجأ إليه مراراً من قبل ، لكى يجد السلام الذى لم يكن يعنى فى حالته سوى الشجاعة فى الانتحار . وفى دوامة غضبه وشفقته يتسبب لارى فى أن يلقى الصبى حتفه .

إن لارى هو الشخصية الفريدة فى المسرحية التى تمر بتحول حقيقى . فعندما نقابله لأول مرة يظهر أمامنا بصفته « الفيلسوف البدائى القديم » ، والرجل الذى حصل على « مقعد فى مقصورة الموضوعية الفلسفية » كان من الواضح أنه يجلس فى حانة هارى هوب فى انتظار راحة الموت منذ أن هجر كلاً من روزا والحركة السياسية لسنوات مضت . لقد كان هجراً بمفرده لأنها – على حد قول باريت : « عندما كنت تسمعها أحياناً فإنك تظن أنها كانت الحركة ذاتها »

ومن الواضح فى بدايات الفصل الأول أن لارى كان بمثابة الآمر لهذه المجموعة من البشر المندثرين ؛ إذ إنه على استعداد لكى يصب عطفه على أى واحد فى أية لحظة .

ومن الواضح أيضاً أن تشاؤمه كان بلاغياً مظهرياً : ذلك أنه يقتبس قول هاينه عندما يقول : « إن أفضل الأشياء لم يقدر لها قط أن تولد » ، وأنه لا يفعل شيئاً من شأنه أن يسرع بنفسه إلى « النوم المريح الطويل » للموت الذى كان يفترض أنه مشغوف به . ويكمن أحد الأسباب فى وجود باريت فى المسرحية فى أنه يلمح بأن واحداً من الطرق المؤدية إلى السلام قد

أغلقت فى وجه لارى . وعندما يستمر هيكى فى بيع بضاعته الوهمية إلى لارى – يصر على « أن كل ما يقوله طابور الفلاسفة ، وأن انتظار النوم الأعظم – كل هذا من قبيل الأوهام » وعلى الرغم من أن هيكى يفشل فى إقناع لارى بكلماته فإنه يجبر لارى على أن يصبح عدواً له حتى تطفو كل أحاسيس العطف والشفقة على السطح . إن عملية إرسال باريت للقاء حتفه اعتراف من لارى بأنه شخص محب للمواقف المظهرية وإدراكه أن حلمه قد تلاشى . ونظراً لعجزه عن الانضمام إلى بقية الأصدقاء فى عودتهم إلى الوهم الغارق فى الويسكى ، أو عن أن يتبع باريت فى هروبه من النار – فإنه يقبع فى مكانه فى نهاية المسرحية ليجسد منظره بقعة هادئة على مسرح زاخر بالضجة ؛ ويندب قدرته على معرفته الجديدة بذاته : « يا إلهى ، إننى الوحيد الذى وقعت بالفعل تحت وطأة الموت الذى جلبه هيكى معه إلى هذا المكان ! إنى أعنى ما أقوله الآن من صميم قلبى الجبان ! »

وإذا كنت أفترض أن « بائع الثلج يأتى » صورة مصغرة للعالم ، فإنها تشكل عالماً يعيش فيه معظم الناس على الوهم ، والذى لا يتوقع فيه الرجل الذى يستطيع التوغل ببصره فى الحقيقة سوى الحزن العظيم . يقول هام فى مسرحية صامويل بيكيت « نهاية اللعبة » : « استخدم يدك ، ألا تستطيع ذلك ؟ استخدم مخك . إنك على الأرض ولا شفاء لك من هذا الوضع ! » وحانة أونيل – على النقيض من مفهوم بيكيت « للكيان الداخلى العارى » – لها علاقة وثيقة بالعالم الخارجى : ذلك أن أونيل يقوم بكتابة مسرحية اجتماعية وفلسفية فى الوقت نفسه . إن « بائع الثلج يأتى » بكل حديثها عن الأحلام والأوهام – تصبح تعليقاً على الحلم الأمريكى الذى ربما يكون أعظم وأضخم حلم بينها على الإطلاق ! وتبدو حانة هارى هوب – مثل السفن التى وردت من قبل فى مسرحيات أونيل التى تستمد مضمونها من حياة البحر زاخرة بالأنماط القومية من الناس ، ليس لأنها تمثل العالم ، بل لأنها صورة مصغرة لأمريكا لا تزيد عن سعة إناء طهى الصلصة ، حتى الأجنبيان اللذان أرادا العودة إلى بلديهما – هذان المحاربان القديمان فى حرب البوير – جاءا هنا للمشاركة فى معرض سانت لويس الذى يعد المعرض الأمريكى القح على المستوى العالمى على سبيل الاحتفال بالذكرى المئوية للمعرض التجارى فى لويزيانا ، والتى أسماها ثيودور روزفلت فى خطابه الذى ألقاه خصيصاً فى هذه المناسبة : « هذا الحدث الذى يبز أى حدث آخر فى أنه حتم علينا أن نكون أمة عظيمة آخذة فى الاتساع والانتشار » إن شخصيات أونيل قطاع من تلك الأمة بحيث تبدو

أكثر شمولاً من مجرد أصولها القومية والعرقية . وأوهامها تمد جذورها فى الواقع الذى خارج الحانة ، لكن هذا الواقع له أوهامه الخاصة به والمرتبطة بالنجاح والتقدم والتوسع . وتتمثل دنيا الأعمال الأمريكية فى هيكى ذلك القومسيونجى ، وجيمى تومورو رجل الدعاية ، وويللى أوبان الذى كان أبوه رجل أعمال ناجحاً حتى أغلقت الشرطة مصنعه لإنتاج الجرادل . وعلى الأقل فإنه على المستوى الحكومى نرى فى هارى هوب تجسيداً للحكومة الأمريكية إذ يصنفه أونيل بأنه « رجل شرطة صغير ترك الخدمة بسبب سلوكه غير الأمين ! » ؛ كما ينطبق الوضع نفسه على بات ماكجلوين ملازم الشرطة السابق الذى طرد من القوة بسبب تلقيه للرشا .

ويتمثل اليسار الأمريكى فى هذين المؤيدين للحركة الفوضوية : هوجو ولارى كما يتمثل فى باريت وهو آخر من خان الحركة . إنهم ليسوا ممثلين نموذجيين ، لكنهم بهيئتهم التجريدية والتشريحية يمثلون أحلام النجاح ، وأحلام الديمقراطية ، وأحلام الثورة وكل الظواهر التى تدل على الحلم الكبير المرتبط بمجتمع غنى سعيد . ولعل هذا هو السبب فى أن كثيرا من الشخصيات فى المسرحية تنظر خلفها فى حنين[١٠] إلى نهاية القرن التى تمثل العصر الذهبى للتفاؤل الأمريكى . وكما يقول لارى فى سخرية مرة : « إنها لعبة عظيمة ، أعنى اللهث وراء السعادة ! » ومع ذلك فقد كتبت المسرحية فى عام ١٩١٢ أى قبل الحرب العالمية الأولى بفترة وجيزة ، وهى الحدث الذى مزق إيمان القرن التاسع عشر بالتقدم بالنسبة لمعظم العالم ، إن لم يكن بالنسبة للولايات المتحدة . و « بائع الثلج يأتى » تعليق غير مباشر على السنوات التى بين حديث ثيودور روزفلت فى سانت لويس فى عام ١٩٠٣ وحديث يوجين أونيل إلى صحفى أجرى معه مقابلة فى عام ١٩٤٦[١١]. لقد وعد الرئيس روزفلت بأننا « سنجعل من هذه الجمهورية أعظم أمة فى حريتها ونظامها وعدلها وجبروتها ، أمة لم ينطلق مثلها من رحم الزمن ! »

قال يوجين أونيل :

« لقد آمنت الآن بالنظرية التى تقول : إن الولايات المتحدة بدلاً من أن تكون أنجح بلد فى العالم – أصبحت أعظم فشل فيه ! . . لقد مُنحت كل شىء ، أكثر من أى بلد آخر . . . إن مفهومها الرئيس يتمثل فى اللعبة الخالدة التى تحاول امتلاك روحك عن طريق امتلاك شىء خارج عنها ، وبذلك تفقد روحك ومعها ذلك الشىء الخارج عنها فى الوقت نفسه ! »

إذن فمسرحية «بائع الثلج يأتى» ليست ببساطة مسرحية متناسقة وتجربة لممارسة العدمية المثيرة للتعاطف والوجدان ، بل هى وثيقة تاريخية أيضاً .

ملاحظـات

١ – «الثلج الجاف» «بارتيزان ريفيو» المجلد الثالث عشر (نوفمبر – ديسمبر ١٩٤٦) ص ص ٥٧٧ – ٥٧٩ . وقد أعيد طبع المقابلة فى كتابها «مشاهد وعروض» (نيويورك – ١٩٥٧) .

٢ – «كينيون ريفيو» المجلد الرابع عشر (صيف ١٩٥٢) ص ص ٤٧٦ – ٤٩٢. وتنهض مقالة بنتلى على تجاربه فى إخراج المسرحية فى زيورخ عام ١٩٥١ ، وأعيد طبعها فى كتاب «البحث عن المسرح» (نيويورك – ١٩٥٣)

٣ – من «هوجو تلك الشخصية فى بائع الثلج يأتى : الواقعية وأونيل» ، «المجلة الأمريكية الفصلية» ، المجلد الخامس (شتاء ١٩٥٣) ص ص ٣٥٧ – ٣٦٦ .

أما عن تتبع أصول معظم شخصيات «بائع الثلج» فقد قامت بهذه المهمة الآنسة ألكسندر فى كتابها «تطويع يوجين أونيل» (نيويورك – ١٩٦٢) ، وآرثر وباربرة جيلب فى كتابهما (أونيل) (نيويورك – ١٩٦٢) .

٤ – كان أكثر العروض التحليلية للمسرحية إثارة للضجة عرض جون ماسون براون الذى ظهر فى «الساترداى ريفيو الأدبية» المجلد التاسع والعشرون (١٩ من أكتوبر ١٩٤٦) ص ص ٢٦ – ٣٠ . شعر براون بنفسه محاصراً بطول مسرحية أونيل وضخامتها ، فأطلق العنان لنفسه لكى يقول كل ما يخطر على باله عن «بائع الثلج» وأعيد طبع العرض تحت عنوان «البكاء فى الحانة» فى «شخصيات درامية» (نيويورك – ١٩٦٣) وقد تفاخر بنتلى بأنه اقتطع ساعة من المسرحية فى إنتاجه لها ، وكانت النتيجة أن «زيورخ حصلت على أمسية أكثر درامية من نيويورك .»

٥ – من «الستار السحرى» (نيويورك – ١٩٥١) ص ص ٣٩٧ – ٤٠٩ وخطاب أونيل الذى تم الإشهاد به فى بداية هذا الفصل أعيد تسجيله فى الفصل نفسه .

٦ – «ملحق رحلة» ، مجلة «ثياتر آرتس» المجلد الحادى والأربعون (أبريل ١٩٥٧) ص ص ٢٧ – ٢٩ ، ٨٨ .

٧ – «بعض التأليف الكوميدى لا يقاوم» كان هذا هو ما كتبه ناثان فى عرضه لإنتاج عام ١٩٤٦ فى «كتاب العام المسرحى : ١٩٤٦ – ١٩٤٧» (نيويورك – ١٩٤٧) ص ص ٩٣ – ١١١ . إن هذا ليس عرضاً ببساطة ، بل مقالة تحتوى – مع التغييرات الطفيفة – موجزاً لحياة أونيل التى ظهرت فى مجلة «أمريكان ميركورى» المجلد الثالث والستون (ديسمبر ١٩٤٦) ص ص ٧١٣ – ٧١٩ . وقد كتب بنتلى معترفاً

بأنه «لاشيء ، سحر خيالى – فى إنتاجنا للمسرحية – أكثر من الكوميديا الصغيرة التى صدرت عن قائد البوير والقبطان الإنجليزى» .

٨ – كانت أوجه الشبه بين «بائع الثلج» وهذه المسرحيات واضحة لكل من تناولوا المسرحية بالعرض عندما أنتجت لأول مرة . حتى روبرت جارلاند (نيويورك – جورنال أميركان ، ١٠ من أكتوبر ١٩٤٦) الذى تميز عرضه بعدم الصبر والحماقة – ذكر «الأعماق السفلى» ؛ وريتشارد واتس الابن (نيويورك بوست ، ١٠ من أكتوبر ١٩٤٦) وجد «مزيجاً من سارويان وجوركى وكل من جون ماسون براون وجين ناثان ذكر المسرحيات الثلاث . ولعل أحد الأسباب وراء هذا التشابه مع سارويان أن إيدى داولنج – الذى قام بإخراج «بائع الثلج» – قد أخرج من قبل «زمن حياتك» ولعب فيها دوجو . وربما هناك سبب آخر فى أن بعض المعلقين رأى سارويان فى أونيل وهو أن الحانة فى «زمن حياتك» إنما هى من نوع الهيكل الذى يحمى هو نفسه كل من يلجأ إليه والذى نجده فى حانة هارى هوب فى «بائع الثلج» .

وهناك عدد من المقالات المطولة التى تقارن «بائع الثلج» بمسرحية «الأعماق السفلى» منها : مقالة هيلين ماتشنيك «خنازير العرافة كيركى : مسرحيات لجوركى وأونيل» ومجلة «الأدب المقارن» المجلد الثالث (ربيع ١٩٥١) ص ص ١١٩ – ١٢٨ ، وهى من أكثر هذه المقالات إثارة وعلى حسب علمى فإن مقالة واحدة منها لم تلحظ أنه يمكن مقارنة الشخصيات فى المسرحيتين من خلال عملية تبادل معقدة : فهيكى – الذى ينادى بالحقيقة – من المفروض أن يكون المعادل الفكرى للشيطان فى مسرحية جوركى ، فى حين أنه يقوم بوظيفة لوكا فى الحدث الدرامى ، على حين أن لارى – بائع الوهم مثل لوكا – تتشابه وظيفته تماما والدور الذى يقول به الشيطان ! .

أما أفضل مقارنة موجزة بين «بائع الثلج» و «البطة البرية» فيمكن أن نجدها فى الفصل الذى كتبه روبرت بروستاين عن أونيل فى كتابه «مسرح الثورة» (نيويورك – ١٩٦٤) ص ٣٤٠ .

٩ – بدأت مس ماكارثى عرضها للمسرحية بوصف هيكى بأنه «قومسيونجى مجنون يتاجر فى الأدوات المعدنية» فى حين قال بنتلى : إنه تحول إلى شخص «فاقد لقواه العقلية ! » هذا الافتراض يتجاهل فى الظاهر تركيبة الوهم المتنقل الذى تجسده الشخصية ومن ثم يحول المسرحية إلى ميلودراما تقليدية إن لم تكن فارغة متهافتة .

١٠ – فى طبعة «مسرحيات يوجين أونيل» (كاربونديل ، إلينوى – ١٩٦٥) ص ص ٦٦ – ٧٥ يقترح جون هنرى رالى أن الحنين للوطن والأهل الذى يسميه «النوع الوحيد المخلص من الإسراف العاطفى» – هذا الحنين يمثل الخط الأساس فى «بائع الثلج» ؛ ويحاول أن يضع الخلفية التاريخية فى مواجهة ذكريات بعض شخصيات أونيل التى تجسدها بالضرورة .

١١ – كانت مقابلة أونيل لجون س . ويلسون قد نشرت فى مجلة ب م (٣ من سبتمبر ١٩٤٦) ص ١٨، أما حديث ثيودور روزفلت فى احتفالات تدشين معرض لويزيانا التجارى بسانت لويس فى ٣٠ من أبريل

١٩٠٣ فيمكن أن يوجد فى «خطب رؤساء الجمهورية وأوراق الدولة» (نيويورك ١٩١٠) المجلد الأول، ص ص ٣٤١ – ٣٥٣. وقد أعيد طبع هذا الحديث مع ملاحظات روزفلت العابرة يوم الافتتاح (٣٠ من أبريل ١٩٠٤) فى كتاب ديفيد ر. فرانسيس «معرض ١٩٠٤ العالمى» (سانت لويس ١٩١٣).