یوجین اونیل و ادب عهد نوزایی

دستغیب، عبدالعلی

یوجین اونیل( neguE llinO )درام‏نویس بزرگ‏ آمریکا و برندهء جایزه ادبی نوبل به عقیدهء صاحبنظران از جملهء نمایشنامه نویسان موفق عصر ماست.او و چخوف،ایبسن،برنارد شاو و استریندبرگ را از بنیادگذاران تئاتر جدید می‏دانند و برخی از آثارش را مانند«امپراتور جونز»،«سوگواری به الکترا می‏زیبد»... با تراژدی‏های یونان باستان مقایسه می‏کنند.گرچه او در کلاس درس پروفسور بیکر در هاروارد حضور یافت و از آموزش‏های او بهره گرفت،اما پرورش منظم‏ دانشگاهی نداشت و مانند بسیاری از بزرگان هنر متکی به تجربه‏های وسیع خود بود.

اونیل در دوره‏های دوم و پایانی کار خود از فروید و نیچه تأثیر زیادی پذیرفت و حالات عاطفی انفجاری را به روی صحنه آورد و به تجسم مسایلی از قبیل:قتل، جنایت،خودکشی،قدرت طلبی و نتایج آنها پرداخت، به طوری که بعضی از ناقدان را وادار کرد فریاد اعتراض‏ سردهند و بگویند:«چه صحنه‏های زیبایی از قتل و خودکشی و پدرکشی و نمایش غرور و قدرت طلبی در اینجا نمودار شده است!»این ناقدان همین نکته را دربارهء«هملت»و«شاه لیر»شکسپیر و«اودیپوس» سوفوکلس...نیز می‏توانستند بگویند.این‏ خرده‏گیری‏ها البته نقد به شمار نمی‏آید و گفتهء ناقدانی‏ است که قصد استهزاء اثری ادبی را دارند،یا با مصنف‏ خصومت می‏ورزند یا برای تحلیل آثار هنری دارای‏ شکیبایی لازم نیستند.

اونیل به رغم گرایش به نمادگرایی و ناتورالیسم،از واقعیت‏های فردی و اجتماعی زمان ما غافل نیست و رگه‏های رئالیستی آثارش بسیار نیرومند است.در مثل‏ در«آنا کریستی»دریانوردی را مجسم می‏کند که دختر خردسالش«آنا»را ترک می‏گوید و به سفر دریا می‏رود.

او امیدوار است«آنا»در غیاب او تحصیل کند و به‏ مدارج عالی برسد،اما اوضاع بد جامعه و کاهلی«آنا» سبب می‏شود که آرزوی پدر واقعیت پیدا نکند.پدر «آنا»در سفر دریا با جاشوی جوانی دوست می‏شود و این جاشو که حدیث خوبی«آنا»را شنیده نادیده مفتون‏ او می‏شود.اما آنا درس نخوانده و عمر به بطالت به سر آورده.پدر،نخست این وضع را باور نمی‏کند و جاشوی‏ جوان نیز در آغاز از مشاهدهء واقعیت دلزده و دلسرد می‏شود،ولی«آنا»به رغم شور بختی خود،هنوز زنی‏ صمیمی،صریح و با عاطفه است و می‏تواند مایهء تسکین آلام پدر و دلگرمی جاشوی جوان باشد.«آنا»با جاشوی جوان ازدواج می‏کند و این دو به اتفاق پدر پیر به سفر دریا می‏روند؛دریایی که دختر و پدر را از یکدیگر جدا کرده بود باعث قرب دوبارهء آنها می‏شود. در«امپراتور جونز»سیاه‏پوستی به کمک تاجری‏ سفیدپوست امپراتور منطقه‏ای وسیع می‏شود و همنژادان خود را به بند می‏کشد.در پایان کار، سیاه‏پوستان ستمدیده ضد او طغیان می‏کنند و از اریکهء قدرت به زیر می‏کشند.«جونز»شکست خورده به‏ جنگل می‏گریزد و در تیرگی جنگل و در میان رپ‏ رپه‏های طبل‏ها،در انزوا و وحشت خود تنها می‏ماند.

در مقاله‏ای که می‏خوانید فرانسیس فرگوسن‏ ( nossugreF.F )صاحبنظر نامدار آثار نمایشی به نقد و حتی رد و انکار آثار اونیل پرداخته و حتی این‏ درام‏نویس بزرگ را با کمینگز-که بیشتر شاعر است- مقایسه کرده است.نوشته فرگوسن گرچه بیشتر به‏ جنبه‏های منفی آثار اونیل می‏پردازد-و از این رو یک‏ طرفه می‏نماید-باز حاوی تحلیل‏های فنی دقیقی از آثار اونیل است.

یوجین اونیل همراه پدرش جیمز اونیل-که‏ هنرپیشهء نمایشنامهء«کنت مونت کریستو»بود-چند سال را در سیر و سفر در سراسر آمریکا گذراند و پس از آن همه پرسه‏زدن‏ها و خانه به دوشی‏ها بیمار شد و در حالی که در آسایشگاه،تندرستی خود را باز می‏یافت، تصمیم گرفت نمایشنامه بنویسد.نخستین‏ نمایشنامه‏هایش را زمانی نوشت که در هاروارد در کلاس تئاتر پروفسور بیکر درس می‏خواند و با گروه‏ بازیگران تماشاخانهء تازه تأسیس شدهء«پراونیس تاون» بازی می‏کرد.این آثار محصول صباوتی خیالپردازانه و شوق به نوشتن نمایشنامه برای اجرا در صحنه بود و به‏ سبب آن دلتنگی روحی که بعد او را در چنگال خود می‏گیرد و روشن‏تر از آثار بعدی‏اش،ماهیت واقعی‏ پیشهء او را در صحنه نمایش می‏دهد،غموض و پیچ و تاب نیافته است.نخستین نمایشنامهء چاپ شدهء او «تشنگی»را امروزه مردود می‏دانند.بارت کلارک‏ کتابی دربارهء اونیل نوشته است که حاوی همه‏ آگاهی‏های موجود دربارهء زندگانی این درام‏نویس و خاستگاه آثار اوست.کلارک می‏گوید:«نمایشنامه‏هایی‏ که زیر عنوان«تشنگی»گرد آمده مشابه نمایشنامه‏های‏ اولیه است که در مجموعه‏ای به نام«ماه کارائیب» محفوظ مانده است،هر چه در قیاس با این آثار،خام‏تر است».

نخستین چیزی که در مطالعهء مجموعهء بعدی اونیل‏ سبب شگفتی می‏شود،تأکید زیاد او بر زبان است. شخصیت‏های نمایشی او که به طور معمول جاشوان‏ لنج‏های سفری هستند به تقریب همه،زبانی پر از دشنام و ناسزاگویی دارند.کلارک که خود زمانی با کشتی کوچک حامل احشام سفر کرد،تصدیق می‏کند که اونیل گفت و گوهای جاشوان را به طور دقیق آورده‏ است،ولی اشخاص بیشتر تحصیل کردهء نمایشنامه‏های بعدی اونیل،گرچه تا آن حد دشنام‏گو و مفتری نیستند،به تقریب می‏کوشند بیان ناشدنی را بیان کنند و صراحت بیانی از همان قسم به دست‏ آورند.شاید این نقص بیشتر مربوط به خود اونیل باشد. تا مربوط به مواد کار او.این استنتاج حاصل این واقعیت‏ است که اونیل و شخصیت‏های نمایشنامه‏هایش در یک‏ طراز قرار دارند.(البته باید به یاد داشت که نمایشنامهء فضاگرایانهء«ماه کارائیب»این ویژگی را ندارد). نمایشنامه‏نویس از ما می‏خواهد کسانی را بپذیریم که‏ در حمل بار سنگین عمدهء نمایشنامه اندوه‏ها و اشتیاق‏های گنگ و مبهمی دارند.طرح‏های نمایشی و وضعیت‏ها نیز بر بنیاد فرضی مشابه دربارهء عاطفهء عظیمی که به کلمه و بیان درنمی‏آید،استوار شده‏ است.

می‏دانیم که اونیل نمایشنامهء«در منطقهء جنگی»را هیچ دوست نمی‏داشت،اما به نظر می‏رسد که این‏ نمایشنامه با دیگر نمایشنامه‏های مجموعهء«ماه‏ کارائیب»،به ویژه در دارا بودن صناعتی ظریف‏تر و خودآگاهانه‏تر،تفاوت دارد.گویا اونیل گمان می‏برده‏ است که همین واقعیت با صداقتی که ملازم آن است به‏ کارش لطمه زده است یا شاید قضاوت ما دربارهء او قضاوت درستی نیست.به هر حال،گذر جاشوان‏ کشتی بخار به منطقه‏ای می‏افتد که زیردریایی‏ها بر آن حمله‏ور شده‏اند.جاشوان کشتی مراقب جاسوس‏ها هستند،اما نویسنده هرگز به طور رضایت‏بخش توضیح‏ نمی‏دهد که جاسوس‏ها در آن منطقه چه می‏کنند؟ البته این مسأله مانع از آن نیست که جاشوان-که سپر بلایی می‏جویند-به«اسمیتی»سؤ ظن نبرند.

«اسمیتی»شخصیتی است که در نمایشنامه‏های‏ آغازین اونیل مکرر می‏شود،و آواره و خانه به دوشی‏ است مالیخولیایی و منزوی و انسانی«از نوع برتر». شبی چند جاشو او را در حالی که مشغول خواندن‏ بستهء نامه‏ای است غافلگیر می‏کنند و به رغم داد و فریادهایش او را به بند می‏کشند و تفتیش می‏کنند ولی بر خلاف انتظار ایشان که متوقعند تلگرامی از قیصر آلمان به دست آورند،نامه‏ای از بانوی محبوب او را می‏یابند.نامه می‏گوید که این بانو سال‏ها پیش‏ «اسمیتی»را به علت میگساری و بدمستی وی ترک‏ کرده است.در این هنگام گل سرخ خشکیده‏ای از میان اوراق نامه به کف اتاق می‏افتد.جاشوان خشن که‏ به راستی«قلبی از طلا دارند»پس از کشف اندوه ژرف‏ «اسمیتی»شرمنده و دچار عذاب وجدان می‏شوند.این‏ طرح نمایشی گرچه ممکن است در نقل و روایت‏ بی‏معنا بنماید،در تماشاگر هیجانی به وجود می‏آورد، اما با این همه در واقع به طرز علاج ناپذیری مانند زبان‏ آن قلمبه و پر از گزافه است،زبان خام و کودکانهء اشخاص فاضل مآب است که همیشه می‏کوشند بیش‏ از آنچه موفق به بیانش می‏شوند،زبان بازی کنند. تردیدی نیست که جوهر«ملودرام»،پذیرفتن بی‏چون و چرای عواطف است و ملودرام مکتوب،سرانجام به‏ مفروض داشتن یا القای عواطفی خواهد انجامید که‏ هرگز نه در زبان و نه در صحنه واقعیت نخواهد یافت. ملودرام در این معنا،کیفیت دایمی آثار اونیل است و دورهء میانی نمایشنامه‏نویسی او را ناموزون ساخته‏ است،زیرا علاقهء او نسبت به شخصیتی واحد،از تناسب‏ها و حدودی که متضمن بستگی اهمیت‏ شخصیت به نمایشنامه است،در می‏گذرد.در دورهء بعدی نمایشنامه‏نویسی اونیل نیز کارگاهی از همین‏ قرار است،زیرا او می‏کوشد با عواطف مهارنشده‏اش‏ سر و کار داشته باشد و در نتیجه این عواطف شکل‏ ناموزون شور و اشتیاقی را پیدا می‏کنند که افکار عظیمی را خواهان می‏شوند.در واقع می‏نماید که‏ اونیل نوعا به صحنهء نمایش توسل می‏جوید،البته نه‏ برای بازنمایی عواطفی که هم اکنون از سر گذرانده و نقادی و جذب شده و به این ترتیب شاید مطابق‏ الگوهایی که شکل دهندهء آثار هنری‏اند،به نظم‏ درآمده؛بلکه او به صحنهء نمایش چنگ می‏زند تا اعتراض یعنی نخستین فریاد اعتراض آمیز انسانی‏ مجروح را به گوش دیگران برساند.علاقهء بنیادی او به‏ صحنه-که بدین سان آشکارا در نمایشنامه‏های آغازین‏ وی نمایان شده-نه احساس هنرمند،بلکه احساس و عاطفهء ملودرام‏نویس است،یعنی احساس کسی که‏ تأثیر عاطفی و احساسی بر تماشاگر را در آماج خود دارد.

با این همه،باور سادهء اونیل به«عاطفه»مرتبط است‏ با کیفیتی پر ارج که می‏توان آن را صداقت‏ صحنه‏پردازی یعنی جوهر بازیگری با نقاب و«لال‏ بازی»(پانتومیم)نامید.هر نمایشنامه‏نویس و همچنین‏ هر بازیگری در زمینهء اقتدارش بر تماشاگر وابستهء این‏ باور است که در کوشش خود چه وضعی را در صحنه به‏ خود بگیرد،اعم از اینکه حالت،عاطفه‏ای یا شخصیتی‏ باشد یا وضعیتی.تماشاگر بسیار تأثیرپذیر است‏ و ممکن است به وسیلهء القای عواطف بر او تسلط یافت‏ یا با جلب توجه وی به بازیگری که روی صحنه بازی‏ می‏کند،او را افسون کرد.این تمرکز کامل را که‏ محصول قوای انتقادی آگاهانه یا ظهور بی‏موقع‏ مطایبه‏گویی است،اونیل به درجه‏ای زیاد دارا بود و این‏ رمز توفیق اوست و زمانی که این ویژگی با علاقه به‏ شخصیت نمایشی توأم می‏شود،او بهترین صحنه‏های‏ خود را عرضه می‏کند.

پس از اینکه اونیل از خلق و خو و حال و هوایی که‏ از تجربهء خانه به دوشی‏های آغازین خود به دست آورده‏ بود،کاملا بهره‏گیری کرد،از نوشتن ملودرام به خاطر خود ملودرام دست برداشت و به مردمی که شناخته یا دربارهء ایشان مطالبی شنیده بود،پرداخت. نمایشنامه‏های بعدی او با دلبستگی زیاد به شخصیت‏ یا شخصیت‏ها آغاز می‏شود.به این ترتیب اونیل به‏ توضیح خاستگاه نمایشنامهء«آن سوی افق»می‏پردازد و این اثر از نخستین نمایشنامه‏های این نوع نمایش است‏ که می‏بایست حفظ شود:

«گمان می‏کنم آن تجربهء واقعی که ایدهء«آن سوی‏ افق»از آن برآمد،چیزی بود از این قبیل:در کشتی‏ بخاری مسافری انگلیسی که من در مقام جاشوی‏ عادی از«بوینس آیرس»به«نیویورک»سفر می‏کردم، دریانوردی نروژی بود که به زودی با هم دوست‏ صمیمی شدیم.او مدام گله می‏کرد که اندوه و خطای‏ بزرگ زندگانی‏اش این بوده است که در زمان نوجوانی‏ مزرعهء کوچک پدری را ترک می‏گوید و به سفر دریایی‏ روی می‏آورد و بیست سال را در دریا می‏گذراند و در این مدت حتی یک بار نیز به خانه باز نمی‏گردد.با این‏ همه،او دریا و آن قسم زندگانی را که محرکش دریا بود با هیجان و حسرت نفرین می‏کرد...من فکر کردم«چه‏ می‏شد اگر این مرد با همان غرایزش در مزرعهء پدری‏ می‏ماند؟در این صورت برای او چه حوادثی پیش‏ می‏آمد؟»از همین نقطه به تفکر دربارهء انسانی‏ روشنفکرتر و متمدن‏تر پرداختم.تفکر دربارهء انسانی‏ که اشتیاق فطری دوست نروژی مرا نسبت به زندگانی‏ ناآرام دریا داشته باشد فقط در وجود چنین فردی، چنان شور و اشتیاقی به دریا و علاقهء بغرنج به سفر دریایی متبلور می‏شود.او می‏بایست رؤیای غریزی‏اش‏ را دور می‏افکند و به هر حال به منظور یافتن اشتیاق‏ ظریف و کوچک شاعرانه‏ای در مثل اشتیاق به رمانس‏ جسم و جنس،بندگی و اسارت در چنان مزرعه‏ای را می‏پذیرفت».گرچه اونیل گزارشی دربارهء منشأ اغلب‏ نمایشنامه‏های خود بدست نداده است،بر بنیاد شواهد درونی می‏توان گفت که نمایشنامه‏های«طلا»، «آناکریستی»،«گوناگون»،«همهء کودکان خدا بال و پر دارند»و شاید«هوس زیر درخت نارون»از دلبستگی‏ مشابهی به شخصیتی خاص سرچشمه می‏گیرد و این‏ دلبستگی گاهی واقعی است و گاهی در کل یا در جزء تخیلی.اکنون بهتر است به نمایشنامهء«همه کودکان‏ خدا بال و پر دارند»در مقام نمونهء نوعی این گروه‏ نمایشنامه‏ها نظری بیفکنیم.این نمایشنامه در یک و همان زمان،مشخص‏ترین نقص‏ها و نیز بهترین‏ دست‏آوردهای اونیل را نشان می‏دهد.

صحنهء نخست نمایشنامه«الا»( allE )دخترکی‏ سفیدپوست و«جیم»پسرک سیاه‏پوست حساس و با عاطفه را نشان می‏دهد.این دو در محلهء کثیف زادگاهشان عشق کودکانه‏ای نسبت به یکدیگر پیدا می‏کنند.این صحنه که ضروری درونمایهء اصلی‏ نمایشنامه نیست،نمونهء نوعی شیوهء کار اونیل را نمایان‏ می‏سازد.تنها بستگی ممکن این صحنه با موضوع‏ اصلی نمایشنامه،زمینهء روان‏شناختی و جامعه‏شناختی آن است زیرا آگاهی‏های مهم دربارهء شخصیت‏ها در صحنه‏های بعد رو به افزایش می‏رود. دربارهء بهره‏گیری نویسنده از این قسم رئالیسم پس از این سخن خواهیم گفت.در این صحنه فقط می‏بینیم‏ که رئالیسم گفت و گو و تاریخ طبیعی صحنه‏ای که پر از کودکان است(و در عمل بی‏نهایت دشوار از آب‏ درمی‏آید)به وسیلهء قسمی رئالیسم یا فرارئالیسم فضا و مکان مغشوش و در هم تنیده می‏شود.صحنه در گوشهء خیابان قرار دارد؛خیابانی پر از سیماها و اصوات‏ سیاه‏پوستان و خیابانی دیگر پر از چهره‏ها و اصوات و آهنگ سفیدپوستان.صرفنظر از آن همه در هم و برهمی و اغتشاشی که برای نجار و کارگردان نمایش‏ باقی می‏ماند و باید پس از این درباره‏اش سخن گفت، مسلم نیست رئالیسمی که چنان سمبولیسمی بر آن بار شده،توفیق‏آمیز است یا نه؟حتی ایبسن در نمایشنامهء «مرغابی‏های وحشی»و در زمینهء طبیعی جلوه دادن‏ پری زادان دریایی خود،عظیم‏ترین دشواری‏ها را داشته‏ است و نمایشنامهء او مصنوع به نظر می‏رسد و در این‏ زمینه،اونیل مهارتی بسیار کمتر از ایبسن دارد.

«الا»مصاحب یاران بد می‏شود و به تدریج به فساد می‏گراید،در حالی که«جیم»با زحمت تحصیل‏ می‏کند و به مطالعهء علم حقوق می‏پردازد.«الا»که از همنژادان خود بیزار شده و آنها را باز شناخته است،در لحظهء افسردگی با جیم به عنوان تنها«سفیدپوستی» که می‏شناسد ازدواج می‏کند.این صحنه«نمادین» خوبی است که نشان می‏دهد زوج تازه عروسی کرده‏ بین دو صف از سیماهای دشمن کیش،سفیدپوستان‏ در سویی و سیاه‏پوستان در سوی دیگر...از کلیسا بیرون می‏آیند و آنگاه نمایش واقعی آغاز می‏گردد. ستیزهء درونی«جیم»بین عشق اوست به«الا»و بلند پروازی‏اش برای توفیق یافتن در جهان.ستیزهء درونی‏ «الا»بین عشق و در همان زمان نفرتی است که به‏ «جیم»دارد،زیرا«جیم»باعث شده که وی از جامعهء همنژادانش تبعید و طرد گردد و حرفهء«جیم»آماج این‏ کشمکش و منازعه است.«جیم»به دلیل احترامی که‏ برای خود قایل است نیاز دارد وکیل دعاوی شود،در حالی که«الا»که هرگز به راستی«جیم»را به شوهری‏ نپذیرفته-نیازمند است برتری روحی خود را حفظ کند و این برتری به این صورت تأمین می‏شود که«جیم»را از گذراندن امتحان‏های درس حقوق مانع شود.این دو تن که با عشق و انزوایشان‏ بسته یکدیگر شده‏اند،به نوبت به آغوش هم پناه‏ می‏برند و به منظور غلبه یا انتقام،با یکدیگر منازعه‏ می‏کنند.صحنه‏های بخش میانی نمایشنامه،به رغم‏ ضعف زبان،به طور عمیقی متقاعد کننده است.در صحنهء آخر«الا»و«جیم»نبرد را رها می‏کنند و تسلیم‏ می‏شوند.«جیم»می‏پذیرد نقش پسر بچه‏ای را بازی‏ کند و با دختر بچه‏ای که همان«الا»ست نرد عشق‏ ببازد.در نتیجه این دو دیگر تلاشی برای برقرار کردن‏ روابط زن و شوهری نمی‏کنند و به جای آن روابط عاشقانهء دوران کودکی را می‏پذیرند.

اکنون می‏توان دانست که اگر صحنه‏های پیشین‏ معنایی می‏داشت،این پایان برای هر دو طرف قضیه‏ سستی و انحطاطی را نشان می‏دهد.اما اونیل به‏ ضرورت پایان دادن به نمایشنامهء خود از ما می‏خواهد آن را در مقام پیروزی دشوار درونی بپذیریم:

«جیم:پروردگارا،مرا عفو کن و ارجی به من ببخش. بگذار آتش این رنج شعله‏ور و سوزان مرا از خودپرستی‏ پاک گرداند و مرا شایستهء کودکی ساز که در عوض‏ زنی که از من بازگرفتی،برایم فرستاده‏ای.

الا:محبوب دلبندم،من تا دروازهء ملکوت با تو بازی‏ خواهم کرد!»

علت این شکست سهمگین اونیل در تسلط به مواد و درونمایهء اثرش،چیست؟بین صحنهء درهم و برهم و غیر ضروری نخست و صحنه عمیق ولی طفره‏آمیز پایانی،صحنه‏هایی موجود است که اهمیت و معنایی‏ به راستی تراژیک دارند.اونیل کار خود را با شخصیتی‏ واحد آغاز می‏کند و با تمرکز کامل بر پیکرهء نمایشی‏ پیش می‏رود و در این زمینه اشخاص نمایشی خود را گاه چنان عمیق می‏بیند که آنها ضربآهنگ نیرومند معنایی عام پیدا می‏کنند.«جیم»و«الا»را در زمینهء تشخیص نمایانشان گاه می‏توان به عنوان همهء زوج‏های تبعید شده به حوزهء عشق حس کرد و قصهء ایشان را واقعیت یافتگی حقایق عمیقی دربارهء رابطهء مرد با کار و پیشه و همسرش به شمار آورد.اما این‏ قسم گوهرهای گرانبها نادر است و در چنان چارچوب‏ مأیوس کنندهء شناخت روان،تنزل از مطالب عالی به‏ مطالب عادی و روزمره و نمادگرایی پیش پا افتاده، جای داده شده است که نه فقط تصادفی به نظر می‏رسد،بلکه زمانی که از خفا به روشنی می‏آید،به‏ طوری نادرست ادراک می‏شود.و صحنهء پایانی‏ تراژیک را وسوسه می‏کند که بگوید:مصنف بیش از آنچه می‏داند تلاش می‏کند و نمایشنامه می‏پردازد،و آنگاه از بصیرت تراژیک خود روی برمی‏گرداند و همه‏ چیز ناچار از دست می‏رود.

اما باید پرسید که آیا اونیل هرگز بصیرتی تراژیک‏ داشته است؟صحنه پایانی نمایشنامه-که تناسبی با صحنه‏های میانی ندارد-با شخصیت‏های نمایش‏ ناسازگار نیست.دلیل اینکه این صحنه نامتناسب از آب درمی‏آید و تماشاگر را ناخشنود می‏سازد،این است‏ که دیدگاهی را مختل می‏سازد که از آن دیدگاه، منازعه‏های«الا»و«جیم»به دیده می‏آید،یعنی منازعهء ایشان به گونه‏ای مشاهده می‏شود که گویی فراسوی‏ وجودشان،اهمیت و معنایی دارد.این صحنه‏ می‏توانست به قسمی رضایت‏بخش در کمدی(نمایش‏ مضحک)وحشتناکی گنجانده شود،ولی‏ شخصیت‏های نمایش به هیچ وجه به عنوان پیکره‏های‏ کمیک دیده نشده است.در واقع آنها در مقام‏ «مسأله‏ای مهم»دیده نمی‏شوند،و اگر گاهی مبین‏ عظمت یا حقارت بوده باشند،اتفاقی است زیرا پیوند مصنف با ایشان فردی و شخصی است.این اشخاص‏ نزد او دوست یا دشمنند،یعنی افرادی دیگر در جهانی‏ پرآشوب و نه بخش‏هایی از بصیرتی وسیع‏تر.اونیل‏ آماده می‏شود پژواک دهندهء فریاد ایشان باشد:«آیا چنین قضایایی ممکن است موجود باشد؟»...برای‏ شخصیت نمایشنامه همین قدر کافی است که این‏ عاطفه و احساس را بیان کند،اما آن زمان که‏ نمایشنامه نامه‏نویسی آن را نمایش می‏دهد به این‏ معناست که مواد خود را تا مرحله‏ای که سازگار با کار هنری گردد،درک و جذب نکرده است.باید تصدیق‏ کرد که اونیل مجذوب روان‏شناسی اشخاص نمایشی‏ خود است و به همین سبب علاقه دارد صحنه نخست‏ اثرش را با مایهء ناتورالیستی سرشار سازد؛اما این را نیز باید گفت که او علاقه‏ای به ارزش هنری شایستهء مقام‏ آن اشخاص ندارد و به همین دلیل«پایان ممکنی» برای قصهء ایشان موجود نیست.اونیل گفتاری درست‏ دارد،زمانی که می‏گوید:«زندگانی پایان نمی‏یابد. البته تجربه‏ای است منحصر به فرد،اما زایش تجربه‏ای‏ دیگر است.مرگ قهرآمیز به ندرت مسأله‏ای را حل‏ می‏کند،چه در عرصهء زندگانی،چه در عرصهء قصه و خیال و بسیاری اوقات تدبیری است موقتی...».

آری،زندگانی به پایان نمی‏رسد ولی اثر هنری‏ پایانی دارد و کلیتی است محدود،و صحنه‏های‏ ناخشنود کنندهء پایانی اونیل برهانی است در این‏ زمینه که علاقهء او به اشخاص نمایشی‏اش،علاقهء بی‏طرفانه و غایی هنرمند نیست،بلکه دلبستگی بسط یابنده و آزمونی انسانی عادی است.اما قدرت اونیل‏ در قانع ساختن تماشاگر به طور وسیعی به وسیلهء این‏ واقعیت تقویت می‏شود که باور وی به شخصیت‏هایش تنها ناتورالیستی است.جایی که اتفاق نظر استقرار یافتهء عامی وجود ندارد،تنها راه ساخت و پرداخت‏ شخصیتی مقبول و رضایت‏بخش معرفی و نمایش‏ دادن آن شخصیت به شیوهء ناتورالیستی است.

تماشاگر شخصیتی را که در گوشهء خیابانی در محلهء «هارلم»بازی می‏کند و پدر او کارگر معدن زغال سنگ‏ است،باور خواهد کرد،اما شخصی را که تنها می‏توان‏ به مدد خصایل روحی‏اش شناساند و از ما می‏خواهند نسبت به او هیچ گونه نظر شخصی نداشته باشیم، نمی‏توان پذیرفت و باور کرد.ویرجینا وولف در رسالهء خود با عنوان«آقای بنت و خانم براون»، محدودیت‏های این قسم واقع‏گرایی را به نحو ستایش‏انگیزی مطالعه کرده است.به گفتهء او این قسم‏ واقع‏گرایی این امتیاز فوق العاده را دارد که همگان آن‏ را می‏فهمند،اما برترین مطلبی که دربارهء آن به عنوان‏ شکل هنری می‏توان گفت احتمالا این است که چنین‏ شیوه‏ای-همان طور که در این نمایشنامهء اونیل‏ می‏بینیم-به کشف چند دانهء الماس در زمینی پر از گل و لای خواهد انجامید.خود اونیل هرگز از این‏ نمایشنامه خشنود نبود و هیچ گاه خود را واقع‏گرا

ننامید.حتی در نمایشنامه‏های دورهء میانی او می‏بینیم که وی به سمبولیسم چنگ می‏زند.سرانجام‏ اونیل علاقه به شخصیت نمایشی را ترک گفت و کوشید به صراحت از ایده‏های عام سخن گوید.

مطالعهء شخصیت‏های نمایشی از سوی اونیل که‏ گویا با«میمون پشمالو»آغاز می‏شود و در نمایشنامه‏های«چشمه»،«خدای بزرگ قهوه‏ای»، «مارکو میلیونز»،«العاذر خندید»و«دینامو»...ادامه‏ می‏یابد،به وسیلهء نمایشنامه‏هایی مختل شد که در آنها مصنف دیگر هیچ علاقه‏ای به ماجراهای شخصی و واقعی نشان نداد و خود در زی پیام‏آوران درآمد و آن‏ نمایشنامه‏ها را پشت سر گذاشت.گویی اونیل پرس و جو از آشنایانش را دربارهء سیر و سلوکی که خود وی از زندگانی توقع داشت،ترک گفته و به طرح‏ پرسش‏هایی از نیچه و دیگر فیلسوفان قرن نوزدهم‏ پرداخته بود.دربارهء خود این پیشگویان،کلارک‏ آخرین سخن را بیان کرده است:

«اگر اونیل به طور اساسی متفکری اصیل یا حتی‏ گویندهء ممتاز مفاهیم متفکری درخشان بود،می‏شد استدلال کرد اگر او به طور کلی نمایشنامه‏نویسی را ترک می‏گفت،ما متفکری را از دست داده بودیم یا نه؟ اما افکار او به عنوان مشارکتی در تفکر معاصر جزئی و ناچیز است و در بهترین صورت،اشکال کم و بیش‏ تنوع یافته‏ای است از آنچه همگی ما در این دهه‏های‏ اخیر اینجا و آنجا خوانده‏ایم.در نمایشنامهء«العاذر خندید»،این شخص که با معجزهء عیسی مسیح زندگانی دوباره یافته است و به هنگام تصلیب او با نظری بی‏اعتنا و تبسمی خونسردانه از ادای دین طفره‏ می‏رود،بازگو کنندهء بیانی نیچه‏ای می‏شود و این‏ اعلامی عام است:انسان‏ها همچنین بی‏اهمیت‏اند... فقط انسان باقی می‏ماند!انسان به آهستگی از گذشتهء نوع بشر که مقبرهء اوست برمی‏خیزد.برای‏ انسان مرگی در کار نیست!انسان،پسر خندهء الهی، هستی دارد».

اونیل متفکر نیست و نیازی نیست در تحقیق اندیشه‏ او بیشتر تلاش کنیم.درست است که«العاذر»همچون‏ فریاد اصلی خود اونیل مسألهء چندان عمیقی بیان‏ نمی‏کند،گفتن اینکه«زندگانی ادامه می‏یابد»به‏ احتمال متضمن قسمی در هم آمیختگی بدبینی و پایان ناموفق و نامساعد است که به قابلیت‏ نمایشنامه‏نویسی اونیل صدمه زده است و افزوده بر این،مسلم نیست که خوش بینی تعمیم یافته و تا حدودی عصبی العاذر هرگز توانسته باشد در قهرمانان‏ زنده واقعیت پیدا کند.اما مسأله‏ای که در اینجا ما را بیشتر به خود مشغول می‏دارد و در تلاش ما به درک او در مقام نمایشنامه‏نویس طرح می‏شود،چندان به‏ کیفیت اندیشه مربوط نیست و بیشتر متوجه پیوند اندیشه،مصنف و نمایشنامه است.

روشن است که اونیل بیشتر مشغول اثبات‏ اندیشه‏های خویش است تا دلبستهء نمایش و تجسم‏ تجربه‏ای که دلالت بر آن اندیشه‏ها دارد.نمونهء درام‏ دورهء الیزابت اول به ظاهر اثبات می‏کند که فلسفه‏ای‏ ناخشنود می‏تواند در نمایشنامه‏ای بزرگ نهفته باشد، اما چنان نمایشنامه‏ای خود موجودیت مستقل دارد و در بهترین صورت چنان فلسفه‏ای را همان‏طور می‏توان از نمایشنامه استنتاج کرد که از تجربهء مستقیم زندگانی.از سوی دیگر،در«العاذر»خندید» نمایش و بازی اندکی موجود است یا به طور کل‏ نمایشی در کار نیست،زیرا«گالیگولا»حریف«العاذر» اعتباری بیشتر از العاذر ندارد و کشمکش‏ها و ستیزه‏های این دو قادر به تهییج تماشاگر نیست.

ظرفیت و بار سنگین نمایشنامه را دو عامل پیش‏ می‏برد:ضرباهنگ و لحن فلسفی«العاذر»،و تأثیرات‏ بصری جنبش‏ها و حرکات انبوه مردم و روشنایی‏های‏ رنگارنگ.دربارهء آهنگ فلسفی کلام«العاذر»به قدر کافی سخن گفتیم،اما دربارهء دورنما و عنصر منظره‏ای‏ (بصری)آن،راینهارد( tdrahnieR )به ما نشان داده‏ است که در این مسیر،به ویژه در اجرایی که خود او از نمایشنامه«دانتون»بوشنر داشته و آن را به روی‏ صحنه آورده چه چیزی را می‏توان به دست آورد. گوردون گریک( nodroG giarG )این نقطهء عزیمت‏ از سبک قدیمی را گامهای نخست به سوی شکل‏ جدید می‏داند و از آن استقبال می‏کند.این شکل‏ جدید بنابر پیشنهادهء او«هنر ناب تئاتر»است.این هنر در مقام شکل با نمایش با نقاب( euqsaM )قرن‏ هفدهم و نمایشنامهء انتقادی مدرن پیوند دارد و در ظاهر به این معناست که مشارکت بازیگر و نمایشنامه‏نویس را به سود شخص ثالث یعنی کارگردان‏ صحنه فسخ می‏کند(در حالی که ما به مشارکت‏ کلاسیک یاد شده،درام‏های بزرگی مدیون هستیم). کارگردانی خوب البته می‏تواند هنرمندانه از بازی‏ جمعیتی خوب و پرورش یافته،تأثیرات نمایشی‏ رضایت‏بخشی به دست آورد،و نیز از تأثیرات نور و صدا که به طور دقیقی محاسبه شده است تأثیرات‏ مطلوبی کسب کند و این هر دو کار را به هزینه و به‏ حساب مصنف نمایشنامه به انجام می‏رساند.زمانی‏ که مصنفی به این صناعت چنگ می‏زند،آن را به این‏ معنا باید دانست که دیگر او علاقه‏ای به تسلط بر صحنه افزارها ندارد و این موضوع بدون تردید دربارهء «العاذر خندید»راست می‏آید.صحنهء نمایش به‏ بلندگوی بی‏جان،«اونیل»بدل می‏شود.دیگر چیزی‏ حایل بین تماشاگر و نمایشنامه‏نویس که افکارش را با صدای بلند فریاد می‏کند نیست؛زیرا رابطهء او با افکارش در این نمایشنامه‏های پیشگویانه مشابه رابطهء اوست با شخصیت‏هایش در دورهء میانی آثار وی:این‏ افکار به طور عاطفی برایش معنا دارند و در تعادل و آرامش وی به عنوان یکی از انسان‏ها سهیم‏اند.

نمایشنامه‏های او که بصیرت و نظرگاهی بیرون از شخص مصنف به دست نیاورده به علت رکود همیشگی وی متصل و وابسته به او باقی می‏ماند.

به این ترتیب،کشف این موضوع تعجبی ندارد که‏ تماشاگر اونیل بیشتر علاقه‏مند به مصنف است تا دلبستهء نمایشنامهء وی:«آنچه نمایشنامه‏نویس شکاک‏ می‏جوید،رستگاری است.هر کسی می‏تواند زندگانی‏ خودش را ردیابی کند،همانند یکی از آن جاده‏های‏ خشک و خالی جنوب غربی که در آنها«برادران‏ توبه‏کار»مرده‏ای را که بر دوش حمل می‏کنند بر زمین‏ می‏گذارند».نمایشنامه‏های اونیل خط سیر متقاطعی‏ دارد و او خود به پیروی از مسیر جاده سفر می‏کند،و خواننده آثارش اغلب صفیر تازیانهء او را می‏شنود.اگر نیک بنگریم،اغلب خواهیم دید که روحی معذب بر شانه‏های او شلاق می‏زند.اما گلهای هنر در طول‏ همین خط سیر خشک و بی‏آب می‏روید و کوه‏ها و غروب خورشید«در آن سوی افق»قرار دارد.همان‏ نقصی که مصنف را با اثرش مرتبط می‏سازد،نیز مصنف را با تماشاگر پیوند می‏دهد.خصلتی که‏ ستایشگران اونیل همه بر آن تأکید دارند،صداقت و صمیمیت اوست.می‏دانیم که او در آثار آغازین خود معتقد به حالت و خلق و خوی خویش است و در دورهء میانی کارش به واقعیت شخصی شخصیت‏های‏ نمایشی‏اش باورمند می‏شود؛در حالی که در آثار پایان‏ زندگانی با حالت صادقانه‏ای به شیوهء نیچه شیپور جنگ را به صدا درمی‏آورد.اونیل در مقام موجودی‏ انسانی،صمیمانه دلبستهء مجسم‏ کردن و به روی صحنه آوردن تحولات‏ زندگانی خویش است و شاید علاقه دارد دیدگاهی‏ ثابت کشف کند و این همه نیز البته ناخودآگاهانه‏ است؛ولی او در واقع.هرگز به چنین هدفی نرسید. اونیل بر آن می‏شود که مطالبات عاطفی خود را بشناسد،اما چیزی بیشتر از قهرمانی پذیرش نتایج‏ آنها به دست نمی‏آورد،بدین معنا که چنان نتایجی را با ارجاع به برخی واقعیت‏های مستقل توصیف‏ می‏کند.او نیازهای انسانی را می‏شناسد و حس‏ می‏کند ولی احساسی دربارهء سرنوشت بشری ندارد. عمل کاوش و جستجو را به ما هدیه می‏دهد،ولی‏ تأمل بی‏طرفانه‏ای به ما عرضه نمی‏کند.بیشتر خود را به نمایش می‏گذارد تا آثارش را.فقط مردگان دیگر دگرگونی نمی‏پذیرند،اما به وسیلهء تمرین و انضباط گاهی ممکن است اثری کامل و مستقل از رنج‏های‏ فرد به وجود آورد.کمبودهای کار اونیل را می‏توان به‏ این واقعیت اسناد داد که او هرگز به چنان انضباطی‏ نرسید.

جستجوی مستقیم حد و حدود شکست اونیل در کسب انضباطی که به وسیلهء آن استعداد خود را به‏ کمال نمایان سازد و اینکه این شکست چه اندازه‏ وابستهء کمبودهای او و چه قدر وابستهء«شرایط»بیرون‏ از اختیار او بوده است،مستلزم مجالی دیگر است. آشنایی اندک با درام جدید از ایبسن به بعد نشان‏ می‏دهد که نگارش نمایشنامه‏های هنری جدا و متمایز با علایق احساساتی یا جامعه‏شناختی چقدر دشوار بوده است.اما آزمون مشکل عام اونیل در مقام‏ نمایشنامه‏نویس جدید و فردی آمریکایی متضمن‏ عرضهء مسایل مهم دیگر است.شاید سودمندتر باشد راه و روش او را به اختصار با شیوهء دو نمایشنامه‏نویس‏ دیگر آمریکا،جرج کلی( yllek.G )و کمینگز. E.E ) ( sgnimmuc که در عرصهء نمایش شیوه‏های در کل‏ متفاوتی با اونیل در پیش گرفته‏اند،مقایسه کنیم و امیدوار باشیم با این کار به این معنا پی ببریم که مقام‏ او در صحنهء نمایشنامه‏نویسی معاصر کجاست و این‏ مقام به چه صورتی خود را نشان می‏دهد.اونیل در حدود سال 1912 م(دوره نوزایی هنر و ادب آمریکا) آغاز به کار کرد و به گروه نویسندگانی که عبارت بودند از منکن،شروود آندرسن و تئودور درایزر(که از زمان خودش جلوتر بود)،تعلق داشت.این نسلی بود که بر ضد زهدورزی( msinatiruP )سر و صدای‏ عظیمی به راه انداخت.اونیل و آن چند تن دیگر در مقام گروه،رسم و رسوم قدیمی را بر نمی‏تافتند و نسبت به قراردادها ناشکیبا بودند و کشف بزرگ ایشان‏ همانا کشف نیازهای عاطفی آنها بود.بیشتر دلبستهء عواطف بشری بودند تا علاقه‏مند به نقشه و حدودی‏ که از آن رسم می‏شود.از این رو بیشتر علاقه‏مند به‏ خود انسان بودند تا به کارش.بیشتر افراد این گروه‏ قصه‏نویسی پیشه کردند،زیرا این نوع ادبی بیشتر از صحنه و نمایشنامه‏پردازی با چنان خلق و خویی‏ تناسب دارد.آنها همچنین به تأسیس«تئاتر کوچک» یاری رساندند.اونیل-که تئاتر«پراونیس تاون» نمایشنامه‏های آغازینش را به روی صحنه آورد-از بسیاری جهات محصول«تئاتر کوچک»است.این طور می‏نماید که این جنبش هنری هدفی مثبت‏تر از مخالفت با تئاتر«برادوی»( yawdaorB )و بلندپروازی‏ نداشت و در واقع طغیانی بود ضد نظام محدود سوداگری و مدعی بود تئاتر هنر است،نه تجارت.ولی‏ چون معیار و روش معینی نداشت در جنبش آزادی‏ جدید خود تا حدودی غیر مؤثر باقی ماند.

جرج کلی از سوی دیگر محصول نظام سوداگری‏ بود و نیز در مقام بازیگر و نمایشنامه‏نویس حرفه‏ای‏ فعالیت می‏کرد.او کارش را به عنوان بازیگر درام‏ کوچک(واریته)آغاز نهاد و در همان زمان‏ نمایشنامه‏های کوتاه هجوآمیزی نوشت.با ساعت وقت‏ شمار،پشت صحنه می‏ایستاد و اگر تماشاگران زود و به قدر کافی نمی‏خندیدند،آن صحنه نمایشنامه را دوباره می‏نوشت.کلی از نوشتن درام کوچک به تدریج‏ به تصنیف کمدی‏های سه پرده‏ای و سرانجام به‏ نگارش درام رسید.تجربهء او اثبات کرد که معنای‏ استادی و مهارت در صناعت نمایشنامه‏نویسی گرچه‏ در«برادوی»رونق زیادی نداشت،با آن نیز ناسازگار نبود.او که خود را به نسبت چنان فروتن و معتدل‏ نشان می‏داد که حتی اشخاص موقر را نیز خندان‏ می‏ساخت،پاداشی شایسته دریافت کرد،پاداشی از آن قسم که انضباط طبیعی تماشاگران واقعی و صحنه‏ای ویژه می‏تواند به نمایشنامه‏نویس بدهد.کلی‏ عقل سلیم(فهم عام)را اساس کار قرار داد،در حالی‏ که اونیل افکار و مفاهیم بزرگ را طرح می‏کرد.کلی‏ فضا و مکان واقعی و گفت و گوی واقعی پسند عامهء مردم را پذیرفت،در حالی که اونیل مدام نجار و متخصص برق را با توقعات عجیب و غریب خود به‏ ستوه می‏آورد.شیوهء کار کلی شیوهء کار هنرمند بود، یعنی تسلط به صحنه افزار داده شده و پیرایش آن تا جایی که بتواند به قسمی ترتیب یابد که بصیرت و دیدگاه ما را بیان کند.اما آزادی عمل اونیل سبب شد که مفاهیم و معانی نمایشی از دست برود،به طوری‏ که او در پایان کار دیگر درام نمایی به حساب نمی‏آمد. کلی چند نمایشنامهء کمدی-که کامل هستند و به‏ مسایل بیرون از خود ربطی ندارند-برای ما باقی‏ گذاشته است.اگر این نمایشنامه‏ها تا حدودی‏ عادی‏اند،و نیز اگر علایمی هست که مردم زادگاهش‏ تشویق می‏شدند سرگرم تفریحات گرانبهاتری بشوند و می‏آموختند نوشابه‏های گران قیمت بنوشند و دیگر به‏ مسایل روحی ظریفی که کلی طرح می‏کرد اکتفا نکنند،نقص کار مربوط به اسلوب و شیوه او نبود؛زیرا که شیوهء کار کلی همان شیوهء کار شکسپیر و مولیر است.می‏نماید که کلی با محدودیت‏های تئاتر آن‏ زمان آمریکا،سر جنگ داشت.مسلم نیست که روش و شیوه‏ای که وابستهء پذیرش تئاتر موجود آن زمان بوده‏ هرگز می‏توانسته برای انسان اونیل،انسانی با آن قسم‏ ابعاد بالقوهء مطلوب او،راه حلی به دست دهد.

اگر تئاتر کوچک در طغیان خود ضد نظام سوداگری الزاما انضباط و مهارتی را که کلی توانست در «برادوی»برای خود فراهم کند از دست داد،این‏ طغیان کمترین گرایشی به تکامل معیارها و قراردادهایش نشان نداد و نمایشنامه‏ای اعتراض آمیز و طراز نوین،همچنان هدف و کمال مطلوبش باقی ماند و ما دیدیم که شخصیت نمایشنامه‏نویس یا رنج و عذاب‏ چند«شخصیت و قهرمان»ناسازگار و مخالف خوان، توانست شور و شوق‏های چنان طغیانی را برای به‏ وجود آوردن درام،بهتر از نمایشنامه‏ای صوری و مستقل خشنود سازد.

اما کمینگز پیش از آنکه بکوشد برای صحنه‏ نمایشنامه بنویسد،شاعر بود؛یعنی او خود را به طور توفیق‏آمیزی تعلیم و آموزش داده بود(مراد ما در این‏ مجال بیشتر شیوهء کار اوست تا نتایج کارش)تا به‏ عنوان هنرمند مواد کارش را مطالعه کند.نمایشنامه‏ کمینگز به نام‏" miH "(-او را)بیشتر از همه آثار اونیل‏ معرف حسب حال و تحولات زندگانی مصنف است.با این همه،شخصیت‏های اثر کمینگز یا دست کم دو شخص اصلی به نامهای‏" miH "و" eM "در مقام‏ بخش‏هایی از الگوی نمایشنامه،بدون ارجاع به مصنف‏ پذیرفتنی است.بدون کوشش به داوری دربارهء مزیت‏ کل نمایشنامه،باید گفت«صحنه‏های مربوط به دو شخص عمده دارای کیفیاتی است که در همهء آثار اونیل نمی‏توان یافت.شخصیت‏ها،ضربآهنگ و منظرهء صحنه نمایشنامهء کمینگز همه قطعه‏های کاملی‏ هستند در حالی که در آثار اونیل گفت و گوی واقعی، زمینه‏ها و فضای نمادین و شخصیت‏های مستقل از هر الگو یا ضربآهنگ درونی...به دیده می‏آید»در آثار نویسندهء راستین،صحنه و نمایش،زبان،شخصیت، صوت و حرکت صحنه...از همان ایدهء اصلی سرچشمه‏ می‏گیرد.در مثل گفت و گوی مولیری متضمن‏ صحنه‏ای است خشک و خالی که فقط گنجایش چند تماشاگر داشته باشد و اندکی اثاثیه و چند بازیگر و مستلزم لحنی است گرفته شده از«لال‏بازی»کمدی‏ هنرمندان( aidemoR lled etrA )و رابطهء ویژه‏ای بین‏ بازیگر و تماشاگر.گفت و گو به شیوهء کمینگز متضمن‏ روشنایی کم در فاصله بین خاموش شدن نور صحنه و آهنگ ویژه مأخوذ از عمل درام کوچک است و تماشاگری که سرخوش و شادمانه به منظور اینکه‏ «آگاهی خود را نمودار سازد»با بازیگر به چالش‏ درمی‏آید.نمایشنامهء کمینگز در واقع اسلوب دارد. انضباط یگانهء او،وی را قادر ساخت بر حسب قواعد صحنه،نمایشنامه بنویسد با بی‏طرفی و مهارتی که‏ اونیل به رغم همه تجربه‏هایش،هرگز نتوانست به‏ دست آورد.

اما کمینگز به خلاف کلی هنرمند تئاتر بود،البته‏ بدون تئاتر و بازیگر.این سبک از درام‏های کوچک‏ گرفته شد ولی هیچ بازیگر درام کوچک،نتوانست‏ سخن اشخاص نمایشنامهء او را به خوبی در صحنه‏ بازگو کند و هیچ تماشاگر درام کوچک قادر به درک‏ نمایشنامهء او نبود.به رغم احساس به راستی اصیل او برای صحنه و به رغم تلاش استادانه و دلیرانه‏اش برای‏ دراماتیزه کردن گسست وی با صحنهء موجود و تماشاگر زنده و فعال،نخستین نمایشنامه‏اش به‏ صورت نمایشنامه‏ای خواندنی باقی ماند(گرچه‏ قطعه‏ای چنین ظریف نوشت که با احساس«آتشین» دربارهء اسلوب درام کوچک‏نگاری او همراه بود)در واقع نمایشنامهء کمینگز در همان تئاتر بومی اونیل‏ عرضه شد،ولی مردم این منطقه برای تقویت رقیب‏ نمایشنامه‏های«منطقه جنگی»و«ماه کارائیب»، استقبالی از نمایشنامهء کمینگز نکردند.کمینگز متعلق به ناحیهء«پروانیس تاون»نبود و به ظاهر به جای‏ دیگری نیز تعلق نداشت،اما اونیل به طور مسلم متعلق‏ به«پروانیس تاون»است و نیز متعلق به حومهء لندن،و برلین و تئاترهای کوچک سراسر دنیای انگلیسی‏ زبان.شخص اونیل به گروه انبوه تماشاگر درام بسیار نزدیک است.