



د. صبري حافظ

استقطبت عدداً من الجوائز المسرحية الكبيرة منذ المسرحية الأولى، حتى موت بائع متجول التي حصلت جائزتي النقد وبوليتزير في عام واحد.

وبعد أن حققت البوتقة اهتماماً عالمياً واسعاً وبيات واضحاً للجميع أن موضوع اضطهاد ساحرات سالم في أواخر القرن السابع عشر ليس إلا قناعاً درامياً شفيفاً لعمليات تعقب لجنة مكارثي للأبرياء ومطاردتها للأفكار في السرائر، بدأت المكارثية بمطاردة ميلر والشار لنفسها من اتهاماته اللاذعة ضدها. فتزايدت الضغوط على مجلس الشباب بمدينة نيويورك لإلغاء تعاقدته معه لكتابة فيلم، وهو الأمر الذي تحقق في العام التالي (1956) حينما مُنِع الفيلم الذي كُلف بكتابته من الإنتاج. وفي هذا العام نجح ميلر في معركته مع وزارة الخارجية التي منعت استصدار جواز سفره وجذدت جوازه ستة أشهر فقط بدلاً من التجديد التقليدي عامين في ذلك الوقت. وكان ذلك العام أيضاً هو عام زواجه الشهير من نجمة السينما الأمريكية اللامعة مارلين مونرو، وهو الأمر الذي عزز من شهرته وأكسبها بعداً شعبياً عريضاً. ومع ذلك فقد استدعي في عام 1957 للمثول أمام لجنة مكارثي، ودين باحتمار اللجنة والكونغرس الذي تمثله حينما رفض تسمية من تشبه اللجنة في أنهم من الشيوعيين. وهو الحكم الذي

1936 وهو لا يزال طالباً في جامعة آن آربر في ميشيجان بمسرحيته التفوق فجراً (Honours at Dawn) التي كشفت بحق عن موهبة مسرحية مبكرة وفازت بجائزة هيئة المسرح القومية. وتتابعت بعدها مسرحياته الرجل الوفير الحظ (The Man Who Had all the Luck) عام 1944، وكل أبناءي (All My Sons) عام 1947، وموت بائع متجول (Death of a Salesman) عام 1949. وفي عام 1950 أعد مسرحية إيسن عدو الشعب للمسرح الأمريكي وتعرض على أثر ذلك لملاحقات المكارثية منذ بداياتها الباكرة. وهي التجربة التي دفعته إلى التعبير عنها في البوتقة (The Crucible) عام 1953 وأدت هذه المسرحية بالإضافة إلى موقفه النقدي الواضح من السياسة الأمريكية وقتها إلى حرمانه من تجديد جواز سفره وإلى منعه من حضور عرض البوتقة في بروكسل عام 1955، وهو العام الذي كتب فيه مشهد من الجسر (A View from The Bridge) وذكرى يومي اثنين (A Memory of Two Mondays). وكان هذا هو العام الذي تعقبته فيه الإشاعات بقرب مثوله أمام لجنة الكونغرس الأمريكي للتحقيق في النشاط المعادي لأمريكا، وهي اللجنة المعروفة بلجنة مكارثي. ولكن مسرحيات ميلر الخمس التي كتبها حتى ذلك الوقت استطاعت أن توطن مكانته في المسرح الأمريكي والعالمي على السواء، لأنها

الداء الأمريكي المعاصر (*)

لا يزال آرثر ميلر برغم بلوغه السابعة والسبعين من العمر نجم الإبداع المسرحي الأمريكي المعاصر بلا منازع، ولاسيما بعد رحيل تينسي وليامز وتوقف إدوارد ألبي عن الكتابة، ورغم وفود جيلين تالين من أجيال المسرح الأمريكي بعده، يحتل أبرز كتابها الساحة الآن (وقد برز منهم كينيث براون، وجون جوير، وأوجست ويلسون، وسام شيبارد، ودافيد ماميت، وأميري بركه، الذي كان يعرف قبل إسلامه باسم لبروا جونز، وبول أوستر وغيرهم). فبعد أكثر من نصف قرن من الإبداع المسرحي الذي أغنى خلاله ميلر المسرح الأمريكي، لا يزال يبذل أعمالاً تتسم كلها بالجدّة والتنوع والعمق، وبلغ بعضها حدّ الإعجاز المسرحي الذي لم تبلغه إلا حفنة قليلة من المسرحيات الأمريكية الحديثة. والواقع أن هذا التجويد المسرحي وليد حياة ثرية معطاء احترم فيها ميلر الكاتب باعتباره الضمير الحي للواقع الذي يصدر عنه، والناقد المستمر للمؤسسة السياسية، والكاتب الصلب الذي لا يساوم على حدوده ورؤاه ولا يستسلم لإغراءات المؤسسة أو تهديداتها.

فقد بدأ ميلر (الذي ولد في حي هارلم بنيويورك عام 1915) الكتابة للمسرح عام

(*) Arthur Miller, *The Last Yankee*, 1992
والمرحبة تُعرض في لندن من بداية العام الحالي

استأنفه ميلر أمام المحكمة العليا وكسب معركة الاستئناف تلك حينما وقف إلى جانبه كبار كتّاب العالم وفي طليعتهم سارتر وعدد كبير من المثقفين الفرنسيين. وكان لموقف ميلر الشجاع ثمنه الفادح؛ فلم تغفر له المؤسسة الأمريكية تحديّه السافر لها زمناً طويلاً، وضيق عليه الخناق، ونغصت حياته وحاربتة في رزقه وفي أسرته حتى انتهى زواجه من مارلين مونرو بالطلاق عام ١٩٦١. وحالت أزمة اضطهاده تلك بينه وبين الكتابة فسقط في وهاد الصمت تسع سنوات عمل خلالها في السينما بشكل متقطع فكتب عدداً من الأفلام كان أشهرها الفيلم الذي كتبه لزوجته مونرو بعنوان المشاغبون (Misfits).

وبعد هذا الصمت الطويل عاد مرة أخرى إلى المسرح فكتب عام ١٩٦٤ بعد السقوط (After the Fall) التي استلهم فيها تجربته مع مارلين مونرو، وحذت في فيشي (In-cident in Vichy عام ١٩٦٤، والثمن (The Price عام ١٩٦٨، وخلق العالم وأعمال أخرى (The Creation of the World and Other Business عام ١٩٧٢، وسقف كبير الأساقفة (The Archbishop's Ceiling) عام ١٩٧٧، والساعة الأمريكية (The American Clock عام ١٩٨٠، وحذار من الذاكرة (Danger: Memory) عام ١٩٨٧، ومرآة بوجيهين (Two - Way Mirror) عام ١٩٨٨، ونزهة في جبل مورجان (Ride Down Mount Morgan) عام ١٩٩١. وها هي أحدث مسرحياته اليانكي الأخير (The Last Yankee) فتفتح بمسرح «البنج فيك» (Young Vic) في لندن مع بدايات عام ١٩٩٣ لتؤكد استمرار مسيرته المسرحية التي انشغل فيها بتحليله النقدي النفاذ للواقع الأمريكي، وطرحه لأهم أسئلته المحورية، وتشكيكه الخلاق في الكثير من رواسيه في مرحلة تنفرد فيها أمريكا بتزعّم العالم أو بالأحرى الانفراد به

لتحقيق ما سمّاه سمير أمين بـ «إمبراطورية الفوضى».

فما هو تشخيص ميلر للداء الأمريكي المعاصر؟ وما هي طبيعة البنية الدرامية التي جسّد من خلالها حالة الواقع الأمريكي المعاصر؟ وما هي علاقة موضوع هذه المسرحية الجديدة بعالم ميلر القديم أو بمسرحياته السابقة؟.

يستدير ميلر فضاء المصحة العقلية ليدير فيه أحداث مسرحيته، التي تبدأ برجلين جاء لزيارة زوجته اللتين تعالجان هذه المصحة. وهل ثمة فضاء أنسب من هذا الفضاء المشحون بالدلالات الرمزية لمعالجة واقع أمريكا المعاصرة؟... فالمصحة العقلية هي أنسب الأماكن للكشف عن الخلل الكامن في الشخصية ولتعرية شروح الروح فيها. وهي هنا مصحة رسمية لا مصحة خاصة؛ ورسميتها تجعلها أصدق تمثيلاً للبلد بأكمله. وهي تجسّد لنا - بموقعها الجميل ومساحتها الشاسعة ومرأبها الضخم - صورة لأمريكا نفسها... فكان ميلر قد أراد الإيماء إلى أن الحالة التي تناوها المسرحية ليست استثناء بل تلخيص لوضع عام، يسعى الكاتب من خلاله إلى توسيع أفق استعارته المسرحية بحيث تتحوّل المصحة إلى استعارة للوضع الأمريكي برّمته.

كما يسجّل خلوّ الفضاء المسرحي من الرسميين أو المسؤولين عن هذه المصحة الرسمية حالة تحلي هذه المؤسسة عن مسؤولياتها الأساسية تجاه أبنائها. ويسجّل في الوقت نفسه أن هذا الغياب هو علامة الحضور الوحيدة، حضور من لا يريد الإعلان عن حضوره. ذلك أن هذا المنطق المراوغ هو منطق المؤسسة الأمريكية التي يشكّل غيابها الظاهري نوعاً من الحضور الرّازح المبهظ الذي لا فكّك منه برغم وهم التحرر الظاهري من قبضته.

وأما الشخصيات الأساسية في المسرحية فهي شخصيات أربع لرجلين وزوجتيها، وهناك شخصية خامسة لها حضورها، ولكنه حضور صامت لا يتيح لها النصّ فيه التفوّه بكلمة ولا حتى الإتيان بأيّ حركة. فالصمت والغياب من عناصر هذا العمل البنائية التي لا تقل أهمية عن النطق والحركة. والزّوجان الأساسيان في المسرحية يمثّلان جيلين مختلفين ومنهجين متقابلين ومتكاملين في التعامل مع الواقع الأمريكي، أولهما هو جيل جون فريك القديم الذي تجاوز الستين من عمره، وحقّق النجاح المبتغى بالمعيار الأمريكي (فليديه مستودع أخشاب وعقارات وأكثر من محلّ ناجح)، وقد أتى في مطلع المسرحية يزور زوجته كارين التي أدخلها إلى المصحة لمعاناتها من الاكتئاب الشديد. وأما ثانيهما فهو جيل ليري هاملتون الذي مازال في ألق العمر (فهو في الأربعين من عمره) وقد أتى هو الآخر لزيارة زوجته باتريشيا التي دخلت المصحة ذاتها للعلاج من الداء ذاته. وحتى نعرف من هو «ليري» ومن هو جون فريك، فإنّه لا بدّ لنا من العودة إلى عنوان المسرحية.

فعنوان هذه المسرحية اليانكي الأخير هو من أدوات شحذ المعنى المهمة فيها، لأنّ اختيارها المتعمد لكلمة يانكي Yankee بدلاً من كلمة أمريكي American يدلّ على رغبتها في استشارة التواريخ المثالية القديمة وابتعاث ما تنطوي عليه من مضامين في الثقافة التحتية في الولايات المتحدة. فالحال أن اليانكي ليس أيّ أمريكي ولكنه بالتحديد الأمريكي الشمالي من أبناء ولايات نيوإنجلند العريقة في الشمال الشرقي للولايات المتحدة (ولايات مين ونيوهامبشير وفيرمونت وماساتشوستس ورودايلند وكونيكتيكت)؛ هذه الولايات كانت لها المكانة والوجاهة الاجتماعية في سالف الأزمان، وكانت لها صراعاتها مع ولايات الجنوب وتناقضاتها الثقافية والقيمية معها؛

ويمكن القول إنها الولايات الأمريكية الصّافية (إن صحّ التعبير)؛ فقد عمرها المهاجرون الطّهرانيون Puritans من الإنجليز، وهم الذين اكتسبوا لأسباب تاريخية متعدّدة مكانة متميزة في المجتمع الأمريكي، واعتبروا أنفسهم مستودع القيم والتقاليد المهمّة فيه وأهل القيادة السياسيّة والاقتصاديّة به لكونهم أبناء ما يعرف في الولايات المتحدة باسم الآباء المؤسّسين Founding Fathers الذين يُعزى إليهم فضل إنجاز المشروع الأمريكي نفسه، ويستمرّون تمييز أنفسهم عن غيرهم من شدّاذ الآفاق من مختلف الجنسيات الذين تدفقت حشودهم المهاجرة لتعمر العالم الجديد بعد أن أرسى الآباء المؤسّسون دعائمه وشيدوا بناء قيمه. وتصوروا بورع ديني طهراني حقيقي في كثير من الأحيان أنهم يشيدون في هذا العالم الجديد (أو الأرض البكر التي عثروا عليها لا اغتصبوها من سكّانها الأصليين) «أورشليم الجديدة» التي وعدهم بها الكتاب المقدّس. ولا غرو أنّ أهمّ أعياد أمريكا القوميّة لا يزال «عيد الشّكر Thanksgiving»، شكر الرّبّ الذي أعطى الآباء المؤسّسين هذه الأرض الجديدة وأتاح لهم فرصة بناء حياة جديّة وكاملة. فقد وُلدت أمريكا المثال/الحلم من إيمانٍ بتحقيق الكمال وتأسيس أورشليم الجديدة على الأرض، إلى الحدّ الذي دفع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (1632 - 1704) إلى اعتبار أمريكا البداية المثاليّة للإنسان؛ «ففي البدء كان العالم كلّ أمريكا» كما يقول: «إنها نوع من الولادة الثانية للبشر، بل وللشريّة جمعاء. وهذه الولادة (أو الفرصة) الجديدة التي تتيح للإنسان الحضاري النّاضج (اقرأ: الرّجل الأبيض) أن يؤسّس مدينته المثاليّة هي التي تجعل الإخفاق فادحاً؛ وهي التي تُكسب عنوان المسرحيّة (وإعلان ليروي هاميلتون فيها أنّه هو «اليانكي الأخير») ثقله الدلالي المهمّ.

فالحال أنّ ليروي هاميلتون ينحدر من أسباط هؤلاء الآباء المؤسّسين، ولكنّه قرّر التخلّي عن مسؤوليّتهم الاجتماعيّة في القيادة، واختار عمداً أن يكون أحد أبناء الطّبقات الدنيّا حينها قرّر أن يصبح نجاراً. وتختار المسرحيّة أن تجعله حفيداً واحد من أشهر الآباء المؤسّسين وهو ألكسندر هاميلتون (الذي كان محامياً ومن قادة حرب الاستقلال وسكرتيراً لجورج واشنطن وعضواً في المجمع الدستوري ووزيراً للمالية)، حتّى تجعل المارقة بين حاضر هذا اليانكي وماضيه في أكثر صورها حدّة؛ ذلك أنّ حدّة المارقة فيها هي التي تدفع بها إلى حافة التّأثر، وكأنّ الطّريق إلى الإخلاص لقيم الآباء المؤسّسين لا بدّ أن يفضي إلى رفض كلّ ما تواضع عليه المجتمع الأمريكيّ المعاصر من قيم توهم أنّه يحافظها على ميراثهم القيمي والأخلاقي. فمغايرة «ليروي» الشّديدة للنّمط الشائع، وتخلّيه عن الانصياع لمحدّداته، هما في حقيقتها عودة إلى جوهر القيم التي أرساها هؤلاء الآباء الرّواد، تلك القيم التي شوّعتها عمليّة تكريسها في مظاهر النّجاح المادّي التجاري الصّرف. وتكشف المسرحيّة عن ذلك بدءاً من الحوار الافتتاحي في مشهدها الأوّل بين «ليروي» وجون... فاكثراً يدهش جون - الذي يُعدّ مثلاً على النّجاحات الأمريكيّة الصّغيرة بيته الكبير وأعماله الكثيرة وسيارته اليابانيّة الجديدة - هو تحلّي ليروي عن الطّريق الذي يضمن له تحقيق مثل هذا النّجاح؛ ومع هذا فإنّ مظهره وطريقة حديثه قد خدعاه فلم يشكّ أبداً في أنّه من الطّبقة الوسطى ومن الذين تخرّجوا من الجامعة، لا من العمّال الذين اشتكى قبل لحظات من ارتفاع أجورهم وتدنيّ مستوى أعمالهم.

لكنّ هذا الحديث الافتتاحي هدفاً أساسياً، وهو الكشف عن تعدّد الطّرق المفضية إلى الوقوع في الاكتئاب، وتبديد تصوّر

كلّ من الرّجلين للسبب الذي أدّى بزواجه إلى الإصابة بهذا المرض. فالحوار الذي يدهاه جون يستهدف في حقيقته التّعرف على سرّ اكتئاب زوجته، أو بالأحرى تأكيد تصوّر الذي كونه عنه. ولكنّ المسرحيّة تعتمد إلى معارضة كلّ سبب يذكره بصورة تتضح بها المارقة بين الحالتين والزوجين بشكل كبير. فإذا تصوّر جون أنّ إخفاق زوجته في الإنجاب هو الذي دفع بها للاكتئاب فإنّ هذا تصوّر سرعان ما ينهار عندما يعرف أنّ زوجة «ليروي» لديها سبعة أبناء وبنات؛ وعندما يعزو السبب إلى أنّها الابنة الوحيدة يجد أنّ لزوجة «ليروي» إخوة وأخوات؛ وعندما يتصور أنّ حصول زوجته على كلّ ما تريد هو السبب فإنّ هذا سرعان ما يتبدّد عندما يجد أنّ «ليروي» يكاد يوقر احتياجاته وأنّه مُلاحق دوماً بالمطالب والديون؛ وإذا ما عزا السبب إلى سوء علاقتها بأمّها فإنه يجد أنّ زوجة ليروي كانت على وئام تامّ مع أبويها. وهكذا تكشف لنا المسرحيّة منذ هذا المشهد الافتتاحي عن تعارض حالة الزوجتين برغم انتهاء الأمر بهما إلى النتيجة نفسها، وهي دخول المصحّة لإصابتهما بالاكتئاب الحادّ؛ وتكشف لنا كذلك عن خطأ تفسير الزوجين للحالة، وعن عجز كلّ منهما عن التخلّص من تصوّراته الثابتة عن الآخر؛ بل تكشف لنا عمّا هو أهمّ من هذا كلّ: عن التوتّر الذي بدأ يتخلّق في الموقف بين الرّجلين وقد بدأ التعارض بين شخصيّتهما وموقفهما بالوضوح.

فالمسرحيّة تستخدم ما يمكن تسميته بلعبة النّظم الإشاريّة semiotic games، بمعنى أنّها تتممّد تفجير العلاقة بين الإشارات ودلالاتها لكي تدفع مشاهدتها لإعادة التّفكير فيها تواضع على التّسليم به من مفاهيم وتصورات. فللمليس ولهجة الحديث وأساليب السّلوك دلالته باعتبارها جزءاً من نظام إشاري مركّب (كاللغة تماماً) يُبلغ به مستخدمه رسالة محدّدة

للاخرين . وقد تعمّدت المسرحيّة خلق فجوة بين الإشارة ودلالاتها التقليديّة لإكساب هذه الإشارات دلالاتٍ جديدة، بدءاً من اسم بطلها «ليروي» وملبسه (وهما اللذان يستدعيان صورة أحد أحفاد الآباء المؤسسين من أبناء الطبقة الوسطى أو الرأية التاجحين) وصولاً إلى وظيفته وطريقة حديثه وتفكيره . فكلماً أرسى أحد هذه المفردات معناه التقليدي لحات المسرحيّة إلى تدميره ونسف كلّ التوقعات التي أرساها المظهر أو الملبس أو لهجة الحديث، الأمر الذي يوقع المتلقي في حالة من التناقض (كما حدث مع جون الذي بدأ حديثه مع «ليروي» من منطلق مجموعة من التصوّرات . ولكنه سرعان ما بدأ يغيّر لهجته وموقفه منه عندما علم أنّه نجار، وهو ما أثار حقن «ليروي» عليه، وبدأت بوادر الصّراع الأوّل بينهما). فالتصوّرات الجديدة لا تقلّ خطراً عن التصوّرات القديمة، ولذلك لا بدّ من تأسيس قواعد جديدة للتعامل بين الأفراد . وما استقاه جون من معرفته بأن «ليروي» نجار لا يقلّ هشاشة عمّا استنتجه من ملبسه وطريقة حديثه . فكان المسرحيّة تريد التشكيك في طريقة حكم أفراد المجتمع الأمريكي الواحد منهم على الآخر وعلى الواقع من حولهم، هادفة إلى تفجير كلّ أفيانيم الموضوعات المتعارف عليها بهدوء بالغ؛ وهذا ما يدفعها إلى تأكيد الصّراع بين هذه التصوّرات دون تفجيرها، وإلى التفسير عن الغضب وخيبة الأمل مع السيطرة عليها.

فالمسرحيّة لا تريد الانزلاق بالحدث إلى أيّ مواجهة ميلودرامية، وإنّما تهتمّ - وقد اكتفت بإدارته في مصحّة نفسيّة - بإبراز حقيقة أننا موجودون في عالم البالغين الناضجين الذين يسيطرون على مشاعرهم ويتجنّبون المشاكل . ويبدو أنّ هذه السيطرة

العقليّة الصّارمة هي من الأمور التي أدت بشخصيّاتها إلى الاكتئاب . وهذا ما ستكشف عنه المواجهة التّالية بين كلّ من الزوجين وزوجته، وهي مواجهة تتأقّ للمسرحيّة باعتبار كلّ حالة مرآة تنعكس عليها أبعاد تفاصيل مشكلة الحالة الأخرى التي تكشف بدورها عن تفاصيل جديدة تلقي الضوء على الحالة الأولى . . وهكذا، وبالصورة التي تتكامل معها الحالتان وتتخلّق من خلال تكاملهما صورةً للحالة الأمريكية الأعم . صحيح أنّ المسرحيّة تهتمّ أساساً بـ «ليروي» وزوجته باتريشيا - ف «ليروي» هو المعنى بعنوانها لأنّه هو «اليانكي الأخير» في عالم خلا من روح هؤلاء الرّواد الأوّل وأصبح معموراً بأمثال جون فريك الذين يُعدّ نجاحهم التّجسيد الصّارخ لإخفاق كلّ ما نادى به الرّواد الأوائل وما عملوا على تشييده -؛ وصحيح أنّ المسرحيّة تركّز على سبر العلاقة بين هذا اليانكي وزوجته باتريشيا التي تنحدر من أصول سويدية - وقد عانى المهاجرون السويديون طويلاً من اضطهاد اليانكي في القرن الماضي، دون أن يترك الاضطهاد فيهم إحساساً بالدونيّة بل بالتّرفع على اليانكي والاستهزاء به ولكن التّركيز على سبر أبعاد العلاقة بين الجانب الرّوحي بل والفلسفي في الشخصيّة السويديّة الأمريكيّة وبين طهرانيّة اليانكي وسعيه المستمرّ لتحقيق جنّته الأرضيّة المفقودة . . . لا يمنع المسرحيّة من الكشف عن نقبض هذه الصورة في حياة الزوجين الآخرين، جون وكارين، اللذين استسلما، كالنّومين تنويماً كاملاً، لما تطلبه معايير المجتمع الأمريكي المعاصر؛ ومع هذا فقدت حياتها كلّ معنى . وهكذا، فإنّ المسرحيّة تريد الكشف من خلال شخصيّاتها الأربع عن سرّ نشي سرطان انهيار القيم المثالية القديمة، قيم الآباء المؤسسين، في الجسد الأمريكي، وتبحث عن السبيل إلى

استعادة هذه القيم إن كان ثمة أمل في استعادتها .

من هذه النّاحية فإنّ المسرحيّة حافلة بالتحليل: تحليل الشخصيات وتحليل الواقع الأمريكي على السواء . وهو تحليل يكتسب حدّته لأنّه يدور في حجرة باتريشيا التي تشاركها فيها تلك الشخصيّة الصّامته التي لا تتحرّك ولا تتكلّم أبداً، برغم شبابها وصحّتها البادية، وكأنّها رمزٌ للمصير الذي ينتظر الزوجتين إن لم تتداركا أمرهما؛ أم تراها رمزاً للرّوح الأمريكيّة الشّابة المتخنة برغم عمرها الغض؛ أم هي الأميرة النّائمة التي تنتظر من يوقظها دون أمل (ف «ليروي» قد أعلن لنا أنّه «اليانكي الأخير»، وأنّ أمل البداية الجديدة قد مضى إلى غير إياب)؟ إنّ وجود هذه الشخصيّة الصّامته هو الذي يكسب تحليل الشخصيات حياتها وللواقع معاً تلك الحدة وذلك الإلحاح . فنحن نعرف أنّ شقيقي باتريشيا قد انتحرا نتيجةً لشعورهما بالإخفاق وخيبة الأمل؛ وأنّ هذا المصير قد يتهدّدها هي نفسها (فهي تستعمل المهذئات منذ خمس عشرة سنة)؛ وأنّ «ليروي» يعاني هو الآخر من فقدان الثّقة بالنفس وبالأخرين على السواء، ومن عدم المقدرة على العمل مع أيّ نجار آخر، ومن عجزه عن كسب ما تحتاج إليه أسرته من النّقود، ومن ألم لعدم احترام ابنته له أو تقديرها لدوره، ومن اكتنابه لما في العالم من خيبة وفساد، ومن إحساسه بأنّه واحدٌ من هذه الإخفاقات، أو رفضه على حدّ تعبير زوجته الاعتراف بإخفاقه . ولكنّ وحدة «ليروي» تكتسب في المسرحيّة بعدّها الفلسفي، لأنّها وحدةٌ التي يكتفي بنفسه كميّار للحكم والمقارنة، ويعتقد أنّ لكلّ فرد طريقه الفريد والخاصّ؛ وهي وحدة يعزّزها اليقين بأنّ الحياة التي يجيها هي كلّ ما يمكنه أن يحقّقه، وبأنّ لا حلم هناك في تغيير جذري إلى ما يمكنه أن يعده المجتمع النّجاح النّموذجي . وهذا اليقين

نفسه هو الذي يصيب باتريشيا بالاكنتاب لأنها لا تزال تحمل - وهذا ما تلمحه طبيعتها السويدية عليها - بأن تكون الأولى في صفها، وأن تحقق غاية ما يعده المجتمع نجاحاً؛ ولكنها تبدو على استعداد الآن لأن تقبل أن تجعل من هذه الحياة المحدودة شيئاً، ولاسيما أنها اكتشفت في نفسها القدرة على إثارة الثقة بالنفس في الآخرين من خلال تأثيرها على كارين، بل على زوجها نفسه.

فبينة هذه المسرحية تلجأ إلى إبراز حدة التباين بين تعامل الزوجتين الواحدة منهما مع الأخرى وتعامل الزوجين للكشف عن أن إمكانية التواصل بين الزوجتين المكتبتين أكبر منها بين الزوجين السويين، وأن التباين بين الطبيعة العقلية لعلاقة «ليروي» وباتريشيا والطبيعة العملية لتعامل جون وكارين يكمل كل منهما الآخر ويبرز أبعاداً مهمة فيه. وبهذه الطريقة يبدو هذا الجزء من المسرحية، الذي يتصاعد فيه الخط الدرامي إلى دروته، وكأنه يتجاوب بنائياً مع بدايتها، لأن ما ترى فيه كل زوجة سبب اكتئابها قد حصل للزوجة الأخرى وانتهى بها الأمر - مع ذلك - إلى الاكتئاب. فشخصيات هذه المسرحية الأربع تعاني جميعها - لا الزوجتان وحدهما - من حالة هذا البقاء عند الأعراف الفاصلة بين الرغبة والواقع، وبين الوهم والحقيقة. فالجميع يشعرون، ولأسباب متباينة، بخيبة الأمل، وبأن العالم ليس كما تخيله كل منهم، وأن ثمة خللاً أساسياً أطاح بجوهر حياتهم دون أن تدرك أي من الشخصيات كنهه أو تتمكن من درء أثره المدمر. وهو إحساس أقرب ما يكون في بعض الأحيان إلى الإحساس بالخدعة. . .

هنا نعود مرة أخرى إلى العنوان اليانكي الأخير وإلى تحمل هذا اليانكي الأخير

لعبه إخفاق مملكة الحلم؛ فالاعتراف بالإخفاق - وقد توفرت كل سبل البداية الجديدة والميلاد الجديد - ينطوي على إدراك وجود خلل أصلي ما لا سبيل إلى علاجه، بينما لا يعي هذا الذي استسلم لوهم التحقق أنه قد أخفق، فيواصل عملية خداع النفس الذي تشاركه فيه زوجته، بل وتدافع عن استمراره لها.

إن علاقة هذه المسرحية بمسرحيات ميلر السابقة - ولاسيما تلك التي كرسها للبحث في العلاقة بين الرجل وامرأته (مثل موت بائع متحوّل وبعد السقوط بل وفي أكثر مسرحياته سياسية وهي البوتقة أو ساحرات سالم) هي علاقة وطيدة. فبالإضافة إلى الاستعارة السياسية الواضحة في البوتقة فإن السؤال الأساسي الذي تطرحه هو كيف يؤدي تغير الاهتمامات والأولويات إلى تحويل الأزواج والزوجات إلى أعداء قساة ألداء؟ وهذا هو السؤال عينه الذي تكررره اليانكي الأخير بطريقة مغايرة ومراوغة معاً. ولكن هذه المسرحية،

الباقية العطرة (*)

يوسف الجديري

في شتاء المراعي عشب، وموسيقى،
وشعر كحبات الزبيب، شعر يُشَمُّ
كقرفل، ويضم كحبيبة متوهمة يجرقها
الشوق. وأقرأ. . . وأناملُ صوراً شعريّة
عفوية، دافئة، وكأنني أرنو إلى شيء من
ملامح لوحات «زمرانت» بكلّ سموها

(*) عيسى حسن الياسري، شتاء المراعي (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٩٢).

على العكس من مسرحيات ميلر الأخرى التي تتسم بقدر كبير من القنامة وتنتهي عادة بالموت أو حتى الانتحار، توحى بأن ثمة أملاً في الخلاص. ولا يتجلى هذا الأمل من خلال الرقصة المرتجاة التي لم تكتمل بعد، والأغنية الحزينة المترعة بالأمل ورغم كل ما فيها من شجن، فحسب، ولكنه يتجلى كذلك من خلال إعراب المسرحية عن وجود أمل في العفران المتبادل بين الزوجين، وبزوغ نوع من الثقة المبنية على لاجدوى انعدام الثقة أكثر من انبنائها على أساس اجتماعي صلب. فالخلاص الوحيد أو المحتمل في هذا الواقع الأمريكي هو خلاص فردي محض، لأن هذا الخلاص الفردي ينهض على فكرة التسامح وتقبل الآخر بميزاته وعيوبه معاً. فإن كان ثمة أثر لتشاؤمية ميلر التي تسري في كثير من مسرحياته السابقة فهو أنه نفى من أفق المسرحية أي خلاص جمعي، واستبقى شخصيته الغافية التي أثقلها المرض وشلّ حركتها حتى نهاية المسرحية.

وإنسانيتها. شعر عيسى حسن الياسري فيه الكثير من نداوة عشب «ولت ويتهان»، وتوجع «السياب»، وشذرات من حكمة فيلسوف المعرة. إنه عالم له خصوصيته التي تتجسّد في رائحة الحور وجذوع الصفصاف. فعشق الشاعر الأول كان مع صيف الجنوب القافظ الشبيه بنار الموقد، وأحزانه صدى النشيج الجنوبي الحارق. والآن. . . هل أن الأوان لنشارك الشاعر فجيعة الكبيرة في موت زهرات عبّاد الشمس. . . أو قل في استشهاد هذه الزهرات تحت طعنات الغدر والرياح المسمومة!؟