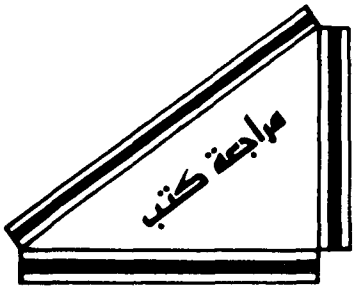

الداء الأمريكي المعاصر (*)

د. صبري حافظ

لايزال آرثر ميلر برغم بلوغه السّابعةَ والسّبعين من العمر نجمَ الإبداع المسرحي الأمريكي المعاصر بلا منازع، ولاسيّما بعد رحيل تينسي وليامز وتوقّف إدوارد ألبي عن الكتابة، ورغم وفود جيلينْ تاليينْ من أجيال المسرح الأمريكي بعده، يحتلّ أبرز كتّابها السّاحةَ الآن (وقد برز منهم كينيث براون، وجون جوير، وأوجست ويلسون، وسام شيبارد، ودافيد ماميت، وأميري بركه، الّذي كان يعرف قبل إسلامه باسم ليروا جونز، وبول أوستر وغيرهم). فبعد أكثر من نصف قرن من الإبداع المسرحي الّذي أغنى خلاله ميلر المسرحَ الأمريكي، لايزال يبدع أعمالاً تتّسم كلّها بالجدّة والتنوّع والعمق، ويبلغ بعضها حدَّ الإعجاز المسرحي الّذي لم تبلغه إلاّ حفنةٌ قليلة من المسرحيات الأمريكيّة الحديثة. والواقع أنّ هذا التّجويد المسرحي وليدُ حياةٍ ثريّة معطاء احترم فيها ميلر الكاتبَ باعتباره الضميرَ الحيَّ للواقع الّذي يصدر عنه، والنّاقدَ المستمرَّ للمؤسّسة السّياسيّة، والكاتبَ الصّلب الّذي لا يساوم على حدوسه ورؤاه ولا يستسلم لإغراءات المؤسّسة أو تهديداتها.

فقد بدأ ميلر (الّذي ولد في حيّ هارلم بنيويورك عام ١٩١٥) الكتابةَ للمسرح عام ١٩٣٦ وهو لايزال طالباً في جامعة آن آربر في ميشيجان بمسرحيته **التفوّق فجراً** (Honours at Dawn) الّتي كشفتْ بحقّ عن موهبةٍ مسرحيّةٍ مبكّرة وفازتْ بجائزة هيئة المسرح القوميّة. وتتابعت بعدها مسرحيّاته **الرّجل الوفير الحظّ** (The Man Who Had all the Luck) عام ١٩٤٤، و**كلّ أبنائي** (All My Sons) عام ١٩٤٧، و**موت بائع متجوّل** (Death of a Salesman) عام ١٩٤٩. وفي عام ١٩٥٠ أعدّ مسرحيّة إبسن **عدوّ الشّعب** للمسرح الأمريكي وتعرّض على أثر ذلك لملاحقات المكارثيّة منذ بداياتها الباكرة. وهي التّجربة الّتي دفعته إلى التّعبير عنها في **البوتقة** (The Crucible) عام ١٩٥٣ وأدّت هذه المسرحيّة بالإضافة إلى موقفه النّقدي الواضح من السّياسة الأمريكيّة وقتها إلى حرمانه من تجديد جواز سفره وإلى منعه من حضور عرض **البوتقة** في بروكسل عام ١٩٥٥، وهو العام الّذي كتب فيه **مشهد من الجسر** (A View from The Bridge) و**ذكرى يومي اثنين** (A Memory of Two Mondays). وكان هذا هو العام الّذي تعقّبته فيه الإشاعاتُ بقرب مثوله أمام لجنة الكونغرس الأمريكي للتّحقيق في النّشاط المعادي لأمريكا، وهي اللّجنة المعروفة بلجنة مكارثي. ولكنّ مسرحيات ميلر الخمس الّتي كتبها حتّى ذلك الوقت استطاعتْ أن توطّد مكانته في المسرح الأمريكي والعالمي على السّواء، لأنّها استقطبت عدداً من الجوائز المسرحيّة الكبيرة منذ المسرحيّة الأولى، حتّى **موت بائع متجوّل** الّتي حصدت جائزتي النقّاد وبوليتزير في عام واحد.

وبعد أن حقّقت **البوتقة** اهتماماً عالميّاً واسعاً وبات واضحاً للجميع أنّ موضوع اضطهاد ساحرات سالم في أواخر القرن السّابع عشر ليس إلاّ قناعاً درامياً شفيفاً لعمليّات تعقّب لجنة مكارثي للأبرياء ومطاردتها للأفكار في السّرائر، بدأت المكارثيّةُ بمطاردة ميلر والشّأر لنفسها من اتّهاماته اللاّذعة ضدّها. فتزايدت الضّغوطُ على مجلس الشّباب بمدينة نيويورك لإلغاء تعاقده معه لكتابة فيلم، وهو الأمر الّذي تحقّق في العام التّالي (١٩٥٦) حينما مُنع الفيلم الّذي كُلّف بكتابته من الإنتاج. وفي هذا العام نجح ميلر في معركته مع وزارة الخارجية الّتي منعت استصدارَ جوازِ سفره وجدّدت جوازَه ستّة أشهر فقط بدلاً من التّجديد التّقليدي عامين في ذلك الوقت. وكان ذلك العام أيضاً هو عام زواجه الشّهير من نجمة السينما الأمريكيّة اللاّمعة مارلين مونرو، وهو الأمر الّذي عزّز من شهرته وأكسبها بعداً شعبيّاً عريضاً. ومع ذلك فقد استدعي في عام ١٩٥٧ للمثول أمام لجنة مكارثي، ودين باحتقار اللّجنة والكونغرس الّذي تمثّله حينما رفض تسمية من تشتبه اللّجنة في أنّهم من الشّيوعيّين. وهو الحكم الّذي

(*) Arthur Miller, **The Last Yankee**, 1992 والمسرحيّة تُعرَضُ في لندن مند بداية العام الحالي

استأنفه ميلر أمام المحكمة العليا وكسبَ معركةَ الاستئناف تلك حينما وقف إلى جانبه كبارُ كتّاب العالم وفي طليعتهم سارتر وعدد كبير من المثقّفين الفرنسيّين. وكان لموقف ميلر الشّجاع ثمنُه الفادح؛ فلم تغفرْ له المؤسّسة الأمريكيّة تحدّيَهُ السّافر لها زمناً طويلاً، وضيّقت عليه الخناقَ، ونغّصتْ حياته وحاربته في رزقه وفي أسرته حتّى انتهى زواجه من مارلين مونرو بالطّلاق عام ١٩٦١. وحالت أزمة اضطهاده تلك بينه وبين الكتابة فسقط في وهاد الصّمت تسعَ سنوات عمل خلالها في السينما بشكل متقطّع فكتب عدداً من الأفلام كان أشهرَها الفيلمُ الّذي كتبه لزوجته مونرو بعنوان **المشاغبون** (Misfits).

وبعد هذا الصّمت الطّويل عاد مرّة أخرى إلى المسرح فكتب عام ١٩٦٤ بعد **السّقوط** (After the Fall) الّتي استلهم فيها تجربته مع مارلين مونرو، **وحَدَثٌ في فيشي** (Incident in Vichy) عام ١٩٦٤، **والثمن** (The Price) عام ١٩٦٨، **وخَلْق العالم وأعمال أخرى** (The Creation of the World and Other Business) عام ١٩٧٢، **وسَقْفُ كبير الأساقفة** (The Archbishop's Ceiling) عام ١٩٧٧، **والسّاعة الأمريكيّة** (The American Clock) عام ١٩٨٠، **وحذار من الذّاكرة** (Danger: Memory) عام ١٩٨٧، **ومرآةٍ بوجهين** (Two - Way Mirror) عام ١٩٨٨، **ونزهة في جبل مورجان** (Ride Down Mount Morgan) عام ١٩٩١. وها هي أحدث مسرحياته **اليانكي الأخير** (The Last Yankee) تفتتح بمسرح «الْيُنج ڤيك Young Vic» في لندن مع بدايات عام ١٩٩٣ لتؤكّد استمرار مسيرته المسرحيّة الّتي انشغل فيها بتحليله النّقدي النّفاذ للواقع الأمريكي، وطرحه لأهمّ أسئلته المحوريّة، وتشكيكه الخلّاق في الكثير من رواسيه في مرحلةٍ تنفرد فيها أمريكا بتزعّم العالم أوبالأحرى الانفراد به لتحقيق ما سمّاه سمير أمين بـ «أمبراطوريّة الفوضى».

فما هو تشخيص ميلر للدّاء الأمريكي المعاصر؟ وما هي طبيعة البنية الدّراميّة الّتي جسّد من خلالها حالة الواقع الأمريكي المعاصر؟ وما هي علاقة موضوع هذه المسرحيّة الجديدة بعالم ميلر القديم أو بمسرحيّاته السّابقة؟.

* * *

يستعير ميلر فضاءَ المصحّة العقليّة ليدير فيه أحداثَ مسرحيته، الّتي تبدأ برجلين جاءا لزيارة زوجتيهما اللّتيْن تُعالَجان بهذه المصحّة. وهل ثمّة فضاء أنسبُ من هذا الفضاء المشحون بالدّلالات الرّمزيّة لمعالجة واقع أمريكا المعاصرة؟... فالمصحّة العقليّة هي أنسب الأماكن للكشف عن الخلل الكامن في الشّخصيّة ولتعرية شروخ الرّوح فيها. وهي هنا مصحّة رسميّة لا مصحّة خاصّة؛ ورسميّتها تجعلها أصدق تمثيلاً للبلد بأكمله. وهي تجسّد لنا ـ بموقعها الجميل ومساحتها الشّاسعة ومرآبها الضخم ـ صورة لأمريكا نفسها... فكأنّ ميلر قد أراد الإيماء إلى أنّ الحالة الّتي تتناولها المسرحيّة ليست استثناء بل تلخيص لوضع عام، يسعى الكاتب من خلاله إلى توسيع أفق استعارته المسرحيّة بحيث تتحوّل المصحّة إلى استعارة للوضع الأمريكي برمّته.

كما يسجّل خُلُوُّ الفضاء المسرحيّ من الرّسميّين أو المسؤولين عن هذه المصحّة الرّسميّة حالةَ تخلي هذه المؤسّسة عن مسؤوليّاتها الأساسيّة تجاه أبنائها. ويسجّل في الوقت نفسه أنّ هذا الغياب هو علامة الحضور الوحيدة، حضور من لا يريد الإعلان عن حضوره. ذلك أنّ هذا المنطقَ المراوغ هو منطق المؤسّسة الأمريكيّة الّتي يشكّل غيابها الظّاهري نوعاً من الحضور الرّازح المبهظ الّذي لا فكاك منه برغم وهم التحرّر الظّاهري من قبضته.

وأمّا الشّخصيّات الأساسيّة في المسرحيّة فهي شخصيّات أربع لرجلين وزوجتيهما، وهناك شخصيّة خامسة لها حضورها، ولكنّه حضور صامت لا يتيح لها النّصّ فيه التفوّه بكلمة ولا حتّى الإتيان بأيّ حركة. فالصّمت والغياب من عناصر هذا العمل البنائيّة الّتي لا تقلّ أهمّيّة عن النّطق والحركة. والزّوجان الأساسيّان في المسرحيّة يمثّلان جيلين مختلفين ومنهجين متقابلين ومتكاملين في التّعامل مع الواقع الأمريكي، أوّلهما هو جيل جون فريك القديم الّذي تجاوز السّتين من عمره، وحقّق النّجاح المبتغى بالمعيار الأمريكي (فلديه مستودع أخشاب وعقارات وأكثر من محلّ ناجح)، وقد أتى في مطلع المسرحيّة يزور زوجته كارين الّتي أدخلها إلى المصحّة لمعاناتها من الاكتئاب الشّديد. وأمّا ثانيهما فهو جيل ليروي هاميلتون الّذي مازال في ألق العمر (فهو في الأربعين من عمره) وقد أتى هو الآخر لزيارة زوجته باتريشيا الّتي دخلت المصحّة ذاتها للعلاج من الدّاء ذاته. وحتّى نعرف من هو «ليروي» ومن هو جون فريك، فإنّه لابدّ لنا من العودة إلى عنوان المسرحيّة.

فعنوان هذه المسرحيّة **اليانكي الأخير** هو من أدوات شحذ المعنى المهمّة فيها، لأنّ اختيارها المتعمّد لكلمة يانكي Yankee بدلاً من كلمة أمريكي American يدلّ على رغبتها في استثارة التّواريخ المثاليّة القديمة وابتعاث ما تنطوي عليه من مضامين في الثّقافة التحتيّة في الولايات المتحدة. فالحال أنّ اليانكي ليس أيّ أمريكي ولكنّه بالتّحديد الأمريكي الشّمالي من أبناء ولايات نيوإنجلند العريقة في الشّمال الشّرقي للولايات المتحدة (ولايات مين ونيوهامپشير وڤيرمونت وماساتشوستس ورودآيلند وكونيتيكت)؛ هذه الولايات كانت لها المكانة والوجاهة الاجتماعيّة في سالف الأزمان، وكانت لها صراعاتها مع ولايات الجنوب وتناقضاتها الثّقافيّة والقيميّة معها؛

ويمكن القول إنّها الولايات الأمريكيّة الصّافية (إن صحّ التّعبير)؛ فقد عمرها المهاجرون الطّهرانيّون Puritans من الإنجليز، وهم الّذين اكتسبوا لأسباب تاريخيّة متعدّدة مكانةً متميّزة في المجتمع الأمريكي، واعتبروا أنفسهم مستودَع القيم والتّقاليد المهمّة فيه وأهلَ القيادة السّياسيّة والاقتصاديّة به لكونهم أبناءَ ما يعرف في الولايات المتحدة باسم الآباء المؤسّسين Founding Fathers الّذين يُعزى إليهم فضلُ إنجاح المشروع الأمريكي نفسه، ويستمرئون تمييز أنفسهم عن غيرهم من شذّاذ الآفاق من مختلف الجنسيات الّذين تدفّقت حشودهم المهاجرة لتعمر العالم الجديد بعد أن أرسى الآباء المؤسّسون دعائمه وشيّدوا بناء قيمه. وتصوّروا بورع ديني طهراني حقيقي في كثير من الأحيان أنّهم يشيدون في هذا العالم الجديد (أو الأرض البكر التي عثروا عليها لا اغتصبوها من سكّانها الأصليّين) «أورشليمَ الجديدة» التي وعدهم بها الكتابُ المقدّس. ولا غرو أنّ أهمّ أعياد أمريكا القوميّة لايزال «عيد الشّكر ThanksGiving»، شكرِ الربّ الّذي أعطى الآباء المؤسّسين هذه الأرضَ الجديدة وأتاح لهم فرصةَ بناءِ حياةٍ جدّيّة وكاملة. فقد وُلدتْ أمريكا المثالُ/الحلمُ من إيمانٍ بتحقيق الكمال وتأسيس أورشليم الجديدة على الأرض، إلى الحدّ الّذي دفع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) إلى اعتبار أمريكا البدايةَ المثاليّةَ للإنسان؛ «ففي البدء كان العالم كلّه أمريكا» كما يقول: إنّها نوع من الولادة الثانية للبشر، بل وللبشريّة جمعاء. وهذه الولادة (أو الفرصة) الجديدة الّتي تتيح للإنسان الحضاري النّاضج (اقرأ: الرّجل الأبيض) أن يؤسّس مدينته المثاليّة هي الّتي تجعل الإخفاق فادحاً؛ وهي الّتي تُكسب عنوانَ المسرحيّة (وإعلان ليروي هاميلتون فيها أنّه هو «اليانكي الأخير») ثقلَه الدّلالي المهمّ.

فالحالُ أنّ ليروي هاميلتون ينحدر من أسباط هؤلاء الآباء المؤسّسين، ولكنّه قرّر التّخلّي عن مسؤوليّتهم الاجتماعيّة في القيادة، واختار عَمداً أن يكون أحدَ أبناء الطّبقات الدّنيا حينما قرّر أن يصبح نجّاراً. وتختارُ المسرحيّةُ أن تجعله حفيدَ واحدٍ من أشهر الآباء المؤسّسين وهو ألكسندر هاميلتون (الّذي كان محامياً ومن قادة حرب الاستقلال وسكرتيراً لجورج واشنطون وعضواً في المجمع الدّستوري ووزيراً للمالية)، حتّى تجعل المفارقةَ بين حاضر هذا اليانكي وماضيه في أكثر صورها حدّةً؛ ذلك أنّ حدّة المفارقة فيها هي الّتي تدفع بها إلى حافّة التّماثل، وكأنّ الطّريق إلى الإخلاص لقيم الآباء المؤسّسين لابدّ أن يفضي إلى رفض كلّ ما تواضع عليه المجتمعُ الأمريكيُّ المعاصر من قيم تَوَهَّمَ أنّه يحافظ بها على ميراثهم القيمي والأخلاقي. فمغايرة «ليروي» الشّديدة للنّمط الشّائع، وتخلّيه عن الانصياع لمحدّداته، هما في حقيقتهما عودةٌ إلى جوهر القيم الّتي أرساها هؤلاء الآباء الرّواد، تلك القيم الّتي شوّهتها عمليّةُ تكريسها في مظاهر النّجاح المادّي التّجاري الصرف. وتكشف المسرحيّة عن ذلك بدءاً من الحوار الافتتاحي في مشهدها الأوّل بين «ليروي» وجون... فأكثر ما يدهش جون ـ الّذي يُعدّ مثالاً على النّجاحات الأمريكيّة الصّغيرة ببيته الكبير وأعماله الكثيرة وسيّارته اليابانيّة الجديدة ـ هو تخلّي ليروي عن الطّريق الّذي يضمن له تحقيقَ مثل هذا النّجاح؛ ومع هذا فإنّ مظهره وطريقة حديثه قد خدعاه فلم يشكّ أبداً في أنّه من الطّبقة الوسطى ومن الّذين تخرّجوا من الجامعة، لا من العمّال الّذين اشتكى قبل لحظات من ارتفاع أجورهم وتدنّي مستوى أعمالهم.

لكنّ لهذا الحديث الافتتاحي هدفاً أساسيّاً، وهو الكشف عن تعدّد الطّرق المفضية إلى الوقوع في الاكتئاب، وتبديد تصوّر كلّ من الرّجلين للسّبب الّذي أدّى بزوجته إلى الإصابة بهذا المرض. فالحوار الّذي يبدأه جون يستهدف في حقيقته التّعرفَ على سرّ اكتئاب زوجته، أو بالأحرى تأكيد التّصوّر الّذي كونه عنه. ولكنّ المسرحيّة تعمد إلى معارضة كلّ سبب يذكره بصورة تتّضح بها المفارقةُ بين الحالتين والزوجين بشكل كبير. فإذا تصوّر جون أنّ إخفاق زوجته في الإنجاب هو الّذي دفع بها للاكتئاب فإنّ هذا التّصوّر سرعان ما ينهار عندما يعرف أن زوجة «ليروي» لديها سبعة أبناء وبنات؛ وعندما يعزو السّبب إلى أنّها الابنة الوحيدة يجد أنّ لزوجة «ليروي» إخوة وأخوات؛ وعندما يتصوّر أنّ حصول زوجته على كلّ ما تريد هو السّبب فإنّ هذا سرعان ما يتبدّد عندما يجد أنّ «ليروي» يكاد يوفّر احتياجاته وأنّه مُلاحق دوماً بالمطالب والدّيون؛ وإذا ما عزا السّبب إلى سوء علاقتها بأمّها فإنّه يجد أنّ زوجة ليروي كانت على وئام تامّ مع أبويها. وهكذا تكشف لنا المسرحيّة منذ هذا المشهد الافتتاحي عن تعارض حالة الزّوجتين برغم انتهاء الأمر بهما إلى النّتيجة نفسها، وهي دخول المصحّة لإصابتهما بالاكتئاب الحادّ؛ وتكشف لنا كذلك عن خطأ تفسير الزّوجين للحالة، وعن عجز كلّ منهما عن التّخلّص من تصوّراته الثّابتة عن الآخر؛ بل تكشف لنا عمّا هو أهمّ من هذا كلّه: عنيتُ التّوتّر الّذي بدأ يتخلّق في الموقف بين الرّجلين وقد بدأ التّعارضُ بين شخصيّتهما وموقفهما بالوضوح.

فالمسرحيّة تستخدم ما يمكن تسميته بلعبة النّظم الإشاريّة semiotic games، بمعنى أنّها تتعمّد تفجير العلاقة بين الإشارات ودلالاتها لكي تدفع مشاهدها لإعادة التّفكير فيما تواضع على التّسليم به من مفاهيم وتصوّرات. فللملبس ولهجة الحديث وأساليب السّلوك دلالاتُها باعتبارها جزءاً من نظام إشاري مركّب (كاللّغة تماماً) يُبلغ به مستخدمُه رسالةً محدّدة

لـلآخرين. وقـد تعمّـدتِ المسرحيّـةُ خلقَ فجـوة بـين الإشـارة ودلالاتهـا التّقليـديّـة لإكساب هذه الإشارات دلالاتٍ جديـدة، بدءاً من اسم بطلها «ليروي» وملبسه (وهمـا اللّذان يستدعيان صـورة أحد أحفـاد الآباء المؤسّسـين من أبنـاء الـطّبقـة الـوسـطى أو الرّاقية النّاجحين) وصولاً إلى وظيفته وطريقة حـديثـه وتفكـيره. فكلّما أرسى أحـد هـذه المفـردات معناه التّقليـدي لجأت المسرحيّـة إلى تـدمـيره ونسف كـلّ التـوقّعـات الّتي أرساها المظهر أو الملبس أو لهجـة الحديث، الأمـر الّـذي يـوقـع المتلقّي في حـالـة من التّنـاقض (كما حـدث مع جـون الّذي بـدأ حديثه مع «ليروي» من منـطلق مجموعـة من التصـوّرات. ولكنّه سرعـان مـا بـدأ يغـيّر لهجتَـه وموقفـه منه عنـدما علم أنّـه نجّـار، وهـو ما أثـار حنق «ليروي» عليـه، وبـدأت بـوادر الصّراع الأوّلي بينهما). فـالتصوّرات الجـديـدة لا تقـلّ خـطـلاً عن التصـوّرات القديمة، ولـذلك لابـدّ من تأسيس قـواعد جـديدة للتّعـامل بـين الأفراد. ومـا استقاه جون من معرفته بأنّ «لـيروي» نجّار لا يقـلّ هشـاشة عـمّا استنتجه من ملبسـه وطـريقـة حديثه. فكأنّ المسرحيّة تـريد التّشكيـك في طـريقـة حكم أفـراد المجتمـع الأمـريكي الواحد منهم عـلى الآخر وعـلى الواقـع من حـولهم، هـادفـة إلى تفجـير كـلّ أقـانيم المـواضعات المتعـارف عليها بهـدوء بالـغ؛ وهذا ما يدفعها إلى تأكيد الصّراع بـين هذه التصـوّرات دون تفجيره، وإلى التّعبـير عن الغضب وخيبة الأمل مع السّيطرة عليها.

فالمسرحيّة لا تريد الانزلاق بالحـدث إلى أيّ مـواجهة ميلودراميّـة، وإنّما تهتمّ ـ وقـد اكتفت بـإدارته في مصحّـة نفسيّة ـ بـإبـراز حقيقـة أنّنـا مـوجـودون في عـالم البـالغـين النّاضجين الّذين يسيطرون على مشاعـرهم ويتجنّبون المشاكل. ويبدو أنّ هذه السّيطرة العقليّـة الصّارمـة هي من الأمور الّتي أدّت بشخصيّـاتهـا إلى الاكتئـاب. وهـذا مـا ستكشف عنه المواجهة التّاليـة بين كـلّ من الـزّوجـين وزوجتـه، وهي مـواجهـة تتـأتّى للمسرحيّة باعتبار كلّ حالة مرآة تنعكس عليها أبعـاد تفاصيـل مشكلة الحالـة الأخرى الّتي تكشف بـدورها عن تفـاصيل جـديدة تلقي الضّـوء عـلى الحـالـة الأولى. . وهكـذا، وبالصّورة الّتي تتكامل معها الحالتان وتتخلّق من خلال تكاملهما صورةٌ للحالة الأمـريكية الأعمّ. صحيـح أنّ المسرحيّـة تهتمّ أسـاسـاً بـ «ليروي» وزوجته باتريشيا ـ فـ «ليروي» هو المعني بعنوانها لأنّه هو «اليانكي الأخير» في عالم خـلا من روح هؤلاء الـرّوّاد الأوّل وأصبـح معموراً بأمثال جون فريك الّذين يُعَدُّ نجاحهم التّجسيدَ الصّارخ لإخفـاق كلّ مـا نادى بـه الـرّوّاد الأوائل ومـا عملوا عـلى تشييـده ـ؛ وصحيح أنّ المسرحيّة تركّز على سبر العـلاقة بين هذا اليانكي وزوجته باتريشيا الّتي تنحدر من أصول سويـديّة ـ وقـد عانى المهـاجرون السّويديّون طويـلاً من اضطهـاد اليانكي في القرن الماضي، دون أن يترك الاضطهاد فيهم إحساساً بالدّونيّـة بل بـالترفّـع على اليـانكي والاستهزاء به ـ. . . ولكن التّركيز عـلى سبر أبعـاد العـلاقـة بـين الجـانب الـرّوحي بـل والفلسفي في الشّخصيّة السّويديّة الأمريكيّة وبين طهرانيّة اليانكي وسعيه المستمرّ لتحقيق جنّته الأرضيّة المفقـودة . . . لا يمنع المسرحيّة من الكشف عن نقيض هذه الصّورة في حياة الزّوجين الآخرين، جون وكـارين، اللّذين استسلما، كالمنوّمين تنويمـاً كامـلاً، لما تـطلبه معاييرُ المجتمع الأمريكي المعاصر؛ ومع هذا فقـدتْ حيـاتهـما كـلَّ معنى. وهكـذا، فـإنّ المسرحيّة تريد الكشف من خلال شخصيّاتها الأربـع عن سرّ تفشّي سرطـان انهيـار القيم المثـالية القـديمة، قيمِ الآبـاء المؤسّسين، في الجسـد الأمريكي، وتبحث عن السّبيـل إلى استعـادة هـذه القيم إنْ كـان ثمّـة أمـل في استعادتها.

من هـذه النّاحيـة فإنّ المسرحيّـة حـافلةٌ بـالتّحليـل: تحليـل الشّخصيّـات وتحليـل الواقع الأمريكي على السّـواء. وهو تحليـل يكتسب حدّته لأنّه يدور في حجرة باتريشيا الّتي تشاركها فيها تلك الشّخصيّةُ الصّامتة الّتي لا تتحرّك ولا تتكلّم أبداً، برغم شبابها وصحّتها البـادية، وكـأنّها رمزٌ للمصـير الّـذي ينتـظر الزّوجتين إنْ لم تتداركا أمرهما؛ أم تراها رمزاً للرّوح الأمريكيّة الشّابّة المثخنة برغم عمرها الغضّ؛ أم هي الأميرة النّائمة الّتي تنتظر من يوقظها دون أمل(فـ «ليروي» قد أعلـن لنـا أنّـه «اليـانكي الأخـير»، وأنّ أمـل البـدايـة الجديدة قد مضى إلى غير إياب)؟ إنّ وجود هذه الشّخصيّة الصّامتـة هو الّـذي يكسب تحليل الشّخصيات لحياتها وللواقع معـاً تلك الحدّة وذلـك الإلحـاح. فنحن نعـرف أنّ شقيقي باتريشيا قد انتحرا نتيجةً لشعورهما بالإخفاق وخيبة الأمل؛ وأنّ هذا المصير قد يتهدّدها هي نفسهـا (فهي تستعمل المهـدّئات منـذ خمس عشرة سنة)؛ وأنّ «ليروي» يعاني هو الآخر من فقدان الثّقة بالنّفس وبالآخرين على السّواء، ومن عـدم المقدرة عـلى العمل مـع أيّ نجّار آخـر، ومن عجزه عن كسب مـا تحتاج إليـه أسرته من النّقود، ومن ألمه لعدم احترام ابنته له أو تقديرها لدوره، ومن اكتئابه لما في العالم من خيبة وفسـاد، ومن إحساسه بأنّه واحدٌ من هذه الإخفاقات، أو رفضه على حدّ تعبير زوجتـه الاعـتراف بإخفـاقه. ولكنّ وحـدة «ليروي» تكتسب في المسرحيّة بُعدَهـا الفلسفي، لأنّها وحـدةُ الّذي يكتفي بنفسـه كمعيـار للحكم والمقارنة، ويعتقد أنّ لكلّ فرد طريقه الفريد والخاصّ؛ وهي وحدة يعزّزها اليقينُ بأنّ الحياة الّتي يحياها هي كلّ ما يمكنه أن يحقّقه، وبأنْ لا حلم هناك في تغيير جذري إلى ما يمكن أن يعدّه المجتمـع النّجاح النّمـوذجي. وهذا اليقـين

نفسه هو الّذي يصيب باتريشيا بالاكتئاب لأنّها لاتزال تحلم ـ وهذا ما تمليه طبيعتها السّويديّة عليها ـ بأن تكون الأولى في صفّها، وأن تحقّق غاية ما يعدّه المجتمع نجاحاً؛ ولكنّها تبدو على استعداد الآن لأن تقبل أن تجعل من هذه الحياة المحدودة شيئاً، ولاسيّما أنّها اكتشفت في نفسها القدرةَ على إثارة الثّقة بالنّفس في الآخرين من خلال تأثيرها على كارين، بل على زوجها نفسه.

فبنية هذه المسرحية تلجأ إلى إبراز حدّة التباين بين تعامل الزّوجتين الواحدة منهما مع الأخرى وتعامل الزّوجين للكشف عن أنّ إمكانيّة التّواصل بين الزّوجتين المكتئبتين أكبر منها بين الزّوجين السّويّين، وأنّ التّباين بين الطّبيعة العقليّة لعلاقة «ليروي» وباتريشيا والطّبيعة العمليّة لتعامل جون وكارين يكمل كلّ منهما الآخر ويبرز أبعاداً مهمّة فيه. وبهذه الطّريقة يبدو هذا الجزء من المسرحيّة، الّذي يتصاعد فيه الخطُّ الدّرامي إلى ذروته، وكأنّه يتجاوب بنائيّاً مع بدايتها، لأنّ ما ترى فيه كلّ زوجة سببَ اكتئابها قد حصل للزّوجة الأخرى وانتهى بها الأمر ـ مع ذلك ـ إلى الاكتئاب. فشخصيّات هذه المسرحيّة الأربع تعاني جميعها ـ لا الزّوجتان وحدهما ـ من حالة هذا البقاء عند الأعراف الفاصلة بين الرّغبة والواقع، وبين الوهم والحقيقة. فالجميع يشعرون، ولأسباب متباينة، بخيبة الأمل، وبأنّ العالم ليس كما تخيّله كلّ منهم، وأنّ ثمّة خللاً أساسيّاً أطاح بجوهر حياتهم دون أن تدرك أيٌّ من الشّخصيّات كنهه أو تتمكّن من درء أثره المدمّر. وهو إحساس أقرب ما يكون في بعض الأحيان إلى الإحساس بالخديعة...

هنا نعود مرّة أخرى إلى العنوان **اليانكي الأخير** وإلى تحمّل هذا اليانكي الأخير لعبء إخفاق مملكة الحلم؛ فالاعتراف بالإخفاق ـ وقد توفّرت كلّ سبل البداية الجديدة والميلاد الجديد ـ ينطوي على إدراك وجود خلل أصلي ما لا سبيل إلى علاجه، بينما لا يعي هذا الّذي استسلم لوهم التحقّق أنّه قد أخفق، فيواصل عمليّة خداع النّفس الّذي تشاركه فيه زوجته، بل وتدافع عن استمرائه لها.

إنّ علاقة هذه المسرحيّة بمسرحيّات ميلر السّابقة ـ ولاسيّما تلك الّتي كرّسها للبحث في العلاقة بين الرّجل وامرأته (**مثل موت بائع متجوّل** و**بعد السّقوط** بل وفي أكثر مسرحياته سياسيّة وهي **البوتقة** أو **ساحرات سالم**) لهي علاقة وطيدة. فبالإضافة إلى الاستعارة السّياسيّة الواضحة في **البوتقة** فإنّ السّؤال الأساسي الّذي تطرحه هو كيف يؤدّي تغيّر الاهتمامات والأولويّات إلى تحويل الأزواج والزّوجات إلى أعداء قساة ألدّاء؟ وهذا هو السّؤال عينه الّذي تكرره **اليانكي الأخير** بطريقة مغايرة ومراوغة معاً. ولكن هذه المسرحيّة، على العكس من مسرحيات ميلر الأخرى الّتي تتّسم بقدر كبير من القتامة وتنتهي عادة بالموت أو حتّى الانتحار، توحي بأنّ ثمّة أملاً في الخلاص. ولا يتجلّى هذا الأمل من خلال الرّقصة المرتجاة الّتي لم تكتمل بعد، والأغنية الحزينة المترعة بالأمل برغم كلّ ما فيها من شجن، فحسب، ولكنّه يتجلّى كذلك من خلال إعراب المسرحيّة عن وجود أمل في الغفران المتبادل بين الزّوجين، وبزوغ نوع من الثّقة المبنيّة على لاجدوى انعدام الثّقة أكثر من انبنائها على أساس اجتماعي صلب. فالخلاص الوحيد أو المحتمل في هذا الواقع الأمريكي هو خلاص فردي محض، لأنّ هذا الخلاص الفردي ينهض على فكرة التّسامح وتقبّل الآخر بميزاته وعيوبه معاً. فإن كان ثمّة أثر لتشاؤميّة ميلر الّتي تسري في كثير من مسرحياته السّابقة فهو أنّه نفى من أفق المسرحيّة أيَّ خلاص جمعي، واستبقى شخصيّته الغافية الّتي أثقلها المرض وشلّ حركتها حتّى نهاية المسرحية.

الباقة العطرة(*)

يوسف الحيدري

في **شتاء المراعي** عشب، وموسيقى، وشِعر كحبّات الزّبيب، شعر يُشَمّ كقرنفل، ويُضَم كحبيبة متولّهة يحرقها الشّوق. وأقرأ.. وأتأمّلُ صوراً شعريّة عفويّة، دافئة، وكأنّني أرنو إلى شيء من ملامح لوحات «رَمبرانت» بكلّ سموّها وإنسانيّتها. شعر عيسى حسن الياسري فيه الكثير من نداوة عشب «ولتْ ويتهان»، وتوجُّع «السيَّاب»، وشذراتٍ من حكمة فيلسوف المعرّة. إنّه عالم له خصوصيّته الّتي تتجسّد في رائحة الحَوْرِ وجذوع الصفصاف. فعشق الشّاعر الأوّل كان مع صيف الجنوب القائظ الشبيه بنار الموقد، وأحزانه صدى النشيج الجنوبي الحارق. والآن.. هل آن الأوان لنشارك الشّاعر فجيعته الكبيرة في موت زهرات عبّاد الشّمس.. أو قل في استشهاد هذه الزهرات تحت طعنات الغدر والرياح المسمومة؟!

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