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).

الزّهرات تسلّقْنَ التلّة
الزّهرات خجلى من السفح
ومن نبع الماء
ومعشوقتهنّ الشّمس
الزّهرات تسلّقن التلّة
واحدة. واحدة. . قاومن الريح
واحدة. . واحدة. . عانقن تراب التلّة

«زهرات عبّاد الشّمس الثلاث» (ص ٢٨)

حين يرفض الشّاعر كلّ النزعات اللاإنسانيّة الّتي قد تركب البعض فإنّ هذا الرّفض نفسه يبدو رقيقاً، معاتباً، أكثر منه زاجراً أو غاضباً. وفي سخريته من بعض المواقف غير الإنسانيّة يحمل من الوجع الشّيء الحقيقيّ الكثير:

الزمن السّعيد لا يزهر مرّة أخرى
القطارات تضيق بالموتى
نتانة التوابيت
عليك أن تسرع
اشترِ ضريحاً
قبل أن يستأثر المضاربون بالقبور!.

«هواء بارد/ محطّات معتّمة» (ص ٤٠)

حين يتجاوز الشّاعر همّه الجنوبي فإنّه ينطلق بأجنحة نوارس بيض تدقّ بشوق مخترقةً فضاءات إنسانيّة لانهائيّة. غير أنّ الشرّ ينتصر أخيراً. . رغم كلّ الأماني والرّغبات الّتي تملأ صدر الشّاعر الأعزل وهو يحاول عبثاً مواجهة كلّ تلك الأعاصير المسمومة:

الريح الآتية في آخر
ساعات اللّيل
المبتلّة ندىً. . ونعاساً
أنّ لي أن أوقفه
هذا المجنون الراكض نحو نهايته. .

«من أجل أشياء أحبّها» (ص ٥٩)

ما أشرس هذا العالم الّذي يحاول عبثاً مواجهته. . إنّه عالم مجنون، سادي، يجد لذّته الغريبة في قتل الأزهار:

أعرفه شرساً
ومخيفاً هذا العالم
قلت له:
يا هذا المجنون
إنفضْ عن جسدك الإسمنت
وعن قدميك القار
فأدار لي الظّهر
وواصل لعبة قتل الأزهار

«من أجل أشياء أحبّها» (ص ٥٩ ـ ٦٠)

ونواصل قراءة القصائد. . فتتألّق في عيوننا تلك المشاهد الجميلة لمجمل بُنى القصائد. . فثمّة رسم متقن للمشهد الشّعري أو مدخل القصيدة يذكّرنا بافتتاحيّة السمفونيّة كعمل درامي متكامل. ويتكوّن المشهد في الغالب من تلك الظواهر المثيرة لحساسيّة الشّاعر وارتباطه الرحمي بها:

أقدام حافية
لقالق تلقط ديدان الأبقار
أراضٍ وحشيّة
تتآخى فيها إبرُ الشّوك
و«أوراق العشب»
غناء يأتي من أحراش القصب النّائي
ويحطّ على غصن القلب

«نهارات المراعي» ص ١٩

ولنتأمّل هذا المشهد جيّداً. . وهو من قصيدة «عودة أيّوب»:

مراع محروقة
شجر عار
فيضانات دخان
جسدٌ. . كان يفتح كلّ نوافذه للمعشوقات. .

وتنطلق القصيدة في مسارها الهارموني، وتظلّ الصّورة الأولى ـ أي الافتتاحيّة ـ متجسّدة في مخيّلة المتلقّي ومَعيشةً في أعماقه لحين اختتام القصيدة. وحين تلحّ على الشّاعر حالةٌ من النّفور والغضب والانفعال المقدّس والسّاخر على كلّ التفاهات الّتي تطفح على العالم فإنّه يعلن عن فكرة القصيدة الأساسيّة الرّافضة لهذه التفاهة بصرخةٍ حادّة، أشبَه بفورة غضب فجائيّة لا تخلو من سخرية عنيفة ومكابَرةٍ وغرور:

إنّي أنا الملك
تيجاني الخوص
وعرشي الحصير
حاشيتي حزمةُ أحلام
وخصلة امرأة. .

«تيجاني جديرة بشعر امرأة» (ص ١١)

وتهدأ الحالةُ الانفعاليّة ويخفت الصّراخ، صراخ اللّحظات المتوتّرة، ويعود الشّاعر إلى حقيقته: طيّباً، وديعاً، كنبيّ ضلّ في متاهات الأرض الّتي أحبّها فتنكّرت له، ولأكثر من سبب، ويركن أخيراً للهدوء، وليلتقط أنفاسه اللاّهثة المتعبة، شبهَ مقهور ومهزوم، ولكنّه عامرُ الصّدر بالإيمان في مواصلة مسيرته الإنسانيّة الشّائكة، وسط عالمٍ وحشيّ ومدمّر:

تقولين . . تعبت
الأحلام مثل الحبّ . . لا تتعبْ
احملي الفانوس
ولندُّور ما بين حقول اللّيل . . والنّهار
باحثين عن ترنيمة
وشعلة من نور . .

«تيجاني جديرة بشعر امرأة» (ص ١٤)

قد يندهش القارئ لشعر الياسري أو لبعض شعره من خلال هذه المباشرة والتقريريّة والنّثريّة التي تسم أحياناً بعض تلك القصائد. ولكن سرعان ما تخبو هذه الدهشة وتزول حين يتعمّق القارئ في تأمّل هذه النثريّة وتلك المباشرة. . فيتلمّس عمق المعاني والأفكار الّتي تختفي خلف هذه الظاهرة اللاّفتة للنظر:

متى يحين وقت نومي
أدخل الغرفة هادئاً
وقبل أن أندسّ في السّرير
أزيح عن نافذتي الستائر
أحلم أن توقظني أغصان أوّل النّهار

«إنّني أعترف» (ص ٩٤)

وهكذا ينعزل الشّاعر، ولو مؤقّتاً، داخل غرفته الصّغيرة ليعيش ساعات من التأمّل العميق، ولينتهي أخيراً حزيناً ينشج بمرارة القدّيسين وتواضع الرهبان:

يا سيّدتي
ربّما أسأت للكثيرات
إنّني ألقي أمامك اعترافي
وأمدُّ العنق الّذي تمرّ فوقه كفّك
مثلما ذبيحة النّذر قبيل حرقها

«إنّني أعترف» (ص ٩٤)

غير أنّ هذه العزلة رغم قسوتها لا تطيق نزع الشّاعر عن أرضه وجنوبه الرّائع الّذي يتجسّد على هيأة بطّيخة أو «لبن الأبقار في بدء ولادات صغارها». وهكذا يظلّ الشّاعر مشدوداً حتّى عروقه إلى الأرض، متذكّراً إرهاصاتها وعذاباتها وأفراحها البسيطة، وهو يذكر جيّداً كلّ الإغراءات العنيفة الّتي تعرّض لها. غير أنّ الحبيبة تقف له بالمرصاد. . فهي وحدها من دون الكثيرات تجسّد نقاءه وطيبته وحقيقته الإنسانيّة العميقة:

أنا أذكر
أنّ بعضهنّ قدّمن أمامي زهرة الجسد
طلبْنَ أن يذقْنَ الثّمر الريفي
من فمي. .
أن يتشممن روائح الصفصاف في ثوبي
أردت أن أفعل
فاعترضتِ. . يا سيّدتي. . طريقي

«إنّني أعترف» (ص ٩٥)

نحن إذن إزاء صورة ريفيّة نقيّة لمالك بن الريب وهو من لفح قيظ الجنوب وأنفاسه الموجعة. غير أنّ هاجساً غريباً للموت يظلّ يقلق الشّاعر في أكثر من موقع وحالة. . فحين يموت الأب وهو يرمز لكلّ الأشياء الجميلة والمقدّسة في نظر الشّاعر فإنّ هذا الموت يجيء أيضاً كرحلة مؤقتة، رحلة تحمل في طيّاتها كلّ الآمال في العودة ولو على صورة مطر غزير أو عاصفة هوجاء! وقبل أن يمدّ الفجر كفّيه إلى «بحيرة الندى»، ينهض ماشياً ببطء، وكأنّه صورة جديدة لمسيح يدرج فوق الماء:

وقبل أن يمدّ الفجر كفّيه
إلى بحيرة الندى
تنهض يا أبانا ماشياً ببطء
كان الجسد الّذي تحمل
ناحلاً. .
وفوق الكتفين
تستريح غابة من الصلبان

«إلى جبران خليل جبران» (ص ٦٢)

ثمّة موت آخر يعشّش في ذاكرة الشّاعر المتعبة. إنّه موت الطّفولة بكل عذاباتها ومشاعل جدائل الحبيبة. . هنا تموت الذاكرة ذاتها ولن يبقى منها سوى ما قاله الجدّ عن الموت:

إذا بكتْ امرأتك
قبّلْها
وتوجّهْ صوب الحقل
فمتى تصغي لرغائبها. . تُقْتَلْ

«لا تنتظري شيئاً» (ص ٣٤)

وهكذا يعيش الشّاعر أيّامه الباقيات مع شريكة أحزانه ورغباته وهو يردّد متوجّعاً حزيناً

لن ينفعنا هذا في شيء
سلام الكوخ
وبركاتُ الجدّ
وحبّ الفقراء. . هواء!. .

«لا تنتظري شيئاً» (ص ٣٧)

وبعد. . فما الّذي يبقى من هذه الباقة العطرة من الشّعر الأصيل الّذي أتحفنا به الشّاعر المبدع عيسى حسن الياسري بكلّ هدوئه وحكمته وعزلته القدسيّة؟ بقي شيء واحد هو أن نعيد قراءة القصائد لنكتشف المزيد من خبايا شعره الأصيل ذاك.