(٢٩) جيمس آجى : دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال

بقلم : صامويل هاينز

« إننى أهتم فقط بشيئين قد يبدوان أحياناً شيئاً واحداً أو على الأقل مثل النجوم الهادية ، وأحياناً أخرى يشبهان فجوة غائرة يمكن أن تدمر تماماً كل من يقع فيها :

يتمثل الشيء الأول فى الاقتراب من الحقيقة ، بل الحقيقة الكلية بقدر ما تستطيع النفس البشرية ، وهى الحقيقة التى يمكن أن تعنى أنواعاً عدة من الحقيقة ، لكنها بصفة عامة تعنى الحياة الروحية ، والتكامل الأخلاقى ، والنمو المطرد .

ويتمثل الشيء الآخر فى وضع عملية الاقتراب من الحقيقة تحت أوضح وأنقى الأضواء الممكنة » .[١]

فى مكتبة كلية صغيرة قمت بالتدريس فيها ذات مرة ، وجدت كتاب جيمس آجى « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » قد وضع على رف الكتب التى تدور حول تاريخ ألاباما ، وهذا يشبه إلى حد ما عملية تصنيف « موبى ديك » تحت بند الكتب التى تدور حول الحيتان . لكن المرء يستطيع إدراك سر حيرة أمين المكتبة ؛ لأن كتاب آجى لا يمكن تصنيفه تحت أى بند على الإطلاق . إنه ليس برواية أو شعر على الرغم من أنه زاخرٌ بالأسلوب الشعرى الحساس . إنه واقعى ووصفى ، لكنه ليس تسجيلياً . لا يحتوى على شخصيات أو مواقف خيالية ، لكنه عمل ينهض على الخيال أساساً . وعلى الرغم من أنه أطول من معظم الروايات فإنه يبدو وكأنه لم ينته بعد ! وقد قال آجى إنه لم يكن سوى « الافتتاحية التى تحوى ألحانا غير متناغمة » لعمل ضخم بعنوان « ثلاث أسر مستأجرة » .

أما عن الشكل الذى كان من الممكن أن يكون عليه مثل هذا العمل الكامل فنحن لا نستطيع أن نقول شيئاً لأن آجى لم يكتبه قط ، وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن الجزء الموجود بالفعل لا

ينتمى إلى أى جنس أدبى ، فهو لا يشبه أى شىء إلا ذاته ، ويتحدى أى تعريف له ، هذا إلا إذا قبلنا تحديد أو تعريف الكاتب نفسه عندما كتب يقول عنه : « إنه مجهود فى مجال الواقع الإنسانى »[٢]

حقاً لقد أصبح الكتاب مجهوداً فى مجال الواقع الإنسانى ، لكنه بدأ كشىء ما أقل أصالة وطموحاً : ففى عام ١٩٣٦ كُلف آجى من قِبل مجلة رجال الأعمال « فورتشن » التى كان ضمن هيئة تحريرها – أن يكتب مقالاً من المفروض أن يكون كما وصفه : « قصة تدور حول عائلة فلاح من الفلاحين الذين يدفعون إيجار الأرض من محصولاتهم ، قصةً تصف حياته « اليومية » كما تصف حياته « السنوية » وهى أيضا دراسة لاقتصاديات المزارع فى الجنوب . . . . كما أنها دراسة للمجهودات الكثيرة التى تساعد على إنقاذ الموقف على سبيل المثال مجهودات الحكومة والولاية ، ونظريات الليبراليين الجنوبيين وتطلعاتهم ، والقصة الكاملة لاتحادى الجنوب »[٣] .

فى ذلك الصيف شد آجى الرحال إلى ألاباما مع صديقه المصور الفوتوغرافى ووكر إيفانز لجمع المادة اللازمة للمقالة .

وإذا كان الكتاب قد بدأ بهذا الأسلوب فتلك حقيقة مهمة ؛ لأن الهدف الأصلى ترك أثره على النغمة النهائية للكتاب . لقد أدرك آجى منذ البداية أن المهمة كانت مستحيلة لشخص مثله . من هذه الأسباب أن الجانب الاقتصادى فى الموضوع كان خارج نطاق معلوماته ، فقد كان شاعراً وليس من رجال الإحصاء . لكن الأكثر أهمية من ذلك أن المهمة بدت بالنسبة له عملية لا أخلاقية ، فقد رأى فى نفسه جاسوساً أرسله تنظيم لا يبالى إلا بجمع الأرباح لكى يغزو حياة أناس أبرياء ضعاف من أجل المزيد من الأرباح . وبالرغم من شعوره أنه لن يستطيع تأدية مهمته سواء من الناحية الفنية أو الأخلاقية – فإنه أخذها على عاتقه.ولهذا السبب كان إحساسه بالذنب والخيانة ملموساً فى الكتاب الذى ألفه فى النهاية .

وكانت الحدة التى ميزت أحاسيس آجى تجاه مهمته – هذه الحدة ربما نفهمها بطريقة أفضل إذا استرجعنا بعض الحقائق الخاصة بالمناسبة والمؤلف :

كانت الولايات المتحدة فى عام ١٩٣٦ غارقة حتى أذنيها فى الانهيار الاقتصادى العظيم ، وكان الفلاحون من الذين أصيبوا به بدرجة سيئة ، أما فلاحو الجنوب فكانت حالتهم أسوأ من الجميع . وكان آجى – من أهالى الجنوب بحكم المولد ، وبحكم العقيدة السياسية – عضواً غير

ملتزم إلى حد ما فى اليسار السياسى (وكان يطلق أحيانا على نفسه لقب شيوعى أو فوضوى ، لكنه لم يكن عضواً رسمياً فى أى من الجماعتين) . وكان أيضاً مسيحياً من الناحية العاطفية وإن لم يكن دائماً هكذا من الناحية الفكرية العقلية . وكانت أحاسيسه تجاه أحوال فقراء الجنوب قد نبعت من كل هذه المصادر : كانت إقليمية فى جزء منها ، وسياسية فى جزء ، لكنها ربما كانت دينية فى معظمها . لقد نظر إلى مضمون دراسته نظرة قومه إليه نفسها ، لذلك لم يستطع أن يحيلهم إلى مجرد موضوع فى نسخة من مجلة تجارية ، بل اختار بدلاً من ذلك أن يعاملهم بكل التبجيل والرقة المتناهية ، وأن يحيل مهمته التى التزم بها إلى « استفتاء مستقل عن الصعوبات المحددة العادية التى يجتازها العنصر الخير فى البشرية »

ولم يكن من المدهش أن ترفض مجلة « فورتشن » نتيجة هذا الاستفتاء أو هذا التحقيق ، لكن ناشراً تجارياً قام بتمويل آجى لكى يستمر فى الكتابة ثم رفض إنتاجه هو الآخر ، وأخيراً بعد مرور خمس سنوات بعد تلك الزيارة إلى ألاباما تم نشر الكتاب ، لكن الحرب كانت قد بدأت عندئذ ، وتلاشت معاناة بعض الأسر المستأجرة للأرض فى مواجهة معاناة الأمم . وبذلك ظهر الكتاب فى وقت متأخر لم يسمح له بالنجاح ، ولم يوزع منه أكثر من خمسمائة نسخة فى عامه الأول ، وحتى عقد سابق كان فى استطاعة المرء أن يشترى نسخاً من الطبعة الأولى فى نيويورك وذلك فى مقابل دولار !

وعندما نحدد الزمان والمكان والمناسبة التى واكبت « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » – فإننا نرى فى الحال عدم دقة مثل هذه الأوصاف : فالكتاب له مكان محدد فى مجرى الزمان ، إنه إنتاج الثلاثينيات ؛ لكنه لا يرتبط بموضوع مؤقت ، أو على الأقل لم يكن أكثر العناصر قيمة فيه بالقيمة التى تصورها الناس.فقد اختار آجى أن يكتب عن ثلاث أسر من المستأجرين البيض الذين يعيشون فى ريف ألاباما ، لكنهم لم يكتب عنهم كنماذج نمطية لمشكلة اجتماعية واقتصادية ، بل كبشر ، « كجزء أو شريحة من وجود إنسانى غير خيالى » وبصرف النظر عن أى اعتبار فإن الكتاب يدور أساساً حول عملية المعرفة والإدراك ، حول الكيفية التى يدرك بها إنسان وجود إنسان آخر ويتعرف عليه ، والعقبات التى تعوق سبيل مثل هذا الإدراك – هذه العقبات – عوائق أخلاقية ونفسية ، وفى مجال التعبير تبدو عوائق جمالية ، وقد كتب آجى عنها كلها . وهذا المجهود الذى يبذل لإدراك الواقع الإنسانى هو الذى يمنح الكتاب صيغته الغريبة العجيبة ، إنها صيغة تتخذ شكل سلسلة من وجهات نظر جديدة تجاه مشكلة محورية لا حل

لها ، بالإضافة إلى نغمتها المثيرة للشجن والألم والزاخرة بالعذوبة والحب .

دعنى أحاول أن أصف بعضاً من وجهات النظر هذه . هناك قبل أى شىء آخر الصور التى التقطها ووكر إيفانز – إحدى وثلاثون منها فى الطبعة الأولى وضعت بعضها وراء بعض فى بداية الكتاب . لقد وضعها آجى فى هذا المكان ؛ لأنه أراد جذب الانتباه إليها ، ليس كمجرد وسائل إيضاحية للنص ، بل «كالجزء الأول» من كتابه . إنه وحدة مساوية فى الأهمية لخمسمائة الصفحة من النثر الذى يشكل «الجزء الثانى» كتب يقول : «هناك سبب يجعل اهتمامى بالكاميرا عميقاً إلى هذا الحد ، وهو أنه حيثما ذهبت . . . بشرط أن يتم التحكم فيها بمهارة ودراية بحرفيتها كعين باردة كالثلج محدودة أحياناً ، لكنها أكثر قدرة مثل تسجيل الحاكى أو مثل الأجهزة العلمية . وعلى النقيض من أية طاقة أخرى من طاقات الفن – فإنها لا تستطيع أن تسجل أى شىء آخر سوى الحقيقة المطلقة المجردة»[٤] ، لم تكن صور إيفانز باردة كالثلج ، لكنها كانت متقنة للغاية فى دقتها وفى اختيار الزاوية بالنسبة للناس والأماكن التى كتب عنها آجى.إنها تظهر بدون حرفية فنية حبيبات الألواح الخشبية التى لم تعرف الطلاء والتى تتشكل منها المنازل ، والخطوط الغائرة فى الوجوه المتغضنة ، والفقر العارى الذى يغطى الحياة . تبلور هذه الصور المبدأ الأول الذى يؤكده الكاتب وهو أن المعرفة تعتمد على الرؤية ، رؤية الأشياء والبشر كما يوجدون بالفعل .

ويجسد النص النثرى لآجى ثلاث وجهات نظر ، كل منها بأسلوبها الخاص تشكل معادلاً للصور .

أولاً : وجهة النظر الوصفية : أى محاولة آجى لكى ينفذ بالكلمات دقة وشمول التسجيل بالكاميرا .

ثانياً : وجهة النظر الشخصية : أى المعادل للحساسية الإنسانية التى تختار مثل هذه الوقفات والوجوه والمناظر بحيث تجعلها تبدو ذات دلالة وحقيقية بمعنى الكلمة .

ثالثاً : وجهة النظر الجمالية : أى تأملات الفنان فيما يتصل بمشكلات الواقع والحقيقة والفن التى يفرضها الموقف .

يحدد الكتاب وجهات النظر هذه ، كل واحدة منها بأسلوبها المميز ، وفى قالب لغوى يعتمد على الترديد والتكرار بحيث تعلق كل منها على الأخرى ، وتبدو كل واحدة بمفردها ناقصة بالنسبة للحقيقة الكلية للموضوع . ولا يوجد شىء يمكن أن نصفه كحركة أو تطور

داخل هذا البناء ، إن التأثير العام يتمثل فى الانطلاق إلى أعلى ، ثم الفشل فى المحاولة وإعادة الكرة مرة أخرى للتعبير عن كلية هذا الواقع الإنسانى فى كلمات .

وقد تجمعت المادة الوصفية فى قسم واحد أطلق عليه ببساطة :

« بعض الاكتشافات والتعليقات » وقسم إلى « المال » و « المأوى » و « الملبس » و « التعليم » و « العمل » وكل جزء مجهود لوصف الموضوع – بأسلوب موضوعى وبلا إصدار أى حكم – فى مساسه بحياة الأسر الثلاث المستأجرة .

وقد أدى آجى هذه المهمة باحتوائه كل شىء وقعت عليه عيناه ، وبمعالجة كل موضوع – مهما كان تافهاً – بالدقة التى لاتنى هى نفسها فمثلا يحتوى وصفه لبيت المستأجر على هذه القائمة الدقيقة للأشياء التى فى قاع درج صوان الملابس :

« هناك جزآن لزرار مكسور .

مشبك أسود صغير مرتبط بعروته .

مشبك أسود صغير آخر .

وفى أركان الخشب الداخلى الشاحب هناك غبار ناعم رمادى مع تراب ذى حبيبات حادة ولون بنى لا يمكن تحديده أو التعرف عليه .

وفى فجوة فى قاع الدرج كانت هناك إبرة صغيرة لامعة متجهة إلى الشمال ! »[٥]

والقسم الرئيس للكتاب وهو فى حوالى مائتى صفحة – مخصص لمثل هذا النوع من الكتابة المفصلة . ولعله أحد ملامح الحدة فى التجربة تكمن فى إمكان تسجيل كل ما يمت بصلة إلى حياة المستأجرين : كل قطعة من الورق ، كل لعبة أطفال مكسورة أو قطعة ملابس مهجورة ، بمعنى أن حياتهم كانت فارغة وعارية بحيث يمكن احتواؤها فى حدود صفحات قليلة فى كتاب .

لكن من الخصائص المتناقضة للكتاب أنه على الرغم من أنه زاخر بالتفاصيل الدقيقة والخاصة فإن هذه التفاصيل فى ذاتها ليست هامة ؛ إنما المهم هو وجهة النظر التى توحى بها هذه التفاصيل وتجسدها : دقق فى هذه الفقرة المقتطفة من وصف آجى لواحد من المنازل :

« كان منزل آل جادجرز من المنازل الحديثة التى لا يزيد عمرها عن ثمانية أعوام ، لكن رائحته كانت تبدو أكثر جفافاً ونظافة ، فهذا من الخصائص الواضحة لأخشابه التى تختلف هى ومنزل المستأجر الأبيض العادى . بل له من العبق المميز مالم أجده فى مثل هذه المنازل ،

وبصرف النظر عن هذه المميزات الأصيلة الحادة والطفيفة فى الوقت نفسه فإن له رائحة ، بل روائح من النوع الكلاسيكى الذى عرفت به بيوت الفقراء البيض فى الريف الجنوبى . مثل هذا البيت يمكن التعرف عليه فى أى مكان فى العالم بلا إعمال للبصر أو للأنف لتمييزه بصرف النظر عن الروائح الأخرى . إنه مزيج مكثف من عدة روائح تجسدت فى رائحة واحدة رقيقة وخفيفة مع موجات الهواء . إنها أكثر أصالة من أن تخضع للتحليل ، ومع ذلك فهى ملحوظة بشكل خاد ودائم . وتلك هى مركباتها : عبق شجرة الصنوبر ذات الأوراق العريضة الرقيقة التى جففتها الشمس وانطوت على نفسها فى الهواء المظلم ؛ وعبق دخان الخشب ؛ إذ إن الوقود يتكون أساساً من الصنوبر بالإضافة إلى أخشاب الزان والبلوط والأرز ، مع مزيج من رائحة الطبخ . ولعل من أقوى هذه الروائح رائحة لحم الخنزير المجفف المملح أو لحم الخنزير المسلوق ، ثم رائحة القمح المطبوخ . هناك أيضا روائح الأبخرة المتصاعدة فى كل المراحل نتيجة لتقطير لحم الخنزير ، والقمح ، ودخان الخشب ، والصنوبر ، والنشادر ؛ كذلك نشتم رائحة النعاس والتمدد على السرير مع التنفس بصوت عال وخاصة أن التهوية تكاد تكون معدومة ، ثم روائح كل القذارة التى يمكن أن تتجمع بمرور الزمن فى لحاف أو مرتبة ، وروائح التعفن المنبعثة من الملابس المعلقة أو المخزونة والتى لم تغسل ! »[٦]

هذا التجسيد الحى للروائح المتصلة بالمنزل يوحى أيضاً بنوعية الحياة المعاشة هناك : المواد الهزيلة التى أقيم منها البناء نفسه ، والطعام البائس والرتيب ، والرائحة المنبعثة من عرق الكدح أو النوم . ويصف الحياة أيضاً بدون إثارة للاشمئزاز أو الغضب اللذين تحولا إلى أحاسيس أسمى من ذلك ولكن بدقة بالغة رزينة .

كان احترام آجى للواقع الراهن لامزيد عليه ، لكنه لم يؤد به إلى الواقعية الأدبية أو إلى مجرد التسجيل . فقد كتب يقول : إن « الوصف كلمة مشكوك فى أمرها » وكما قال – فإن موضوعه كان « المآزق العادية المؤكدة التى يقع فيها الجانب الخير فى النفس البشرية » ؛ مما يجعلنى أفترض أن من الممكن دمغه بصفة الواقعى المسيحى . لقد جاهد لكى يحقق فى كتاباته الجانب الخير فى داخل كل فرد ، وذلك بمعاملة كل شخص على ما هو عليه بالفعل . فلا يوجد أى إنسان فى الكتاب محاطٍ بهالات الأساطير ، ولا حتى المؤلف نفسه ، ولم يتحول أى أحد إلى مجرد ممثل لقضية عامة فلقد ترك آجى أشخاصه بمفردهم بصفتهم أرواحا مستقلة منفصلة وفريدة فى نوعها .

ويستطيع المرء أن يدرك النتائج التى ترتبت على أحاسيس آجى تجاه مفهومه للفردية فى وصفه للملابس التى يرتديها الناس الذين تعرف عليهم ؛ فهو حريص على إبراز أن الأحذية غير الأنيقة تفصل عامة لراحة القدم ، بل إن هذا التفصيل ينفذ بطرق فردية متنوعة ، وربما يتم تنفيذه من خلال نماذج جميلة ، وأن أساليب الملابس المصنعة منزلياً تختلف وتعبر عن شخصيات صانعيها . هنا نقدم وصفاً لقبعات عائلة ريكيتس :

« إن كل ما ترمز إليه الملابس فى هذه البلاد شىء معقد وفوضوى ؛ وهذا يبرز بصفة خاصة فى مسألة القبعات : فالتنوع فى الذوق الشخصى واسع للغاية ، ومن السهل أن يبدو مجرد صدفة عرضية تماماً وإهمال تام ، لكننى متيقن أن الأمر ليس كذلك : فتحت أى ظروف فإن أدنى حد من المتطلبات الاجتماعية والشخصية على وجه الإطلاق يتمثل فى قبعة الإنسان التى يرتديها بين أبناء طبقته وبلده وخاصة إذا كانت جاهزة الصنع ومشتراة من أحد المحال العامة . هكذا كان السبب وراء عزم ريكيتس على العمل والظهور فى المجتمع بقبعة مصنعة منزلياً ، فإنه بهذا يعبر عن ارتفاعه فوق هذه المتطلبات وماترمز إليه ، سواء تجاه نفسه أو تجاه العالم الذى يعيش فيه . فمن الممكن شراء قبعة مقابل خمسة عشر سنتاً ، لكنه هو وعائلته يلبسون قبعات لها الشكل نفسه بحيث يتبادلونها بينهم من وقت لآخر ! فهى مصنوعة من قش القمح على شكل شرائط طويلة مجدولة من حوافيها ابتداء من المركز إلى حوافى القبعة المتعرجة . وتستطيع مرجريت أو بارالى صنع واحدة منها فى اليوم الواحد. لها شكل الأقماع الضحلة جداً ، قطرها حوالى ثمانى بوصات ، وقمتها خفيفة بما فيه الكفاية بحيث لا تقبع بسهولة على الرأس . ولا يتمثل الأمر فقط فى سهولة التعرف على أنها مصنعة منزلياً ، أو أنها تنفصل من كل ما يتصل بصميم الطبقة الريفية ، بل توحى أيضاً بروح الشرق أو بما يسمى بالروح « الوحشية البربرية ! » فقش القمح له لمعان الحرير المعدنى الذى لم أر مثيلاً له من قبل فى أى نوع آخر من القش ؛ وفى هذا فإن النسب الدقيقة التى لم تتحقق تماماً ، والقمع والضفيرة الخارجية – كل هذا جعل كل قبعة على حدة شيئاً جميلاً وغير عادى . لكن هذا ليس له ثمة علاقة بدلالاتها الاجتماعية ، شأنها فى ذلك تقريباً شأن كل النتائج المترتبة على الإخلاص والذكاء والبراءة الكاملة »[٧]

هذه الفقرة بكل استيعابها الدقيق للدلالة الاجتماعية ، ولصناعة وجمال هذه القبعات ؛ واهتمامها بالناس الذين يرتدونها والسبب الكامن وراء سلوكهم هذا – كل هذا يشكل الخاصية

التى تتميز بها نظرة آجى تجاه موضوعه .

يتمثل إيمانه هنا – كما فى أى مكان آخر فى كتابه – فى أنه شىء مذل للإنسان أن يعامل كما لو كان مجرد حالة أو عينة تمثل حالات مشابهة ، وهذا ما يجعل كتابه أكثر من كونه مجرد تسجيل أو مجرد دعاية.

لقد شارك آجى الكثير من معاصريه فى الاهتمام العميق ببؤس الفقراء ، لكنه عرف أن مثل هذا الاهتمام ليست له حدود سياسية أو تاريخية ، وقام بتذكير قرائه بهذه الحقيقة ، وذلك بأن وضع على رأس نصه قولين مأثورين مختلفين تماماً لكنهما متصلان فيما بينهما .

الأول من « المانيفستو الشيوعى » : « ياعمال العالم ! اتحدوا وقاتلوا » فليس لديكم شىء تخسرونه سوى قيودكم ، ودنيا بأسرها تربحونها »

والقول الآخر من « الملك لير » :

« يأيها البؤساء الفقراء العراة ، حيثما تكونوا !
ما الذى يوقف الهجوم الكاسح لهذه العاصفة التى لا رحمة فيها ؟
كيف لرءوسكم الهائمة بلا منزل ، وضلوعكم التى لم تعرف الطعام ،
وأسمالكم ذات الفتحات والنوافذ – أن تحميكم
من فصول مثل هذه ؟ ياه ! لم يدر بخلدى
أن ألتفت إلى مثل هذه الأشياء ! فقد كنت فى قمة قوتى ومجدى .
فلتعرض نفسك لهذه التجربة لكى تحس بمشاعر البؤساء
فإنك ربما غيرت من أحوالهم
وجعلت السماء تبدو أكثر عدلاً ! »

قال آجى عن هذين المقتطفين : إنهما كانا اللحنين اللذين تصدرا السوناتا : السياسة والشعر ، العمل والعاطفة ، ثم امتزجا معاً فى شكل موسيقى معقد ، لكن انطباع المرء النهائى تجاه الكتاب أنه أقرب فى نغمته إلى لير منه إلى ماركس . إن العاطفة تعنى « المشاركة الوجدانية » وكتاب آجى عمل من أعمال المشاركة الوجدانية مع كل البشر ، إنه جهود حريصة لرجل حساس يحاول ولوج كيان الآخرين من البشر .

هذه المشاركة الوجدانية هى التى أدت إلى وجهة النظر الثانية لآجى : المنهج الشخصى الذى يعد تكملة ضرورية للمادة الوصفية . كان لدى آجى الخاصية التى يتميز بها نفسها

المتدينون ، وهي الحاجة إلى بلوغ مرحلة اليقين . وغالبا فإن هذا من المحتمل أن يشكل نقيض الإرادة للإصلاح ، فهو يضع الباحث عن اليقين على مستوى الموضوع نفسه من الناحية الوجدانية المشتركة ، فى حين أن الإصلاح يشترط وجود درجة من التسامى والعلو ، ووجهة نظر محددة أيضاً .

وكانت شهادة آجى سرداً مثيراً للحزن والشجن لحبه للناس الذين قابلهم ولانفصاله عنهم فى الوقت نفسه ، ولاهتمامه بهم ، لكنه مدرك أيضاً المسافة التى تفصل بينهم والتى لا يمكن حتى للحب نفسه أن يختصرها !

فى مطلع الكتاب نرى مالكاً أبيض يستدعى ثلاثة زنوج لكى يقوموا بالغناء أمام آجى ووكر ، يكتب آجى عن هذه التجربة فيقول :

« فى أثناء كل هذا الغناء أحسست بالضيق يجتاح كيانى عندما أدركت أنهم شعروا بأن وجودهم هنا كان بناء على طلبنا ، أنا ووكر ، وأننى غير قادر على التفاهم معهم بأسلوب آخر ، والآن عندما وقعت ضحية لتعذيب النفس لعبت دورى أنا الآخر ، منحت قائدهم خمسين سنتاً ، وحاولت فى الوقت نفسه أن أتفاهم أنا وهم بأسلوب أكثر التصاقاً وألفة من خلال عينى ، وقلت : إننى آسف لأنى حجزتهم هذاالوقت ، وآمل ألا أكون قد أخرتهم ؛ فشكرنى بالنيابة عنهم فى صوت ميت دون أن يرفع بصره إلى عينى ، ثم ذهبوا بعيداً واضعين قبعاتهم البيضاء على رءوسهم وسائرين تحت ضوء الشمس »[٨]

وهناك أوصاف رقيقة مشابهة للقاءات مع أفراد أسر المستأجرين البيض ، ولسلوكهم المهذب الخجول ، ولعاطفته التى لا يمكن الإفصاح عنها تجاههم .

ووراء هذا النوع من الشهادة – هناك شهادة أخرى من نوع أكثر خصوصية : أقصد تلك الفقرات التى فى الكتاب والتى يعبر فيها آجى عن وعيه الشخصى بالحقائق المحيطة به . فإذاأخذنا من تحديده لأهدافه كلمتين هما بمثابة المفتاح : « الجانب الواقعى » و « العنصر الخير » – فإن هذه الفقرات تبدو وكأنها تأملات فى عناصر الخير التى فى الأشياء . نقدم هنا بداية لتأمل كهذا بعنوان : « على الشرفة : ١ »

« كان المنزل وكل ما فيه قد هبط تدريجاً حتى غرق تماماً بين طيات الصمت المطبق . فى الغرفة المربعة المصنوعة من خشب الصنوبر خلف المنزل رقدت الأجساد : رجل فى الثلاثين من عمره وزوجته وأطفالها على الحشايا الهزيلة المفروشة على الأسرة الحديدية فوق الأرضية

الكئيبة . كانوا نائمين كما نام الكلب أيضاً فى مدخل الصالة . وكان معظم البشر ومعظم الحيوانات والطيور التى تعيش فى مأوى مجال السيطرة البشرية ، وجزء عظيم من كل قبائل الحياة المتفرعة على سطح الأرض وفى الهواء وتحت الماء والتى تعمر نصف المسكونة – كل هؤلاء دخلوا مملكة النعاس !

وكانت البقعة التى نقف عليها من الأرض فى تلك اللحظة العابرة ليست سوى بعض ساعات سقطت خلف سحر الحجر ، ومع ظل الكوكب المستقيم ، وفى طريقها الآن إلى العمق الأخير . والآن عندما تحاصرنا الشمس ونغرق فى طوفان هذه الشحنات الضوئية التى تعلمنا كم هو قليل ما نعرفه عن النجوم وعن الطبيعة الحقيقية لكل ما يحيط بنا – لم يعد هناك أى صوت لاسرخاء أو طقطقة أى جزء من بناء المنزل ، فقد تعلقت عظام الصنوبر بمساميرها كالمسيح المهجور »[٩] .

وكما قال آجى – فإنه إذا كانت هناك أنواع متعددة من الحقيقة ، فإن هذا النوع هو الذى يأتى مع الليل والسماء المفتوحة . إنه يضع المضمون الإنسانى فى ظل بعد كونى هائل ، لكن هذه الفقرة لها أيضا جذورها فى الأدب ، وتستخدم بوعى كامل الوقفات والاستعارات التى تميز الشعر . فى مثل هذه الفقرات يستطيع المرء أن يعى روح آجى الشابة ، وبراءته الغضة ، وتذوقه للمعانى الشاملة والغنائية فى الفن والحياة . هنا نجد أروع ألوان النثر ، وقد أخذ نقاد آجى من هذه الأجزاء أمثلتهم للتدليل على ما أسموه بالأسلوب المتضخم المبالغ فيه . وبالتأكيد فإن الكتاب قد كتبت بعض أجزائه بأسلوب بلاغى عال.وهكذا كانت « موبى ديك » ومعظم كتابات فوكنر ؛ ولهذا السبب أيضا كانت « الملك لير » ، بل إن أمريكا القرن العشرين قد وقعت أسيراً لحيرتها فى الاستخدام العاطفى للغة القوية. فنحن ورثة فردريك هنرى بطل هيمنجواى الذى لم يكن يثق فى كلمات مثل كلمة « الشرف » ؛ وكان يؤمن فقط بأعداد الكتائب العسكرية وأسماء المعارك الحربية . وكان آجى يستخدم هذا الأسلوب الصارم فى بعض الأحيان ، لكنه كان يستخدم أيضاً الأسلوب البلاغى الذى كان هيمنجواى يخافه . هذا الأسلوب يوصف أحياناً بأنه « شعرى » ، لكن يبدو أن الاصطلاح هنا لا يصلح لمثل هذا النوع من الكتابة ؛ إنه ليس نثراً يحاول أن يكون شيئاً آخر : ذلك أنه ببساطة نثر بلغ أقصى حدوده البلاغية . وأحياناً كان آجى يفشل عندما يستخدم هذا الأسلوب ، لكن مثل هذه الفقرات كانت مكتوبة بأسلوب ردىء وليس بأسلوب بلاغى مبالغ فيه . ومثل معظم كتّاب

الأسلوب البلاغى أغرم آجى بالكلمات ، وأحياناً كان هذا الغرام بالكلمات يقف عقبة فى سبيل عشقه للحقيقة ، لكن هذا يحدث لأى كاتب يحاول أن يكون صادقاً مع تجربته ومع أداته اللغوية التى يستخدم أخصب ما فيها من وسائل .

أما وجهتا نظر آجى تجاه مشكلة المعرفة والإدراك – وهما المنهجان الوصفى والشخصى – فهما يكملان ويمد بعضهما بعضاً . لكن يتحتم علينا أن ندرك وجهة النظر الثالثة التى تنتمى إلى نوع مختلف إلى حد ما : ألا وهى وجهة النظر الجمالية : فتقريباً عند منتصف الكتاب تماماً هناك فقرة تغطى حوالى ثلاثين صفحة بعنوان ، « على الشرفة : ٢ » وفيها يتكلم آجى عن الملامح الجمالية فى عمله . هذا الجزء ضرورى لفهم ما يحاول آجى أن يعمله ، يقول :

« فى اعتقادى أن الأعمال التى تستمد مادتها من الخيال . . . تدفع الجنس البشرى إلى الأمام وتشد من أزره ، وتحدث فتحة فى الظلام المحيط به ، وهو ما لا يستطيع أى شىء آخر أن يفعله ، لكن الفن والخيال يملكان القدرة على الأذى ، ومن الممكن أن نعتبر أنه ليس من الصحى ولا من القريب من أبسط الحقائق – وهذا هو الأهم – وضعهما على مثل هذا المستوى المرتفع المتفرد . ويبدو لى أن هناك قيمة جديرة بالاعتبار (بصرف النظر تماماً عن البهجة المرتبطة بالعملية) وهذه القيمة كامنة فى محاولة رؤية وتوصيل شىء ما متفرد بأسلوب ينقله كما هو تقريباً وبقدر الإمكان »[١٠]

ثم يستمر فى مناقشته للقضية فيقول : إن « كل شىء فى الطبيعة ، بل كل شىء عرضى تماماً – له حتمية وكمال لا يستطيع سوى الفن الاقتراب منهما ، بل يشارك فى الواقع لا كفن ولكن كجزء من الطبيعة ذاتها »[١١] وهذا الافتراض بأن الواقع ليس مختلفاً فقط ، بل أسمى من كل الأشكال التى يصنعها الإنسان للواقع – هذا الافتراض هو المبدأ الجمالى الأساس فى الكتاب : فهو يكمن خلف استخدام الصور الفوتوغرافية كما نجد فى « الجزء الأول » ، وأيضا خلف الأوصاف الدقيقة المسهبة لتفاصيل الخلفية التى قد تبدو تافهة مثلما نجد فى وصفه للأثاث والملبس وما شابه ذلك . إنه يضع الفن جانباً ومعه كل الأهداف الجمالية ، فهدف الكاتب هو ببساطة بلورة التجربة فى كلمات وصور ؛ لكى يقترب بقدر الإمكان من نوعية وجود البشر والأشياء ، وهو الوجود الذى يشكل مضمون الكتاب .

هذه فكرة ثورية عن الكيفية التى يجب أن يكون بها أى عمل أدبى ، وبالتأكيد فإنها فى النهاية فكرة غير عملية وقادرة على هزيمة نفسها بنفسها (ربما كما تؤكد عدم قدرة آجى على

إنهاء كتابه) ، لكن المرء يستطيع أن يفهم الدوافع التى أدت به إلى مثل هذا الموقف : فمع وجود المعاناة الإنسانية التى تجمع بين الوقار والتطرف – ربما يشعر المرء أنه لا توجد الكلمات التى يمكن أن تعبر عن نوعية الواقع. وفى وجود مثل هذه التجربة الإنسانية تبدو الكلمات بسهولة كأنها مجرد كلمات ، ويتحول الفن إلى نشاط يستغرق الإنسان فيما لا طائل من ورائه ! وطالما أنه ليس فى مقدور أى إنسان أن يشهد الحياة الواقعية لهؤلاء الناس – فإنه يجب على الكاتب أن يدلى بشهادته من خلال الكلمات بأفضل أسلوب ممكن ، لكنه سيفعل هذا مع إحساسه بعدم الدقة والكفاية بل الخيانة . هكذا يكتب آجى :

« إن من المهم أن تنسى بقدر الإمكان أن هذا كتاب : بمعنى آخر يجب أن تدرك أن ليس له ثمة علاقة بذلك المجال الذى عادة ما يؤجل فيه عدم التصديق. إنه أبسط من ذلك بكثير . فهو ببساطة مجهود لاستخدام الكلمات بطريقة تجعلها قادرة على التعبير بأقصى طاقة أريدها ، وتستطيع أن تعبر عن الشىء الذى حدث ، والذى بالطبع لا طريقة أخرى لمعرفته . وهى إلى حد ما جديرة بمعرفتك ليس لأنك مهتم بى ، بل لأنها ببساطة جزء صغير من التجربة الإنسانية بصفة عامة» (١٢)

لكن على الرغم من أن الكتاب مضاد للفن ، فإنه زاخر بالفن أيضاً : أى أنه مؤلف من خلال أساليب متداخلة ، وينهض على قوالب لها ما يوازيها فى الأعمال الفنية ، وليس فى الواقع : فعلى سبيل المثال هناك الملاحظة التى تقول : إن الأقوال المأثورة المقتطفة نغمات رئيسة مثل تلك التى ينهض عليها شكل السوناتا . فى خطاب إلى صديقه الأب فلاى قال آجى : إنه أراد أن « يكتب سيمفونيات » وإن العنصر الموسيقى فى عمله كان قوياً . فقد كتب « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » لكى يقرأ دفعة واحدة ، وكما قال «كالموسيقى عند الإصغاء إليها أو كالفيلم عند مشاهدته » ، وهذان الشكلان المتمثلان فى الموسيقى والفيلم بكل ما يحملان من تنويعات وتوليفات وتكرار – هما أقرب إلى مفهوم آجى لجوهر الشكل الذى أقام عليه كتابه . وربما يتحتم على المرء أن يضيف أن الموسيقى لم تكن لها جاذبية أكثر من ذلك بالنسبة لآجى : فالسوناتا لا تستطيع بطبيعتها أن تكون أمراً ملحاً صارماً ؛ لقد حمته الموسيقى من أن ينجرف صوب الدعاية . ولا يحمل كتاب آجى قضية فكرية ، أو خطاً سردياً ، أو منطقاً واضحاً محدداً . إنه تجسيد ضخم للحظة الراهنة ، للإحساس المعبر عنه بالتوزيع السيمفونى ، لكنه من الناحية الفكرية غير متكامل وغير قادر على الوصول إلى قرار ، فهو يبدأ بفورية الصور

الفوتوغرافية ، وينتهى بجملة تمزج زمن الماضى بالمستقبل . وفى جسم الكتاب تبرز الملاحظات مثل سلسلة من الصور الفوتوغرافية ، أو مثل لقطات الأفلام المتقطعة ، كل لقطة منها لا تزيد عن أقدام قليلة من الحركة المسجلة بحدة مثل عربة تنهب الأرض عبر مدينة صغيرة : عاصفة تهب ؛ والصور مسجلة لكى تقف كل منها منفصلة وواضحة ومعزولة فى الفراغ .

والزمن بعد لا دلالة له فى هذا الكتاب . وهكذا ، فعلى الرغم من أن الشكل الموسيقى معادل يوحى بالتوازى والتشابه مع أسلوب ترتيبه ، فإن فكرة الشكل القائم على الفراغ المكانى ربما تكون أكثر أهمية فالكتاب يشبه فن القص واللصق : فهو عبارة عن ترتيب لمواد كثيرة متناقضة فيما بينها ؛ لكى يصنع منها كُلاًّ متكاملاً . وبالإضافة إلى صور إيفانز الفوتوغرافية – فإنه يحتوى على أشعار من تأليف آجى ، وصفحة من كتاب الجغرافيا لطلبة السنة الثالثة ، ورد آجى على الاستفتاء الذى قامت به مجلة « بارتيزان ريفيو » حول « بعض القضايا التى تواجه الكتاب الأمريكيين اليوم » ، والمزمور الثالث والأربعين ، ومقالة عن مرجريت بورك – وايت من « النيويورك بوست » ، وعظات المسيح عن الطهر والبركة ، ومقتطف من قصيدة بليك « أمثال الجحيم » .

ولقد أحس آجى بالندم لأنه لم يستطع أن يقدم « نماذج من الملبس ، وقطعاً من القطن ، وكتلاً من التربة ، وتسجيلات للحديث ، وأجزاء من الخشب والحديد ، وقنينات للعطور والروائح ، وأطباقاً للطعام والإخراج ! »[١٣]

ويستطيع المرء أن يرى كيف أن صبغ آجى للجماليات بصبغة الواقع قد أدى به إلى مثل هذا الغرام « بالأشياء » لكن يجب علينا أيضاً أن ندرك أن « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » كتاب يتكون أيضاً من كلمات . ومهما كانت تأكيداته فيما يتصل بسمو الأشياء وسيادتها – فإن آجى كان كاتباً مولعاً بالكلمات ومسحوراً بالمشكلات التى تنتج عن استخدام الكلمات . وكان أبطاله هم صناع الكلمة العظيمة ، ويبدو جيمس جويس بصفة خاصة فى الكتاب مثلاً أعلى للفنان ؛ فهو الذى قضى سبع سنوات ؛ لكى يسجل تسع عشرة ساعة . وقد كان أحد أهداف آجى هو « تنقية وترسيخ اللغة » وربطه هذا من ثم بكوكبة أخرى من الكتاب المحدثين ، فالشعراء من مالارميه حتى إليوت هم الذين قاموا على تنقية اللغة من لهجة القبيلة .

ويظهر الكتاب أيضاً تأثير جويس وغيره من المحدثين مثل فوكنر ودوس باسوس ، وهو تأثير يجمع بين التعقيد والتقطيع وإيراد التنويعات على الأسلوب والنغمة . لكن ربما كانت أحدث

صفة خاصة به أن أسلوبه له ملامحه المميزة الذاتية ؛ إنه عمل فنى مهتم بمشكلات خلق العمل الفنى ؛ مثل « المزيفون » لجيد ، و « صورة الفنان شابا » لجويس ، و « البرج » ليبتس ، و « الرباعيات الأربع » لإليوت ؛ فإنها تقدم تجربة خلق العمل نفسه كتجربة أولية .

وقد دمغ آجى هذا الكتاب بالفشل الذريع ، فعل هذا بنوع من الكبرياء ! قال : إن الفشل كان فرضاً لا مفر منه فى مثل هذا العمل . وقبل نُقّاده هذا الحكم ، لكن ماذا يعنى الفشل فى مثل هذا الكتاب ؟ ربما لسبب وحيد يكمن فى أن الكتاب لم يصبح السجل العريض الكامل الذى تخيله آجى ، أو ربما لأنه كتب فى كلمات ، ولم يقدم نماذج من الملبس وكتلاً من التربة والأشياء التى تصور أنها أكثر صدقاً فى ارتباطها بالواقع . لكن أن تفشل فى ظل هذه الظروف يعنى ببساطة فشلك فى أن تكون على مستواها أو على مستوى الإنجاز وروعة الفكرة ، ومن ثم فإن كل مجهود يبذله العقل الإنسانى فى هذه الحالة محكوم عليه بالفشل .

وقد ترك الكتاب بلا نهاية ، ومن الصعب أن نرى أية عبقرية فذة فى الخلق الإنسانى يمكن أن تضع له نهاية . وفى الواقع فإن هذا الوضع غير المنتهى جزء له دلالته بالنسبة لمعنى الكتاب ، إنه رمز لاستحالة التعبير المناسب والكامل لمآزق العنصر الخير فى النفس البشرية . ولم أذكر الأساليب التى تجعل من « دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » كتاباً أمريكياً لدرجة مثيرة للعجب ، وكنت متردداً إلى حد ما ؛ لأننى لم أرغب الإيحاء بأنه لن يتحدث بالصوت نفسه إلى كل البشر ذوى الأحاسيس ، لكنه ربما يكون أمريكيا فى هذه النقطة بالذات : أى أنه طموح فى أهدافه إلى حد ساذج وشامل ، لكننى أعتقد أنه أمريكى أيضاً فى غرابة شكله وشذوذه ، وفى العواطف المحددة القوية التى يثيرها حول العزلة والوحدة الإنسانية من خلال المسافة والفراغ . كان فى معظم الأحيان نتاجاً لأصله الذى يحتفى بكل ما هو موجود ، ويمكن المرء أن يرجع إلى التوازى أو التشابه أو التعادل الموسيقى ، ويقول : إن آجى لم يكتب وصفاً ، بل كتب مزموراً عظيماً ، وترنيمة للواقع على النغمة التى تقول : إن « كل شىء موجود — مقدس » .

ملاحظـات

١ – رسائل جيمس آجى إلى الأب فلاى (نيويورك – ١٩٦٢) ص ٨٥.

٢ – جيمس آجى ووكر إيفانز : «دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال » (بوسطن – ١٩٤١) ص ١٠.

٣ – رسائل إلى الأب فلاى – ص ٩٢.

٤ – دعنا الآن نمدح مشاهير الرجال – ص ٢٣٤

٥ – المصدر نفسه – ص ١٦٩ .

٦ – المصدر نفسه – ص ١٥٤.

٧ – المصدر نفسه – ص ٢٧٢ .

٨ – المصدر نفسه – ص ٣١ .

٩ – المصدر نفسه – ص ١٩ .

١٠ – المصدر نفسه – ص ٢٣٢ .

١١ – المصدر نفسه – ص ٢٣٣.

١٢ – المصدر نفسه – ص ٢٤٦ .

١٣ – المصدر نفسه – ص ١٣.