

فالترب بنيامين

شارل بودلير

شاعر غنائى فى حقبة الرأسمالفة العلفا
ترجمة : أحمد حسان

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

CHARLES BAUDELAIRE
A Lyric Poet in the Era of High Capitalism

By : WALTER BENJAMIN
Translated by : Harry Zohn .

من منشورات

Verso – New Left Books

الطبعة الثالثة عام 1989 .

المحتويات

ملاحظة بيلوجرافية حول الطبعة الانجليزية .

• باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير

I. البوهيميون .

II. المتسكع .

III. الحداثة .

ملحق .

• بعض الموتيفات عند بودلير

• باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر

I. فورييه أو البواكى .

II. داجير أو الديورامات .

III. جرانفيل أو المعارض العالمية .

IV. لوى - فيليب أو الداخل .

V. بودلير أو شوارع باريس .

VI. هاوسمان أو المتاريس .

ملاحظة بليوجرافية حول الطبعة الإنجليزية

تتكون النصوص الثلاثة الواردة فى هذا الكتاب من ثلاث مراحل مختلفة من مشروع فالتر بنيامين الذى لم يكتمل " بواكى باريس " (Passagen – arbeit ، وهو الدراسة الثقافية لباريس القرن التاسع عشر ، والتي عمل فيها بنيامين بكثافة متزايدة من أواخر العشرينات وحتى وفاته عام 1940 .

إكتمل مقال " باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير " عام 1938 ، فى وقت كان فيه بنيامين يخطط لعمل كتاب مستقل من مادة المشروع التى جمعها عن بودلير ، وكان يتصوره بوصفه القسم المركزى من ثلاثة أقسام كانت ستكون كتاب بودلير . وكان يتصوره بوصفه القسم المركزى من ثلاثة أقسام كانت ستكون كتاب بودلير . والقسمان الآخران لا يوجدان سوى كشذرات بالألمانية – " بودلير بوصفه صانع مجاز ، و " السلعة كموضوع للشعر " . ومن الأجزاء الثلاثة لمقال " باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير " ، نشر " البوهيميون " لأول مرة فى

Charles Baudelaire – Ein Lyriker im Zeitalter Des Hoch-Kapitalismus (فرانكفورت ، 1969) ، ونشر " المتسكع " فى Neue Rundschau , vol . 4 , 1967 ، و " الحداثة " فى

Das Argument , no . 46 ونشر الملحق لأول مرة فى Das Paris des Second Empire bei Baudelaire (برلين وفایمار ، 1971) . هذه الطبعة (الألمانية الشرقية) ، على أساس المخطوط الأصيل المكتوب بخط اليد فى أرشيف بنيامين فى بوتسدام ، لا تختلف نصياً إلا من نواحى قليلة مع طبعة فرانكفورت عام 1969 ، القائمة

على أساس نص الآلة الكاتبة في أرشيف فرانكفورت ؛ إلا أنها تتضمن مقدمة بنيامين المنهجية غير المكتملة ، المحذوفة من طبعة فرانكفورت ، وهي المطبوعة هنا على أنها "ملحق" . (وللاشارات إلى الاختلافات الأخرى بين النسخة المكتوبة باليد والنسخة المكتوبة بالآلة الكاتبة ، راجع مقدمة روزماري هايزه Rosemarie Heise لطبعة برلين / فايما ر .)

واكتمل مقال " بعض الموتيفات عند بودلير " عام 1939 ، وقد كتب نتيجةً لنقد ت . ف . أدورنو T.W.Adorno لمقال " باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير " ، وكان المقصود أن يحل محل قسمه المركزي ، ونشر لأول مرة في . Zeitschrift für Sozialforschung , vol.8 , 1939

واكتمل " باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر " عام 1935 كعرضٍ أو مسودة للمشروع ككل ، ونشر للمرة الأولى في

Walter Benjamin , Schriften , 2 vols . (Frankfurt , 1955)

باريس
الإمبراطورية الثانية
عند بودلير

- i. البوهيميون .
 - ii. المتسكع .
 - iii. الحداثة .
- ملحق

Une capitale n'est pas absolument nécessaire à l'homme

(الإنسان لا يحتاج مطلقاً إلى عاصمة)

- سينكانور Senancour

I. البوهيميون * La Bohème

تظهر كلمة البوهيميون في سياقٍ موحٍ في كتابات ماركس ، فهو يدرج فيها المتأمرين المحترفين الذين يتناولهم في ملاحظته المسهبة حول ذكريات عميل الشرطة ، دى لاهود de la Hode ، التى ظهرت فى الصحيفة الرينانية الجديدة Neue Rheinische Zeitung عام 1850 . والتذكير بتقاطيع بودلير يعنى الحديث عن التشابه الذى يُبدىه مع هذا النمط السياسى . يحدد ماركس الخطوط العريضة لهذا النمط كما يلى : "أنتج تطور المؤامرات البروليتارية حاجةً إلى تقسيمٍ للعمل . فكان أعضاؤها

* [توجد فى بداية هذه المخطوطة ورقتان تحملان الملاحظتين التاليتين . "الورقة 1 : هنا قسم مفقود من حوالى تسع صفحات . ويُقدم هذا القسم الارتباط بين التوحيد القياسى المتزايد لعمارة باريس ، أى عمل هاوسمان ، وبين الاستبداد البونابرتى . ويحدد محاولات الملحق الأدبى feuilleton لكى يخلق ، بواسطة ساحة أوهامه phantasmagoria ، ترويحاً لسأم الحياة المدنية . الورقة 2 : هنا قسم مفقود من حوالى ست صفحات . وهو يقدم تاريخاً موجزاً لمختلف أجيال البوهيميين bohème . ويحدد البوهيميين المذهبيين bohème dorée لجوتيه ونرفال ، وبوهيمى جيل بودلير ، أسلينوه Asselneau ، و دلفوه delvau ، وأخيراً البوهيميين المتبتلرين [نسبة إلى البروليتاريا] الذين يُعد الناطق باسمهم جول فاليز Jules Vallès . ويتلو ذلك النص الكامل حتى النهاية " ملاحظة الناشر فى الطبعة الألمانية .]

ينقسمون إلى متآمرين مؤقتين d'occasion ، أى عمال لا يقومون بالمؤامرات إلا إضافةً إلى عملهم الآخر ، يكتفون بحضور الاجتماعات ويظلون على إستعداد للظهور عند نقطة التجمع بناءً على أوامر القائد ، ومتآمرين محترفين يكرسون مجمل نشاطهم للتآمر ويكسبون عيشهم منه ... كان الوضع الإجتماعى لهذه الفئة 'يحدد' سلفاً مجمل طابعها ،... فوجودهم غير المضمون ، الذى كان يعتمد فى حالات بعينها على الصدفة أكثر مما يعتمد على نشاطاتهم ، وحياتهم غير المنتظمة التى كانت محطاتها الثابتة الوحيدة هى حانات تجار الخمر - أماكن تجمع المتآمرين - وتعرفهم الحتمى على كل أنواع الناس المشبوهين ، كل هذا يضعهم فى دائرة الحياة التى 'يطلق عليها فى باريس إسم البوهيميين * La Bohème' . (1)

ولابد أن نلاحظ ، بالمناسبة ، أن نابوليون الثالث نفسه بدأ صعوده فى وسطٍ مرتبط بالوسط الذى وصفناه أعلاه . فكما نعرف ، فإن إحدى أدوات فترته الرئاسية كانت جمعية العاشر من ديسمبر التى جاء كوادرها ، طبقاً لماركس ، من " كل الجمهور غير المحدد ، المفكك ، المتأرجح الذى يسميه الفرنسيون البوهيميين La Bohème " . (2) وواصل نابوليون ، خلال إمبراطوريته ، عاداته التآمرية . فقد كانت البلاغات المفاجئة ، والترويج للأسرار ، والهجمات المباغتة ،

والتهكم الملغز جزءاً من مصلحة الدولة rasion d'état فى الإمبراطورية الثانية . ويمكن العثور على نفس السمات فى كتابات بودلير النظرية . فهو يقدم آراءه عادةً بطريقة قطعية . والنقاش ليس أسلوبه ، فهو

-
* هى ، حرفياً ، الطائفة البوهيمية

يتجنبه حتى حين تتطلب النقاش تلك التناقضات الصارخة فى الأطروحات التى يتبناها تدريجياً . إنه يهدى عمله " صالون عام 1846 " إلى "البورجوازيين" ؛ ويبدو بوصفه المدافع عنهم وطريقته ليست طريقة محامى الشيطان advocatus diaboli . وبعدها ، فى ذمه لمدرسة الذوق السليم bon seons مثلاً ، يهاجم " المرأة البورجوازية الشريفة honnête bourgeoise وموثق العقود ، الشخص الذى تحترمه تلك المرأة ، على طريقة أشد البوهيميين ضراوة . (3) وحوالى عام 1850 أعلن أن الفن لا يمكن فصله عن المنفعة ، وبعد ذلك بسنوات قليلة دافع عن الفن للفن l'art pour l'art . وفى كل هذا لم يكن أشد إهتماماً بإعداد جمهوره لذلك مماكان نابوليون الثالث حين تحول ، بين عشية وضحاها تقريباً ومن وراء ظهر البرلمان الفرنسى ، عن التعريفات الحمائية إلى التجارة الحرة . وعلى أى حال ، فإن هذه السمات تجعل من المفهوم كيف أن النقد الرسمى ، وخصوصاً جول لوميتير Jules Lemaître ، لم يدرك سوى أقل القليل من الطاقة النظرية المتضمنة فى نثر بودلير .

واصل ماركس وصفه للمتأمرين المحترفين كما يلى : " الشرط الوحيد للثورة هو بالنسبة لهم التنظيم المناسب لمؤامرتهم ...وهم يتلقفون إبتكارات يفترض أنها تصنع معجزاتٍ ثورية : قنابل حارقة ، وآلات تدمير ذات تأثيراتٍ سحرية ، وحوادث شغب تكون أكثر عجائبية وإدهاشاً كلما تضاعل أساسها العقلانى . ولما كانوا يشغلون أنفسهم بمثل تلك المشروعات ، فليس لديهم هدف آخر سوى الهدف الفورى فى الإطاحة بالحكم القائم ، وهم يحنقون بعمق الإستتارة الأكثر نظرية للعمال بشأن مصالحهم الطبقية .

ومن هنا غضبهم - الذى ليس بروليتارياً بل عامياً - تجاه **المعاطف السوداء** habits noirs ، أى المتعلمين بدرجةٍ أو بأخرى الذين يمثلون ذلك الجانب من الحركة والذين لا يمكن للمتأمرين أبداً أن يصبحوا مستقلين عنهم تماماً ، حيث أنهم هم الممثلين الرسميين للحزب". (4) واستبصارات بودلير السياسية لا تتجاوز من الناحية الأساسية إستبصارات المتأمرين المحترفين . فسواء أغدق تعاطفاته على الرجعية الكهنوتية أو على ثورة عام 1848 ، فإن التعبير عن هذه التعاطفات يظل حاداً وأساسها هشاً . والصورة التى ظهر بها فى أيام فبراير - شاهراً غدارةً عند إحدى نواصى باريس وهاتفاً " يسقط الجنرال أوبيك ! " (زوج أمه) - هى حالة "تؤيد ذلك . كان بإمكانه على أية حال ، أن يتبنى قول فلوير ، " من كل السياسة لأفهم سوى شيئاً واحداً : هو التمرد " . كان يمكن إذن فهم ذلك باعتباره معنى الفقرة الأخيرة من ملاحظة وصلت إلينا مع إكتشافاته عن بلجيكا : " أقول (تحيا الثورة !) كأنى أقول (يحيا الدمار ! تحيا الكفارة ! يحيا العقاب ! يحيا الموت !) يمكننى أن أكون سعيداً ليس فقط بوصفى ضحية ، فلن يسوءنى أن ألعب دور الجلاد أيضاً - حتى أحس بالثورة من كلا جانبيها ! جميعنا لدينا الروح الجمهورية فى دمنا مثلما لدينا الزهرى فى عظامنا ، لدينا عدوى ديمقراطية وزهرى " . (5)

وما يعبر عنه بودلير على هذا النحو يمكن أن نسّميه ميتافيزيقا **المُخرَض** provocateur . وفى بلجيكا ، حيث كتب هذه الملاحظة ، كان يُنظر إليه لبرهنة على أنه جاسوس للشرطة الفرنسية . وبالفعل ، لم تكن مثل هذه الترتيبات تُعدّ غريبةً على الإطلاق ، وفى 20 ديسمبر 1854 كتب بودلير إلى أمه مشيراً إلى الرواتب الأدبية للشرطة قائلاً : " لن يظهر إسمى

أبدأً في سجلاتهم المشينة " (6) . وما كان يمكن أن يكون مأكسبه مثل هذه السمعة في بلجيكا هو مجرد العداء الذي كان يظهره نحو هوجو ، الذي كان ممنوعاً في فرنسا لكنه ينال التهليل في بلجيكا . فقد أسهمت سخريته المدمرة في نشوء تلك الشائعة ؛ وربما أسعده أن ينشرها بنفسه . إن بذور culte de la blague **عبادة الكذب** ، التي تعاود الظهور عند جورج سوريل Georges Sorel والتي أصبحت جزءاً أساسياً من الدعاية الفاشية ، توجد للمرة الأولى عند بودلير . والروح التي كتب بها سيلين Celine عمله Bagatelles pour un massacre **حماقات من أجل مذبحة** ، والعنوان نفسه، يرجعان مباشرة إلى إحدى يوميات بودلير : " يمكن تنظيم مؤامرة جيدة بهدف إبادة الجنس اليهودي " (7) . ويبدو أن البلانكي ريجوه Rigault ، الذي إختتم عمله التأمري كرئيسٍ لشرطة كومونة باريس ، كان يتمتع بنفس الدعاية المشؤمة ، التي يتواتر ذكرها في الوثائق حول بودلير . وفي كتاب شارل بروليس Charles Prolet's بعنوان **رجال ثورة 1871** Hommes de la révolution de 1871 ، نقرأ أن " ريجوه ، برغم قسوته الهائلة ، كان دائماً مهذاراً عابثاً . كان ذلك جزءاً متكاملًا منه ، حتى في تعصّبه " (8) وحتى الحلم الإرهابي الزائف الذي وجده ماركس بين المتأمرين له ما يناظره عند بودلير . فقد كتب إلى أمه بتاريخ 23 ديسمبر 1865 يقول " إذا قُدر لي أن أستعيد الحماس والطاقة اللذين كانا لدىّ في مناسبات قليلة ، فسوف أنفُس عن غضبي في كتبٍ مرعبة . أريد أن أولب كل الجنس البشري ضدى . والبهجة التي سيمنحنى إياها ذلك ستعزّيني عن كل شيء " (9) هذا الحنق المكبوت La - rogne - كان هو العاطفة التي غذاها في المتأمرين الباريسيين المحترفين نصفُ قرنٍ من قتال المتاريس .

يقول ماركس عن هؤلاء المتأمرين : " إنهم هم من يقيمون المتاريس الأولى ويقودونها " (10) وفى الحقيقة ، كان المتراس يحتل مركز الحركة التآمرية . وكانت تدعمه التقاليد الثورية . وقد رصع المدينة أكثر من أربعة آلاف متراس خلال ثورة يوليو (11) . وحين بحث فورييه Fourier عن مثالٍ على عملٍ غير مأجور لكنه متحمّس travail non salarié mais passionné ، لم يجد عملاً أكثر بداهةً من بناء المتاريس . وفى البؤساء Les Misérables قدم هوجو Hugo صورة مؤثرة لتلك المتاريس ، بينما أغفل الناس الذين يشغلونها . " فى كل مكان كان يتولى الحراسة شرطى غير مرئى للتمرد . كان يحفظ النظام – إنه الليل ... والعيون التى كان يمكن أن تطلّ من أعلى على هذه الظلال الشاهقة كان يمكن أن تصادف هنا وهناك وهجاً غير واضح يكشف خطوطاً خارجية متكسرة ، وغير منتظمة ، هى صورة تكوينات غريبة . وفى هذا الأطلال كان يتحرك شئ يشبه الأضواء . فى هذه الأماكن كانت تقف المتاريس " . (12) وفى شذرة " خطاب إلى باريس " التى كان من المفترض أن تختتم أزهار الشر Fleurs du mal ، لايودع بودليير المدينة دون أن يستحضر متاريسها ؛ فهو يتذكر " أحجار الرصف السحرية التى تعلو لتشكل قلاعاً " (13) هذه الأحجار "سحرية" ، بالتأكيد ، لأن قصيدة بودليير لاتقول شيئاً عن الأيدى التى حرّكتها . لكن هذا الروح العام ربما كان مديناً للنزعة البلانكية ، لأن البلانكى تريدون Tridon يصيح على نحو مماثل : " أيتها القوة ، ياملكة المتاريس ، يامن تتألقين فى البرق وفى الشغب ... نحوك يمدّ السجناء أيديهم المصفّدة " (O force , reine des barricades , toi qui brille dans l'éclair et dans l'émeute... c'est ver toi que les prisonniers tendent leurs mains enchainées ') (14)

وعند نهاية الكوميونة تلمست البروليتاريا طريقها خلف المتاريس ،
مثلما ينسحب حيوان 'جرح جرحاً قاتلاً إلى وجاره . وكانت الهزيمة ترجع
جزئياً إلى حقيقة أن العمال ، الذين تدربوا في قتال المتاريس ، لم يحبذوا
المعركة المكشوفة التي كان يمكن أن تسد الطريق أمام تيير Thiers . وكما
يكتب مؤرخ حديث للكوميونة ، فإن هؤلاء العمال " كانوا يفضلون معركة في
حيهم على صدام في ميدان معركة مكشوف ... وإذا لزم الأمر ، فإنهم كانوا
يفضلون الموت خلف متراس مبنى بأحجار رصف من أحد شوارع باريس "

(15).

في تلك الأيام كان بلانكي Blanqui ، أهم زعماء متاريس باريس ،
جالساً في سجنه الأخير ، فور دو تورو Fort du Taureau . وفيه وفي
زملائه رأى ماركس ، في عرضه لثورة يونيو ، " القادة الحقيقيين للحزب
البروليتاري " (16) وليس بالإمكان المبالغة في تقدير المكانة الثورية التي
تمتع بها بلانكي في ذلك الوقت واحتفظ بها حتى موته . فقبل لينين ، لم يكن
ثمة من يفوقه في وضوح صورته لدى البروليتاريا . وقد كانت ملامحه
محفورة في ذهن بودلير . وهناك ورقة من أوراقه تحمل ما يشبه رأس بلانكي
بالإضافة إلى رسوم مرتجلة أخرى .

أما المفاهيم التي يستخدمها ماركس في وصفه للوسط التأمري في
باريس فإنها تبرز بوضوح وضع بلانكي الملتبس فيه . فثمة أسباب قوية
للنظرة التقليدية لبلانكي باعتباره إنقلابياً . وهو يمثل في هذه النظرة نمط
السياسي الذي يعتبر ، كما يُعبر عن ذلك ماركس ، أن مهمته هي " إستباق
عملية التطور الثورية ، ودفعها إصطناعياً إلى الأمام ، وإرتجال ثورة دون
توفر شروطها " (17) ومن جهة أخرى ، فإن المرء إذا عارض هذه النظرة

بالأوصاف الموجودة لبلاנקى ، فإنه يبدو أشبه بأحد المعاطف السوداء الذين كانوا المنافسين المكروهين لأولئك المتأمرين المحترفين . وقد قدّم أحد شهود العيان الوصف التالى لنادى بلاנקى فى الهال Clup des Halles : " إذا أراد المرء تكوين فكرة دقيقة عن الإنطباع الذى يخرج به من اللحظة الأولى عن نادى بلاנקى الثورى بالمقارنة مع الناديين اللذين كانا لدى حزب النظام حينئذ ، فلا بد له أن يتخيّل جمهور الكوميدي فرنسيز فى يومٍ يجرى فيه تمثيل راسين Racine وكورنئى Corneille ، علاوة على الحشد الذى يملأ سبركاً يؤدى فيه البهلوانيون ألعاباً تكسر الرقبة . فقد كان المرء ، كما هو الحال ، فى محرابٍ مكرّسٍ لطقوس التآمر الأرثوذكسية . كانت الأبواب مفتوحة للجميع ، لكن الأعضاء وحدهم هم من يعودون . وبعد موكبٍ مرهقٍ من المكبوتين ... نهض قسيس هذا المكان . كانت ذريعتيه هى أنه سيقدم تلخيصاً لشكاوى زبائنه ، شكاوى الناس الذين تمثلهم نصف دستة الحمقى المدّعين والمنزعجين الذين تحدثوا لتوهم . وقد قدم فى الحقيقة تحليلاً للموقف . كان مظهره الخارجى متميزاً ، وثيابه لاتشوبها شائبة . كان له رأس جميلة التكوين ، وكانت ملامحه هادئة . ولم يكن يُنذر بالمتاعب أحياناً إلا الوميض الوحشى لعينييه ؛ كانت عيناه ضيقتين ، صغيرتين ، ونفاذتين ، وعادةً ماتبدوان عطوفتين لاقاسيتين . كان حديثه محسوباً ، وأبويّاً ومتميزاً – أقل ماسمعتُ خطابيةً ، بعد أسلوب تيير البلاغى " (18) فى هذا التقرير يبدو بلاנקى مذهيباً . وينطبق (وصف) Signalement المعطف الأسود habit noir حتى على أدق التفاصيل . كان معروفاً تماماً أن " العجوز " كان معتاداً على إرتداء قفازات سوداء وهو يحاضر . (19) لكن الجديّة المحسوبة والمناعة اللتين كانتا جزءاً من ماكياج بلاנקى تبدوان مختلفتين تحت الضوء

الذى تضعهما فيه عبارة لماركس . " إنهم " ، كما يكتب عن هؤلاء المتآمرين المحترفين ، " خيميائيو الثورة ويشاركون الخيميائيين الأسبق مشاركة تامة فى تحلل أفكارهم ، وضيق أفقهم ، ووساوسهم !! " (20) وتنتج عن هذا بشكل تلقائى تقريباً صورة بودليير : فكمية المجاز الملعونة عند هذا تناظر ترويض المتآمر للأسرار عند ذلك .

كما هو متوقع ، يبدى ماركس ملاحظات تحقيرية حول الحانات التى كان المتآمرون الأدنى يشعرون فيها أنهم فى دارهم . لكن البخار الذى كان يظل عالماً فيها كان مألوفاً لبودليير . فهناك تطورت القصيدة العظيمة بعنوان " Le Vin de chiffonniers " (خمر جامعى الأسمال) ، ويمكن تحديد منشئها عند منتصف القرن . ففى ذلك الوقت كان يدور نقاش علنى حول الموتيفات التى تظهر فى هذه القصيدة . وكان أحد الأشياء التى تُناقش هو الضريبة على الخمر . وكانت الجمعية التأسيسية للجمهورية قد وعدت بإبطالها ، وهو نفس الوعد الذى صدر عام 1830 . وقد بين ماركس فى الصراع الطبقي فى فرنسا كيف إلتقى مطلب البروليتاريا الحضرية مع مطلب الفلاحين على إبطال هذه الضريبة . فقد كانت الضريبة مرتفعة بشكل متساوٍ على خمر الإستهلاك اليومى وعلى أرقى الخمور ، وكانت تُقلل الإستهلاك " بإقامة Octrois (جمارك) عند بوابات كل المدن التى يزيد عدد سكانها على 4 آلاف وبتحويل كل مدينة إلى بلد أجنبى له تعريفات حمائية ضد الخمر الفرنسية " . (21) كتب ماركس يقول " من خلال ضريبة الخمر ، إستم الفلاحون رائحة الحكومة " * لكن هذه الضريبة أضرت كذلك بسكان المدن وأجبرتهم على الذهاب إلى حانات خارج حدود المدينة بحثاً عن خمر

رخصة . هناك كانت 'تقدم الخمر المعفاة من الضرائب والتي كانت تسمى
. vin de la barrière

وإذا كان للمرء أن يصدق هـ - أ . فريجيه H-A.Frégier ، وهو
رئيس قسم فى قيادة الشرطة ، فإن أى عامل كان يستعرض إستمتعته بتلك
الخمر يملؤه الكبرياء والتحدى بوصف هذا الإستمتاع هو المتعة الوحيدة
المسموح له بها . " ثمة نساء ' لا يترددن فى إتباع أزواجهن إلى الـ barrière
(بوابة المدينة) مع أطفالهن ، الكبار بما يكفى لكى يعملوا وبعدها
يشرعون فى العودة إلى المنزل شبه مخمورين ويتظاهرون بأنهم أشد 'سكراً
مما هم عليه ، حتى يلاحظ الجميع أنهم قد شربوا الكثير . وأحياناً يحذو
الأطفال حذو آبائهم " (22) وكتب مراقب معاصر يقول : " هناك أمر ' مؤكّد
. هو أن خمر البوابات barrières قد أنقذت البنية الحكومية من بعض
الضغوط " (23) فقد فتحت الخمر للمحرومين أحلاماً بالإنقاذ والمجد
المستقبليين . وهكذا نجد فى " نبيذ جامعى الأسماك " :

On voit un chiffonier qui vient , hochant la tête ,
Buttant , et se cognant aux murs comme un poète ,
Et , sans prendre souci des mouchards , ses sujets ,
Epanche tout son coeur en glorieux projets .

* أى عرفوا نواياها . والرائحة (bouquet) هنا هى الرائحة التى تنبعث من الخمر وتدل
على نوعيتها - م

Il prête des serments , dicte des lois sublimes ,
Terrasse les méchants , relève les victimes ,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu . (24) .

يرى المرء جامع أسمال يأتي ، هازماً رأسه
مُتعثراً ، ومتخبطاً في الجدران مثل شاعر ،
وغير عابئ بجواسيس البوليس ، عبيده ،
يسكب قلبه بأسره في خططٍ محيدة .

يُلقى مواعظ ، ويُملى قوانين سامية ،
يجنل الأشرار ، ويُنهض الضحايا ،
وتحت السماء الشبيهة بقبة مشدودة
تُسكّر روعة فضائله المشهودة .

حين منحت العمليات الصناعية الجديدة بعض القيمة للنفاية ، ظهر
جامعو الأسمال في المدن بأعداد أكبر . كانوا يعملون من أجل وسطاء
ويشكّلون صناعةً أكواخٍ موقعها هو الشوارع . وقد سحر جامع الأسمال حقبته
 . وأصبح محطّ إهتمام الباحثين الأوائل في الفقر المدقع وفي أعينهم تساؤل
صامت عن المدى الذي يمكن أن يبلغه البؤس الإنساني . ففي كتاب Des
classes dangereuses de la population ، كرّس فريجييه ست صفحات
لجامع الأسمال . ويقدم لوبلاي le Play ميزانية جامع أسمال باريسى هو
وعائلته في الفترة ما بين 1849 و 1850 ، وهو الوقت الذي يُفترض أن
قصيدة بودليير كتبت فيه (25) .

بالطبع ، لا يمكن لجامع الأسمال أن يشكل جزءاً من البوهيميين bohème . لكن بدءاً من الأديب وحتى المتأمر المحترف ، كان بإمكان كل من ينتمي إلى البوهيميين bohème أن يتعرف في جامع الأسمال على جزء من نفسه . فقد كان كل واحد في حالة تمرّد غامضة بدرجة أو بأخرى ضد المجتمع وكان يواجه مستقبلاً غير مأمون بدرجة أو بأخرى . وفي الوقت المناسب كان باستطاعته أن يشعر بأنه مع أولئك الذين يهزون أسس هذا المجتمع . لم يكن جامع الأسمال وحيداً في حلمه . بل كان بصحبته رفاق ؛ وكانوا ، هم أيضاً ، تلفهم رائحة البراميل ، وهم أيضاً ، أصبحوا رماديين خلال المعارك . كان شاربه متهدلاً مثل راية قديمة . وخلال جولاته كان يصادف المouchards ، 'مخبري البوليس الذين كان يُخضعهم في أحلامه (26).

يمكن بالفعل العثور على موتيفات إجتماعية من الحياة اليومية في باريس في شعر سانت - بوف . هنا يلتقطها الشعر الغنائي ، لكنها لم تكن مفهومة بالضرورة . فقد إقترن الإملاق والكحول في ذهن رجل الفراغ المثقف بطريقة تختلف جذرياً عن توليفتهما في ذهن رجل مثل بودلير .

Dans ce cabriolet de classe j'examine
L'homme qui me conduit , qui n'est plus que machine ,
Hideux , à barbe épaisse , à longues cheveux collés ;
Vice , et vin , et sommeil chargent ses yeux sôulés .

Comment l'homme peut - il ainsi tomber ? pensais -je ,
Et je me reculais à l'autre coin du siècle . (27)

في هذه العربة الفاخرة أتفحص

الرجل الذى يقودنى ، الذى ليس أكثر من آلة ،
كريح الرائحة ، بلحية كثة ، وشعر طويل لزج ،
الرديلة ، والنبيذ ، والنعاس تثقل عينيه المخمورتين .

فكرت ، كيف يمكن للإنسان أن ينحدر هكذا ؟
وتراجعت إلى الركن الآخر للمقعد . (27)

هذه هى بداية القصيدة ، ومايتلوها هو تفسير مثقّف لها . إذ يتساءل
سانت - بوف أليست روحه 'مهملة مثل روح سائق عربته .
أما الترتيلة التى تحمل عنوان " هابيل وقابيل " فتبين أساس نظرة
بودلير الأكثر حرية ومعقولة للمحرومين . فهى تحول التنافس بين الأخوين
إلى تنافس بين جنسين متناحرين أبدياً .

Race d' Abel , dors , bois et manage ;
Dieu tu sourit complaisamment .

Race de Cain , dans la fange
Rampe et meurs misérablement .(28)

ياجنس هابيل ، نم ، واشرب ، وكل ؛
فالرب يبتسم لك متلطفاً .

ياجنس قابيل ، فى الحمأة
إزحف ومت بائساً . (28)

تتكون القصيدة من ستة عشر مزدوجاً يتفق كل مزدوج مع الذى لايجاوره فى البداية . يظهر قابيل ، سلف المحرومين ، بوصفه مؤسس جنس ، وهذا الجنس لايمكن أن يكون سوى البروليتاريا . فى عام 1838 نشر جراننيه دو كاسانياك Granier de Cassagnac كتابه Histoire de classes ouvrières et de classes bourgeoises . [تاريخ الطبقات العاملة والطبقات البورجوازية] . وزعم هذا العمل أنه يقدم أصل البروليتاريين ، فهم يكونون طبقة من البشر الأدنى ظهرت إلى الوجود بالتزاوج بين اللصوص والعاهرات . فهل كان بودلير يعرف هذه التخيلات ؟ هذا ممكن بسهولة . أما الأمر المؤكد فهو أن ماركس ، الذى نادى بجراننيه دو كاسانياك " مفكراً " للرجعية البونابرتية ، قد صادفها . فقد تقادى رأس المال هذه النظرية العرقية بتطوير مفهوم " جنس متميز من مالكي - السلعة " ، (29) كان يعنى به البروليتاريا . وبهذا المعنى بالضبط يظهر لدى بودلير الجنس الذى ينحدر من قابيل ، رغم أنه ماكان باستطاعته تعريفه . إنه جنس أولئك اللذين لايملكون سلعةً سوى قوة عملهم .

تمثل قصيدة بودلير جزءاً من مجموعة قصائد تحمل عنوان Révolte (30) . ومكوناتها الثلاثة ذات نبرة زندية . ولايجب المبالغة فى أخذ نزعة بودلير الشيطانية مأخذ الجد . إذ لوكان لها بعض الدلالة فذلك بوصفها التوجّه الوحيد الذى كان بودلير قادراً فيه على الحفاظ لأى فترة من الزمن على موقف غير 'ممتثل' . والقصيدة الأخيرة فى المجموعة ، " Les Litanies " de Satan (تراتيل للشيطان) ، هى بفضل محتواها اللاهوتى ، مزموذج الرحمة فى طقس أفغانى . فالشيطان يظهر فى هالة لوسيفر ، بوصفه حافظ المعرفة العميقة ، بوصفه 'معلماً للمهارات البروميثيوسية ، بوصفه القديس

الراعى للعنيدىن الذىن لا يستسلمون . ومن بين السطور يومض رأس بلانكى
الداكن .

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud .

أنت يامن تمنحُ المدانَ نظرتَه الهادئة المتعالية
التي تلعن الحشدَ الملتفَ حول المقصلة (31)

هذا الشيطان ، الذى تعرفه سلسلة الضراعات أيضاً بوصفه " قسيس
الإعتراف ... للمتأمرين " ، مختلفٌ عن مدبر المكائد الجهنمى المسمى
Satan trismegistos ، إبليس ، فى القصائد ، والذى يظهر فى القطع النثرية
بوصفه صاحب السمو الذى يقع مسكنه تحت الأرضى بجوار البولفار . وقد
أبرز لوميتير Lemaître الإنقسام الثنائى الذى يجعل من الشيطان " فى أحد
المواضع مؤلف كل شر ثم بعدها المهزوم العظيم ، الضحية العظيم " .
(32) والأمر مجرد رؤية مختلفة للمشكلة إذا سأل المرء ما الذى دفع بودلير
إلى إعطاء شكلٍ لاهوتى - راديكالى لرفضه الراديكالى لمن هم فى السلطة .
بعد هزيمة البروليتاريا فى معارك يونيو ، حافظت الطبقات الحاكمة
أكثر مما حافظ المضطهدون على الإحتجاج ضد الأفكار البورجوازية للنظام
والإحترام . ورأى من إعتنقوا الحرية والعدالة فى نابوليون الثالث لا الملك
الجندى الذى أراد أن يكونه خلفاً لعمّه ، بل محتالاً واثاه الحظ . وعلى هذا
النحو بقيت لنا صورته فى Châtiments .

أما **اليوهيميون الذهبيون** bohème dorée ، من جهتهم ، فرأوا فى إحتقالاته الباذخة والأبهة التى أحاط بها نفسه تحقيقاً لأحلامهم فى حياة " حرة " . وذكريات الكونت فيل - كاستل Viel - Castel التى وصف فيها الوسط المحيط بالإمبراطور تجعل أمثال ميمي Mimi وشاونارد Schaunard يبدون محترمين ومتزمتين تماماً بالمقارنة . فبين الطبقات العليا ، كانت الكلية جزءاً من الأسلوب المقبول ؛ وفى الطبقات الدنيا ، كانت القاعدة هى النزعة الجدالية المتمردة . وقد قدم فينى Vigny فى عمله **إلوا** Eloa ، متبعاً تقاليد بايرون ، قدم التكريم للوسيفر Lucifer ، الملاك الساقط ، بالمعنى الغنوصى . ومن جهة أخرى ، فإن بارتيليمي Barhélémy فى دوريته **نيميسيز** Némésis قد ربط النزعة الشيطانية بالطبقات الحاكمة ، فقد أقام قداساً **لأرباح الصرافة** des agios وإنشاداً لمزمور حول العائدات السنوية . (33) وكان بودلير على علم تام بهذا الجانب المزدوج للشيطان . وبالنسبة له لم يكن الشيطان يتكلم باسم الشريحة العليا فحسب بل باسم الطبقات الدنيا أيضاً . وماكان ماركس ليرغب فى قارئ أفضل منه للسطور التالية من **الثامن عشر من برومير** : " حين اشتكى التطهريون فى مجمع كونستانس من حياة البابوات المنحلة ... أرعد الكاردينال بيير دايى Pierre d'Ailly فيهم : (ليس سوى الشيطان مجسداً من يستطيع إنقاذ الكنيسة الكاثوليكية ، وأنتم تطلبون ملائكة) . وبمثل هذا صاحبت البورجوازية الفرنسية بعد **الإنقلاب** : (ليس سوى رئيس جمعية العاشر من ديسمبر من يستطيع إنقاذ المجتمع البورجوازي ! والسرقه وحدها هى التى تستطيع إنقاذ الملكية ، والزور هو مايسطيع إنقاذ الدين ، والإنجاب من الزنا إنقاذ العائلة ، والفوضى إنقاذ النظام) " (34) .

حتى فى ساعات تمرده لم يشأ بودلير ، المعجب باليسوعيين ، أن يتبرأ من هذا المخلص تماماً وإلى الأبد . فأشعاره تتحفظ على مالم يمتنع عنه نثره ؛ لهذا يظهر فيها الشيطان . بالنسبة له تدين هذه الأشعار بقدرتها البارعة على عدم إنكار الولاء إنكاراً تاماً ، حتى فى الصيحات اليائسة ، إلى ما يتمرده ضده الفهم والإشفاق . على الدوام تقريباً يصدر من بودلير الإعراف بالنقوى مثل صيحة حرب . فلن يتخلى عن شيطانه . إنه موضوع الرهان الحقيقى فى الصراع الذى يجب على بودلير أن يواصله مع عدم إيمانه . وليس الأمر مسألة طقوس مقدسة وصلوات ، بل مسألة الإمتياز اللوسيفرى فى التجديف على الشيطان الذى يدمنه المرء .

قصد بودلير من صداقته مع بيير دوبون Pierre Dupont أن تشير إلى أنه شاعر إجتماعى . وتتضمن الكتابات النقدية لدورفيى d'Aurevilly صورة تخطيطية لذلك المؤلف : " فى هذه الموهبة وهذا الذهن ، يتمتع قابيل باليد العليا على هابيل الدمث – قابيل القاسى ، الجائع ، الحسود ، المتوحش الذى ذهب إلى المدن كى يستهلك رواسب الحنق الذى تراكم فيها وليشارك فى الأفكار الزائفة التى تشهد إنتصارها هناك " (35) هذا التوصيف يعبر بدقة عما جعل بودلير يتضامن مع دوبون . فمثل قابيل ، فإن دوبون قد " ذهب إلى المدن " وأدار ظهره لما هو رعوى . " ليس له علاقة على الإطلاق بالقصائد كما كان يفهمها آباؤنا ... ولاحتى بالمواويل البسيطة " . (36) إستشعر دوبون الأزمة الوشيكية فى الشعر الغنائى مع الهوة المتزايدة بين المدينة والريف . وتتضمن إحدى قصائده إعترافاً فظاً بذلك ؛ إذ يقول دوبون أن الشاعر " يعير أذنه بالتناوب إلى الغابات وإلى الجماهير " . وقد كافأته الجماهير على إهتمامه ؛ فحوالى عام 1848 كان دوبون حديث المدينة .

حين ضاعت منجزات الثورة ، الواحد تلو الآخر ، كتب دوبون قصيدته
Chant du vote . وليس فى الأدب السياسى لتلك الفترة مايعادل قرارها
refrain إلا بضع أشياء . إنه ورقة من ذلك الغار الذى طالب به ماركس لـ "
الجباه الداكنة بصورة 'منذرة' لمقاتلى يونيو .

Fais voir , en déjouant la ruse
O Républicain à ces pervers
Ta grand face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs

أيها الجمهورى ، إكشف لهؤلاء الأشرار
وأنت 'تفسد حيلتهم
وجهك ، وجه ميدوزا العظيم
تحوطه ومضات البرق الحمراء . (38)

تعتبر المقدمة التى أسهم بها بودلير فى مجموعة من أشعار دوبون
عام 1851 عملاً من أعمال الاستراتيجية الأدبية . وفيها نجد العبارة اللافتة
التالية : " إن اليوتوبيا الطفولية لمدرسة الفن للفن قد إستبعدت الأخلاق
وحتى العاطفة ، وجعلها ذلك مجدبة بالضرورة " . وفى إشارة واضحة إلى
أوجوست باربييه Auguste Barbier يمضى ليقول : " حين ظهر شاعر '
أثبت ، رغم نقص البراعة العارض ، أنه عظيم ' على الدوام تقريباً ، وأعلن
بلغة ملتهبة قدسية إنتفاضة 1830 وأنشد بؤس إنجلترا وأيرلندا ... 'حسمت
المسألة مرةً وإلى الأبد ومن ثم أصبح الفن لاينفصل عن كلٍ من الأخلاق
والنفع " (39) ليس فى هذا أى شئ من الإزدواجية العميقة التى تحفز شعر

بودلير . فهذا الشعر يساند المقيهورين ، رغم أنه يحتضن أوهامهم مثلما يحتضن قضيتهم . إنه يُعير أذنه لأناشيد الثورة وكذلك " للصوت الأعلى " الذى يتحدث من قرع طبول الإعدامات . حين جاء بونابرت إلى السلطة من خلال **إنقلاب** ، تملك الغضب بودلير لحظياً . " ثم نظر إلى الأحداث من وجهة نظر العناية الإلهية ! وأخضع نفسه مثل راهب " . (40) لم تكن "الثيوقراطية والشيوعية " (41) بالنسبة له معتقدات بل تلميحاتٍ تتنازع للإستحواذ على إهتمامه ؛ وربما لم تكن إحداهما ملائكية ولا الأخرى شيطانية كما يعتقد . ولم يستغرق الأمر طويلاً حتى يتخلّى بودلير عن بيانه الثورى ، فبعد بضع سنواتٍ كتب : " كان دوبون يدين بقصائده الأولى للرشاقة والرقّة الأثوية لطبيعته . ومن حسن الحظ أن النشاط الثورى الذى جرف الجميع تقريباً فى تلك الأيام لم يحرفه تماماً عن مجراه **الطبيعى** " . (42)

لم تكن قطيعة بودلير المفاجئة مع **الفن للفن** ذات قيمة بالنسبة له إلا بوصفها توجهاً . فقد أتاحت له أن يعلن المدى الواسع الذى كان تحت تصرّفه بوصفه أديباً . وفى هذا كان متقدماً على كتاب زمنه ، بما فى ذلك أعظمهم . وهذا يوضح الجوانب التى كان متقوقاً فيها على النشاط الأدبى المحيط به .

طوال قرنٍ ونصف ظلت الحياة الأدبية لذلك الزمن متمحورة حول الدوريات . وعند نهاية العقد الثالث من القرن بدأ ذلك فى التغير . فقد أتاح **الملحق الأدبى** * feuilleton سوقاً **للأدب الرفيع** belles-lettres فى الصحيفة اليومية . وقد لخص إدخال هذا القسم الثقافى التحوّلات التى جلبتها ثورة يوليو إلى الصحافة . ففى فترة إعادة الملكية لم يعد من الممكن بيع نسخٍ

مفردة من الصحف ؛ بل كان يتوجب على الناس الإشتراك فى صحيفة . وكان على كل من لا يستطيع دفع الثمن المرتفع للإشتراك السنوى وهو ثمانون فرنكاً أن يذهب إلى مقهى حيث كان عدة أشخاص يتحلّقون عادةً لقراءة نسخة واحدة . فعام 1824 كان يوجد 47 ألف مشترك فى الصحف فى باريس ؛ وفى عام 1836 كان هناك 70 ألفاً وفى عام 1846 بلغ العدد 200 ألف . ولعبت صحيفة جيراردان Girardin التى تحمل إسم لاجريس La Presse دوراً حاسماً فى هذا الإرتفاع . فقد أدخلت ثلاثة تجديدات هامة : هى خفض قيمة الإشتراك إلى أربعين فرنكاً ، والإعلانات ، والرواية المسلسلة . وفى نفس الوقت بدأت الأخبار القصيرة ، المبتسرة تتنافس مع التقارير المسهبة . وانتشرت هذه الأخبار لأنها كان يمكن إستخدامها تجارياً . وقد مهّد الطريق أمامها ما كان يُسمى "réclame" ؛ وكان هذا يبدو ملاحظةً مستقلةً يدفع ثمنها فعلاً ناشرٌ ما وتظهر فى القسم الإفتتاحى من الصحيفة ، وُتحيل إلى كتابٍ ظهر إعلان عنه فى اليوم السابق أو 'طبع فى نفس العدد' . وفى وقت مبكر يرجع إلى 1839 إشتكى سانت - بوفٍ من التأثير المثبط لهذا الـ réclame : " كيف

* إبتداءً من عام 1840 أصبحت الكلمة تعنى الرواية المسلسلة التى ينشر جزءٌ أو فصل منها بانتظام فى صحيفة ثم إتسع المعنى ليشمل المسلسلات الإذاعية أو التليفزيونية . لكن الكلمة كانت ، منذ 1790 تعنى الملحق أو الملزمة المنشور فى صحيفة وكذلك المقال الأدبى أو العلمى أو النقدى الذى يظهر بانتظام فى صحيفة - قاموس روبير الصغير . يمكنهم أن يلعنوا مُنتجاً [فى نقد] قيل عنه تحتها ببوصتين أنه معجزة الحقبة ؟ إن جاذبية البنط الطباعى المتزايد باستمرار والذى تطبع به الإعلانات تكتسب اليد العليا ؛ إن هذه الإعلانات تُشكل جبلاً مغناطيسياً يحرف

البوصلة " . (43) كان الـ réclame يمثل بداية تطوّر نهايته هي أخبار البورصة التي كانت تظهر في الجرائد ويدفع ثمنها الأشخاص ذوو المصلحة . لا يمكن كتابة تاريخ للمعلومات بشكل منفصلٍ عن تاريخ فساد الصحافة . كانت بنود المعلومات هذه تتطلب حيزاً صغيراً . إنها هي ، وليس الإفتتاحيات السياسية أو الروايات المسلسلة ، ما كان يمكن أى صحيفة من إكتساب مظهرٍ مختلف كل يوم ، مظهرٍ كان يتم تنويعه ببراعةٍ عند توضيب الصفحات ويشكّل جزءاً من جاذبية الصحيفة . وكان لابد من تجديد هذه البنود باستمرار . وكانت مصادرها الأكثر شعبيةً هي شائعات المدينة ، والمكائد المسرحية ، و " الأشياء الجديرة بالمعرفة " وكانت أناقتها الفعلية الرخيصة واضحةً منذ البداية ، وهي خاصية أصبحت مميّزة لقسم **الملحق الأدبي** . وفي **خطابات من باريس** رحبت مدام دو جيراردان بالفوتوغرافيا على النحو التالي : " في الوقت الحاضر يستحوذ إختراع السيد داجير Daguerre على الكثير من الإهتمام ، وليس ثمة ما هو أشد كوميديّةً من التوضيحات الجادة التي يشرحه بها دارسو صالوناتنا . ليس السيد داجير بحاجةٍ إلى القلق ؛ فلن يسرق منه سرّه أحد ... حقاً ، إن إختراعه رائع ؛ لكن الناس لا يفهمونه ، فقد قدّمت توضيحاتٍ مفرطة الكثرة له " (44) وفي عامي 1860 و 1868 ظهر في مرسيليا وباريس مجلداً Revues parisiennes بقلم البارون جاستون دي فلوت Baron Gaston de Flotte . وقد أخذ هذان المجلدان علعانتهما مهمة محاربة الإهمال الذي كانت تُقدم به المعلومات التاريخية ، خصوصاً في قسم **الملحق الأدبي** feuilleton في الصحافة الباريسية . كانت مواد الأخبار تنشأ في المقاهي ، حول المشهيات . " نشأت عادة تناول أحد المشهيات ... مع صحافة البولفار . وحين لم تكن هناك سوى الصحف

الكبرى ، الجادة ... لم تكن ساعات الكوكتيل معروفة . إن ساعة الكوكتيل هي النتيجة المنطقية " للجدول الزمني لباريس " وشائعات المدينة " .(45) فقد عوّدت حياة المقاهي المحرّرين على إيقاع خدمة الأخبار حتى قبل أن تتطور آلاتها . وحين دخل التلغراف الكهربائي في الإستخدام عند نهاية الإمبراطورية الثانية ، فقدت البولفارات إحتكارها . فقد أصبح بالإمكان الآن الحصول على أخبار الحوادث والجرائم من كل أنحاء العالم .

كان إندماج رجل أديب مع المجتمع الذي يعيش فيه يجرى في البولفار على النحو التالي : في البولفار كان يظل مستعداً للحادثة التالية ، أو الدعابة التالية ، أو الشائعة التالية . عندها كان يبسط كامل نسيج إتصالاته بزملائه وبالأثرياء المتبطلين ، وكان إعتماده على نتائج هذه الإتصالات قدر إعتماذ العاهرات على تكثرهن .(46) في البولفار كان يقضى ساعات تبطله التي يعرضها أمام الناس على أنها جزء ' من ساعات عمله . كان يتصرف وكأنه قد تعلّم من ماركس أن قيمة السلعة تتحدّد بوقت العمل اللازم إجتماعياً لإنتاجها . ونظراً لفترات التبطّل الممتدة التي كانت في نظر الجمهور ضرورية لتحقيق قوة عمله ، فإن قيمتها صارت خيالية تقريباً . هذا التقييم المرتفع لم يكن قاصراً على الجمهور . فالمدفوعات العالية مقابل الملحق الأدبي feuillets في ذلك الوقت تشير إلى أنها كانت تجد أساسها في الشروط الإجتماعية . كان هناك في الحقيقة إرتباط ' بين تناقص تكلفة الإشتراكات في الصحف ، وتزايد الإعلانات ، والأهمية المتزايدة لقسم الملحق الأدبي feuilleton .

" في ضوء الترتيبات الجديدة [خفض أسعار الإشتراكات] كان على الصحف أن تعيش على عائدات الإعلانات ... وللحصول على إعلانات

كثيرة ، كان على ربع الصفحة التى أصبحت ملصقاً أن يراها أكبر عدد ممكن من المشتركين . كان من الضرورى أن يكون لها إغواء موجهة للجميع بصرف النظر عن رأيهم الخاص يفيد فى إحلال الفضول محل السياسة فور أن وجدت نقطة الإنطلاق ، أى سعر الإشتراك المحدد بأربعين فرنك، أصبح التقدم ضرورياً تقريباً من الإعلانات إلى الروايات المسلسلة .(47) هذه الحقيقة ذاتها تفسر المكافآت الشرفية العالية المدفوعة لقاء تلك المساهمات . ففي عام 1845 وقع دوما Dumas عقداً مع صحيفتي كونسيتيتوسيونيل Constitutionnel وپريس Presse ينال بمقتضاه أجراً سنوياً أدنى قيمته 36 ألف فرنك مقابل تقديم ثمانية عشر مجلداً فى السنة على الأقل . (48) ومقابل أسرار باريس Mystères de Paris نال أوجين سو Eugène Sue مقدماً قدره 100 ألف فرنك . وقدرت أجور لامارتين Lamartine بمبلغ 5 ملايين فرنك فى الفترة من 1838 إلى 1851 . وقد تلقى مبلغ 600 ألف فرنك مقابل Histoire des Girondins التى ظهرت أولاً فى قسم الملحق الأدبي . وأدت الأجور السخية التى تدفع للبضاعة الأدبية اليومية بالضرورة إلى إساءات إستخدام . فحين كان الناشر يحصلون على المخطوطات ، كانوا أحياناً ما يحتفظون بالحق فى طباعتها تحت إسم كاتب يختارونه . وكان هذا متوقفاً على حقيقة أن بعض الروائيين الناجحين لم يكونوا يثيرون جلبةً حول إستخدام أسمائهم . ويمكن العثور على بعض التفاصيل عن ذلك فى عمل هجائى بعنوان Fabrique de

romans , Maison Alexandre Dumas et cie .(49)

وقد علقت صحيفة Revue des deux mondes فى ذلك الحين قائلةً :

" منذ الذى يعرف عناوين كل الكتب التى كتبها السيد دوما ؟ هل يعرفها هو

نفسه ؟ مالم يكن يحتفظ بدفتر حسابات به خانتى " مدين " و "دائن" ، فلا بد أنه قد نسى أكثر من واحدٍ من أطفاله الشرعيين ، أو غير الشرعيين ، أو المتبنّين " (50) وقيل أن دوما كان يستخدم فى بدروم منزله جيشاً كان يستخدم فى بدروم منزله جيشاً كاملاً من الكتّاب الفقراء . وفى وقت متأخر هو عام 1855 ، بعد عشر سنوات من هذا التعليق الذى نشرته الصحيفة الكبرى ، طبع جهاز ' صغير من البوهيميين bohème المشهَد النابض التالى من حياة روائى ناجح سماه المؤلف باسم سانكتيس : " حين وصل السيد سانكتيس إلى منزله ، أغلق الباب بالمفتاح بعناية ... ثم فتح باباً صغيراً مختفياً وراء كتبه . فوجد نفسه فى حجرة صغيرة قذرة بعض الشئ ، وسيئة الإضاءة كان يجلس فيها رجل أشعث الشعر بدا متجهماً لكنه خانع وفى يده ريشة إوزة طويلة . حنى من على مبعدة كان باستطاعة المرء أن يتعرف فيه على روائى مفطور ، رغم أنه ليس سوى 'مستخدَم سابق لإحدى الوزارات تعلم فن بلزك من قراءة الكونستيتوسيونيل . إنه هو المؤلف الحقيقى لرواية **غرفة الجماجم** ، إنه هو الروائى " .(51) خلال الجمهورية الثانية ، حاول البرلمان محاربة إنتشار **الملحق الأدبى** Feuilleton ، ففرض ضريبة سننيم واحد على كل حلقة من رواية مسلسل . وبعد فترة قصيرة أبطلت هذا الإجراء قوانين ' الصحافة الرجعية التى قيّدت حرية الرأى وبذلك زادت من قيمة **الملحق الأدبى . feuilleton**.

إن الأجور المرتفعة المدفوعة مقابل **الملاحق الأدبية** feuilletons مقترنة بسوقها الواسعة قد ساعدت الكتّاب الذين يقَدّمونها على تحقيق شهرة كبيرة . كان من الطبيعى لأى فرد أن يستغل شهرته مع موارده المالية ؛ وبشكل تلقائى تقريباً كان يفتح أمامه عمل سياسى . وأدى ذلك إلى أشكال

جديدة من الفساد ، كانت له عواقب أسوأ من سوء إستخدام أسماء الكتاب المعروفين . وفور إستثارة الطموح السياسى لأى كاتب ، كان من الطبيعى بالنسبة للنظام أن يريه الطريق الصحيح . ففى عام 1846 دعا سالفاندى Salvandy ، وزير المستعمرات ، الكسندر دوما إلى القيام برحلة إلى تونس على حساب الحكومة - قدّرت نفقاتها بمبلغ 10 آلاف فرنك - لعمل دعاية للمستعمرات . وكانت الرحلة فاشلة ، وكلفت الكثير من النقود ، وإنتهت بتحقيقٍ صغير فى مجلس النواب . أما سو Sue فكان حظه أفضل ؛ فعلى أساس قوة نجاح عمله أسرار باريس Mystères de Paris لم يكتف بزيادة عدد المشتركين فى كونستيتوسيونيل من 3600 إلى 20 ألفاً ، بل إنتخب كذلك نائباً عام 1850 بأصوات 130 ألف عامل باريسى . ولم يكن ذلك مكسباً كبيراً للناخبين البروليتاريين ، وقد وصف ماركس إنتخابه بأنه " تعليق عاطفى "(52) على المقاعد التى تم كسبها . إذا كان الأدب قادراً على فتح عمل سياسى للكتاب الأثيرين ، فإن هذا العمل السياسى يمكن إستخدامه بدوره لإجراء تقييم نقدى لكتاباتهم . ويشكل لامارتين حالة فى هذا الخصوص .

يرجع نجاحا لامارتين الحاسمان ، التأملات Méditations والتناغمات Harmonies ، إلى وقتٍ كان فيه الفلاحون الفرنسيون لايزالون قادرين على التمتع بثمار جهودهم فى الأرض . وفى قصيدةٍ ساذجة موجهة إلى ألفونس كار Alphonse Karr ، ساوى الشاعر بين إبداعيته و إبداعية زارع كروم :

Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur !
Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur
H eurent quand son nectar , sous mon pied qui la foule ,
Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule ,

Produisant à son maître ivre de sa cherté ,
Beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté !

كلّ رجلٍ يمكنه بإبائه أن يبيع عرقه !
أنا أبيع عنقود كرمي كما تبيع أنت زهرتك ،
سعيداً حين ينساب رحيقه ، تحت قدمي
التي تهرسه ، براميلاً عديدة من سيلٍ عنبري ،
منتجاً لسيدته الثمل بجودته ،
الكثير من الذهب ثمناً للكثير من الحرية . (53)

هذه الأبيات التي يمتدح فيها لامارتين رفاهيته بوصفها ريفيةً ،
ويتباهى بالأجور التي يُدرّها عليه إنتاجه في السوق ، هي أبياتٌ موحية إذا
قرأها المرء ليس من وجهة نظر الأخلاق (54) بل بإعتبارها تعبيراً عن شعور
لامارتين الطبقي - شعور فلاحٍ لديه قطعة أرض صغيرة . وهذا جزءٌ من
تاريخ شعر لامارتين . ففي أربعينات القرن التاسع عشر أصبح موقف الفلاح
الذي يملك قطعة أرضٍ صغيرة موقفاً حرجاً . كان مديناً ؛ وقطعة أرضه " لم
تعد تجد مكانها فيما يُسمى بالوطن ، بل في سجل الرهونات " . (55) وكان
هذا يعني أفول التفاضل الريفي ، أساس الرؤية التمجيدية للطبيعة التي تميّز
شعر لامارتين . " لكن بينما كانت الحياة الصغيرة التي برزت حديثاً إلى
الوجود ، في تناغمها مع المجتمع ، وإعتمادها على قوى الطبيعة ،
وخضوعها للسلطة التي تحميها من أعلى ، متدنيةً بطبيعة الحال ، فإن الحياة
الصغيرة التي خربتّها الديون ، والتي على طرفي نقيض مع المجتمع والسلطة
، والمدفوعة إلى ما وراء حدودها ذاتها ، تصبح غير متدنية بطبيعة الحال .

كانت السماء ملحقاً بالأبس به بالنسبة لشريحة الأرض الضيقة التي تم كسبها حديثاً ، خصوصاً لأنها تصنع الطقس ؛ لكنها تصبح إهانة حين تُقرض على الناس بوصفها بديلاً عن قطعة الأرض الصغيرة " . (56) وقد كانت قصائد لامارتين عبارة عن تشكيلاتٍ من السحب على صفحة تلك السماء ذاتها . وكما كتب سانت - بوف عام 1830 ، فإن " شعر أندريه شينييه Andre Chénier ... هو ، كما هي الحال ، المنظر الخلوى الذى بسط لامارتين فوقه السماوات " (57)

وقد إنهارت هذه السماء إلى الأبد حين منح الفلاحون الفرنسيون أصواتهم عام 1848 لبونابرت ليصبح رئيساً . وقد عاون لامارتين فى التحضير لهذا التصويت .(58) وقد كتب سانت - بوف عن دور لامارتين فى الثورة : " ربما لم يظن أبداً أنه كان مقدراً له أن يصبح ذلك الأورفيوس الذى عليه أن يُرشد ويُلطّف غزو البرابرة ذاك بقوسه الذهبى " .(59) أما بودلير فيدعوه بجفافٍ بأنه " داعرٌ بعض الشئ ، عاهر بعض الشئ " (60) لم يكن هناك من هو أكثر إنتباهاً للجوانب الإشكالية لهذه الشخصية الرائعة من بودلير . وربما يرجع ذلك إلى حقيقة أنه هو نفسه قد شعر دائماً بضالة البريق المرتبط بشخصه . وتعتقد بورشيه Porché أن الأمر يبدو وكأن بودلير لم يكن أمامه خيارٌ فى المكان الذى يمكنه أن يضع فيه مخطوطاته . (61) يكتب إرنست راينوه Ernest Raynaud : " كان على بودلير أن يكون مُستعداً لممارسات غير أخلاقية . فقد كان يتعامل مع ناشرين يعتمدون على خيلاء أناسٍ راقين ، وهواة ، ومبتدئين ، ولم يكونوا يقبلون المخطوطات إلا بعد تسديد إشتراك " (62) ويتمشى سلوك بودلير الخاص مع هذا الوضع للأمور . إذ كان يقدم نفس المخطوطة إلى صحف عديدة فى نفس الوقت

ويُرخص بإعادات طبع دون الإشارة إلى أنها إعادات طبع . ومنذ فترته
الباكرة فصاعداً نظر إلى السوق الأدبية دون أى أوهام . وقد كتب عام
1846 : " مهما كان منزلٌ ما جميلاً ، فإنه ، مبدئياً وقبل أن يتوقف المرء
أمام جماله ، بإرتفاع كذا متر وطول كذا متر . وبنفس الطريقة ، فإن الأدب
، الذى يشكّل جوهرًا لا يُقدَّر بثمن ، هو مبدئياً مسألة ملء سطور ؛
والمعماري الأدبي الذى لا يُعدّ إسمه وحده بأى ربح لابد أن يبيع بأى ثمن " (63)
وقد ظل بودلير حتى النهاية فى وضعٍ سيئ فى السوق الأدبية . وقد
حُسِبَ أنه لم يكسب سوى 15 ألف فرنك من عمله كله .

" إن بلزك يدمّر نفسه بالقهوة ، وموسيه Musset يُبلدُ ذهنه بتجرع
الأبسنت ومورجيه Murger يحتضر فى مصحةٍ عقلية ، مثلما يفعل
بودلير الآن . ولم يكن أى واحدٍ من هؤلاء الكتاب إشتراكياً ! " (64)

هذا ماكتبه جول تروبا Jules Troubat ، السكرتير الخاص لسانت -
بوف . ومن المؤكد أن بودلير يستحق التمييز الذى تقصده العبارة الأخيرة .
لكن هذا لايعنى أنه كان يفتقد إلى البصيرة بشأن الوضع الحقيقى للأديب .
فكثيراً ما قارن مثل هذا الشخص ، وقارن نفسه بالدرجة الأولى ، مع العاهرة .
والسوناتا التى كتبها إلى عروس الشعر القابلة للشراء - "La Muse
vénale" - تتحدث عن ذلك . والقصيدة الإستهلاكية العظيمة ، " إلى القارئ"
، تقدّم الشاعر فى الوضع التعسّ لشخص يتقاضى نقداً بارداً مقابل إعترافه .
وإحدى أولى قصائده ، وهى من بين تلك القصائد التى لم تُدرج ضمن أزهار
الشعر ، موجّهة إلى امرأة تسير فى الطريق . وهاهو مقطعها الثانى :

Pour avoir des souliers , elle a vendu son âme ;
Mais le bon dieu rirait si , près de cette infâme,
Je trenchais du tartufe et Singeais la hauteur ,

Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur .

كى تملك حذاءً ، باعت روحها ؛
لكن الرب الرحيم سيضحك لوأننى ، قُرب هذه الوضعية ،
قمت بدور المنافق وتظاهرت بالسمو ،
أنا من أبيع فكرى وأود أن أكون مؤلفاً . (65)

والمقطع الثانى ، " Cette bohème – là , c'est mon tout " [هذه
البوهيمية ، هى كل شئ لى] ، يُدرج هذه المخلوقة ، دون مبالاة ، ضمن
أخوة البوهيميين . كان بودلير يعرف مكانه الوضع الحقيقى للأديب : إنه
يذهب إلى ساحة السوق بوصفه متسكعاً flâneur ، من المفترض أن يتفرج
عليها ، لكنه فى الحقيقة يبحث عن مشترٍ .

• ii المتسكع Flâneur

حالما يكون كاتبٌ ما قد دخل ساحة السوق ، فإنه يتلقفُ حوله مثلما في ديوراما * . وقد حفظ لنا جنسُ أدبي خاص محاولاته الأولى لتوجيه نفسه . هذا الجنس الأدبي هو أدبُ بانوراما . ولم يكن من قبيل الصدفة أن تنال أعمال من قبيل Le livre des cent – et – un , L e Diable à Paris , les Français peints par eux – mêmes , La Grand ville في نفس زمن الديورامات . وتتكون هذه الكتب من تخطيطات فردية تعيد ، كما هي الحال ، إنتاج المستوى الأمامي التشكيلي لتلك البانورامات بشكلها الحكائي كما تعيد إنتاج الخلفية الفسحة للبانورامات بمخزونها من المعلومات . وقد أسهم مؤلفون عديدون في هذه المجلدات . وهكذا فإن هذه الأعمال التجميعية هي نتاج نفس العمل الجماعي المنتمى إلى الأدب الرفيع الذي أوجد له جيراردان Girardin منقذاً في الملحق الأدبي feuilleton . كانت هذه الأعمال هي رداء الصالون لأدبٍ كان الغرض الأساسي له أن يُباع في الشوارع . في هذا الأدب ، كان في مكان الصدارة تلك المجلدات المتواضعة المظهر ، ذات الغلاف الورقي ، بحجم الجيب ، المسماه "فيزيولوجيات" physiologies ** . وكانت تبحث في الأنماط التي يمكن أن

* diorama : تعنى منذ عام 1822 لوحة رأسية مرسوم فيها شخوص ومناظر متباينة الوضوح – روبير الصغير .

** هي أعمال تصف حقيقة إنسانية بطريقة موضوعية .

يصادفها شخص يلقي نظرة على ساحة السوق . ومامن شخص في الحياة الباريسية لم يقدم له فيزيولوجي physiologue رسماً تخطيطياً ، من البائع

المتجول في البولفارات إلى المتأنق في نُزُل دار الأوبرا . وكانت الفترة العظيمة لهذا الجنس الأدبي في أوائل الأربعينات . كانت **المدرسة العليا** haute école **للملحق الأدبي** feuilleton ؛ ومرّ بها جيل بودلير . وحقيقة أنها لم تكن تعنى الكثير بالنسبة لبودلير نفسه تُبيّن السنّ المبكرة التي شق فيها طريقه بنفسه .

في عام 1841 كان ثمة ستة وسبعون فيزيولوجياً جديدة (1) . وبعد ذلك العام تدهور هذا النوع الأدبي ، حتى إختفى تماماً مع حكم الملك - المواطن لوى - فيليب . كان هذا النوع الأدبي نوعاً بورجوازيّاً - صغيراً من الناحية الأساسية . وكان مونييه Monnier ، أستاذه ، مترمناً يتمتع بقدرة غير عادية على الملاحظة - الذاتية . ولم تتجاوز هذه الفيزيولوجيات مطلقاً الأفق الأشدّ ضيقاً . وبعد أن تمت تغطية الأنماط ، جاء دور فيزيولوجيا المدينة . فظهرت أعمال Paris la nuit ، Paris à table ، و Paris dans l'eau ، و Paris à cheval ، و Paris pittoresque ، و Paris marié . وحين تم إستنفاد هذا المجال ، بدوره ، جرت محاولة عمل " فيزيولوجيا " للأمم . كما لم يتم إغفال "فيزيولوجيا" الحيوانات ، فقد كانت الحيوانات دوماً موضوعاً غير ضارٍ . كان جوهر الأمر أن يكون الموضوع غير ضارٍ . وفي دراساته عن تاريخ الكاريكاتير ، أوضح إدوارد فوخس Edward Fuchs أن بداية الفيزيولوجيات تطابقت مع ماسمى بقوانين سبتمبر ، أى مع تشديد الرقابة عام 1836 . فقد أخرجت هذه القوانين من مجال السياسة بشكلٍ عاجلٍ فريقاً من الفنانين المتمكنين يتمتعون بخلفية هجائية . وإذا كان عملٌ ذلك ممكناً في الفنون الجرافيكية ، فإن مناورة الحكومة كان مقدراً لها نجاحٌ أكبر في الأدب ، فلم يكن فيه من طاقةٍ سياسيةٍ يمكن مقارنتها بما لدى دوميه Daumier .

الرجعية ، إذن ، كانت هي المبدأ " الذى يفسّر الموكب الهائل من الحياة البورجوازية الذى ... بدأ فى فرنسا ... كان يتم إستعراض كل شئ ... أيام الإحتفال وأيام الحداد ، العمل واللعب ، عادات الزواج وممارسات العُزَّاب ، الأسرة ، البيت ، الأطفال ، المدرسة ، المجتمع ، المسرح ، الأنماط ، المهن " . (2)

والطابع المتمهّل لهذه الأعمال الوصفية يُلائم أسلوب المتسكع الذى يمضى كمن يدرس النباتات على الأسفلت . لكن لم يكن ممكناً حتى فى تلك الأيام التنزّه فى كل مكانٍ من المدينة . فقبل هاوسمان Haussmann كانت الأرصفة العريضة نادرة . ولم تكن الأرصفة الضيقة تتيح حمايةً كبيرةً من العربات . وماكان للتنزه أن يكتسب الأهمية التى نالها بدون البواكى . " البواكى ، التى هى إبتكارٌ حديث للفخامة الصناعية " ، كما يقول دليلُ مُصوّرٍ لباريس عام 1852 ، " هى أروقةٌ زجاجية - السقف ، رخامية - الحوائط تخترق مربعات كاملة من المنازل التى تشارك مالكوها فى تلك المشاريع . وعلى جانبى هذه الأروقة ، المضاءة من أعلى ، تصطف أرشق المحلات ، بحيث أن رواقاً من هذا النوع هو مدينةٌ ، بل هو عالمٌ مُصغّر " . فى هذا العالم يكون المتسكع فى داره ؛ فهو يُزوّد " المقامَ الأثير للمتزهين والمدخنين ، الملائدُ المُفضّل لكل أنواع المهن الصغيرة " (3) ، بكاتب تقاويمه وفيلسوفه . أما هو ، فإنه يحصل هناك على الدواء الناجع لذلك النوع من السأم الذى ينشأ بسهولةٍ تحت العيون المشئومة لنظام رجعى مُتخَم . وبكلمات جيز Guys كما أوردها بودليير ، فإن " أى شخص يستطيع السأم داخل زحامٍ هو أحمق . أُكرّر : أحمق ، وأحمق جدير بالإحتقار " (4) . كانت البواكى تهجيناً بين شارعٍ وبين داخل منزل intérieur ، وإذا أمكن

للمرء الحديث عن أداة فنية للفيزيولوجيات ، فإنها هي الأداة المؤكدة للملحق الأدبي feuilleton ، التى هى تحويل البولفار إلى داخل منزل intérieur . يصبح الشارع (14) مسكناً للمتسكع ؛ إنه فى داره بين واجهات المنازل بقدر مايكون أى مواطن بين جدرانه الأربعة . بالنسبة له تكون شارات المحلات البراقة ، المطلية بالمينا معادلةً - على أقل تقدير - فى جودتها كزينة جدارية للوحة تصوير زيتية بالنسبة لبورجوازي فى صالونه . الجدران هى الطاولة التى يسند عليها كراساته ، وأكشاك بيع الصحف هى مكاتبته وشرفات المقاهى terraces هى البلكونات balconies التى يطل منها على أهل بيته بعد أن يتم عمله . وكان السرّ السياسى الذى تقوم على أساسه الفيزيولوجيات هو أن الحياة بكل تنوعها وثرأ تنويعاتها الذى لاينفذ لايمكنها أن تزدهر إلا بين أحجار الرصف الرمادية وعلى الخلفية الرمادية للإستبداد .

كذلك كانت هذه الكتابات مشكوكاً فيها إجتماعياً . فالسلسلة الطويلة من الشخصيات البسيطة أو الغريبة الأطوار ، الجذابة أو القاسية التى كانت الفيزيولوجيات تقدّمها ، كان يجمع بينها شئ واحد مشترك : أنها غير مؤذية وتتمتع بوداعة تامة . ولابد أن يكون لهذه النظرة لبنى البشر دوافع قوية على نحو غير عادى نظراً لبعدها الشديد عن خبرة المرء . كان السبب هو عدم إرتياح من نوع خاص . كان على الناس أن يتكيفوا مع وضع جديد وغريب نوعاً ما ، وضع تختص به المدن الكبيرة . وقد صاغ زيميل بشكلٍ موقّق ماينطوى عليه الأمر هنا : " الشخص الذى يرى دون أن يسمع أشدّ إضطراباً من شخص يسمع دون أن يرى . وفى هذا شئ يميّز سوسيولوجيا المدينة الكبيرة . فالعلاقات بين الأشخاص فى المدن الكبيرة تتميز بتفوق ملحوظ لنشاط العين على نشاط الأذن . والسبب الرئيسى لذلك هو وسائل النقل

العامة . فقبل تطور الحافلات ، والسكك الحديدية ، وخطوط الترام فى القرن التاسع عشر ، لم يكن الناس قد مروا قط بموقف يكون عليهم فيه أن ينظروا إلى بعضهم لدقائق طويلة أو حتى لساعاتٍ دون أن يتحدثوا إلى بعضهم البعض " (5) وكما يعترف زيميل ، لم يكن هذا الموقف الجديد موقفاً ساراً . فى كتاب **يوجين آرام** Eugene Aram ، رافق بولفر - ليتون - Bulwer - Lytton وصفه لسكان المدينة الكبيرة بإحالةٍ إلى ملاحظة جوته التى تقول أن كل شخص ، من أفضلهم إلى أتعسهم ، يحمل سرّاً لوداع لجعله مكروهاً من الآخرين جميعاً . (6) وكانت الفيزيولوجيات تستهدف إزاحة هذه الأفكار المقلقة جانباً بإعتبارها تافهة . كانت تمثل ، بالأحرى ، غمائمات " الحيوان المدينى الضيق الأفق " الذى كتب عنه ماركس . (7) ووصف البروليتارى فى **فيزيولوجيا الصناعة الفرنسية** physiologie de l'industrie française لفوكوه Foucaud يبين أى رؤيةٍ محدودةٍ تماماً كانت هذه الفيزيولوجيات تقدمها إذا دعت الحاجة : " المتعة الهادئة تكاد تكون مرهقةً للرجل العامل . ربما كان المنزل الذى يعيش فيه محاطاً بالخضرة تحت سماءٍ صافية ، ربما كان يعبق بعبير الأزهار ويمتلئ بشقشقات الطيور ؛ لكن إذا كان العامل خاملاً ، فلن يشعر بمفاتن العزلة . ورغم ذلك ، فلورنت فى أذنه ضوضاء صاخبة أو صفارة مصنع بعيد ، لوبلغت سمعه القعقة الرتيبة للآلات فى مصنع ، لأشرق وجهه على الفور . لن يعود يشعر بعبير الأزهار الرائع . فالدخان المتصاعد من مدخنة المصنع الطويلة ، والضربات المدوية على السندان ، تجعله يرتجف من البهجة . إنه يتذكر الأيام السعيدة لعمله الذى كانت تقوده روح المخترع . " (8) إن مقالاً يقرأ هذا الوصف سيأوى إلى فراشه أكثر إسترخاءً مما تعود .

كان أشد الأمور بداهةً ، فى الحقيقة ، هو إعطاء الناس صورةً ودّية عن أحدهم الآخر . وهكذا ساعدت الفيزيولوجيات على صياغة فانتازماجوريا الحياة الباريسية على طريقته . لكن منهجها لم يستطع أن يمضى بها بعيداً . فقد كان الناس يعرفون بعضهم بعضاً كمدينين ودائنين ، كباعةٍ ومستهلكين ، كأصحاب أعمالٍ ومستخدمين ، وكمتنافسين قبل كل شئ . ولم يبدُ محتملاً على المدى البعيد جعلهم يصدّقون أن أقرانهم غريبو الأطوار عديمو الأذى . ومن ثم سرعان ما طوّرت هذه الكتابات نظرةً أخرى للأمر تحمل رنة الصدق إلى مدى أبعد بكثير . فعادت إلى كُتّاب الفراسة فى القرن الثامن عشر ، رغم أن هذه الكتابات لم يكن لديها الكثير مما تفعله بالجهود الأكثر صلابةً لهؤلاء الآخرين . وفى عمل لافاتير Lavater أو جال Gall نجد نزعةً وضعية أصيلة ، بجوار ما هو تأملى وما هو إستبصارى . وقد عاشت الفيزيولوجيات على حساب هذه الوضعية دون أن تضيف شيئاً من عندها . فأكدت للناس أن كل فردٍ قادرٌ ، دون أن تعوقه أى معرفة واقعية ، على تبيّن مهنة ، وشخصية ، وخلفية ، ونمط حياة المارة . وفى هذه الكتابات تبدو هذه المقدرة وكأنها موهبة تُسبغها جنيةٌ طيبة على ساكن المدينة الكبيرة منذ مولده . بهذه اليقينيّات كان بلزك Balzac فى مجاله الطبيعى ، أكثر من أى شخصٍ آخر . فقد أفادت هذه اليقينيّات تفضيله للتصريحات الجازمة . كتب يقول : " العبقرية يبلغ من وضوحها فى شخصٍ ما أن أقل الناس تعلموا إذا صادف وهو يتجول فى باريس فنانياً عظيماً ، سيعرف على الفور ماذا وجد " . (9) وقد زعم دلفوه Delvau ، صديق بودلير وأكثر صغار أساتذة الملحق الأدبى feuilleton إشارةً للإهتمام ، أنه يستطيع أن يُقسّم الجمهور الباريسى طبقاً لمختلف شرائحه بنفس السهولة التى يميّزُ بها جيولوجى بين طبقات

الصخور . وإذا كان ذلك ممكناً ، فإن من المؤكد ، إذن ، أن الحياة فى المدينة الكبيرة ليست مُقلَّعةً بقدر ماقد تبدو للناس . ومن ثم فإن أسئلة بودلير التالية ليست سوى عباراتٍ فارغة : " ماذا تكون مخاطر الغابة والبرارى بالمقارنة بالصدمات والنزاعات اليومية للحضارة ؟ وسواء أمسك إنسانٌ بضحيته فى بولفار أو طعن فريسته فى غاباتٍ مجهولة – ألا يظلّ هنا وهناك أعظم حيوانات الصيد ؟ " (10) .

يستخدم بودلير لوصف هذه الضحية تعبير "dupe" [المغفل] ؛ والكلمة تشير إلى شخصٍ يتم غشه ، أو خداعه ، ومثل هذا الشخص هو نقيضُ الخبير بالطبيعة الإنسانية . كان من المعتقد أنه كلما إزدادت المدينة الكبيرة غرابةً ، كلما صارت المعرفة بالطبيعة البشرية اللازمة للعيش فيها أكبر . وفى الواقع ، فإن الصراع المكثف من أجل البقاء كان يقود الفرد إلى المطالبة المتغترسة بمصالحه . فحين يتعلق الأمر بتقييم سلوك شخصٍ ما ، فإن معرفةً حميمة بهذه المصالح ستكون أجدى بكثير من معرفة شخصيته . ومن هنا ، فإن المقدرة التى يحب المتسكع أن يتقاخر بها ، من الأرجح أن تكون أحد الأوثان التى وضعها ليكون فى ساحة السوق بالفعل . ولم يقدّم بودلير الإجلال لهذا الوثن . فقد جعله إيمانه بالخطيئة الأصلية محصناً ضد الاعتقاد فى معرفة الطبيعة الإنسانية . وقد إنحاز إلى جانب دوميتير de Maister الذى جمع ، بدوره ، بين دراسة عقيدة الإيمان وبين دراسة يكون . وسرعان ما صارت عتيقةً تلك العلاجات المَلْطَفَةُ الصغيرة التى يطرحها كُتّاب الفيزيولوجيات للبيع . ومن الجهة الأخرى ، صار هناك مستقبلٌ عظيم للأدب الذى يشغل نفسه بالجوانب المقلقة والمُهْددة للحياة المدنية . وقد تناول هذا الأدبُ الجماهير ، بدوره ، لكن منهجه كان مختلفاً

عن منهج الفيزيولوجيات . فلم يول كبير إهتمام بتعريف الأنماط ؛ وبدلاً من ذلك ، بحث فى الوظائف التى تميز الجماهير فى مدينة كبيرة . وتطأبت إحدى هذه الوظائف إهتماماً خاصاً ؛ وقد شدد عليها تقرير بوليسى فى وقت مبكر يرجع إلى بداية القرن التاسع عشر . فقد كتب عميل سرى باريسى عام 1798 يقول : " من المستحيل تقريباً الحفاظ على سلوك حسن فى منطقة كثيفة السكان حيث يكون الفرد مجهولاً من جميع الآخرين وبذلك لا يكون عليه أن يخجل من أى شخص " . (11) هنا تظهر الجماهير على أنها الملاذ الذى يحمى شخصاً غير إجتماعى من مضطهديه . من بين كل جوانب الجماهير الباعثة على التهديد ، أصبح هذا الجانب واضحاً أولاً . وهو يكمن فى أصل القصة البوليسية detective story .

فى أزمنة الإرهاب ، حين يصبح كل فرد متآمراً من نوع ما ، يكون كل فرد فى وضع يكون عليه فيه أن يلعب دور المخبر السرى . والتجوال يتيح له أفضل الإمكانيات لعمل ذلك . كتب بودلير : " المراقب هو أمير يتمتع فى كل مكان بمجهوليته " . (12) وإذا تحول المتسكع على هذا النحو للمخبر سرى رغم أنه ، فإن ذلك يفيدته إجتماعياً بدرجة كبيرة ، لأنه يضيف قيمة على كسله . إنه يبدو خاملاً فقط ، فورا خموله إنتباه مراقب لايرفع عينيه عن أى وغد . لذلك تنفتح أمام المخبر السرى آفاق واسعة لتقديره لنفسه . ويطور أشكالاً من رد الفعل تتمشى مع إيقاع المدينة الكبيرة . إنه يلتقط الأشياء وهى طائفة ؛ ويتيح له ذلك أن يحلم بأنه مثل فنان . فالجميع يمتدحون سرعة قلم الفنان الجرافيكى . ويزعم بلزك أن البراعة الفنية فى حد ذاتها مرتبطة بسرعة الإلتقاط (13) .

الإطار العام لرواية دوما بعنوان **موهيكان باريس** Mohicans de Paris هو الصحافة فى علم الإجرام مقترنةً باللامبالاة البهيجة للـ **متسكع** . يقرر بطل هذا الكتاب أن يمضى بحثاً عن المغامرة عن طريق تتبّع قصاصة ورق ألقاها للريح لتلعب بها . ومهما كان الأثر الذى يقتفيه **المتسكع** ، فسوف يؤدى به كل واحدٍ منهم إلى جريمة . وهذا مؤشر على كيفية مشاركة القصة البوليسية هى أيضاً ، بصرف النظر عن حساباتها المتعلقة ، فى صياغة فانتازماجوريا الحياة الباريسية . وهى لاتمجد المجرم حتى الآن ، رغم أنها تمجد خصومه وتمجد ، فى المقام الأول ، ساحات المطاردة التى يقتفون أثره فيها . وقد أوضح ميساك Messac كيف أن محاولة قد بُذلت لإيراد مايندكر بكوبر (14) Cooper . وأهم مايلفت الإنتباه فى تأثير كوبر هو أنه لا يتم إخفاؤه بل إظهاره . وفى **موهيكان باريس** المذكور أعلاه نجد هذا الإظهار فى العنوان ذاته ، فالمؤلف يعدّ القارئ بأنه سوف يفتح له غابة إستوائية وبرارى فى باريس .

وتبين لوحة الحفر على الخشب المستخدمة كغلافٍ للمجلد الثالث شارعاً كثيف الشجيرات لم يكن يطرقه الكثير من المارة فى ذلك الحين ؛ ويمضى التعليق المكتوب تحت الصورة كما يلى : " الغابة الإستوائية فى شارع دانفير [شارع الجحيم] " . وتحدد قصاصة الناشر الخاصة بهذا المجلد هذا الارتباط فى عبارة رائعة يمكن أن يرى فيها المرء تعبيراً عن حماس المؤلف لنفسه : " باريس - وهنود الموهيكان ... هذان الإسمان يتصادمان مثل عملاقين مجهولين متأهبين qui vive . تفصل بين الإثنين هوة ؛ تلتمع خلالها شرارة من ذلك الضوء الكهربائى الذى يجد منبعه عند الكسندر دوما " . وحتى قبل ذلك ، كان فيفال Féval قد جعل هندياً أحمر

ينخرط في مغامرات في مدينة كبيرة . هذا الرجل يُدعى توفاه Tovah ، وينجح خلال توصيلة في عربة أُجرة صغيرة في سلخ رؤوس زملائه البيض الأربعة بحيث لا يلاحظ سائق العربة شيئاً . وفي البداية الباكرا ، يشير كتاب أسرار باريس Mystères de Paris إلى كوبر حين يعد بأن أبطال الكتاب من العالم الباريسي السفلى " ليسوا أقل بعداً عن المدينة من المتوحشين الذين صوّهم كوبر بطريقة رائعة " . لكن بلزك على وجه الخصوص لم يملّ أبداً من الإشارة إلى كوبر بإعتباره نموذجاً . " إن شعر الرعب الذي تمتلئ به الغابات الأمريكية بقبائلها المتعادية وهي تلتقى ببعضها في طريقها إلى الحرب - هذا الشعر الذي إنتفع به كوبر إنتفاعاً جيداً يرتبط بنفس الطريقة بأصغر تفاصيل الحياة الباريسية . المشاه ، والمحلات ، والعربات المستأجرة ، أو رجل يُطلّ من نافذة - كل ذلك كان موضع إهتمام حارقٍ لأفراد طاقم حراسة بيراد Peyrade مثلما كان جذع شجرة مقطوع ، أو وكر قندس ، أو صخرة ، أو جلد جاموس ، أو زورق ساكن ، أو ورقة شجر طافية بالنسبة لقارئ رواية من تأليف كوبر " . وتزخر مكائد بلزك بالأشكال التي تتراوح من القصص عن الهنود وحتى القصص البوليسية . وفي تاريخ مبكر كان ثمة إعتراضات على مآلديه من " هنود الموهيكان في ستراتٍ قصيرة " و"هنود الهيرون في معاطف الفراك " . (15) ومن جهةٍ أخرى ، فإن إيبوليت بابو Hippolyte Babou ، الذي كان وثيق الصلة ببودليير ، كتب يسترجع في عام 1857 قائلاً : " حين يخترق بلزك الجدران ليطلق العنان للملاحظة ، يتسمّع الناس عند الأبواب إنهم ، بإختصار ، يتصرفون ، حسب تعبير جيراننا الإنجليز في إحتشامهم المتكّلف ، مثل مخبري الشرطة السريين . (16)

إن القصة البوليسية ، التي تكمن أهميتها في بنائها المنطقي الذي ليس من الضروري أن تتمتع به قصة الجريمة بوصفها كذلك ، قد ظهرت في فرنسا لأول مرة على شكل ترجماتٍ لقصص بو . " لغز ماري روجيه " ، و " جرائم القتل في شارع مورج [شارع المشرحة] ، و " الرسالة المسروقة " . وترجمة بودلير لهذه النماذج ، فإنه تبني هذا الجنس الأدبي . تم بالتأكيد إمتصاص عمل بو في عمله هو ذاته ، ويؤكد بودلير هذه الحقيقة بالإقرار بتضامنه مع المنهج الذي تتألف فيه الأجناس الأدبية المختلفة التي يضمها بو . كان بو واحداً من أعظم تقنيي الأدب الحديث . كان ، كما أبرز فاليري Valéry (17) ، أول من حاول كتابة القصة العلمية ، كتابة نظرية حديثة في نشأة الكون ، كتابة وصف الظواهر المرصية . واعتبر هذه الأجناس نواتج دقيقة لمنهج يزعم أن له صلاحية شاملة . وقد إنحاز بودلير إلى جانبه في هذه النقطة بالذات ، وكتب بروح بو يقول : " لن يمر وقت طويل قبل أن يصبح مفهوماً أن أدباً يرفض أن يشق طريقه في تألف أخوي مع العلم والفلسفة هو أدب قاتلٍ وانتحاري " (18) .

أما القصة البوليسية ، أضخم إنجازات بو التقنية ، فكانت جزءاً من أدب يتفق مع فرضية بودلير . وتحليلها يشكّل جزءاً من تحليل عمل بودلير ذاته ، برغم حقيقة أن بودلير لم يكتب أي قصص من هذا النوع . وفي أزهار الشر Fleurs du mal نجد ثلاثة من عناصرها الحاسمة على هيئة أشلاء ممزقة disjecta membra : هي الضحية ومشهد الجريمة ("Une Martyre") ، والقاتل ("Le Vin de L'assassin") ، والجماهير ("Le Crêpuscule du soir" . والعنصر الرابع ناقص – ذلك العنصر الذي يتيح للذهن أن ينفذ خلال هذا الجو المشحون بالمشاعر . لم يكتب بودلير أية قصة بوليسية لأنه

كان من المستحيل عليه ، إذا وضعنا في الحسبان بنية غرائزه ، أن يتماهى مع المخبر السرى . فالجانب الحسابى ، البنائى فيه كان منحازاً إلى ما هو لا – إجتماعى وأصبح جزءاً لا يتجزأ من القسوة . كان بودليير قارئاً جيداً للمركز دو صاد بحيث لا يمكنه منافسة بو . (19)

كان المضمون الإجتماعى الأسمى للقصة البوليسية هو محو آثار الفرد فى زحام المدينة الكبيرة . ويشغل بو نفسه بهذه الموتفة بالتفصيل فى " لغز مارى روجيه " ، أكبر قصصه البوليسية حجماً . وفى نفس الوقت فإن هذه القصة هى النموذج النمطى لاستخدام المعلومات الصحفية فى حل لغز الجرائم . هنا ، لا يعمل المخبر السرى لدى بو ، شوفالييه دو بان Chevalier Dupin ، بواسطة الملاحظة الشخصية ، بل بواسطة تقارير من الصحافة اليومية . والتحليل النقدي لهذه التقارير يشكل الشائعة فى القصة . وبين أشياء أخرى ، يجب تحديد وقت الجريمة . وتعتبر إحدى الصحف ، وهى **لوكوميرسيال** Le Commercial ، عن الرأى القائل بأن مارى روجيه ، المرأة القتيلة ، قد لقيت حتفها بعد أن غادرت شقة أمها مباشرة . يكتب بو : " من المستحيل أن شخصاً معروفاً جيداً لآلاف مثل هذه المرأة الشابة ، يمكن أن يكون قد عبر ثلاثة مربعات سكنية دون أن يراه أحد ! . هذه هى فكرة رجل طالت إقامته فى باريس – رجل عام – ورجل ظلت غدواته وروحاته فى المدينة محدودة فى أغلبها بالمنطقة المجاورة للمكاتب العمومية ... إنه يمر رائحاً وغادياً ، على فترات منتظمة ، ضمن إطار مسارٍ محدود ، يزخر بالأفراد المنقادين إلى ملاحظة شخصه بدافع الإهتمام بالطبيعة المتشابهة لمهنته ومهنتهم . لكن يمكن ، عموماً ، افتراض أن جولات مارى متغيرة . وفى هذه الحالة المعنية ، سيكون مفهوماً أن الأرجح هو أنها إتخذت طريقاً

يختلف عن طرقها المألوفة بدرجة أكبر من المتوسط. أما الأمر الموازي الذي نتخيل أنه كان في ذهن **لوكوميرسيال** فلن يصلح إلا في حالة عبور الشخصين للمدينة بكاملها . وفي هذه الحالة ، وبافتراض أن المعارف الشخصيين متساوين ، فسوف تكون الفرص متساوية في أن يحدث عدد متساوٍ من **اللقاءات** rencontres الشخصية . وأنا من جانبي أعتقد أنه ليس من الممكن فحسب ، بل إنه لأكثر من محتمل ، أن تكون ماري قد عبرت ، في أية فترة محددة ، أياً من الطرق العديدة بين مقر إقامتها ومقر إقامة عمته ، دون أن تقابل شخصاً واحداً تعرفه ، أو يعرفها . وكى ننظر إلى هذا السؤال في ضوءه الكامل والمناسب ، لا بد أن يظل في أذهاننا دائماً عدم التناسب الهائل بين المعارف الشخصيين حتى لأكثر أفراد باريس شهرةً ، وبين مجمل سكان باريس ذاتها " . وإذا أغفل المرء السياق الذي يدفع به إلى هذه التأملات ، فإن المخبر السرى يفقد كفاءته ، لكن المشكلة لاتفقد صلاحيتها . وتشكل إحدى التوبيعات لهذه المشكلة أساساً واحدة من أشهر قصائد **أزهار الشر** ، هي السوناتا التي تحمل عنوان " إلى عابرة Aune passante " .

La rue assourdissante autour de moi hurlait .
Longue , mince , en grand deuil , douleur majestueuse ,
Une femme passa , d'une main fastueuse
Soule vant , balancant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble , avec sa jambe de statue .
Moi , je buvais , crispé comme un extravagant ,
Dans son oeil , ciel livide où germe l'ouragan ,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue .

Un éclair ... puis la nuit ! – Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître ,
Ne te verrai – je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs , bien loin d'ici ! trop tard ! **jamais** peut –être !
Car j 'ignore où tu fuis , tu ne sais où je vais ,
O toi que j'eusse aimée , Ô toi qui le savais !

حولى كان يعوى الشارع الذى يُصم الآذان .
هيفاء ، نحيلة ، فى حدادٍ سابغٍ ، فى أسى مهيب ،
عبرت امرأة ، بيدٍ مُنعمّة
ترفع ، وتورجح طيات ثوبها والأردان ؛

رشيقةً ونبيلة ، بقوام تمثال .
فرشفت ، مرتجفاً كمن يهذى ،
من عينها ، السماء الكابية حيث يتولد الإعصار ،
العذوبة التى تُذهل واللذة التى تقتل .

برقٌ ... ثم الليل ! – أيها الجمال الشارد
الذى جعلتني نظرتُهُ أولدُ بغتةً من جديد ،
ألن أراكِ ثانيةً إلى الأبد ؟

ربما فى مكانٍ آخر ، بعيداً عن هنا ! متأخراً جداً !
وربما لن أراكِ **مطلقاً** !
فأنا أجهل أين مضيت ، ولاتعرفين إلى أين أذهب ،
آه يا من كان يمكن أن أحبك ، آه يا من كنتِ تعرفين ! (20)

لاتقدم هذه السوناتا الزحام بإعتباره ملاذ مجرم بل ملاذ الحب الذى
يفلت من الشاعر . ويمكن القول أنها تتناول وظيفة الزحام ليس فى حياة
المواطن بل فى حياة الشخص الشبقى . وللوهلة الأولى تبدو هذه الوظيفة
سلبية ، لكنها ليست كذلك . فبدلاً من الإفلات مما هو شبقى فى الزحام فإن
الطيف الذى يذهله يجلبه إليه هذا الزحام ذاته . وبهجة قاطن المدينة ليست
هى الحب من أول نظرة بقدر ماهى الحب من آخر نظرة . وتحدد كلمة
مطلقاً ذروة اللقاء ، حين تبدو عاطفة الشاعر وكأنها مُحَبَّطَةٌ لكنها فى
الحقيقة تنفجر منه مثل لهب . ويحترق هو فى هذا اللهب ، لكن لاتتبعث
منه أى عنقاء . ويكشف الميلاد من جديد فى المقطع الثلاثى الأول عن
رؤية للحدث تبدو شديدة الإشكالية فى ضوء المقطع السابق . ومايجعل
جسده يختلج متشججاً ليست هى الإثارة التى يحس بها رجل تملكت صورة كل
ذرة فى وجوده ؛ بل إنها أقرب إلى الصدمة التى تجتاح بها رغبة متعطسة
رجلاً وحيداً على حين غرة . وتعبر عن ذلك تقريباً عبارة **كمن يهذى** ؛
ولايستهدف تأكيد الشاعر على حقيقة أن الطيف الأنثوى فى حدادٍ إخفاء ذلك
. وثمة ، فى الحقيقة ، هوة عميقة بين المقطعين الرباعيين اللذين يقدمان
الحدث وبين المقطعين الثلاثيين اللذين يغيّران هيئته . وحين يقول تيوديه
Thibaudet أن هذه الأبيات " ماكان يمكن أن تُكتَب إلا فى مدينة كبيرة "
(21) ، فإنه لاينفذ إلى ماتحت السطح . فالشكل الداخلى لهذه الأبيات
يتضح فى حقيقة أن الحب نفسه فيها يتم التعرف عليه على أنه يحمل ميسم
المدينة الكبيرة .(22)

منذ أيام لوى - فيليب جاهدت البورجوازية لتعويض نفسها عن الطبيعة التافهة للحياة الخاصة فى المدينة الكبيرة . وهى تسعى إلى هذا التعويض داخل جدرانها الأربعة . وحتى إذا لم يكن البورجوازي قادراً على منح الدوام لوجوده الأرضى ، فيبدو أن من الأمور المتعلقة بالشرف بالنسبة له أن يحفظ على الدوام آثار أشيائه ومستلزمات الاستخدام اليومي . بإبتهاج تكتسب البورجوازية طابع حشدٍ من الأشياء . وتحاول أن تكسو بالأغطية والجرابات الأخفاف المنزلية وساعات الجيب ، والترموترات وكؤوس البيض ، وسكاكين المطبخ والشمسيات . وهى تفضل أغطية المخمل والقطيفة التى تحتفظ بإنطباع كل لمسة . وبالنسبة لطراز ماكارت Makart ، طراز نهاية الإمبراطورية الثانية ، يصبح المسكن نوعاً من الجراب . فهذا الطراز ينظرُ إليه باعتباره نوعاً من الجراب للشخص ويظهر فيه مع كل متعلقاته ، ويرعى آثاره كما ترعى الطبيعة النباتات الميتة المطمورة فى الجرانيت . ويجب ألا نخفق فى الإقرار بأن ثمة جانبان لهذه العملية . إذ يتم التأكيد على القيمة الفعلية أو العاطفية للأشياء المحفوظة على هذا النحو . يتم إبعادها عن العيون الدنسة لغير - المالكين ، ويتم بالأخص تمييز الخطوط الخارجية لهذه الأشياء بطريقة مميزة . وليس غريباً بالنسبة لمقاومة الضوابط ، التى تصبح طبيعة ثانية للأشخاص غير - الاجتماعيين ، أن تعاود الظهور بين صفوف البورجوازية المالكة .

من الممكن أن نرى فى هذه العادات توضيحاً جديلاً لنصٍ ظهر على حلقات عديدة فى **الجريدة الرسمية** Journal officiel . ومنذ وقت مبكر يرجع إلى عام 1836 كتب بلزك فى **موديست مينيون** Modeste Mignon : " يانساء فرنسا التعيسات ! ربما كنتن تُردن البقاء مجهولاتٍ كى تواصلن

غرامياتكن الصغيرة . لكن كيف يمكن عمل ذلك في حضارة تُسجّل قيام ووصول العربات في الأماكن العامة ، وتُحصى الخطابات وتختتمها حين تُرسل بالبريد ثم تختتمها مرة أخرى حين تُسلّم ، وتُزوّد المنازل بأرقام وسرّعان ماستضم سجلاتها البلاد بأسرها حتى أصغر قطعة أرض " . (23) منذ الثورة الفرنسية أوقعت شبكة واسعة من الضوابط الحياة البورجوازية في أحابيلها بشكلٍ أشدّ إحكاماً . ويمكن إستخدام ترقيم المنازل في المدن الكبرى لتوثيق عملية التوحيد القياسى المتنامية . فقد جعلته إدارة نابوليون إجبارياً بالنسبة لباريس عام 1850 . ولاشك أن هذا الإجراء البوليسى البسيط قد واجه مقاومة في الأحياء البروليتارية . فحتى في وقت متأخر هو عام 1864 ، ذكر تقرير عن سانت أنطوان ، حى النجارين ، أن " المرء إذا سأل أحد سكان هذه الضاحية عن عنوانه ، فسوف يذكر دائماً إسم منزله وليس رقمه البارد ، الرسمى "(24) وبالطبع ، فإن مثل هذه المقاومة كانت ، فى المدى الطويل ، غير مجدية فى مواجهة الجهد للتعويض ، بشبكة متنوعة من التسجيلات ، عن حقيقة أن إختفاء الناس بين حشود المدن الكبيرة لا يُخلف أية آثار . وقد وجد بودلير فى هذا الجهد إنتهاكاً له مثله مثل أى مجرم . وفى فراره من دائنيه كان يمضى إلى المقاهى أو حلقات القراءة . وكان له أحياناً مسكنان فى نفس الوقت - لكنه فى الأيام التى يحين فيها أجل الإيجار ، كان عادةً مايقضى الليل فى مكان ثالث مع أصدقاء . وهكذا طوّف فى المدينة التى كفت منذ زمن طويل عن أن تكون وطناً للمتسكع . وأصبح كل فراش تمّدّد فيه فراشاً "بالصدفة" "hasardeux" lit (25) بالنسبة له . وقد أحصى كريبيه Crèpet أربعة عشر عنواناً باريسياً لبودلير بين عامى 1842 و 1858 .

كان على الإجراءات التقنية أن تهرع إلى مساعدة عملية الضبط الإدارية . ففي الأيام الباكرة لعملية تحديد الهوية ، التي ينبع معيارها الحالى من طريقة برتيلون Bertillon ، كانت هوية الشخص تتحدد من خلال توقيعه . ومثل إختراع التصوير الفوتوغرافى نقطة تحوّل فى تاريخ هذه العملية . ولاتقل دلالة هذا الإختراع بالنسبة لعلم الجريمة عن دلالة إختراع المطبعة بالنسبة للأدب . فقد أتاح التصوير الفوتوغرافى لأول مرة الإحتفاظ بآثار دائمة ولاتخطئ لكائن آدمى . وقد ظهرت القصة البوليسية إلى الوجود عندما تم إنجاز هذه الغزوة التى تعدّ الأشد حسماً بين غزوات مجهولية الفرد . ومنذ ذلك الحين لم يبدُ أن ثمة نهاية للجهود من أجل الإمساك بإنسانٍ من حديثه وأفعاله .

تكاد حكاية بو الشهيرة " رجل الزحام " أن تكون صورة بأشعة إكس لقصة بوليسية . ففيها إختفت الأستار التى تمثلها الجريمة . ويبقى الهيكل وحده : المطارد ، والزحام ، ورجل مجهول يرتب مسيرته عبر لندن بحيث يظل دائماً فى وسط الزحام . هذا الرجل المجهول هو **المتسكع** . هكذا فسره بودليير حين أطلق على **المتسكع** ، فى مقاله عن جيز Guys ، اسم " رجل الزحام " . l'homme des foules . لكن وصف بو لهذه الشخصية خالٍ من التستّرالذى يمارسه بودليير عليها . بالنسبة لبو ، كان **المتسكع** ، بالدرجة الأولى ، شخصاً لايشعر بالإرتياح بين صحبته الخاصة . وهذا هو السبب فى أنه يسعى إلى الزحام ؛ وربما كان السبب فى إختفائه بين الزحام فى متناول اليد . إذ أن بو يضئب عن قصد الإختلاف بين الشخص اللا- إجتماعى وبين **المتسكع** . فكلما زادت صعوبة العثور على إنسان ، كلما أصبح أكثر إثارةً للشك . والراوى ، بعد إمتناعه عن عملية مطاردة مطوّلة ،

يلخص إستبصاراته بهدوء كما يلي : " هذا الرجل العجوز ... ينتمى إلى نمط وعبرية الجريمة العميقة . إنه يرفض أن يكون وحده . إنه رجل الزحام " .

والمؤلف لا يطلب إهتمام القارئ بهذا الرجل وحده ؛ فوصفه للزحام سيستحق إهتماماً مماثلاً على الأقل ، لأسباب توثيقية وكذلك فنية . وفى كلا المنظورين يحتل الزحام مكان الصدارة . وأول مايدعش المرء هو الإنتباه المستغرق الذى يتتبع به الراوى مشهد الزحام . هذا المشهد عينه يتتبعه ، فى قصة مشهورة بقلم إى . تى . إيه هوفمان E.T.A.Hoffmann ، " ابنُ العم فى نافذته الركنية " . لكن هذا الرجل القابع فى منزله ، ينظر إلى الزحام برباطة جأشٍ هائلة ، بينما الرجل الذى يحقّ خلال مصاريع مقهى يتمتع بعينين نفاذتين . ويكمن الفرق بين برلين ولندن فى هذا الفرق بين موقعى المراقبة . فمن ناحية ، هناك الرجل المترف . يجلس فى خلوته كأنه فى مقصورة مسرح ؛ وحين يريد أن يدقق النظر فى ساحة السوق ، فإن فى متناوله يده نظارة أوبرا . ومن الناحية الأخرى ، هناك العميل المجهول الذى يدخل مقهى وسرعان ماسيغادره ، منجذباً بمغناطيس الحشد الذى يبقيه فى مجاله على الدوام . من جهة ، ثمة تراكُم لصورٍ نوعيةٍ صغيرة تشكل فى مجموعها ألبوماً من لوحات الحفر الملونة ؛ ومن جهة أخرى ، ثمة منظرٌ قادرٌ على إلهام رسامٍ تخطيطى عظيم – ثمة زحام هائل ليس فيه شخصٌ واحد شفاف تماماً ولا معتم تماماً بالنسبة للآخرين جميعاً . البورجوازي الصغير الألمانى خاضعٌ لحدودٍ شديدة الضيق . ورغم ذلك فإن هوفمان ينتمى بطبيعته إلى عائلة أمثال بو وبولير . وفى الهوامش البيوجرافية للطبعة الأصلية من كتاباته الأخيرة نقرأ : " لم يكن هوفمان أبداً مغرماً بالطبيعة بوجه خاص . بل كان يقدر الناس – التواصل معهم ، الملاحظات

حولهم ، مجرد رؤيتهم - أكثر من أى شئ آخر . وإذا مضى فى نزهة فى الصيف ، الشئ الذى كان يفعله كل يوم عند المساء إذا كان الطقس حسناً ، لم يكن هناك حانة خمر أو محل حلوى لايَتوقف فيها ليرى هل هناك أناس وأى أناس هناك " . (26) وفى تاريخ لاحق ، حين مضى ديكنز مرتحلاً ، تشكى مراراً من الإفتقار إلى ضوضاء الشارع التى كانت لاغنى عنها له لكى ينتج . وقد كتب عام 1846 من لوزان بينما كان يعمل فبرواية **دومبى وولده** Dombey and Son . يقول : " لأستطيع التعبير عن مقدار رغبتى فى هذه الشوارع] . إنها تبدو كما لوكانت تزود عقلى بشئ لايمكنه تحمّل فقدانه ، حين يكون مشغولاً . يمكننى أن أكتب بصورة رائعة فى مكان منعزل لمدة أسبوع أو أسبوعين ... ويوم واحد فى لندن يرفع معنوياتى من جديد ويطلقنى . لكن عناء وكدح الكتابة ، يوماً بعد يوم ، بدون ذلك المصباح السحرى ، هو عناء هائل ... وشخصى تبدو على وشك الركود دون حشود تحيط بها . "

(27)

من بين الأشياء العديدة التى وجدها بودلير موضعاً للنقد فى بروكسل الكريهة ، ملأه شئ واحد بسخط خاص : " ليس ثمة واجهات محلات . التنزه ، الذى تحبه الأمم ذات الخيال ، ليس ممكناً فى بروكسل . ليس هناك مايرى ، والشوارع غير قابلة للإستخدام " . (28) كان بودلير يحب العزلة ، لكنه كان يريد لها ضمن زحام .

خلال القصة ، يترك بو الظلام يهبط . ويتسكع فى المدينة المضاء بمصابيح الغاز . ومن الصعب فصل مظهر الشارع بوصفه داخلياً intérieur تتركز فيه فانتازما جوريا المتسكع عن الإضاءة بالغاز . فقد إشتعلت مصابيح الغاز الأولى فى البواكى . وجرت محاولة إستخدامها فى الهواء

الطلق خلال طفولة بودليير ؛ فُوضعت شمعدانات فميدان فاندوم Place Vendôme . وخلال عهد نابوليون الثالث تزايد بسرعة عدد مصابيح الغاز في باريس . (29) هذا الأمان المتزايد في المدينة جعل الحشود تشعر بأنها في دارها في الشوارع المكشوفة حتى بالليل ، وأزاح السماء المرصعة بالنجوم من جو المدينة الكبيرة على نحوٍ أضمن مما فعلت البنايات العالية . " إننى أرخى الستار خلف الشمس ؛ فالآن مضت إلى فراشها ، كما يجب ؛ وهكذا لن أرى ضوءاً سوى ضوء شعلة الغاز " (30) لم يعد القمر ولا النجوم تستحق الذكر .

في زمن ذروة الإمبراطورية الثانية ، كانت المحلات في الشوارع الرئيسية تظل مفتوحة حتى الساعة العاشرة ليلاً . وكانت تلك هي الفترة العظيمة للسير أثناء النوم noctambulisme . وفي الفصل المخصص للساعة الثانية بعد منتصف الليل من كتاب ساعات باريسية Heures parisiennes ، كتب ديلفو : " قد يأخذ المرء راحةً بين الحين والآخر ؛ مسموحٌ له بالتوقيات وأماكن الراحة ؛ لكن لا حقٌ له في النوم " . (31) وعلى شاطئ بحيرة جنيف ، تذكر ديكنز بحنينٍ جنوا حيث كان أمامه ميلان من الشوارع التي كان باستطاعته أن يتجول في ضوئها بالليل . وفيما بعد ، حين جعل إختفاء البواكى التنزه شيئاً عتيق الطراز ولم تعد الإضاءة بالغاز تُعتبر مسaireً للموضة ، بدا لمتسكعٍ أخيرٍ يتمشى بحزنٍ عبر باكية كولبير الخاوية أن حَفَقَ مصابيح الغاز لايشير إلا إلى خوف الشعلة من ألا يُدفع ثمنها في آخر الشهر . (32) ذلك هو الوقت الذى كتب فيه ستيفنسون Stevenson شكايته من إختفاء مصابيح الغاز . وهو يتأمل بوجهٍ خاص في الإيقاع الذى يمضى به مشعلو المصابيح خلال الشوارع ويشعلون مصباحاً

فأعقاب آخر . فى البداية كان هذا الإيقاع متعارضاً مع تجانس الغسق ، لكن التعارض الآن مع صدمة وحشية يُحدثها مشهد مدنٍ كاملة مضاءة بالضوء الكهربائى . " مثل هذا الضوء لا يجب أن يلتصق إلا على جرائم القتل والإجرام العام ، أو على طول ردهات المصحات العقلية ، رعباً يؤكد الرعب " . (33) وهناك بعض الدلائل على أن تلك النظرة الرعوية للإضاءة بالغاز كتلك التى إتخذها ستيفنسون ، الذى كتب نعيها ، لم تظهر إلا متأخراً . وقصة بو المذكورة آنفاً هى مثال جيد بهذا الصدد . ولن نجد وصفاً أشد شؤماً لهذا الضوء : " إن أشعة مصابيح الغاز ، التى كانت واهنةً فى البداية فى صراعها مع النهار المحتضر ، قد أحرزت الآن التفوق أخيراً ، وألقت على كل شئ وميضاً مشئوماً ومتوهجاً . كان كل شئ داكناً لكنه رائع – مثل ذلك الأبنوس التى شُبّه به أسلوب تريتوليان " . (34) وكتب بو فى موضع آخر : " داخل أى منزل ، ليس مسموحاً بالغاز بشكل قاطع . فضؤه الخشن ، المرتجف ، يؤذى العين " .

يبدو زحام لندن كثيباً ومشوشاً مثل الضوء الذى يتحرك فيه . ويصدق هذا ليس فقط على حشد الرعاع الذى يزحف " خارجاً من جحوره " فى الليل . إذ يصف بو المستخدمين من المرتبة العليا كما يلى : " لهم جميعاً رؤوس صلعاء قليلاً ، وللاذان اليمنى ، التى طال تَعَوّدها على الإمساك بالأقلام ، عادة غريبة فى الإنتصاب مطرقةً . وقد لاحظت أنهم دائماً مايزيحون أو يضعون قبعاتهم بكتا اليدين ، ويحملون ساعات ، بسلاسل ذهبية قصيرة ذات شكل بسيط وعتيق " . لم يستهدف بو فى هذا الوصف أى ملاحظة مباشرة . بل تجرى المبالغة فى الإنتظامات التى تخضع لها البورجوازية الصغيرة بفضل كونها جزءاً من الزحام ؛ فمظهرها ليس بعيداً عن التجانس .

والأغرب من ذلك هو وصف طريقة حركة الزحام . " حتى الآن كان لمن يعبرون سلوكٌ عملي راضٍ ، وبدا أنهم لا يفكرون إلا فى شق طريقهم خلال التدافع . كانت حواجبهم مقطبة ، وعيونهم تدور بسرعة ؛ وحين يدفعهم زملاؤهم العابرون لم يكونوا يبدون أى عَرَضٍ على نفاذ الصبر ، بل يسوون ملابسهم ويسرعون ماضين . وكان غيرهم ، وهم طبقة كبيرة ، ذوى حركاتٍ قلقة ، ولهم وجوه محتقنة ، يتحدثون ويومنون لأنفسهم ، كأنهم يشعرون بأنهم فى عزلة بسبب نفس كثافة الصحبة حولهم . وحين يُعيق أحدُ تقدمهم ، يكف هؤلاء الناس فجأة عن الغمغمة ، لكنهم يضاعفون إيماءاتهم ، وينتظرون ، وعلى شفاههم إبتسامة ذاهلة ومبالغ فيها ، مرور الأشخاص الذين يُعيقونهم . وإذا دفعهم أحد بمنكبه ، فإنهم ينحنون إنحناءً مسرفة لمن يدفعونهم ، ويدون وقد غمرهم الإضطراب " . ربما ظن المرء أنه يتحدث عن أشقياءٍ شبه مخمورين . لكنهم ، فى الواقع ، " نبلاء ، وتجار ، ووكلاء نيابة ، وباعة ، وعاملون فى البورصة " . هنا شئٌ مختلف عن كونه سيكولوجيا للطبقات .(35)

هناك لوحة لـ ليتوجراف صنعها زينفلدر Senefelder تُصور نادى قمار . وفيها لا يتابع أى واحدٍ ممن جرى تصويرهم اللعبة بالطريقة المألوفة . فكل واحدٍ تتملكه عاطفةٌ بعينها : يُظهر أحدهم بهجةً عارمة ؛ ويُظهر آخر تشككاً فى زميله ؛ والثالث ، يأساً كابياً ؛ ويوحى رابع بالقتالية ؛ بينما يستعد آخر لمغادرة العالم . ولوحة اللـيتوجراف هذه ، فى مبالغتها ، تذكرنا ببو . لكن موضوع بو ، بالتأكيد ، أعظم ، ووسائله تتفق مع ذلك . وضريبة فرشاته الأستاذية فى هذا الوصف هى أنه لا يُظهر العزلة اليائسة للبشر فى مصالحهم الخاصة من خلال تنوع سلوكهم ، مثلما يفعل زينفلدر ، بل يُعبر

عن هذه العزلة بواسطة تشابهات عبثية فى الرداء أو السلوك . والخنوع الذى يذهب به من يُدفعون إلى حد الإعتذار ، يبين من أين تأتى الأدوات التى يستخدمها بو هنا . إنها من مخزون المهرجين ، ويستخدمها بو بطريقة مماثلة لتلك التى سيستخدمها بها المهرجون فيما بعد . وثمة ، فى أداء المهرج ، إحالة واضحة إلى الإقتصاد . إذ أنه يُحاكى بحركاته المختلجة كلاً من الآلات التى تدفع المادة والرواج الإقتصادى الذى يدفع السلعة . وتُبدى شرائح الزحام التى وصفها بو محاكاةً مماثلةً لـ " الخطو ... المحموم للإنتاج المادى " جنباً إلى جنب مع أشكال الأعمال التى تتفق معه . إن وصف بو يستبق ماحققته فيما بعد مدينة الملاهى ، التى حولت الإنسان الضئيل إلى مهرج ، بعربات ألعابها وتسلياتها المتصلة بذلك . فالناس فى قصته يتصرفون كأنهم لم يعودوا يستطيعون التعبير عن أنفسهم سوى من خلال فعل إنعكاسى . وتبدو هذه التصرفات أكثر لا- إنسانية لأن بو لا يتحدث إلا عن الناس . وإذا إحتبس الزحام ، فليس السبب فى ذلك أن حركة العربات تعوقه - فليس هناك ذكر لذلك فى أى موضع - بل لأن حشوداً أخرى تحجزه . فى زحام من هذا النوع لا يمكن أن يزدهر فن التنزه .

لكن الأمور لم تصل إلى هذا الحد فى باريس بودليير . فقد كانت المعدّيات لاتزال تعبر السين عند النقاط التى ستقام عندها كبرى فيما بعد . وفى عام وفاة بودليير كان لايزال ممكناً لأحد المقاولين أن يُزوّد راحة الميسورين بأسطولٍ من خمسمائة كرسى وثير تدور حول المدينة . وكانت البواكى ، التى لا يكون فيها **المتسكع** معرضاً لرؤية العربات التى لاتعترف بالمشاة كمنافسين لها ، تتمتع بشعبية متزايدة . كان هناك الشخص من المشاة الذى يغرس نفسه فى الزحام ، لكن كان هناك أيضاً **المتسكع** الذى

يطالب بمتسعٍ لكتفه وليس رغباً في التخلي عن حياة سيدٍ مهذبٍ مُترفٍ . ومظهره المترف كشخصيةٍ هو إحتجابه ضد تقسيم العمل الذى يحول الناس إلى أخصائيين . وهو كذلك إحتجابه ضد إجتهادهم . حوالى عام 1840 راجت لوقت قصير موضحة إصطحاب السلاحف إلى نزهة فى البواكى . وقد أحب المتسكعون أن تحدّد السلاحف إيقاع خطوهم . ولوقدر لهم النجاح ، لإضطر التقدم إلى ضبط نفسه على هذا الإيقاع . لكن هذا التوجه لم يسُد ، فقد كان المنتصر هو تيلور Taylor ، الذى نشر شعار " يسقط التلكؤ ! " (36) وسعى بعض الناس إلى إستباق التطورات القادمة بينما لايزال هناك وقت . وقد كتب راتيه Rattier عام 1857 فى يوتوبياه ، باريس لم تعد موجودة Paris n'existe plus : " المتسكع الذى تعودنا أن نصادفه على الطوارىء وأمام واجهات المحلات ، هذا التافه ، هذا الفضولى الدائم ، هذا النمط الحقير الذى كان يبحث دائماً عن العواطف الرخيصة ولا يعرف شيئاً سوى أحجار الرصف ، وعربات الأجرة ، ومصابيح الغاز ... قد أصبح الآن مزارعاً ، وتاجر خمور ، وصانع كتان ، ومُكرّر سكر ، وقطب فولاذ " . (37)

أثناء تنقلات رجل الزحام يرسو فى ساعة متأخرة فى متجر متعدد الأقسام مازال فيه زبائن كثيرون . يتجول فيه كمن يعرف طريقه فى أنحاء المكان . فهل كان ثمة متاجر متعددة الأقسام متعددة الطوابق فى أيام بو لايم ، يدع بو الرجل القلق يقضى " ساعة ونصفاً ، أو نحو ذلك " فى هذا البازار . " دخل متجراً بعد متجر ، لم يسأل عن ثمن شئ ، لم ينطق بكلمة ، ونظر إلى كل الأشياء بحمقة مسعورة وفارغة " . إذا كانت الباكية هى الشكل الكلاسيكى للداخل ، للشكل الذى يرى به المتسكع الشارع ، فإن

المتجر المتعدد الأقسام هو شكل إنحطاط **الداخل** . البازار هو آخر ملاذ للـ **متسكع** . إذا كان الشارع فى البداية قد أصبح داخلاً بالنسبة له ، فإن هذا **الداخل** قد تحول الآن إلى شارع ، وأخذ يهيم على وجهه خلال متاهة السلع مثلما هام على وجهه ذات مرة خلال متاهة المدينة . إنها للمسة رائعة فى قصة بو أنها تتضمن إلى جانب أول وصفٍ مبكر للـ **متسكع** تجسيدَ نهايته . قال جول لافورج Jules la forgue عن بودلير أنه كان أول من تحدث عن باريس " كشخص محكوم عليه بلعنة أن يحيا فى العاصمة يوماً بعد يوم " . (38) وربما أمكنه القول بأنه كان أول من تحدث أيضاً عن الأفيون الذى كان متاحاً لمنح الراحة للرجال المحكوم عليهم باللجنة على هذا النحو ، ولهم هم فقط . الزحام ليس فقط أحدث ملاذ للخارجين على القانون ، بل هو أيضاً آخر مُخدر للمنبوذين . و**المتسكع** هو شخص منبوذ فى الزحام . وفى هذا يشارك فى وضع السلعة . وهو ليس واعياً بهذا الوضع الخاص ، لكن ذلك لا يقلل من تأثير هذا الوضع عليه بل إنه يتخلله بصورة مباركة مثل مخدرٍ يمكن أن يعوضه عن العديد من المهانات . والإنتشاء الذى يستسلم له **المتسكع** هو إنتشاء السلعة التى يمور حولها سيلُ الزبائن .

لو وُجدت روح السلعة التى يذكرها ماركس عَرَضاً على سبيل التندر (39) ، لكانت أشد الأرواح تقمصاً فى عالم الأرواح كله ، لأنها سيتوجب عليها أن ترى فى كل شخص المشتري الذى تود أن تستقر فى يديه وفى منزله . والتقمص هو طبيعة الإنتشاء الذى ينقاد إليه **المتسكع** فى الزحام . " يتمتع الشاعر بالإمتياز الذى لا يقارن لكونه نفسه وشخصاً آخر مثلما يرى مناسباً . ومثل روح هائمة بحثاً عن جسد ، يدخل شخصاً آخر وقتما يشاء . بالنسبة له وحده ، يكون كل شيء مفتوحاً ؛ وإذا بدت أماكن معينة مغلقة فى

وجهه ، فذلك لأنها فنظرة لاستحق النقْدَ " (40) السلعة ذاتها هي المتحدث هنا . نعم ، فالكلمات الأخيرة تعطى فكرةً دقيقة تقريباً عما تهمسُ به السلعةُ لحقيرِ تعسٍ يمرّ أمامَ واجهةٍ متجرٍ تضمُ أشياءً جميلة وباهظة . فهذه الأشياءُ ليست مهمة بهذا الشخص ؛ إنها لا تنقصه . وفي جُمْلِ القصيدة النثرية ذات الدلالة بعنوان " الزحام " Les Foules يتحدث ، بتعابير أخرى ، نفسُ الصنم الذي كانت طبيعة بودلير الحساسة تَرنُّ به بكل تلك القوة ؛ ذلك التقمص للأشياء غير العضوية الذي كان أحد مصادر إلهامه . (41)

كان بودلير خبيراً بالمخدرات ، لكن ربما غاب عنه واحد من أهم آثارها الإجتماعية . ويتمثل هذا الأثر في السحر الذي يبديه المدمنون تحت تأثير المخدرات . وتستمد السلع نفس الأثر من الزحام الذي يمور حولها ويُشعرُها بالإنشَاء . فتركُّزُ الزبائن الذي يصنعُ السوقَ ، الذي يجعلُ بدوره السلعةَ سلعةً ، يُبرِّزُ جاذبيتها للمشتري العادي . وحين يتحدث بودلير عن " حالة الإنشَاء الديني للمدن الكبيرة " (42) ، فربما كانت السلعة هي الذات غير المذكورة لهذه الحالة . و " الدعارة المقدسة للروح " التي بالمقارنة معها " يكون مائسَمِيه الناسُ الحبَّ ضئيلاً تماماً ، ومحدوداً تماماً ، وواهنأً تماماً " (43) لا يمكن أن تكون سوى دعارة روح السلعة – إذا كان للمواجهة بينها وبين الحب أن تحتفظ بمعناها . يشير بودلير إلى " الدعارة المقدسة للروح التي تهب نفسها بالكامل ، شعراً وإحساناً ، إلى اللا متوقع الذي يظهر ، إلى المجهول الذي يعبرُ " .

(" cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière , poësie et charité , à l'imprévu qui se montre , à l'inconnu qui passe").(44)

هذا الشعر نفسه وهذا الإحسان نفسه هما ماتزعمه العاهرات لأنفسهن . لقد إختبرت العاهراتُ أسرارَ الأسواقِ المفتوحة ؛ ولاتتميز السلع عنهن في

هذا الخصوص . كانت بعض أوجه سحر السلعة تقوم على أساس السوق ،
وقد تحولت إلى وسائل قوة بنفس العدد . وبوصفها كذلك سجلها بودلير في
قصيدته "عشق المساء " " Crépuscule du soir " .

A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
Partout elle se fraye un occulte chemin ,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'homme ce qu'il mange .

عبر المصابيح التي تُرجفها الريح
تتشر الدعارة ضوءها في الشوارع ؛
مثل عشّ نملٍ تفتح مساريها ؛
وتشقّ في كل مكان طريقاً خفياً ،
هكذا مثل عدوّ يشن هجوماً ؛
تجوب في قلب مدينة الطين
مثل دودة تسلب الإنسان ما يأكله .(45)

جمهور السكان وحده هو الذى يتيح للدعارة أن تنتشر في أجزاء كبيرة
من المدينة . والجمهور وحده هو الذى يجعل من الممكن للموضوع الجنسى
أن يصبح منتشياً بعشرات المثيرات التى يُحدثها .
لكن لم يتفق الجميع على أن مشهد الناس في شوارع مدينة كبيرة هو
أمر يبعث على الإنتشاء . فقبل وقت طويل من كتابة بودلير لقصيدته النثرية
" الزحام " ، أخذ فريدريش إنجلز Friedrich Engels على عاتقه أن يصف

العجيج فشوارع لندن . " إن حاضرة مثل لندن ، قد يتجول فيها المرء لساعاتٍ طوال دون أن يبلغ بداية النهاية ، دون أن يصادف أدنى إشارة يمكن أن تقوده إلى إستنتاج أن ثمة ريفاً مفتوحاً على مقربة ، لهى شئٌ غريب . فهذه المركزة الهائلة ، تكويم مليونين ونصف من الكائنات البشرية فى نقطة واحدة ، قد ضاعفت من قوة هذين المليونين ونصف مائة مرة ... لكن التضحيات التى كلفها كل هذا قد إتضحت فيما بعد . فبعد أن يذرع المرء شوارع العاصمة يوماً أو يومين ، شاقاً طريقه بصعوبةٍ بين الحشد الآدمى وصفوف العربات التى لا تنتهى ، بعد أن يزور الأحياء البائسة للمتروبول ، سيدرك للمرة الأولى أن هؤلاء اللندنيين قد أُجبروا على التضحية بأفضل صفات طبيعتهم الإنسانية ، كى يحققوا كل عجائب الحضارة التى تزحم مدينتهم ... إن نفس عجيج الشوارع به شئٌ منفر ، شئٌ تتمرد ضده الطبيعة الإنسانية . وهؤلاء المئات من الآلاف من كل الطبقات والمرتبات الذين يزدحمون بعضهم تلو بعض ، أليسوا جميعاً كائنات بشرية تتمتع بنفس الخصائص والقدرات ، ولهم نفس الإهتمام بأن يكونوا سعداء ؟ ... ورغم ذلك فإنهم يزدحمون أحدهم بجوار الآخر كأنما ليس بينهم شئٌ مشترك ، شئٌ يفعلونه أحدهم مع الآخر ، والإتفاق الوحيد فيما بينهم هو الإتفاق الصامت بأن يبقى كل واحدٍ منهم على جانبه من الطوار ، حتى لا يُعطل التيار المقابل من الزحام ، بينما لا يدور بذهن أى واحد أن يُشرف شخصاً آخر ولو بمجرد لمحة . إن اللامبالاة الوحشية ، الإنعزال المتبذل لكل شخصٍ فى مصلحته الشخصية ، يصبح مُنفراً وعدائياً بدرجة أكبر ، بقدر ما يزدحم هؤلاء الأفراد معاً بدرجةٍ أكبر ، داخل فضاءٍ محدود ."(46)

ويبدو أن المتسكع يكسر هذا " الإنعزال المتبلّد لكل شخص فى مصلحته الشخصية " بأن يملأ الفراغ الخالى الذى يخلقه هذا الإنعزال فى داخله بالعزلات المستعارة - والمختلقة - للغرباء . بجانب وصف إنجلز الواضح ، يبدو غامضاً أن يكتب بودلير : " إن متعة الوجود فى زحام هى تعبيرٌ غامض عن بهجة تضاعف الأعداد "(47) لكن هذه العبارة تصبح واضحة إذا تخيل المرء أنها تصدر ليس فقط من وجهة نظر شخص بل كذلك من وجهة نظر سلعة . ومن المؤكد أن الشخص طالما كان سلعةً ، بوصفه قوة عمل ، فليست به حاجة إلى أن يحدّد هوية نفسه على أنه سلعة . وكلما صار أكثر وعياً بنمط وجوده ، النمط المفروض عليه من جانب نسق الإنتاج ، كلما جعل نفسه بروليتارياً بدرجة أكبر ، كلما تملكته بدرجة أكبر رعشة الإقتصاد السلعى وكلما قلت رغبته فى تقمّص السلع . لكن الأمور لم تصل إلى هذه النقطة مع الطبقة البورجوازية الصغيرة التى كان بودلير ينتمى إليها . فعلى المقياس الذى نتعامل معه هنا ، لم تكن هذه الطبقة إلا فى بداية تدهورها . وذات يوم ، بشكلٍ محتوم ، سيكون على كثيرٍ من أعضائها أن يعوا الطبيعة السلعية لقوة عملهم . لكن هذا اليوم لم يأت بعد . وحتى ذلك اليوم كان مسموحاً لهم ، إذا وضعنا الأمر على هذا النحو ، بقضاء وقتهم . إذ أن نفس حقيقة أن نصيبهم يمكن أن يكون المتعة فى أفضل الأحوال ، وليس السلطة أبداً ، جعلت الفترة التى منحهم إياها التاريخ مجالاً لتقضية الوقت . وكل من يشرع فى تزجية الوقت يسعى إلى المتعة . لكن كان أمراً بديهياً فى ذاته أنه كلما زادت رغبة هذه الطبقة فى الحصول على متعتها فى هذا المجتمع ، كلما أصبحت هذه المتعة أكثر محدودية . وتعدّ المتعة بأن تكون أقل محدودية لو وجدت هذه الطبقة أن المتعة بهذا

المجتمع ممكنة . ولوأرادت أن تحقق البراعة فى هذا النوع من المتعة ، فلن يمكنها أن تزدري تقمص السلع . وعليها أن تتمتع بهذا التماهى بكل اللذة والإرتباك الناشئين عن توقعها لمصيرها كطبقة . وأخيراً ، عليها أن تقترب من هذا المصير بحساسية تلتقط السحر حتى فى السلع المحطمة والمتعفة . وكان بودلير ، الذى فى قصيدة لسيده بلاط دعا قلبها " مرضوضاً مثل ثمرة خوخ ، ناضجاً مثل جسدها ، لمعرفة الحب " ، يملك هذه الحساسية . وإلى هذه الحساسية كان يدين بتمتعه بهذا المجتمع مثل شخص إنسحب منه بالفعل نصف إنسحاب .

وبتوجه شخص لديه هذا النوع من المتعة ، ترك مشهد الزحام يؤثر فيه . ويكمن الانبهار الأعظم بهذا المشهد فى حقيقة أنه بينما يوصله إلى الإنتشاء فإنه لايعميه عن الواقع الإجتماعى المرعب . وقد ظل واعياً به ، رغم أن هذا الوعى ظل على النحو الذى "مازال" المنتشون واعين به بالواقع . وهذا هو السبب فى ان المدينة الكبيرة لاتجد أبداً على وجه التقريب تعبيراً عنها لدى بودلير فى التقديم المباشر لسكانها . لم تكن لتفيد باريس بودلير تلك المباشرة والخشونة التى صوّر بها شيللى Shelley لندن من خلال تصوير ناسها .

الجحيم مدينة تشبه كثيراً مدينة لندن ،
مدينة مزدحمة ينبعث منها الدخان ؛
فيها كل أنواع البشر غير ناجزين ،
وليس ناجزاً من التسلية سوى القليل أو لاشئ ؛
تُبدى القليل من العدالة ، وأقلّ منها الرحمة .(48)

فثمة بالنسبة للمتسكع حجابٌ فوق هذه الصورة . هذا الحجاب هو الجمهور ، وهو يصخب في " الطّيّات الملتوية للمتروبولات القديمة"(49). وبسببه ، يكون للفضاعات تأثيرٌ مُبهجٌ عليه . (50) وفقط عندما يتمزق هذا الحجاب ويكشف للمتسكع " أحد الميادين المزدهمة ... الخاوية خلال قتال الشوارع " فإنه ، هو أيضاً ، ينال رؤيةً لايعوقها شيءٌ للمدينة الكبيرة . وإذا لزم الأمر بُرهانٌ على القوة التي تؤثر بها خبرة الزحام في بودلير ، فسوف يتمثل ذلك البرهان في حقيقة أنه أخذ على عاتقه منافسة هوجو في هذه الخبرة . وكان واضحاً تماماً لبودلير أن قوة هوجو تكمن هنا ، لو كانت تكمن في أي مكان . وهو يمتدح " طابعاً شعرياً ... تساؤلياً "

“ caractère poetique ... interrogatif ” في هوجو ويقول أن هوجو لايعرف فحسب كيف يعيد إنتاج أشياء واضحةٍ بحدّةٍ وتميّز بل يعيد كذلك إنتاج ماتبدّى على نحوٍ داكّنٍ وغير متميّز بالغموض الواجب . وإحدى القصائد الثلاث لمجموعة لوحات باريسية Tableaux parisiens المهداة إلى هوجو تبدأ باستحضار المدينة المزدهمة : " أيتها المدينة المحتشدة ، المدينة المليئة بالأحلام ". (53) وتتبع قصيدة أخرى النسوة العجائز في " اللوحة المحتشدة" (54) للمدينة ، خلال الزحام ذاته . (55) إن الزحام لهو موضوع جديد في الشعر الغنائي . وقد قيل عن المجدّد سانت - بوف - Sainte Beuve بتقريظ ، أن " الزحام كان لايطاق " (56) بالنسبة له ، بإعتبار ذلك شيئاً ملائماً وجديراً بشاعر . وأثناء منفى هوجو في جيرسي Jersey ، فتح هذا الموضوع أمام الشعر . ففي خلال جولاته عبر الشاطئ ، إتخذ هذا الموضوعُ شكلاً بالنسبة له ، بفضل أحد النقائض الكبرى التي كان لاغنى

عنها لإلهامه . عند هوجو يدخل الزحام الأدب كموضوع للتأمل . والمحيطُ الصاخبُ هو نموذجُه ، والمفكرُ الذى يتأمل فى هذا المشهد الأبدى هو المستكشفُ الحقيقى للزحام الذى يفقدُ نفسه فيه مثلما يفقدُ نفسه فى هدير البحر . " بينما يتطلع المنفى على جرفه المقفر صوب الأمم العظيمة ، المشنومة ، فإنه ينظر إلى ماضى الشعوب ... إنه يحمل نفسه ومصيره إلى عنفوان الأحداث ؛ فيصبحان حَيَّين فى داخله ويمتزجان بحياة القوى الطبيعية - بالبحر ، بالصخور المتهاوية ، بالسحب المتلاحقة ، وبغيرها من الأشياء السامية التى تُشكّل جزءاً من الحياة المنعزلة ، الهادئة فى إتحادٍ مع الطبيعة ". (57)

قال بودلير عن هوجو : " سيئمه المحيط ذاته "

(" L'océan même s'est ennuyé du lui ") ولمَسَ بذلك الرجلُ المستغرقُ فى أفكاره على جروف الشاطئ بقلم تهكمه الخفيف . فلم يشعر بودلير بالميل إلى تتبُّع مشهد الطبيعة . وكانت خبرته بالزحام تحملُ آثار " وجع القلب والصدمات الطبيعية الألف " التى يعانىها أحد المشاة فى عجيج مدينة التى تجعل وعيه - الذاتى منتبهاً رغم ذلك . (وهذا الوعي الذاتى نفسه هو ما يُعيِّره للسلعة المُنتزَهة .) بالنسبة لبودلير لم يكن الزحام أبداً حافزاً له على إلقاء ثقل فكره ليغوص إلى أعماق العالم . وبالمقابل ، يكتب هوجو أن ، " الأعماق هى حشود "

(" Les profondeurs sont des multitudes ") (58) ، وبذلك يمنحُ تفكيره مدًى هائلاً . والشئ الطبيعى - فوق الطبيعى الذى أثار فى هوجو فى شكل الزحام يقدّم نفسه فى الغابة ، وفى المملكة الحيوانية ، وعلى شاطئ البحر الصاخب ؛ وفى أى واحدٍ من تلك الأماكن يمكن أن تلتحم قسماً مدينةً كبيرة للحظات

قليلة . وتعطى قصيدة الميل إلى أحلام اليقظة “La Pente de la rêverie”
فكرة رائعة عن التواشج الذى يعمل بين حشد الأشياء الحية .

La nuit avec la foule , en ce rêve hideux ,
Venait d'épaississant ensemble toutes deux ,
Et , dans ces regions que nul regard ne sonde ,
Plus l'homme était nombreux ,
Plus l'ombre était profonde . (59)

الليل والزحام ، فى هذا الحلم الكريه ،
أخذا يتضخمان كلاهما ،
وفى هذه الأقاليم التى لاتسبر غورها أى نظرة ،
كلما تزايد البشر ،
كلما إزداد عمق الظلام .

و :

Foule sans nom ! chaos ! des voix , des yeux , des pas .
Ceux qu 'on n'a jamais vu , ceux qu 'on ne connaît pas .
Tous les vivants ! – cités bourdonnantes aux oreilles
Plus qu 'un bois d'Amérique ou une ruche d'abeilles.(60)

أيها الزحام بلا إسم ! الهيولى ! الأصوات ، العيون ، الخطوات .
التى لم يرها أحد قط ، ولا يعرفها أحد .
كلّ الأحياء ! – المدن التى تطنّ فى الآذان
أعلى من غابة أمريكية أو خلية نحل .

مع الزحام ، تمارس الطبيعة حقها الأساسى على المدينة . لكن ليست الطبيعة وحدها هى التى تمارس حقوقها على هذا النحو . وثمة موضعٌ مدهش فى *البؤساء* Les Misérables يبدو فيه أن مايجرى فى الطبيعة هو النموذج الأعلى لوجود الجماهير . " إن ماحدث فى هذا الشارع ماكان ليُدْهش غابةً . فجذوع الأشجار والشجيرات ، الأعشاب ، والأغصان المتشابكة التى لاتنفصم ، والحشائش الطويلة تحيا وجوداً غامضاً . وتتفلت أشياء غير مرئية خلال الضخامة الحاشدة . إن ما هو أدنى من الكائنات البشرية يُدرِكُ من خلال ضبابٍ ما هو فوقها " . (61) هذا الوصف يتضمن خصائص خبرة هوجو بالزحام . فى الزحام يتصل ما هو أدنى من أى شخص بما يُخضعُه تحت نيره . وهذا التواشج هو ما يضم جميع الآخرين . عند هوجو يبدو الزحامُ ابنَ سيفاحٍ تخلقه قوىٌ بلاشكلٍ ، فوق بشريةٍ من القوى التى هى أدنى من الكائنات البشرية . فى الخيط الحالم الذى يتضمنه مفهوم هوجو للزحام ، ينال الواقع الإجتماعى ما يستحقه أكثر مما يفعل فى التناول " الواقعى " الذى خصَّ به الزحام فى السياسة . فالزحام فى الحقيقة هو مشهدٌ للطبيعة – إذا كان للمرء أن يستخدم هذا المصطلح لوصف الشروط الإجتماعية . فالشارع ، أو الحريق ، أو حادث المرور يُجمَعُ أناساً لا يتحددون وفق خطوط طبقية . إنهم يُقدّمون أنفسهم بوصفهم تجمعاتٍ عينية ، لكنهم يظلون مُجرّدين إجتماعياً – بالتحديد ، فى مصالحهم الخاصة المعزولة . ونماذجهم هم الزبائن الذين يجتمعون ، كل واحدٍ فى مصلحته الخاصة ، فى السوق حول " قضيتهم المشتركة " . وفى حالات كثيرة ، لا يكون لتلك التجمعات سوى وجودٍ إحصائى . ويُخفى هذا الوجودُ الشئَ البشعَ حقاً فيما يتعلق بهم : تَرَكَّزَ الأشخاص الأفراد بوصفهم كذلك بواسطة تصادف

مصالحهم الخاصة . لكن إذا صارت هذه التركزات واضحة - والدول الشمولية تسهر على ذلك بجعل تركّز زبائنهم دائماً وإجبارياً لكل أغراضها - فإن طابعها الهجين يُظهر نفسه بوضوح ، خصوصاً بالنسبة للمنخرطين فيها . وهم يُعقّلون صدقة إقتصاد السوق الذى يجمعهم معاً على هذا النحو على أنها " قَدَر " يجمع بين " الجنس " من جديد . وبفعلهم ذلك يطلقون العنان لكل من غريزة القطيع والفعل الإنعكاسى . والشعوب التى فى الصدارة من المسرح الأوروبى الغربى تتعرف على ذلك الشئ المفارق للطبيعة الذى واجه هوجو فى الزحام . ومن المؤكد أن هوجو لم يستطع تقدير المغزى التاريخى لهذه القوة . لكنها ، رغم ذلك ، تركت بصمتها على عمله بوصفها تشوّهاً غريباً ، على هيئة بروتوكولات روحانية .

إن إتصال هوجو بالعالم الروحى الذى كان له ، كما نعلم ، تأثير مكافئ على حياته وإنتاجه فى جيرسى ، كان بشكل أساسى ، رغم أن ذلك يبدو غريباً ، إتصلاً بالجماهير التى إفتقدها الشاعر فى المنفى بالضرورة . لأن الزحام هو نمط وجود عالم الأرواح . ومن هنا رأى هوجو أنه من الناحية الأساسية عبقرى فى تجمّع ضخّم من العباقرة الذين هم أسلافه . وفى عمله **ويليام شيكسبير** ، كرّس صفحة رابسودية إثر أخرى لموكب أرستقراطى الفكر هؤلاء ، بادئاً بموسى ومنتهاً بهوجو . لكنهم لا يشكلون سوى مجموعة صغيرة فى الحشد الهائل للمتوفين . بالنسبة لذهن هوجو الأرضى chthonian ، لم تكن عبارة *ad plures ire* [الموت] لدى الرومان مجرد عبارة فارغة . جاءت أرواح الموتى متأخراً ، بوصفها رُسلًا لليل ، فى جلسة تحضير الأرواح الأخيرة . وقد إحتفظت ملاحظات هوجو فى جيرسى برسائل هذه الأرواح : " كل رجلٍ عظيم يعمل فى عملين - العمل الذى يبدعه

بوصفه شخصاً حياً وعمله الروحي . والإنسان الحي يكرّس نفسه للعمل الأول . لكن في سكون الليل العميق يستيقظ في داخله المبدع - الروح - ياللعرب ! يصرخ الشخص : ماذا ؟ أليس ذلك كل شيء ؟ فيجيب الروح : لا ؛ إنهض . العاصفة تصطخب ، الكلاب والثعالب تعوى ، الظلام في كل مكان ، الطبيعة ترتجف وتُجفل تحت سوط الرب ... يرى المبدع - الروحُ الفكرة الشبح . تنتصب الكلمات وترتجف الجملة ... تمتلئ مصاريع النافذة بالضباب وتصبح كابية ، ويتملك الخوف المصباح ... إحذر ، أيها الشخص الحي ، يارجل قرن ، أيها التابع لفكرة تأتي من الأرض . فهذا هو الجنون ، هذا هو القبر ، هذه هي اللانهاية ، هذه فكرة شبح ". (62) إن الرجفة الكونية خلال الخبرة باللامرئي والتي يحفظها هوجو هنا لا تشبه في شيء الرعب العاري التي إستبد ببودليير في الضجر spleen . كما أن بودليير لم يفهم كثيراً مشروع هوجو . وقد كتب : " الحضارة الحقيقية لا تكمن في إدارة الطاولات في جلسات تحضير الأرواح " . لكن هوجو لم يكن معنياً بالحضارة . فقد شعر أنه في داره في عالم الأرواح . ويمكن القول بأنه التكملة الكونية لمنزل كان الرعب جزءاً متكاملًا منه . وألفته الحميمة بالأشباح تلغى قدراً كبيراً من خاصيتها المفزعة . ولايجرى ذلك دون صخب ويبرز الطبيعة الرثة للأشباح . فثمة تجريدات بلامعنى تمثل أقرطاً للأشباح الليلية ، تجسيدات بارعة بدرجة أو بأخرى يمكن أن نجدها على صروح ذلك الزمن . في بروتوكولات جيرسي يمكن أن نسمع كلمات " الدراما " ، و " الشعر " ، و " الأدب " ، و " الفكر " وغيرها كثير من هذا النوع بجوار أصوات الهيولى .

بالنسبة لهوجو ، فإن الحشود الهائلة المتدافعة لعالم الأرواح هي جمهورٌ بالدرجة الأولى - وربما جعل هذا اللغز أقرب إلى الحل . وكون

عمله قد إمتص موتيفات من طاولة المسامرة ليس أغرب مما كان ينتجه عادةً أمام الطاولة . والتهليل الذى كان يمنحه إياه الماوراء دون حدودٍ بينما كان فى المنفى أعطاه مذاقاً مبكراً للتهليل الذى لا يقاس والذى سينتظره فى الوطن فى شيخوخته . فحين تدافع سكان العاصمة نحو منزله فى شارع إيلو Avenue d'Eylau ، فى عيد ميلاده السبعين ، كان ذلك يعنى تحقّق صورة الموح الذى يضربُ الجروف وكذلك تحقّق رسالة عالم الأرواح . وفى التحليل الأخير ، كان الغموض المُصمّت لوجود الجمهور هو أيضاً منبع التأمّلات الثورية لدى فيكتور هوجو . ففى عمله Châtiments عقوبات يُحدّد يومُ التحرير على النحو التالى

Le jour où non pillards , où nos tyrans sans nombre
Comprendront que quelequ 'un remue au fond de l'ombre. (63)

يومَ سيُدرِكُ ناهبونا ، طغائنا بلا عددٍ
أن شخصاً يتملّلُ فى عمق الظلام . (63)

هل يمكن أن يوجد حكمٌ ثورى جديرٌ بالثقة على الجماهير المضطّهة يتمشى مع هذه النظرة ؟ أليست هذه النظرة ، بالأحرى ، دليلاً واضحاً على محدودية هذا الحكم ، مهما كان منبعه ؟ فى مناقشات البرلمان بتاريخ 25 نوفمبر 1848 ، ندّد هوجو بقمع كافينياك Cavaignac الهمجى لثورة يوليو . لكنه فى 20 يونيو ، عند مناقشة **المعامل القومية** ateliers nationaux ، قال : " الملكية لها كسالاها ، والجمهورية لها متبطلوها " . (64) كان هوجو يعكس الآراء السطحية لأيامه كما يعكس إيماناً أعمى بالمستقبل ، لكن كانت لديه كذلك رؤية عميقة للحياة التى تتشكّل فى رجم الطبيعة والشعب . ولم

يفلح هوجو أبداً فى مدّ جسر بين هذين . فلم ير حاجةً لمثل هذا الجسر ، وهذا يفسر المزاعم والمدى الهائلين لعمله وربما يفسر كذلك التأثير الهائل الذى تركه عمل - حياته على معاصريه . وفى فصل **البؤساء** بعنوان " العامية L'argot " ، يتواجه الجانبان المتنازعان فى طبيعته بخشونة مدهشة . فبعد نظرةٍ جسورةٍ إلى الورشة اللغوية للطبقات الدنيا ، يختتم الشاعر بأن يكتب : " منذ عام 1789 تَفَتَّحَ الشعبيُّ بأسره فى الفرد النقى . مامن فقير ليس لديه حقوقه ولديه بذلك الضوء الذى يغمره . الشخص الشقى يحمل فى داخله شرف فرنسا . وكرامة المواطن هى حصنٌ داخلى . كل من هو حرٌ له ضمير ؛ وكل من له صوتٌ إنتخابى يحكم . " (65) كان فيكتور هوجو يرى الأشياء على النحو الذى تقدّمها له به خبراتُ عملٍ حياةٍ أدبى وسياسى ناجح . وكان أولَ كاتبٍ عظيمٍ تحملُ أعماله عناوينَ جماعية : **البؤساء** ، **عُتال البحر** les travailleurs de la mer . بالنسبة له كان الزحام يعنى ، بالمعنى القديم تقريباً ، زحام الزبائن - أى ، جماهير قرائه وناخبيه . وبكلمةٍ واحدة ، لم يكن هوجو متسكعاً .

لم يكن ثمة بودلير بالنسبة للزحام الذى سار مع هوجو والذى سار معه هوجو . لكن هذا الزحام كان موجوداً بالنسبة لبودلير . وكانت رؤية هذا الجمهور تجعله يسبُرُ كلَّ يومٍ عمقَ إخفاقه ، وربما لم يكن ذلك أهون الأسباب التى جعلته يسعى إلى هذه الرؤية . وكان الكبرياء اليائس الذى ينتابه - فى إنفجارات ، بالطبع - يتغذى على شهرة فيكتور هوجو . لكن ربما حفزته بدرجةٍ أقوى عقيدة هوجو السياسية ، عقيدة **المواطن** citoyen . ولم تستطع جماهيرُ المدينة الكبيرة أن تُربكه . فقد تعرّف فيهم على زحام الناس وأراد أن يكون جسداً لأجسادهم . كانت كلمات العلمانية ، والتقدم ،

والديمقراطية منقوشة على الراية التي كان يلوح بها فوق رؤوسهم . وكانت هذه الراية هي تجلّى وجود الجماهير . كانت تُظللُ عتبةً تفصل بين الفرد وبين الزحام . وقد حافظ بودلير على هذه العتبة ، وميّزه ذلك عن فيكتور هوجو . ورغم ذلك ، فقد شابهه في أنه هو ، أيضاً ، لم يخترق ببصره الهالة الإجتماعية التي تتبلور في الزحام . ومن هنا عارضه بنموذج يماثل في لا-نقديته مفهوم هوجو للزحام . وكان ذلك النموذج هو البطل . حين كان فيكتور هوجو يحتفى بالزحام بوصفه البطل في ملحمةٍ حديثة ، كان بودلير يبحث عن ملاذ للبطل بين جماهير المدينة الكبيرة . وضع هوجو نفسه في الزحام بوصفه **مواطناً** ؛ بينما فصل بودلير نفسه عنه بوصفه **بطلاً** .

• iii الحداثة

رتّب بودلير صورته عن الفنان على غرار صورة البطل . ومنذ البداية ، يقف كلّ منهما مدافعاً عن الآخر . وقد كتب في " صالون عام 1845 " : " يجب أن تكون قوة الإرادة متطورةً بشكل جيد ، ومثمرةً جداً على الدوام ، حتى يمكنها أن تمنح طابع التفرد حتى للأعمال من المرتبة الثانية . يتمتع المشاهد بالجهد وترشف عينه العرق " . (1) وفي النصائح للأدباء الشباب Conseils aux jeunes littérateurs في العام التالي توجد صيغة جيدة يظهر فيها " التأمل العنيد لعمل الغد " (2) "Contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain" ويعرف بودلير " الكسل الطبيعي للملهمين " (3) ؛ ويقول أن موسيه Musset لم يفهم أبداً كم يكلف من العمل " جعل عملٍ فنيّ ينبثق من حلم يقظة " . (4) وهو ، بالمقابل ، يأتي أمام الجمهور من أول لحظة بنسق شفراته ، وقواعده ، ومُحرّماته . وقد زعم باريس Barrés أنه كان باستطاعته التعرف " في كل كلمة صغيرة لبودلير على أثرٍ للكدح الذي ساعده على تحقيق تلك الأشياء العظيمة " (5) ويكتب جورمون Gourmont : " حتى في أزماته العصبية ، يحتفظ بودلير بشئٍ صَحَى " . (6)

أما أكثر الصياغات توفيقاً فيقدّمها الرمزي جوستاف كان Gustave Kahn حين يقول أنه " مع بودلير ، يشبه العملُ الشعريُّ جهداً بدنياً " . (7) ويمكن العثور على البرهان على ذلك في عمله - في إستعارٍ تستحق مزيداً من التفحص .

إنها إستعارة المبارز . وكان بودلير مغرماً باستخدامها لتقديم العناصر القتالية على أنها عناصر فنية . وحين يصف كونستانتان جيز Constantin Guys ، الذى كان متعلقاً به ، يضبطه فى وقت يكون فيه الآخرون نياماً . كيف يقف هناك " منحنياً على طاولته ، مُتفحّصاً الورقة بنفس الإمعان الذى يتفحّص به الأشياء حوله بالنهار ؛ كيف **يطعن** بقلمه الرصاص ، وبقلمه الحبر ، وبفرشاته ، كيف يقذف الماء من قذحه إلى السقف ويجرّب قلمه فى قميصه ؛ كيف يتعقّب عمله بسرعة وتركيز ، كأنه يخشى أن تهرب صورة منه ؛ وهكذا فإنه مقاتل ، حتى حين يكون وحيداً ، ويتقادى ضرباته ذاتها" . وفى المقطع الإفتتاحى لقصيدته " الشمس Le Soleil ، "يصوّر بودلير نفسه وهو فى مخاض مثل ذلك " التدريب الغريب " ، وربما كان هذا هو الموضع الوحيد فى أزهار الشر الذى يُصوّر فيه أثناء عمله الشعري . إن النزال الذى ينخرط فيه كلّ فنان والذى فيه " يصرخ بخوفٍ قبل أن ينهزم ،"(9) موضوعٌ فى إطار أنشودةٍ رعوية ؛ يتراجعٌ عنها إلى الخلفية ويمكن التعرف على سحرها .

Le long du vieux faubourg , où pendent aux mesures
Les persiennes , abri des secrètes luxures ,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs , sur les toits et les blés ,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime ,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime ,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés ,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés . (10)

عبر الضاحية العتيقة ، حيث تتدلى المصاريع
فوق نوافذ الدور المتهاكة ، حاجبةً شهواتٍ خفية ،

حين تكيّل الشمس القاسية الضربات المتتابعة
فوق المدينة والمروج ، فوق الأسقف وحقول القمح ،
أمضى للتدرب وحيداً على مبارزتي الخيالية ،
مُتَشَمِّمًا في كل الأركان قافية عشوائية ،
متعثرًا في الكلمات كأنما في أحجار الرصف ،
وعائثاً أحياناً على أبيات شعرٍ حلمت بها منذ زمنٍ بعيد .(10)

وكان إيفاء هذه الخبرات النثرية حقّها نثراً كذلك هو أحد المقاصد
التي سعى إليها بودلير في **ضجر باريس** ، قصائده النثرية . وفي إهدائه لهذه
المجموعة إلى آرسين هوساي Arsène Houssaye ، رئيس تحرير صحيفة
لابريس La Presse ، يُعبر بودلير ، علاوة على هذا القصد ، عما يكمن حقاً
في قاع تلك الخبرات . " من منا لم يحلم ، في لحظات الطموح ، بمعجزة نثر
شعري ، موسيقى بلا وزن ولا قافية ، طيّعٍ ومتقطع بما يكفي ليتوافق مع
الإختلاجات الغنائية للروح ، وتموّجات الأحلام ، وقفزات الوعي المفاجئة ؟
هذا المثل الأعلى الوسواسي هو بالدرجة الأولى وليد خبرة المدن العملاقة ،
تشابك علاقاتها التي لا تُحصى " .(11)

وإذا حاول المرء تصوير هذا الإيقاع وفحص هذه الطريقة في العمل ،
لا تضح أن **متسكع** بودلير لم يكن صورة شخصية للشاعر إلى الحد الذي قد
يُفترض به ذلك . لأن ملمحاً هاماً من ملامح بودلير الحقيقي – أي الرجل
الملتزم بعمله – لا يشكل جزءاً من هذه الصورة : أغنى شرود ذهنه . فعند
المتسكع تنتصر متعة المراقبة . وقد تُركّز هذه المتعة علنا بالملاحظة ؛
والنتيجة هي المخبر السري الهاوي ، أو يمكنها أن تركد لدى المتبطل ،

عندئذ يكون المتسكع flâneur قد تحول إلى مُتطفّل badaud (12) ولم تأت التصويرات الموحية للمدينة الكبيرة من أي منهما . فهي من عمل أولئك الذين عبروا المدينة شاربدين ، غارقين في أفكارهم أو همومهم . وصورة **المبارزة الخيالية** fantasque escrime توفّيهم حقهم ؛ ففي ذهن بودليير حالتهم البعيدة كل البعد عن حالة المراقب . في كتابه عن ديكنز ، صوّر تشيسترتون Chesterton ببراعة الرجل الذي يهيم في المدينة الكبيرة غارقاً في أفكاره . وقد بدأت جولات تشارلز ديكنز الدؤوبة في طفولته . " حينما يكون قد كدح ، لا يتبقى أمامه سوى الإنجراف ، فينجرف عبر نصف لندن . كان طفلاً حالماً ، يفكر أغلب الوقت في آفاقه الموحشة . سار في الظلام تحت مصابيح هولبورن ، وُصِّلَ عند تشيرينج كروس ... لم يذهب من أجل " الملاحظة " ، هذه العادة المتزمّة ، لم ينظر إلى تشيرينج كروس ليُنشّط ذهنه ولم يُحصِ أعمدة مصابيح هولبورن ليتدرب على الحساب ... إن ديكنز لم يطبع هذه الأماكن على ذهنه ، بل طبع ذهنه على هذه الأماكن " . (13) في سنوات بودليير الأخيرة لم يكن قادراً في أغلب الأحيان علّالسير في شوارع باريس متنزهاً . فقد كان دائنوه يتعقبونه ، وأصبح مرضه محسوساً ، وكان هناك نزاع بينه وبين عشيقته . وقد صوّر بودليير الشاعر في مُخادعات نثره تلك الصدمات التي كانت تسببها له متاعبه والمائة فكرة التي كان يراوغها بها . وإدراكُ الجهد الذي أسبغه بودليير على قصائده تحت صورة المبارزة يعنى أن نتعلم كيف نفهمها على أنها سلسلة متصلة من التتقّيات الضئيلة . والنسخ المعدّلة من قصائده تبين أنه كان يعمل باستمرار وأنه كان مشغولاً بأدق التعديلات . والجولات التي صادف خلالها في مشكلته الشعرية أطفالاً عند نواصي شوارع باريس لم يكن دائماً قد قام بها بإرادته . وخلال

السنوات الباكرة لحياته كأديب ، حين كان يعيش فى هوتيل بيمودان Hotel Pimodan ، أتاحت لأصدقائه فرصة الإعجاب بالتكتم الذى يزيل به كل آثار العمل ، بدءاً بطاولة الكتابة ، من غرفته .(14) فى تلك الأيام ، إنطلق يصطاد الشوارع ، بالمعنى الرمزي . وفيما بعد ، حين تخلى عن جزءٍ تلو جزءٍ من وجوده البورجوازي ، أصبح الشارع بشكلٍ متزايداً ملاذاً بالنسبة له . لكن أثناء تنزهه ، كان هناك منذ البداية وعىً بهشاشة هذا الوجود . إنه يجعل من الضرورة فضيلةً ، وبذلك يوضح البنية المُمَيَّزة فى كل جوانبها لمفهوم بودلير عن البطل .

والضرورة المتخفية هنا ليست مجرد ضرورة مادية ؛ بل تتعلق بالإنتاج الشعري . فالأنماط الأصلية فى خبرات بودلير ، وفقدان التوسط بين أفكاره ، والقلق المتجمّد على أساريه تشير جميعاً إلى أنه لم يكن لديه المخزونات التى تمنحها للمرء معرفةً ضخمة ونظرةً شاملة للتاريخ . "كان فى بودلير مائعدّ عيباً ضخماً فى كاتب ، وهو عيبٌ لم يكن واعياً به : فقد كان جاهلاً . ماكان يعرفه ، كان يعرفه بعمق ؛ لكنه كان يعرف القليل . وظل غير مُطَّلِعٍ على التاريخ ، والفسولوجيا ، وعلم الآثار ، والفلسفة ... لم يكن كبير الإهتمام بالعالم الخارجى ؛ ربما كان واعياً به ، لكنه لم يدرسه بالتأكيد " .(15) وفى وجه هذه الانتقادات ومثيالاتها (16) ، قد يكون من الطبيعى والمشروع الإشارة إلى ضرورة وفائدة أن يكون الشاعر العامل عصياً على الإمساك به ، وإلى اللمسات ذات الطابع الشخصى الجوهرية لكل نشاطٍ إنتاجي . لكن للموقف جانبٌ آخر ، يُشجّع على الإفراط فى محاسبة الشخص المنتج باسم مبدأ ، هو مبدأ " الإبداعية " . وتزداد خطورة هذا الإفراط فى المحاسبة لأنه بينما يُطرى تقدير الشخص المنتج لذاته ، فإنه

يصلون فعلياً مصالح نظام إجتماعي معادٍ له . وقد أسهم نمط حياة البوهيمي في خلق خرافةٍ حول الإبداع عارضها ماركس بملاحظةٍ تنطبق على العمل الذهني وعلى العمل اليدوي بنفس الدرجة . فقد أرفق بالعبارة الإفتتاحية لمسودة برنامج جوتا ، التي تقول " العمل هو مصدر كل ثروة وكل ثقافة " ، الملاحظة النقدية التالية : " لدى البورجوازي أسبابٌ جيدةٌ جداً لإسباغ قوةٍ إبداعيةٍ مفارقةٍ للطبيعة على العمل ، إذ ينتج على وجه الدقة من حقيقة أن العمل يعتمد على الطبيعة ، أن إنساناً ليس لديه أى ملكية سوى عمله لابد أن يكون في كل المجتمعات والحضارات عبداً للأناس آخرين أصبحوا مالكيين لشروط العمل المادية . " (17) ولم يكن بولدوير يمتلك سوى القليل من الشروط المادية للعمل الذهني . فبدءاً من المكتبة وحتى المسكن ، لم يكن ثمة شيءٌ لم يُضطرَّ للإستغناء عنه خلال فترة من فترت حياته ، التي كانت مضطربةً بنفس القدر في باريس وخارجها . في 26 ديسمبر 1853 ، كتب لأمه يقول : " أنا معتادٌ على المعاناة البدنية إلى درجةٍ معينة . فأنا بارغٌ في التصرف بقميصين تحت بنطلون ممزق وسترة تنفذ منها الريح ، وأنا من الخبرة في إستخدام القش أو حتى الورق لسد الثقوب في حذاءي بحيث أن المعاناة المعنوية هي تقريباً النوع الوحيد الذي أعتبره معاناةً . إلا أنني لابد لي من الإعتراف بأنني قد بلغت النقطة التي لأقوم عندها بأية حركات مفاجئة ولأأسير كثيراً لأنني أخشى أن أمزق ملابسى أكثر من ذلك . " (18) وبين الخبرات التي صاغها بولدوير في صورة البطل ، كانت الخبرات من هذا النوع أقلها إثارة للإلتباس .

حوالى ذلك الوقت ، يظهر الشخص المُعَدِم على هيئة البطل في موضع آخر وبشكلٍ ينطوى على السخرية : في كتابات ماركس . إذ يتحدث

ماركس عن أفكار نابوليون الأول ويقول : " وذروة " الأفكار النابوليونية " idées napoléoniennes هو رجحان كفة الجيش . فقد كان الجيش هو مناط الشرف point d'honneur بالنسبة للفلاحين الذين يزرعون قطعة أرض والذين تحولوا إلى الباطال " . إلا أن الجيش الآن ، تحت حكم نابوليون الثالث " لم يعد زهرة شباب المزارع ، بل زهرة مستتفع البروليتاريا الرثة lumpenproletariat الفلاحية . فهو يتكون بدرجة كبيرة من بدائل remplaçants ... مثلما أن بونايرت الثانى هو نفسه بديل remplaçant ، لنابوليون " . (19) وإذا تحول المرء عن هذه النظرة وعاد إلى صورة الشاعر المقاتل ، فسوف يجد صورة أخرى متراكبة فوقها لحظياً : هي صورة جواب الآفاق ، الجندى الذى يطوف خلال الريف . (20) وهناك ، فى المقام الأول ، بيتان شهيران لبودلير يرئان ، بترخيمهما الوسطى syncope غير الجلى ، فوق الفضاء الفارغ اجتماعياً الذى يتحدث عنه ماركس . وهما يختتمان المقطع الثانى من ثالثة قصائد " العجائز الصغيريات Les petites vieilles " . ويرفق بروسست بهذين البيتين الكلمات التالية : " يبدو من المستحيل المضى إلى أبعد من ذلك " "il (21) semble impossible d'aller au – delà"

Ah ! que j'en ai suivi , de ces petites vieilles !
Une , entre autres , à l'heure où le soleil tombant
Ensablante le ciel de blessures vermeilles ,
Pensive , s'asseyait à l'écart sur un banc ,

Pour entendre un de ces concerts , riches de cuivre ,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins ,
Et qui , dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au coeur des citadins . (22)

آه ! لقد تتبعتهن ، تلك العجائز الصغيرات !
من بينهن واحدة ، ساعة تُدْمى الشمس الغاربة
السماء بجروح قرمزية ،
تجلس ، ساهمة ، مُتباعدة على مقعد ،

لتستمع إلى واحدة من حفلات الموسيقى ، الغنية بالآلات النحاسية ،
التي يغمر بها الجنود حدائقنا أحياناً ،
والتي ، فى تلك المساءات الذهبية التي يشعر فيها المرء
بأنه يحيا من جديد ،
تسكب فى قلب سكان المدينة بعض البطولة. (22)

فرق الموسيقى النحاسية التي يتكون أفرادها من أبناء الفلاحين الفقراء
والتي تعزف ألحانها لسكان المدينة الفقراء – إنها تمثل البطولة التي تخفى
بجاء طابعها الرث في كلمة بعض *quelque* والتي تكون بهذه الإيماء ذاتها
أصيلة بل إنها كذلك النوع الوحيد الذي مازال ينتجه هذا المجتمع . ومامن
عاطفة فى قلوب أبطالها لا يكون لها مكان فى قلوب الناس الضئيلين الذين
يجتمعون حول فرقة عسكرية .

والحدائق – وتشير إليها القصيدة على أنها *nos jardins* حدائقنا –
هى تلك المفتوحة لسكان المدينة الذين يتجه شوقهم عبثاً باتجاه الحدائق
الضخمة ، المغلقة . والناس الذين يأتون إلى هذه الحدائق ليسوا تماماً ذلك
الزحام الذى يروج حول المتسكع . كتب بودلير عام 1851 : " مهما كان
الفريق الذى ينتمى إليه المرء ، فمن المستحيل ألا يأخذ بخناقه مشهد هؤلاء

السكان المرضى الذين يتلعون تراب المصانع ، ويستنشقون ذرات القطن ، ويدعون أنسجتهم ليتخللها الرصاص الأبيض ، والزئبق ، وكل السموم الضرورية لإنتاج الروائع " ... هؤلاء السكان المهزولين الكادحين الذين تدين لهم الأرض بعجائبها ؛ الذين يحسون بدمٍ قانٍ متهور يسرى فى عروقهم ، والذين يلقون نظرة طويلة ، مثقلة بالأسى على ضوء الشمس وظلال الحقائق الضخمة " .(23) هؤلاء السكان هم الخلفية التى تبرز فوقها قسماط البطل . وقد وضع بودلير بطريقته تعليقاً على الصورة المقدّمة على هذا النحو . فقد كتب تحتها كلمة **الحداثة** la modernité .

البطل هو الموضوع الحقيقى للحداثة . وبعبارة أخرى ، فإن الأمر يتطلب مزاجاً بطولياً لكى يحيا المرء الحداثة . وكان هذا هو رأى بلزاك أيضاً . وبإيمانها بذلك ، يكون بلزاك وبودلير معارضين للزعة الرومانسية . فهما يصوران المشاعر والتصميم؛ بينما صوّر الرومانسيون العزوف والإستسلام . لكن الطريقة الجديدة فى النظر إلى الأشياء أكثر تنوعاً وأغنى فى تحفظاتها لدى الشاعر مماهى لدى راوى القصص . وسوف يوضح مجازان إثنان كيف أن الأمر على هذا النحو .

فعند بلزاك يتحول المصارع إلى commis voyageur تاجرٍ رخال . إذ يستعد البائع الرخال جوديسار Gaudissart ليطوف إقليم تورين Touraine . ويصف بلزاك إستعداداته ويقاطع نفسه ليتعجب : " ياله من رياضى ! ويالها من حلبة ! ويالها من أسلحة : هو ، والعالم ، ولسانه الذرب ! " (24) أما بودلير ، من جهته ، فيتعرف فى البروليتارى على العبد المبارز . فمن بين الوعود التى تمنحها الخمر للمحرومين ، يذكر المقطع الخامس من قصيدة " روح الخمر " " L'Ame du vin " مايلى :

J'allumerai les yeux de ta femme ravie ;
A ton fis je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L'huile qui raffermir les muscles de lutteurs .

سأشعلُ عيون زوجتك المنتشية ؛
سأمنحُ إبنك القوة والتورّد
وسأكون لرياضيّ الحياة الواهن هذا
الزيت الذي يُصلّد عضلات المصارعين . (25)

إن ما يحققه رجل يعمل بأجر في عمله اليومي لا يقل عما ساعد المصارغ في العصور الغابرة على الفوز بالتصفيق والشهرة . وهذه الصورة هي إحدى أفضل إستبصارات بودليير ؛ وهي مُستمدّة من تأمله في وضعه هو . وتشير فقرّة من " صالون عام 1859 " " Salon de 1859 " إلى الطريقة التي أراد أن يرى بها الناس الصالون . " حين أسمع كيف أن أمثال رافاييل أو فيرونيزي يُمجّدون بقصدٍ خفي هو الخطّ من قيمة ما جاء بعدهما ، ...أتساءل عما إذا لم يكن الإنجاز الذي لا بد أن يصنّف على الأقل على أنه معادلٌ لإنجازهما ... أكثر جدارةً بما لا يقاس ، لأنه إنتصر في جوٍّ ومكانٍ معاديين " (26) كان بودليير مغرماً بوضع هذه الأطروحات داخل السياق بطريقة جازمة ، في إشراقٍ باروكي ، إذا شئت . وكان جزءاً من دهائه النظري أن يخفي الارتباط بينها – إن وُجد . ويمكن باستمرار إضاءة مثل هذه المقاطع الغامضة بالرجوع إلى رسائله . ودون أن نلجأ إلى تلك الطريقة ، سيكون بإمكاننا التعرف على ارتباطٍ واضح بين الفقرة الواردة أعلاه والتي

ترجع إلى عام 1859 وبين فقرة أخرى كتبت قبلها بعشر سنوات وتُعدُّ غريبةً بوجه خاص . وسوف تُعيد سلسلة التأملات التالية إقامة هذا الارتباط .

إن المقاومة التي تُبديها الحادثة للدافع الحيوى المُنتج الطبيعى لشخصٍ ما لا تتناسب مطلقاً مع قوته . ويكون من المفهوم أن يُنهك المرء ويلوذ بالموت . لابد أن تكون الحادثة تحت علامة الإنتحار ، وهو فعل يختتم إرادة بطولية لا تقدم أية تنازلاتٍ لعقليةٍ معاديةٍ لهذه الإرادة . ليس هذا الإنتحار تسليماً بل إنه عاطفةٌ بطولية . إنه إنجاز الحادثة فى مجال العواطف . (27) بهذا الشكل ، بإعتباره **العاطفة الخاصة للحياة الحديثة** *passion particulière de la vie moderne* ، يظهر الإنتحار فى الفقرة الكلاسيكية المُكرّسة لنظرية الحادثة . وإنتحار الأبطال الغابرين هو إستثناء . " باستثناء هيراقليطس على جبل أويتا Oeta ، وكاتو الأوتيكى ، وكليوباترا ... أين يجد المرء إنتحارات فى التقارير الغابرة ؟ " (28) وليس معنى هذا أن بولدير إستطاع العثور على إنتحاراتٍ فى التقارير الحديثة ؛ والإشارة إلى روسو وبلزك التى تلى هذه الجملة هى إشارة هزيلة . لكن الحادثة تُبقى المادة الخام لتلك التصويرات جاهزة ، وتتنظر الرجل الذى سيستطيع السيطرة عليها . وقد أودعت هذه المادة الخام نفسها فى نفس تلك الشرائح التى إتضح أنها أساس الحادثة . وقد ظهرت الملاحظات الأولى بصدد نظرية الحادثة عام 1845 . وحوالى ذلك الوقت أصبحت فكرة الإنتحار مألوفةً للجماهير العاملة . " يتدافع الناس للحصول على نسخٍ من لوحة بالطباعة على الحجر تُصوّر عاملاً إنجليزياً ينتزع حياته لأنه يائسٌ من كسب عيشه . بل إن أحد العمال يذهب إلى شقة يوجين سو ويشنق نفسه هناك . ويجدون فى يده قصاصة ورق عليها هذه الملاحظة : " فُكرْتُ أن الموت سيكون أسهل

بالنسبة لى إذا مِتَّ تحت سقف رجلٍ يدافع عنا ويحبنا " (29) وفى عام 1841 نشر أدولف بواييه Adolphe Boyer ، وهو طابعٌ ، كتاباً صغيراً بعنوان **عن حالة العمال وتحسينها عن طريق تنظيم العمل** De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail. تصويراً معتدلاً يسعى إلى كسب المنظمات الإدماجية الفئوية corporations القديمة للرحالة المتجولين التى تمسكت بممارسات الطوائف الحرفية لجمعيات الشغيلة . وكان عمله فاشلاً . فانتزع المؤلف حياته بنفسه ودعا فى رسالة مفتوحة زملاءه فى الشقاء إلى أن يحذوا حذوه . ومن المحتمل تماماً أن شخصاً مثل بودليير كان ينظر إلى الإنتحار على أنه الفعل البطولى الوحيد الذى بقى **للجماهير البائسة** multitudes malades للمدن فى أزمنة الرجعية . وربما نظر إلى " موت " [ألفريد] ريثيل [Alfred] Rethel ، الذى كان شديد الإعجاب به ، على أنه عمل فنانٍ راقٍ أمام الحامل يُخطط على قماش اللوحة الطرق التى يموت بها المنتحرون . أما عن ألوان اللوحة فقد قدّمت الموضوعة مجموعة ألوانها .

مع ملكية يوليو ، بدأت تسود ملابس الرجال الألوان السوداء والرمادية . وقد إهتم بودليير بهذا التجديد فى مقاله " صالون عام 1845 " . وقد كتب فى ختام عمله الأول : " أكثر من أى فردٍ آخر ، فإن **الرسام** ، الرسام الحقيقى ، سيكون ذلك الرجل الذى يستخلص من الحياة الحاضرة جوانبها الملحمية ويُعلمنا بالخطوط والألوان أن نفهم مقدار عظمتنا وشاعريتنا فى أحذيتنا الجلدية وربطات عنقنا . فهل يتيح لنا الرواد الحقيقيون فى العام القادم المتعة الفائقة للسماح لنا بالإحتفال بمقدم **الجديد** حقاً . (30) وكتب بعد ذلك بعام : " أما عن الرداء ، كساء البطل الحديث ، ... أفلا يملك

جمالاً وسحراً خاصين به ؟ ... أليس رداءً تحتاجه حقبتنا ، التى تعانى ، مكتسبةً حتى أكتافها النحيلة السوداء الضيقة برمز الحداد الدائم ؟ لاتتمتع البزة السوداء والمعطف الفراك فحسب بجمالٍ سياسى كتعبيرٍ عن المساواة العامة ، بل يتمتعان كذلك بجمالٍ شعري كتعبيرٍ عن العقلية العامة - حاشية ضخمة من الحانوتية ، الحانوتية السياسيين ، والحانوتية الغراميين ، والحانوتية البورجوازيين . نلاحظ جميعاً نوعاً من الجنازة . إن بزة اليأس التى لاتتغير هى البرهان على المساواة ... أليس ثمة سحرٌ خفى فى طيات المادة ، التى تقلب أساريرها وتلتف كالأفاعى حول لحمٍ مقتول ؟ "(31) هذه الصورة الذهنية تشكّل جزءاً من الإنبهار العميق الذى أوقعته بالشاعرتك المرأة العابرة femme passante المتشحة بالحداد فى سوناتاه . ويختتم نص عام 1846 كما يلى : " لأن أبطال الإلياذة Iliad لايمكنهم أن يمسكوا شمعةً من أجلكم ، يافوتران Vautrin ، ورستينيak Rastignac ، وبيروتو Birotteau - ولا من أجلك ، يا فونتاناريس Fontanarés ، الذى لم تجرؤ على الإعراف للجمهور بما عانيته تحت المعطف الجنازى الذى يبدو كأن تشنّج عضلة قد ضيقه ، المعطف الذى نرتديه جميعاً ، ولا من أجلك ، يا أونوريه دو بلزاك ، أيها الأعزب ، والأشد رومانسية ، والأشد شعريّةً من بين كل الشخصيات التى خلقها خيالك " .(32)

وبعد ذلك بخمسة عشر عاماً كتب الديمقراطى الألمانى الجنوبى فريدريش تيودور فيشر Fredrich Theodor Vischer نقداً لموضة الرجال توصل فيه إلى إستبصارات مشابهة لاستبصارات بودلير . لكن وجه التشديد مختلف . فما يمنح ظلالاً لمشروع الحداثة المعتم عند بودلير يمثل حُجّةً براقّة فى الصراع السياسى عند فيشر . إذ يكتب فيشر ، متأملاً الرجعية التى

أناخت بثقلها منذ عام 1850 : " إن إبداء ألوان المرء الحقيقية يعتبرُ مثيراً
للسخرية ، ويُعتقد أن كون المرء مهندياً هو أمر طفولي . فكيف إذن يمكن
للملابس إلا أن تكون عديمة اللون . ورخوة ، وضيقة في آنٍ واحد ؟ " (33)
تلتقى الأضداد ؛ وحيث يتم التعبير إستعارياً عن نقد فيشر السياسى فإنه
يتراكب فوق صورةٍ مبكرة لبودلير . ففي سوناتاه بعنوان " القطرس "
"L'Albatros" – وهى نتاج الرحلة البحرية التى كان من المأمول أن تُصلح
الشاعر الشاب – يتعرف بودلير على نفسه فى هذه الطيور التى يصف
خَرَقَها على ظهر المركب حيث وضعها البحارة كما يلى :

A peine les ont – ils déposés sur les planches ,
Que ces rois de l'azur , maladroits et honteux ,
Laissent piteusement leurs grands ailes blanches
Comme des avirons trainer à côté de 'eux .

Ce voyageur ailé , comme il est gauche et veule !

مأن وضعوهم على الألواح
ملوك الرزقة ، المتعثرين الشائنين هؤلاء ،
حتى تدلّت أجنحتهم الكبيرة البيضاء مثيرةً للراء
مثل مجاديف يجرونها إلى جانبهم .

مأشد خَرَقَه وتهالكة ، هذا المسافر المجنّح ! (34)

أما فيشر فيكتب كما يلي عن أكمام السترة الواسعة التي تغطي المعصم : " لم تعد هذه أذرع بل بقايا جناح ، أعقاب إجنحة بطريق وزعانف سمك ؛ وتبدو حركة الإضافات العديمة الشكل حين يتحرك الرجل كأنها إيماءات حمقاء ، سخيفة ، وتدافع ، وتجذيف . " (35) نفس النظرة للأمر ، ونفس الصورة .

يُعرّف بودليير وجه الحداثة بشكل أوضح على النحو التالي ، دون أن يُنكر وَشَمَ قابيل على جبهتها : " قَنَعَ أغلبُ الكتاب الذين شغلوا أنفسهم بموضوعاتٍ حديثة حقاً بالموضوعات المؤكدة ، الرسمية ، بانتصاراتنا وبطولتنا السياسية . وهم يفعلون ذلك نافرين ولمجرد أن الحكومة تأمرهم بذلك وتدفع لهم . إلا أن ثمة موضوعاتٍ من الحياة الخاصة تُعدّ بطوليةً على نحوٍ مختلفٍ تماماً . مشهد الحياة الأنيقة ومشهد آلاف الحيوانات غير النظامية التي يحياها في بدرومات المدينة الكبيرة المجرمون والنساء اللاتي يعولونهن . وتبين صحيفتا جازيت دي تريبونوه Gazette des Tribunaux ومونيتور Moniteur أننا يكفي أن نفتح أعيننا لتتعرف على بطولتنا . " (36) هنا تتضمن صورة البطل هندی الأبّاش apache* . وهو يمثل الخصائص التي يرى بونور Bounoure أنها تُميّز عزلة بودليير – " noli me tangere ، تقوقع encapsulation الفرد في إحتلافه " . (37) يشجب الأبّاش الفضيلة والقوانين ؛ وهو يقضى على **العقد الإجتماعي** contrat social إلى الأبد . ومن هنا فإنه يرى أن عالماً كاملاً يفصل بينه وبين البورجوازي ويخفق في التعرف فيه على ملامح المتواطئ التي سرعان ماسيصفها هوجو بتأثير بالغ القوة في **العقوبات** Les Châtiments . إلا أنه كان مُقدّراً لأوهام بودليير أن تتمتع بالتأكيد ، بقوة تأثيرٍ دائمةٍ أكبر . فقد أرسى هذه الأوهام شعراً الأبّاشية

وانكبت على جنس أدبي لم يختف طوال أكثر من ثمانين سنة . وكان بودلير أول من كشف الغطاء عن هذا النبع . فلم يكن بطل بو هو المجرم بل المخبر السرى . ولم يكن بلزك ، من جانبه ، يعرف سوى الخارجين العظام على المجتمع . بينما يشهد فوتران صعوداً وهبوطاً ؛ فلديه مهنة حياة تماثل كل أبطال بلزك . والمهنة الإجرامية هى مهنة مثل أى واحدة أخرى . كما أن فيراجوس Ferragus ، أيضاً ، لديه أفكار كبيرة ويضع خططاً بعيدة المدى ؛ إنه من نوع الكاربونارى Carbonari** . قبل بودلير ، لم يكن ثمة مكان فى الأدب للأباش الذى

• الأباش : تعبير يُطلق على مجرمى المدن الكبيرة ، مأخوذ من قبيلة الأباش الهندية الشهيرة بالحيلة والقسوة والشجاعة – م

** الكاربونارى : عضو حركة الكاربونارية ، وهى حركة سياسية تطورت فى مملكة نابولى لإعادة فرديناند الرابع ومارى-كارولين المنفيين فى صقلية إلى العرش . وبعد عودة فرديناند إلى نابولى (1815) تحولت الكاربونارية إلى حركة ليبرالية هدفها إقامة أنظمة ديمقراطية فى إيطاليا . وقد أثار الكاربونارى الثورة فى نابولى (1820) وفى بيمونت (1821) . وكانت جمعية إيطاليا الفتاة التى أسسها ماتزينى عام 1831 هى ←

يظل طوال حياته محصوراً ضمن حدود أطراف المجتمع والمدينة الكبيرة . وقد أصبح التصوير المذهل لهذا الموضوع فى **أزهار الشر** ، قصيدة " خمر القاتل Le Vin de l'assassin " ، نقطة إنطلاق جنس أدبي باريسى . أصبح كباريه " [القط الأسود] شانوار " " Chat noir " هو " مقر قيادته الفنى " . وكانت عبارة " **أيها العابر ، كن حديثاً** " " Passant , sois moderne " هى لافتة فترته الباكورة ، البطولية .

يصادف الشعراء نفاية المجتمع فى شارعهم ويستمدون موضوعهم البطولى من نفس هذه النفاية . وهذا يعنى أن نموذجاً عادياً ، كما هو الحال

، مُتراكبٌ فوق نموذجهم اللامع . هذا النموذج الجديد مُستَبْعٌ بلامح جامع
الأسمال الذى شغل بودليير نفسه به مراراً . وقبل عامٍ من كتابته لقصيدة "
خمر جامعى الأسمال Le Vin des chiffonniers ، نشر وصفاً نثرياً لهذه
الشخصية : " أمامنا رجلٌ عليه أن يجمع نفاية النهار فى العاصمة . إنه
يُصنّف ويجمع كل مائتقيه المدينة الكبيرة ، كل ماتقده ، كل ماتحتقره ، كل
ماتسحقه تحت أقدامها . إنه يضاهى بين حوليات الإسراف ، بين مخزونات
capharnaum التبيد . إنه يفرز الأشياء ويتخذ خياراً حكيماً ؛ يجمع ، مثل
بخيلٍ يحرس كنزاً ، النفاية التى ستتخذ بين مخالب ربة الصناعة شكلَ أشياءٍ
مفيدةٍ ومُشبعة . " (38) هذا الوصف هو إستعارةٌ واحدةٌ ممتدة لنهج الشاعر
كما يفهمه بودليير . جامعُ أسمالٍ أو شاعر - النفاية تهم كلاً منهما ،

ورثة هذه الحركة . وفى فرنسا ، تطورت هذه الحركة للنضال ضد النظام السياسى لإعادة
الملكية . وقد ترأس لافاييت لجنّتها المركزية لبعض الوقت . حاولت الحركة القيام بعدة
تمردات فاشلة (عام 1822 ، فى بلغور ، ولاروشيل ، وسومور) . وعند نهاية عهد إعادة
الملكية ، ذابت الحركة فى جمعيات جمهورية أخرى - روبير الصغير .

وكلٌ منهما يمضى إلى عمله وحيداً حين يُغَطّ المواطنون فى النوم ؛ وحتى
الإيماء فإنها واحدة لدى كليهما . يتحدث نادار Nadar عن " خطوة " بودليير
" المختلجة " ("pas saccadé") . هذه الخطوة هى خطوة الشاعر الذى
يجوب المدينة بحثاً عن غنيمة القوافى ؛ ولا بد أنها كذلك خطوة جامع
الأسمال الذى يتوقف فى طريقه كل عدة لحظات ليلتقط النفاية التى يصادفها
. وثمة أمور كثيرة تشير إلى أن بودليير كان يرغب سراً فى إظهار هذه
العلاقة . وهى تنطوى على نبوءة على أية حال . فبعد ستين عاماً يظهر عند
أبوللينير Apollinaire شقيقٌ للشاعر تدهور ليصبح جامع أسمال . إنه

كرونيامانتال Croniamantal ، الشاعر القتييل poète assassiné ، أول ضحايا المجزرة التي تستهدف القضاء على فصيلة الشعراء الغنائيين في العالم بأسره .

يظهر شعر الأباشية في ضوء غير مؤكد . فهل تقدم حثالة المجتمع أبطال المدينة الكبيرة ؟ أم أن البطل هو الشاعر الذي يصوغ عمله من تلك المادة ؟ (40) تسمح نظرية الحادثة بكلا الأمرين . لكن في قصيدة متأخرة ، هي " شكاوى إيكاروس Les plaintes d'un Icare " ، يشير بودليير الكهل إلى أنه لم يعد يتعاطف مع ذلك النوع من الناس الذين بحث في شبابه عن أبطال من بينهم .

Les amant des prostituées
Sont heureux , dispos et repus ;
Quant à moi , mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées .

محبو العاهرات
سعداء ، راضون وهانئون ؛
أما أنا ، فذراعى مكسورتان
لأننى إحتضنت السحب .

إضطر الشاعر ، الذى هو بديل البطل القديم ، كما يشير عنوان القصيدة ، إلى إفساح المجال للبطل الحديث الذى تتقل أفعاله صحيفة جازيت دى تريبونوه [صحيفة المحاكم] (42) . وفى الوقت الحاضر أصبح هذا التسليم كامناً فعلاً فى مفهوم البطل الحديث . فالهلاك مقدور له سلفاً ،

وليس ثمة حاجة إلى أن يتقدم أى تراجيدى لإعداد ما هو ضرورى لهذا السقوط . لكن فور أن تكون الحادثة قد نالت ماتستحقه ، يكون وقتها قد إنتهى . عندها ستوضع موضع الإختبار . وبعد أن تنتهى سيتضح ما إذا كانت ستستطيع أن تصبح تراثاً antiquity .

ظل بودلير دائماً واعياً بهذه المسألة . وقد خبر المطالبة القديمة بالخلود على أنها مطالبته هو بأن يُقرأ باعتباره كاتباً قديماً ذات يوم . وما يميز المهمة الفنية عموماً بالنسبة له هو " أن كل حادثة جديرة بأن تصبح تراثاً ذات يوم ". (43) وقد لاحظ جوستاف كان ببراعة فائقة أن لدى بودلير " رفضاً للفرصة ، التى تتيحها طبيعة الذريعة الغنائية "

"refus de l'occasion , tendu par la nature du prétexte lyrique" (44). وما جعله لامبالياً تجاه الفرص والمناسبات هو الوعى بهذه المهمة . خلال الحقبة التى إنتمى إليها ، لم يكن ثمة شئ أقرب إلى " مهمة " البطل القديم ، إلى " كدح " أمثال هرقل ، من المهمة التى فرضها على نفسه على أنها أخص مهامه ؛ مهمة إعطاء شكل للحادثة .

من بين كل العلاقات التى دخلت فيها الحادثة ، تبرز علاقتها بالتراث الكلاسيكى . وبالنسبة لبودلير يمكن أن نرى هذا فى أعمال فيكتور هوجو . " لقد قاده القدر ... إلى إعادة صياغة نموذج الأنشودة الكلاسيكية والتراجيدى الكلاسيكية... فى القصائد وأعمال الدراما التى نعرفها عنه ". (45) إن الحادثة تحددُ حقبةً ، كما تشير إلى الطاقات التى تعمل فى هذه الحقبة لتقريبها من التراث . وقد سَلَم بودلير لهوجو بهذه الطاقات بنفور وفى حالاتٍ قليلة فقط . وبدا له فاجنر Wagner ، من ناحية أخرى ، على أنه فيضٌ محضٌ ، لامحدود لهذه الطاقة . " لو كان فاجنر يقترب فى إختيار موضوعاته

وفى منهجه الدرامى من التراث الكلاسيكى ، فإن قوة تعبيره الجياشة تجعله أهم ممثل للحدث فى الوقت الرهن " . (46) هذه العبارة تلخص فى كلمات قليلة نظرية بودلير فى الفن الحديث . وفى رأيه تقتصر خاصية التراث على البناء ؛ أما جوهر وإلهام العمل فهما الشغل الشاغل للحدث . " الويل لمن يدرس من التراث جوانب غير الفن الخالص ، المنطق ، المنهج العام . فمن يستغرق بصورة مفرطة فى التراث ، يُجرّد نفسه من المزايا التى تقدمها له الفرصة " . (47) ويقول فى الفقرة الختامية من مقاله عن جيز : " بحث فى كل مكان عن الجمال العابر ، القصير الأمد لحياتنا الراهنة ، طابع ماسمح لنا القارئ بأن ندعوه الحدث " . (48) فى شكل موجز ، يمضى مذهبه كما يلى : " عنصر ثابت ، لايتغير ... وعنصر نسبى ، محدود يتعاونان لإنتاج الجمال ... والعنصر الأخير تقدّمه الحقيقة ، والموضة ، والأخلاق ، والعواطف . وبدون هذا العنصر الثانى ... لن يمكن إستيعاب الأول " . (49) ولايسع المرء أن يقول أن هذا تحليل عميق .

نظرية الفن الحديث هى أضعف نقطة فى رؤية بودلير للحدث . فرؤيته العامة تُبرز التيمات الحديثة ؛ وربما كان من الواجب أن تشغل نظريته فى الفن نفسها بالفن الكلاسيكى ، لكن بودلير لم يحاول أبداً شيئاً من هذا القبيل . ولم تكن نظريته تتماشى مع التسليم الذى يظهر فى عمله على أنه سذاجة وفقدان للطبيعة . واعتمادها على بو حتى فى صياغتها هو تعبير عن تقييدها . أما توجهها الجدالى فهو تعبير آخر عن ذلك ؛ إذ أنها تقف على الخلفية الرمادية للنزعة التاريخية ، وضد مدرسة البيت السكندرى Alexandrinism الأكاديمية التى كانت رائجة مع فيلمان Villeman وكوزان Cousin . ولم تقم أى تأملات جمالية فى نظرية بودلير للفن بتقديم الحدث

فى تداخلها المتبادل مع التراث الكلاسيكى ، وهو شئ جرى عمله فى قصائد
معينة من أزهار الشر Fleurs du mal .

وتتصدر هذه القصائد قصيدة " البجعة Le Cygne " . وليس من قبيل
المصادفة أنها مجازٌ محكى [أليجوريا] Allegory . المدينة التى هى فيضٍ
دائم تصبح صلبة . تصبح هشّة وشفافّة مثل الزجاج - بقدر مايتعلق الأمر
بمعناها - " إن شكل المدينة يتغير ، ياللعسرة ، أسرع من قلب رجل فانٍ
(" mortel (50) إن قوام باريس هش ؛ وهى محاطةٌ برموز الهشاشة -
كائنات حية (الزنجية والبجعة) وشخصيات تاريخية (أندروماك ، "أرملة
هكتور وزوجة هيلينوس ") . وسمتها العامة هى الحزن على ماضى وإفتقاد
الأمّل فيما سيأتى . وفى التحليل الأخير ، يؤسس هذا التداعى أوثق رابطة
بين الحداثة وبين التراث . وأينما ظهرت باريس فى أزهار الشر ، فإنها تحمل
دلائل هذا التداعى . فقصيدة " شفق الصباح Le Crépuscule du matin "
هى نسيجٌ شخصٍ يستيقظُ أعيد إنتاجه من خلال مادة المدينة . وقصيدة "
الشمس Le Soleil " تبين المدينة باليةً ، مثل نسيجٍ قديم فى ضوء الشمس .
والرجل العجوز الذى يتناول أدواته بإستكانةٍ يوماً بعد يوم لأنه لم يتحرر من
الحاجة حتى فى شيخوخته هو المجاز المحكى [أليجوريا] للمدينة ، وبين
سكانها ليس سوى النساء العجائز - " Les petites vieilles " - هن من
أُسبغت عليهن صبغةٌ روحية . وتدين هذه القصائد لتحفظٍ يحميها حقيقة أنها
قد سافرت خلال العقود دون مقاومة . إنه التحفظ ضد المدينة الكبيرة ، وهذا
التحفظ يُميزها عن كل شعر المدينة الكبيرة تقريباً . وكفى مقطع واحد بقلم
فيريران Verhaeren لفهم ماأقصده هنا .

Et qu'importent les maux et les heures démentes
Et les cuves de vice où la cité fermente
Si quelque jour , du fond des brouillards et des voiles
Surgit un nouveau Christ , en lumière sculpté
Qui Soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles .(51)

ماذا تهم الشرور والساعات المخبولة
ودنان الرذيلة حيث تتخمر المدينة
مادام سيبزغ ذات يوم ، من أعماق الضباب والأستار
مسيحٌ جديد ، منحوتٌ من الضوء
يرفع البشرية نحوه
ويُعَمِّدُها بلهب نجومٍ جديد . (51)

ليس لدى بودلير مثل هذه المنظورات . وفكرته عن تداعي المدينة
الكبيرة هي أساس دوام القصائد التي كتبها عن باريس .
وقصيدة " البجعة " مهداة ، أيضاً ، إلى هوجو ، وهو أحد الرجال
القاتل الذين بدا لبودلير أن عملهم ينتج تراثاً جديداً . ويقدر ما يمكن للمرء
الحديث عن مصدرٍ للإلهام في حالة هوجو ، فإنه كان مختلفاً جوهرياً عن
مصدر إلهام بودلير . فلم يعرف هوجو القدرة على أن يصبح جامداً – إذا
إستخدمنا مصطلحاً بيولوجياً – والتي تتبدى مائة مرة في كتابات بودلير كنوعٍ
من محاكاة الموت . ومن جهة أخرى ، من الممكن الحديث عن نزعة هوجو
الأرضية chthonian . ورغم أنها لم تُذكر تحديداً ، فإنها ترد في الملاحظات
التالية بقلم شارل بيجي Charles Péguy التي تبين أين يكمن الاختلاف بين
مفاهيم هوجو وبودلير عن التراث الكلاسيكي . " شئ واحد يمكن أن يتأكد

منه المرء : أن هوجو حين كان يرى شحاذاً فى الطريق ، فإنه يراه كما هو ، يراه فعلاً كما هو فعلاً ... يرى فيه الشحاذ العتيق ، الضارع العتيق ، فى الطريق العتيق . وحين يرى الحلية الرخامية لإحدى مدفآتنا أو قوالب الطوب المبنية بالأسمنت فوق إحدى مدفآتنا الحديثة ؛ فإنه يراها كما هى - أى أحجار المدفأة ، أحجار المدفأة العتيقة . وحين يرى باب منزل والعتبة ، التى عادةً ماتكون حجراً مربعاً ، فإنه يتعرف فى هذا الحجر المربع على الخط العتيق ، خط العتبة المقدسة التى هى هذا الحجر " . (52) ولن نجد تعليقاً أفضل من هذا على المقطع التالى من **البؤساء** : " كانت حانات ضاحية سانت - أنطوان تشبه حانات آفنتين المبنية فوق كهف العزافة والمتصلة بالإلهامات المقدسة ؛ وكانت مناضد هذه الحانات تقرب من الحوامل الثلاثية الأرجل ، ويتحدث إينيوس Ennius عن الخمر التنبؤية التى تُحتسى هناك " (53). وقد أثمرت نفس الطريقة فى النظر إلى الأشياء العمل الذى تظهر فيه أول صورة لـ " تراث باريسى " ، أعنى مجموعة هوجو الشعرية " إلى قوس النصر Al'arc de triomphe " . وينبع تمجيد هذا الأثر المعماري من رؤيا Paris Campagna ، " حملة ضخمة " لم يتبق منها من المدينة المتلاشية سوى ثلاثة نُصب تذكارية : السانت - شابيل [المحراب المقدس] Sainte - Chapelle ، وعمود الفاندوم Vendôme ، وقوس النصر Arc de Triomphe والدلالة الكبرى التى تتمتع بها هذه المجموعة فى عمل فيكتور هوجو تتأطر الموقع الذى تحتله فى نشوء صورة لباريس فى القرن التاسع عشر مُصاغةً وفق قالب التراث الكلاسيكى . ولاشك أن بودليير عرف هذه المجموعة التى كُتبت عام 1837 .

قبل ذلك بسبع سنوات كتب المؤرخ فريدريش فون راومر Friedrich Von Raumer فى رسائله من باريس وفرنسا عام 1830 يقول : " بالأمس مسحُ بنظرى المدينة الضخمة من برج كنيسة النوتردام Notre Dame . من الذى بنى أول منزل ، ومتى سينهار آخر منزل وتبدو أرض باريس مثل أرض طيبة وبابل ؟ " . (54) وصف هوجو هذه التربة كما ستصبح ذات يوم حين " تكون هذه الضفة حيث يرتطم الماء على أقواس الكبارى الصاخبة قد عادت إلى إندفاعات الماء الملتوية ، المُغمَمة : " (55)

Mais non , tout sera mort . plus rien dans cette plaine
Qu'un peuple évanoui dont elle est encore pleine .(56)

لكن لا ، سيكون كلُّ شيء ميتاً . لن يعودَ فى هذا السهل

سوى شعبٍ بائِدٍ مازال السهلُ يحمله فى رَحِمِهِ . (56)

وبعد راومر بمائة عام ، ألقى ليون دوديه Léon Daudet نظرة على باريس من كنيسة الساكر – كير Sacré – Coeur ، وهو مكان مرتفع آخر فى المدينة . وفى عينيه إنعكس تاريخ " الحداثة " حتى ذلك الوقت فى إنقباضة مُفزعة : " من أعلى ينظر المرء إلى هذا التراكم من القصور ، والآثار ، والمنازل ، والنكنات ، وينتابه شعورٌ بأنها مقدورٌ لها كارثة أو عدة كوارث ، مناخية أو إجتماعية ... لقد قضيت ساعات فوق فورفيير Fourvières المطلة على ليون ، وفوق النوتردام دو لاجارد Notre – Dame de la Garde المطلة على مارسيليا ، وفوق الساكر – كير المطلة على باريس ... ومايصبح قابلاً للإدراك بأوضح ما يكون من هذه الإرتفاعات هو تهديدٌ . إن تراكمات الكائنات الحية مُهددة فالإنسان يحتاج إلى عمل ، هذا صحيح ، لكن له إحتياجات أخرى ، كذلك ومن بين إحتياجاته الأخرى الإنتحار ، وهو شئٌ كامن فيه وفى المجتمع الذى يشكُّله ، وهو أقوى من نزوعه إلى الحفاظ

على النفس . ومن هنا ، فحين يقف المرء فوق الساكر - كير ، وفورفير ، والنوتردام دولاجارد وينظر إلى أسفل ، يدهشه أن باريس ، وليون ، ومارسيليما مازالت موجودة " . (57) هذا هو الوجه الذى إتخذته فى هذا القرن تلك **العاطفة الحديثة** passion moderne التى تعرّف عليها بودليير فى الإنتحار .

دخلت مدينة باريس هذا القرن بالشكل الذى منحها إياه هاوسمان Haussmann . وقد أحدث ثورة فى قسماى المدينة بأبسط الوسائل التى يمكن تخيلها : الجواريف ، والمعاول ، والعتلات ، وماشابه . ويا لمقدار الدمار الذى أحدثته حتى هذه الأدوات المحدودة ! وجنباً إلى جنب مع نمو المدن الكبيرة تطورت وسائل تسويتها بالتراب . فأى رؤى للمستقبل يثيرها هذا ! كان نشاط هاوسمان فى ذروته وكان يجرى تمزيق أقسام كاملة من المدينة حين وجد ماكسيم دوكامب Maxime Du Camp نفسه على جسر البون نوف Pont Neuf ذات أصيل من عام 1862 . كان فى إنتظار نظارته قرب محل بصريات . " مر المؤلف ، الذى كان على مشارف الشيخوخة . بواحدة من تلك اللحظات التى يجد فيها رجلٌ يتفكر فى حياته الماضية سوداويته منعكسة فى كل شئ . وقد ذكره التدهور الطفيف فى بصره الذى تبدى فى زيارته لأخصائى البصرياى بقانون الوهن الحتمى لكل الأشياء الإنسانية ... خَطَر فجأة بذهن الرجل الذى إرتحل كثيراً فى الشرق ، وألف الصحارى التى رملها من تراب الموتى ، أن هذه المدينة ، أيضاً، تلك التى يُلْفه ضجيجها ، سيكون عليها أن تموت يوماً ، مثلما ماتت عديداً من العواصم . خطر له كم يكون مثيراً لإهتمامنا بشكل غير عادى اليوم أى وصفٍ دقيقٍ لأثينا فى زمن بيريكليس Pericles ، وقرطاجة فى زمن باركا Barca ، والاسكندرية فى زمن الطالمة ، وروما فى زمن القياصرة ... وفى ومضة إلهامٍ ، من النوع الذى

أحياناً ما يجلب للمرء موضوعاً غير عادى ، قرّر أن يكتب كتاباً عن باريس من النوع الذى أخفق مؤرخو التاريخ القديم فى كتابته عن مدنها ... واستطاع أن يرى بعين عقله عمل شيخوخته الناضجة " (58) فى قصيدة هوجو إلى قوس النصر وفى تقديم دو كامب الضخم لمدينته من وجهة النظر الإدارية ، يمكن تبين نفس الإلهام الذى أصبح حاسماً فى فكرة بودليير عن الحداثة .

شرع هاوسمان فى العمل عام 1859 . وكان يُنظر إلى عمله منذ وقت طويل على أنه ضرورى وتم تمهيد الطريق له بالتشريع . كتب دو كامب فى عمله المذكور أعلاه : " بعد 1848 ، كانت باريس على وشك ألا تصبح قابلة للسكنى . فقد سبّب التوسع الدائم لشبكة السكك الحديدية ... تسارع المرور وزيادة فى تعداد سكان المدينة . كان الناس يهتمون فى الشوارع القديمة الضيقة ، القذرة ، المتلوية حيث ظلوا مُكوّمين لأنه ليس هناك سبيل آخر . " (59) عند بداية الخمسينات بدأ سكان باريس يُعَوّدون أنفسهم على فكرة حتمية عملية تنظيف ضخمة لوجه المدينة . ويمكن إفتراض أن عملية التنظيف هذه ، فى مرحلة حضانتها ، كان يمكن أن يكون لها تأثير على المخيلة الجيدة يبلغ فى ضخامته على الأقل تأثير عمل التجديد الحضري ذاته . قال جوبير Joubert : " الشعراء تُلهمهم الصورة أكثر مما يلهمهم الحضور الفعلى للأشياء " .

(" Les poètes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets " (60) . ويصدق نفس الشيء على الفنانين .

فأى شيء يعرف المرء أنه سرعان ما لن يكون موجوداً يُصبح صورة . وربما كان هذا هو ما حدث لشوارع باريس فى ذلك الوقت . وعلى أية حال ، فإن العمل الذى لا يمكن الشك فى إرتباطه الخفى بالعملية الضخمة لإعادة تشكيل باريس ، قد إنتهى قبل سنوات قليلة من تنفيذ إعادة التشكيل هذه . وهذا

العمل هو مناظر باريس المحفورة من عمل ميريون Meryon . ولم يكن هناك من تأثر بهذه المناظر قدر ماتأثر بودلير . وبالنسبة له ، لم يكن الشيء المؤثر حقاً هو النظرة الأركيولوجية للكارثة ، أساس أحلام هوجو . بالنسبة له كان لابد للتراث أن ينبثق فجأة مثل أثينا من رأس زيوس لم يُصبه أذى ، من حادثة سليمة تماماً . جلب ميريون الوجه العتيق للمدينة دون أن يترك حجر رصيف واحد . هذه النظرة للأمر هي التي تعقبها بودلير بشكل متزايد في فكرة الحادثة . لقد كان معجباً مشبوب العاطفة بميريون .

لكلا الرجلين قرابة مختارة أحدهما مع الآخر . فقد ولدا كلاهما في نفس العام ، ولم يفصل بين موتيهما سوى بضعة أشهر . وتوفي كلاهما وحيداً ومضطرباً بعمق – ميريون كشخص مخبول في مستشفى شارنتون Charenton ، وبودلير فاقداً للنطق في عيادة خاصة . وكان كلاهما متأخراً في تحقيق الشهرة . (61) وكان بودلير هو الشخص الوحيد تقريباً الذي دافع عن ميريون في حياته . وقليل من أعماله النثرية ما يضارغ عمله القصير عن ميريون . وتناوله لميريون يُعدّ تكريماً للحادثة ، لكنه أيضاً تكريم لجوانب التراث عند ميريون . فلدى ميريون ، بدوره ، هناك تداخل متبادل بين التراث الكلاسيكي وبين الحادثة ، ولديه يظهر شكل هذا التراكم ، الذي هو المجاز المحكى Allegory ، بصورة لاتخطئها عين . والتعليقات أسفل لوحاته ذات أهمية . وإذا كانت النصوص قد مسّها الجنون ، فإن غموضها لايفعل سوى أن يُشدّد على " المعنى " . وكتفسير لذلك ، فإن أبيات ميريون تحت منظر البون نوف * ترتبط ، رغم سفسطتها ، إرتباطاً عميقاً بقصيدة " Squelette : laboureur "

Si – gît du vieux Pont Neuf

L' exact ressemblance
Tout radoubé de neuf
Par récente ordonnance .
O savants médecins '
Habiles chirurgiens ,
De nous pourquoi ne faire
Comme du pont de pierre (62)

* Pont Neuf : البون نوف تعنى الجسر الجديد - م

هنا يرقد الشبيه الدقيق

للجسر الجديد القديم

وقد تمت قلفطته كله من جديد

بمقتضى مرسومٍ حديث .

أيها الأطباء الحكماء ،

الجراحون البارعون ،

لماذا لاتصنعون بنا

مايُصنعُ بجسرٍ من حجر . (62)

وفى رؤيته أن تُردَ هذا الصورة يكمنُ فى حقيقة " أنها ، رغم أنها
صوّرت من الحياة مباشرة ، فإنها تعطى إنطباعاً بحياةٍ منتهية ، بشئٍ ميتٍ
أو فى طريقه للموت " ، (63) يفهم جفروا Geffroy جوهر عمل ميريون
وكذلك علاقته ببودليير ، وهو يدرك بوجه خاص الأمانة التى إستُسيخت بها
مدينة باريس ، المدينة الى سرعان مااستمتلى ببثور ساحات الدبش . يتضمن
مقال بودليير عن ميريون إشارة لطيفة إلى مغزى هذا التراث الباريسى . " نادراً
مارأينا الجلال الطبيعى لمدينة كبرى مصوراً بقوةٍ شعريّةٍ أكبر : عظمة أكوام

الأحجار ؛ وقمم الأبراج تلك وهى تشير بأصابعها إلى السماء ؛ ومسلات الصناعة وهى تتقيأ حشداً من الدخان على السموات ؛ (64) والسقالات الضخمة للنصب التذكارية تحت الإصلاح ، وهى تضغط الجمال العنكبوتى والمتناقض لهيكلها على أجسام النصب الصلدة ؛ والسماء الغائمة ، الحبلى بالغضب ، والمتقلبة بالحنق ؛ والمناظر المكشوفة الواسعة التى يكمن شعرها فى الدرامات التى يسبغها عليها المرء فى خياله - لم يتم نسيان أي من العناصر المعقدة التى تكوّن الديكور المؤلم والمجيد للحضارة " . (65) وإحدى الخطط التى يمكن للمرء أن ينعى فشلها بإعتباره خسارة فادحة خطة الناشر دولاتر Delâtre الذى أراد إصدار مجموعة ميريون مع نصوصٍ بقلم بودليير . وكان خطأ الفنان ألا تكتب هذه النصوص على الإطلاق ؛ فلم يكن قادراً على تصوّر مهمة بودليير على أنها شيءٌ بخلاف كونها سجلاً للمنازل والشوارع التى صوّرها هو . ولو نفذ بودليير ذلك التكليف ، لكان لملاحظة بروسست حول " دور المدن العتيقة فى عمل بودليير واللون القرمزى الذى كانت تمنحه لعمله أحياناً " ، (66) معنى أكثر مما لها الآن . وكانت روما فى مقدمة هذه المدن بالنسبة له . ففى رسالةٍ إلى لوكونت دوليل Leconte de Lisle يعترف بـ " إيثاره الطبيعى " لتلك المدينة . وربما نشأ هذا الإيثار عن لوحات رسم (veduta) بيرانيى Piranesi التى مازالت تظهر فيها الخرائب التى لم تُرمّم والمدنية الجديدة كأنهما شئٌ واحد . وتبدأ السوناتا التى تشكل القصيدة التاسعة والثلاثين من أزهار الشر كما يلي :

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines ,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines ,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon ,

Ta mémoire , pareille aux fables incertaines ,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon .(67)

أمنحك هذه الأشعار حتى إذا إستطاع اسمى ،
سفينةً تواتيها ريحُ شمالٍ قوية ،
أن يرسو بسعادةٍ في حَقَبٍ نائية ،
ويجلب الأحلام ذات مساءٍ لعقول البشر ،

الحَتّ ذكراكِ ، الشبيهةُ بحكاياتٍ قديمة غامضة
على القارئ مثل أنغام سِنطور . (67)

أراد بودلير أن يُقرأ كشاعرٍ كلاسيكي . وقد تحقق هذا المطلب بسرعةٍ مدهشة ، فقد حلَّ المستقبلُ البعيدُ ، تلك الحقب النائية *époques lointaines* المذكورة في السوناتا - بعد موت بودلير بعقودٍ عديدة كان يمكن أن يتصوّرَها قروناً . ومن المؤكد أن باريس مازالت موجودةً وأن الإتجاهات الكبرى للتطور الإجتماعي مازالت كما هي . لكن بقدر إستمرار هذه الإتجاهات ، بقدر ما أصبح كلُّ ماكان تحت علامة " الجديد حقاً " بائداً بفعل خبرة هذه الإتجاهات . لقد تغيّرت الحداثة في المقام الأول ، أما التراث الذي كان من المفروض أن تتضمنه فيقَدَم فعلاً صورةً ماهو بائد *obsolete* " عُثرمن جديد على مدينة هركولانيوم Herculaneum تحت الرماد ؛ لكن سنوات قليلة تدفن جنود مجتمعٍ على نحوٍ أكفأ بكثير من كل تراب البركين " (68)

وتراث بودلير هو التراث الروماني . ولم يدخل التراث الإغريقي إلى عالمه سوى في موضعٍ واحد . إذ تزوّده اليونان بصورة البطلة التي بدت له جديدةً وقابلةً للنقل إلى العصور الحديثة . وفي واحدة من أعظم وأشهر

قصائد أزهار الشر تحمل المرأتان أسماء إغريقية ، دلفين وإيبوليت Delphine Hippolyte & . والقصيدة مكرسة للحب اللزباني* . فاللزيانية

—
* سنثبت كلمة lesbian كما هي " اللزبانية " بالعربية للإشارة إلى الجنسية المثلية بين النساء نسبة إلى جزيرة لزبوس (أولسبوس) موطن الشاعرة سافو التي تُنسب إليها =
هي بطلة الحداثة . وفيها إقترن مثل أعلى شبقى لدى بودلير – المرأة التي تتم
عن الصلابة والاسترجال – بمثل أعلى تاريخي ، هو مثال العظمة في العالم
القديم . وهذا يجعل وضع اللزبانية في أزهار الشر وضعاً لاتخطئه عين .
ويفسر لماذا كان في ذهن بودلير لزمّن طويل عنوان اللزبيانيات Les
Lesbiennes . وبالمناسبة فإن بودلير لم يكتشف اللزبانية للفن بأية حال .
فقد عرفها بلزك بالفعل في روايته الفتاة ذات العيون الذهبية Fille aux
yeux d'or ، وكذلك فعل جوتيه في مدموازيل دوموبان Madmoiselle de
Maupin ودولاتوش Delatouche في فراجوليتا Fragoletta . كذلك صادفها
بودلير في عمل ديلاكروا Delacroix ؛ ففي نقد اللوحاته يتحدث ، ببعض
المواربة ، عن " المرأة الحديثة في تبدّيها البطولي ، بالمعنى الجهنمي أو
المبارك " . (69)

ويمكن العثور على هذه الموتيفة لدى السان – سيمونية التي عادةً
ما استخدمت في جوانبها الإعتقادية الواهنة فكرة الكائن الخنثى . وأحد هذه
الاستخدامات هو المعبد الذي كان من المفترض أن يكون معرضاً لـ "
المدينة الجديدة " لدوفيرييه Duveyrier . وقد كتب أحد تلاميذ المدرسة عنه
مايلي : " يجب أن يمثل المعبد كائناً خنثى ، رجلاً وامرأة ... ولا بد أن يُخطّط
نفس التقسيم للمدينة بأسرها ، وحتى للمملكة بأسرها ولأرض برمتها .
سيكون هناك نصف كرة أرضية للرجل ونصف كرة أرضية للمرأة " . (70)

وبقدر ما يتعلق الأمر بالمحتوى الأنثروبولوجي ، فإن اليوتوبيا السان -
سيمونية أكثر قابلية للفهم في أفكار كلير ديمار Claire

= وإلى تابعاتها هذه التقاليد . ويمكن أن نقول عمورية (من عمورة في سدوم وعمورة) وذلك
تجنباً لكلمة " سحاقية " بكل ما أصبحت تحمله من ظلال ذكورية متحيزة - م .
Démarr مما في هذه العمارة التي لم تُبنَ أبداً . وقد تُسيت كلير ديمار بسبب
الفانتازيات الطنانة لإنفانتان . Enfantin . إلا أن البيان الذي خَلَفَته وراءها
أقرب إلى جوهر نظرية السان - سيمونية - إضفاء صفة الأفتوم على
الصناعة بإعتبارها القوة التي تُحرِّك العالم - من الأسطورة - الأم لدى
إنفانتان . ونصها يهتم كذلك بالأم ، لكن بمعنى مختلف جوهرياً عن أولئك
الذين إنطلقوا من فرنسا ليجتثوا عنها في الشرق . بين الكتابات البالغة
التشعب لتلك الفترة والتي تبحث في مستقبل المرأة ، يُعدّ بيان ديمار فريداً في
قوته وعاطفته . وقد ظهر تحت عنوان **قانوني المستقبل** Ma loi d'avenir ,
وتكتب في القسم الختامي : " كفانا أمومة ! كفانا قانون دم . أقول : كفانا
أمومة . ففور أن تتحرر امرأة من الرجال الذين يدفعون لها ثمن جسدها ...
لن تعود تدين بوجودها ... إلا لإبداعيتها الخاصة . ولهذا الغرض يجب أن
تكرّس نفسها لعملٍ وتحقق وظيفة وهكذا سيكون عليكم أن تقرروا أخذ
طفلٍ حديث الميلاد من صدر أمه الطبيعية ووضعه في أيدي أمٍ إجتماعية ،
حاضنةٍ تستخدمها الدولة . وبهذه الطريقة ستنم تنشئة الطفل بشكلٍ أفضل ...
عند ذلك فقط وليس قبله سوف يتحرر الرجال ، والنساء ، والأطفال من
قانون الدم ، قانون الاستغلال الذاتي للبشرية " . (71)

هنا يمكن لصورة المرأة البطولية التي إستوعبها بودليير أن تُرى في
طبعتها الأصلية . ولم تكن تنويعتها اللزبانية من عمل الكتاب بل من عمل

الحلقة السان - سيمونية . ومهما كانت الوثائق بهذا الصدد فإنها لم تكن فى أيدٍ أمينة بين أيدي مؤرخى هذه المدرسة . إلا أن لدينا الإعراف الغريب التالى بواسطة امرأة كانت من أتباع مذهب سان سيمون : " بدأت أحب زميلتى المرأة قدر حُبى لزميلى الرجل ... سلّمت بالقوة البدنية للرجال وكذلك بنوع الذكاء الخاص بهم ، لكننى وضعت إلى جانبه كمكافئ له الجمال البدنى للنساء والمواهب الذهنية الخاصة بهن ."(72) ويبدو تأملٌ نقدى لم يكن المرء يتوقعه من بودلير وكأنه صدق لهذا الإعراف . ويشغل هذا التعليق نفسه ببطلنة فلوبيير الأولى . " فى حيويتها المُثلى وفى أشد أهدافها طموحاً وكذلك فى أعماق أحلامها ، ظلت مدام بوفارى ... رجلاً . ومثل باللاس أثينا ، التى خرجت من رأس زيوس ، فإن هذا الكائن الخنثى الغريب قد مُنح كل القوة المغوية لروح ذكورية فى جسد امرأة مُبهج ."(73) ويكتب عن المؤلف نفسه : " ستكون كل امرأة مُثقفّة ممتنةً له لأنه رفع " المرأة الصغيرة " إلى مثل هذا المستوى الراقى ... ولجعلها تشترك فى الطبيعة الثنائية التى تُكوّن كائناً بشرياً كاملاً : أن تكون قادرةً على الحساب وكذلك على الحلم " . (74) عن طريق نوعٍ من coup de main الهجوم الذى كان يتميزُ به ، يرفع بودلير الزوجة البورجوازية - الصغيرة لدى فلوبيير إلى مرتبة بطلّة .

فى عمل بودلير هناك عدد من الحقائق الهامة وحتى البديهية التى ظلت غير ملحوظة . ومن بينها التوجّه المتناقض للقصيدتين اللزيبانيتين اللتين تتلو إحداهما الأخرى فى البقايا Epaves . إذ أن قصيدة " لسبوس " Lespos هى أنشودة للحب اللزيبانى ؛ بينما نجد أن " دلفين وإيبوليت " ، من

ناحيةٍ أخرى ، هى إدانة لهذه العاطفة ، مهما كانت طبيعة التعاطف الذى يُحرّكها .

Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ?
Vierges au coeur sublime , honneur de la l'Archipel ,
Votre religion comme une autre est auguste ,
Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel ! (75)

ماشأننا بقوانين العدل والجور ؟
أيتها العذراوات ذوات القلب السامى ، يافخر الأرخيل ،
ديانتكن بهيئةً مثل غيرها ،
وسوف يضحك الحب من الجحيم ومن الجنة ! (75)

هذه الأبيات مأخوذة من القصيدة الأولى . وفى القصيدة الثانية يقول
بودلير :

- Descendez , descendez , lamentables victimes ,
Descendez le chemin de l'enfer éternel ! (76)

- إهبطن ، إهبطن ، أيتها الضحايا التعسات ،
إهبطن الطريق إلى الجحيم الأبدى ! (76)

هذا الإنقسام الثنائى المذهل يمكن تفسيره كما يلى . لما لم يكن
بودلير ينظر إلى اللزبانية على أنها مشكلة إجتماعية ولابدنية ، فلم يكن له
موقف تجاهها فى الحياة الواقعية ، كما هى . كان لديه مكانٌ لها ضمن
إطار الحداثة ، لكنه لم يتعرّف عليها فى الواقع . لهذا كتب بلاإكتراث : " لقد
عرفنا مُحِبّة البشر التى كتبت ... ، الشاعرة الجمهورية ، شاعرة المستقبل ،

سواء كانت من أنصار فورييه أو سان - سيمون (77) . لكننا لم نستطع أبداً أن نعوّد عيوننا ... على كل هذا السلوك الوقور والمقرف .. هذه المحاكيات الدنسة للروح الذكورية ". (78) ومن الخطأ إقتراض أنه قد خطر ببال بودلير على الإطلاق أن يدافع عن اللزيانيات علناً في كتاباته . وتُثبت ذلك الإقتراحات التي قدمها لمحامييه من أجل عريضة دفاع هذا الأخير في محاكمة أزهار الشر . بالنسبة له ، كان الإستبعاد الإجتماعي أمراً لايفصم عن الطبيعة البطولية لهذه العاطفة . وكانت " إهبطن ، إهبطن ، أيتها الضحايا التعسفات lamentables victimes , descendez , Descendez ' هي الكلمات الأخيرة التي وجهها بودلير إلى اللزيانيات . لقد تركهن لمصيرهن ، ولم يكن إنقاذهن ممكناً ، لأن الإضطراب في مفهوم بودلير عنهن لاسبيل إلى حله .

بدأ القرن التاسع عشر في إستخدام النساء دون تحفظ في عملية الإنتاج خارج المنزل . وقد فعل ذلك في البداية بطريقة بدائية بوضعهن في المصانع . وبالتالي ، مع مرور الزمن كان لابد أن تتبدى على هاتيك النساء سمات ذكورية . وقد نشأت هذه السمات بوجه خاص بسبب عمل المصنع المُشوّه . وقد إستطاعت أشكال الإنتاج الأرقى وكذلك النضال السياسي في حد ذاته أن يُعمّما سمات ذكورية من طبيعة أكثر رقياً . وربما أمكن فهم حركة الفيزوفيات Vésuviennes على هذا النحو . فقد قدمت الحركة إلى ثورة فبراير فيلقاً مكوناً من النساء . ويقول قانونها الأساسي : " إننا نُسمى أنفسنا فيزوفيات ، لنشير إلى أن بركاناً ثورياً يعتمل داخل كل امرأة تنتمى إلى جماعتنا " . (79) مثل هذا التغير في تطبع النساء أظهر ميولاً إستطاعت أن تأسر خيال بودلير . ولن يكون مدهشاً أن يكون لنفوره العميق من الحمل

دور في ذلك . (80) وكان مما يتمشى مع ذلك إسباغ الطابع الذكوري على المرأة ، ولذا قدّم بودلير موافقته على العملية . إلا أنه ، في نفس الوقت ، سعى إلى تحريرها من الرابطة الإقتصادية . وهكذا بلغ النقطة التي أضفى فيها نبرة جنسية خالصة على هذا التطور . وربما كان مالم يستطع أن يغفره لجورج صاند هو أنها قد دنّست سمات اللزبانية بعلاقتها الغرامية مع موسيه .

إن تدهورَ العنصرِ " الواقعي " ، الواضح في موقف بودلير تجاه اللزبانيات يُميّزه كذلك في أشياء أخرى . وقد صدم المراقبين المنتبهين باعتباره أمراً غريباً . ففي عام 1895 ، كتب جول لوميتير : " يواجه المرء عملاً مليئاً بالتصنع والتناقضات القصدية ... فحتى حين يُقدّم ألقه الأوصاف لأشد تفاصيل الواقع كآبةً ، فإنه يتورط في نزعة روحية تحرف إنتباهنا بدرجة كبيرة عن الإنطباع المباشر الذي تتركه الأشياء فينا ... يعتبر بودلير المرأة عبداً أو حيواناً ، لكنه يخصّها بنفس التكريم الذي يخصّ به السيدة العذراء المقدسة ... وهو يلعن " التقدم " ، ويحتقر صناعة القرن ، لكنه يتمتع بالنكهة الخاصة التي أسبغتها هذه الصناعة على حياة اليوم ... أعتقد أن ماهو بودليري بالتحديد هو التزاوج الدائم بين نمطين متعارضين من رد الفعل ... يمكن أن يسميه المرء نمطاً ماضياً ونمطاً حاضراً . إنه عمل رائع للإرادة ... آخر الابتكارات في مجال الحياة العاطفية " . (81) كان مما يتفق مع روح بودلير أن يقدم هذا الموقف باعتباره إنجازاً عظيماً للإرادة . لكن الوجه الآخر للعملة هو إفتقار للإقتناع ، وللبصيرة ، وللثبات . في كل نشاطاته كان بودلير خاضعاً لتحولٍ مبالغٍ ، شبيه بالصدمة ، ولذا كانت رؤيته لطريقة مختلفة للعيش ضمن التطرفات أشدّ إغراءً . وتتخذ هذه الطريقة شكلاً

فى التعزيمات التى تتبعث من كثر من أشعاره الكاملة ؛ وفى بعضها تُسمى
نفسها .

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu 'ils viennent du bout du monde . (82)

أنظر ، فى قنوات ماؤها ساكن
تنعس هذه السفن
بمزاجٍ بالتجوالِ حالمٍ ؛
لترضى لك
أدنى رغباتك
تأتى من آخر العالم . * (82)

هذا المقطع الشهير له إيقاع متأرجح ؛ وتلتقط حركته السفن المربوطة
فى القنوات . أن يتأرجح بين التطرفات ، مثل إمتياز السفن - هذا ماكان
يتوق إليه بودلير . تظهر السفن حين يتعلق الأمر بصورة أحلامه العميقة ،
الخفية ، المتناقضة : أن تعوله وتؤويه العظمة . " هذه السفن الكبيرة الجميلة
التي ترقد على الماء الساكن متأرجحةً على نحو غير ملحوظ ، هذه السفن
القوية التي تبدو كسولةً إلى هذا الحد ومغممةً بالحنين إلى هذا الحد ألا
تسألنا بلغة صامتة : متى نبحر إلى السعادة ؟ " (83) فى السفن تقترن
اللامبالاة بالاستعداد لأقصى بذلٍ للطاقة . وهذا يمنحها دلالةً سرية . فنمة ،

أيضاً ، منظومة خاصة تلتقى فيها العظمة مع الكسل فى الكائنات البشرية .
وقد حكمت هذه المنظومة حياة بودلير . وقد فُسّر

*ركزت فى هذه الترجمة - التى ليست الوحيدة الممكنة ولأدق الترجمات - على نقل الإيقاع
لأنه موضع النقاش - م

شفرتها وسمّاها " الحداثة " . وحين يسرح فى مشهد السفن الراسية ، فإنه يفعل ذلك لكى يستمد منها مجازاً محكياً [أليجوريا] . فالبطل مماثل فى قوته ، وبراعته ، وهارمونيته ، وقوة بنائه لتلك السفن . لكن البحار المائجة تومئ إليه عبثاً ، فحياته تجرى تحت نجم مشئوم . يتضح أن الحداثة هى مصيره . والبطل لا مكان له فيها ؛ فلافائدة تجنبها من هذا النمط ، إنها تجعله راسياً فى المرفأ الآمن إلى الأبد وتتركه للكسل الدائم . وفى هذا التجسّد الأخير ، يبدو البطل متأنقاً dandy . وإذا صادف المرء واحداً من هذه الشخصيات التى ، بفضل قوتها وبنيتها ، تكون كل إيماء منها بالغة حد الكمال ، فإن المرء يقول لنفسه ، " ربما كان هذا رجلاً غنياً ؛ لكن المؤكد أنه هرقل بلاعمل " . (84) يبدو أن عظمته تعوله . ومن هنا يكون من المفهوم كيف أن بودلير إعتقد فى أوقاتٍ معينة أن تجواله كان مكتسباً لنفس كبرياء ممارسة طاقته الشعرية .

بدا لبودلير أن المتأنق سليلُ أسلافٍ عظام . بالنسبة له كان التأنق هو " آخر ومضة لما هو بطولى فى أزمنة الإنحطاط " . (85) وقد أسعده أن يكتشف لدى شاتوبريان إشارةً إلى المتأنقين الهنود - دليلاً على الإزدهار السالف لتلك القبائل . وفى الحقيقة لا بد من الإعراف بأن السمات المجتمعة فى المتأنق تحمل طابعاً تاريخياً شديداً التحدد . فالمتأنق من إبتكار الإنجليز الذين كانوا قادة التجارة العالمية . كانت الشبكة التجارية التى تغطى الكرة

الأرضية فى أيدى رجال بورصة لندن ؛ وكانت خيوطها تشعر بأشد الهزات تنوعاً ، وأشدّها توتراً ، وأكثرها مباغتةً . وكان على التاجر أن يتصرف رداً على تلك الهزات ، لكنه لم يكن يستطيع إبداء ردود فعله علناً . وأخذ المتأنقون على عاتقهم النزاعات الناشئة على هذا النحو . فقد طوروا التدريب الماهر الذى كان ضرورياً للتغلب على هذه النزاعات . وجمعوا بين رد فعل بالغ السرعة وبين سلوك وتعبيرات وجهٍ مسترخية بل ومتوانية . أما تقلص عضلات الوجه tic ، الذى كان يعتبر على الموضة لبعض الوقت ، فهو التقديم الأخرق ، الأدنى مستوىً للمشكلة . والعبارة التالية بالغة الإيحاء : "يجب دائماً أن يكون بوجه الرجل الأنيق شئٌ متقلص ومشوّه . إذ يمكن لمثل هذه التقطية أن تُعزى ، إذا شاء المرء ، إلى شيطانيةٍ طبيعية " . (86) هكذا بدت هيئة المتأنق اللندنى فى ذهن رجل البولفار الباريسى ، وكان هذا هو إنعكاسها فى تقاطيع بودلير . لكن حبه للتأنق لم يكن ناجحاً . فلم تكن لديه موهبة بعث السرور ، التى هى عنصرُ هامٌ فى فن عدم بعث السرور الذى يجيده المتأنق . إذ أنه بتحويله للأشياء الخاصة به والتى يجب بطبيعتها أن تبعث الدهشة بإعتبارها غريبةً إلى نزعةٍ أسلوبية ، قد أصبح وحيداً بشكلٍ عميق ، خصوصاً مع زيادة تعدُّر العثور عليه نتيجةً لإزدياد عزلته .

على عكس جوتيه ، لم يجد بودلير فى زمنه شيئاً يحبه ، وعلى عكس لوكونت دو ليل لم يستطيع خداع نفسه بهذا الصدد ، ولم تكن لديه المثالية الإنسانية لأمثال لامارتين أو هوجو ، ولم يكن متاحاً له ، مثلما كان متاحاً لفيرلين ، أن يلوذ بالإنغماس الدينى . ولأنه لم تكن لديه أية معتقدات ، فقد ابتكر أشكالاً جديدة لنفسه باستمرار . وكانت أدوار **المتسكع** ، والآباش ، والمتأنق ، وجامع الأسمال أدواراً عديدة بالنسبة له . فالبطل الحديث ليس

بطلاً ؛ إنه يمثل دور الأبطال . يتضح أن الحادثة البطولية هي مأساة يكون فيها دور البطل مُتاحاً . وقد أشار بودلير إلى هذا ، بشكلٍ شبه خفى فى ملاحظة remarque ، فى قصيدته " العجائز السبعة Les Sept vieillards "

Un matin , cependant que dans la triste rue
Les maisons , dont la brume allongeait la hauteur ,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue ,
Et que , décor semblable á l'âme de l'acteur ,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace ,
Je suivais , roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse ,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux . (87)

ذات صباح ، بينما المنازل فى الشارع الحزين
التي يزيدها الضباب إرتفاعاً ،
تشبه ضفّتي نهرٍ طامٍ ،
وبينا أغرقت شُبُورَةٌ قذرةٌ صفراء كلَّ الفضاء ،

كديكورٍ شبيهٍ بروح الممثل ،
تابعْتُ ، مُصلباً أعصابي مثل بطلٍ
ومجادلاً رُوحى المرهقة ،
الضاحية التي ترُجها العربات الثقيلة . (87)

فى هذين المقطعين يلتقى الديكور ، والممثل ، والبطل بطريقة لاتخطئها عين ، ولم يكن معاصرو بودلير بحاجة إلى الإشارة إلى المرجع .

فحين كان كوربيه يرسم بودلير ، إشتكى من أن موضوعه يبدو مختلفاً كل يوم . وقال شامفلورى Champfleury أن بودلير كانت لديه القدرة على تغيير تعبيرات وجهه مثل هاربٍ من عُصبةٍ سجناءٍ تربطها سلسلة واحدة . (88) وفى تأبين فاليس Vallès الحقوق ، الذى ينم عن قدرٍ كبير من الحدة ، وصف بودلير بأنه cabotin (89) [ممثل غير بارع] .

خلف الأقنعة التى استهلكها ، إحتفظ الشاعر فى بودلير بمجهوليته . كان حريصاً فى عمله بقدر ماكان قادراً على ان يبدو مستقراً فى إرتباطاته الشخصية . كانت المجهولية هى قانون شعره . ويمكن مقارنة نشره بخريطة مدينة كبيرة من الممكن أن يتحرك المرء فيها غير ملحوظٍ ، تحميه كتل البيوت ، والبوابات ، والأفنية ، وعلى هذه الخريطة نجد أماكن الكلمات محددة بوضوح ، مثل الأماكن المحددة للمتأمرين قبل إندلاع ثورة . فبودلير يتأمر مع اللغة ذاتها . وهو يحسب تأثيراتها خطوةً خطوة . وقد لاحظ أشد المراقبين كفاءةً أنه كان بوجهٍ خاص يتجنب على الدوام أن يكشف نفسه للقارئ . وقد لاحظ جيد تنافراً محسوباً تماماً بين الصورة وبين الموضوع . (90) وقد شدّد ريفيير Rivière على كيفية تقدم بودلير بدءاً من الكلمة البعيدة ، كيف يبلّغها ليخطو برفقٍ بينما يُقرّنها بحذرٍ من الموضوع . (91) بينما يتحدث لوميتير عن أشكالٍ مُقامةٍ بحيث تمنع انفجار العاطفة ، (92) ويُشدّد لافورج Laforgue على تشبيهات بودلير التى ، كما هى الحال ، تكذب على الشخص الغنائى وتدخل إلى داخل النص كأنها متطفلين مزعجين . ويورد لافورج " غُلظَ الليل مثل حاجزٍ " ("La nuit sépaississait ainsi qu'une cloison" ، (93) ، ويردف : " ويمكن العثور على كثير من الأمثلة الأخرى " . (94)

إن تقسيم الكلمات إلى تلك التي تبدو مناسبة للحديث الراقى ، وتلك التي يجب إستبعادها منه ، قد أثر على الإنتاج الشعريعموماً وكان يسرى منذ البداية على التراجيديا بدرجةٍ لاتقل عن الشعر الغنائى . وخلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر كان هذا العرف يتمتع بقوةٍ لاتُنازع . فحين جرى تمثيل مسرحية سيد Cid من تأليف لوبرون Lebrun ، أثارت كلمة غرفة Chambre مهمات عدم إستحسان .وقد فشلت مسرحية عطيل Othello ، فى ترجمة ألفريد دوفينى ، بسبب كلمة منديل mouchoir التى بدأ ذكرها أمراً لايطاق فى تراجيديا . وقد بدا فيكتور هوجو تضيق شقة الخلاف فى الأدب بين كلمات اللغة العامية وبين كلمات الحديث الراقى . وإنتهج سانت - بوف نهجاً مماثلاً . ففى كتابه عن حياة جوزيف ديورم أوضح : " لقد حاولت أن أكون أصيلاً على طريقتى ، على نحو متواضع ، أليف . دعوت أشياء الحياة الحميمة بأسمائها ؛ لكن وأنا أفعل ذلك كان الكوخ أقرب إلّى من حجرة السيدات " (95) . وقد تجاوز بودلير كلاً من اليعقوبية اللغوية لدى فيكتور هوجو والحريات الرعوية لدى سانت - بوف . وصوّره أصيلةً بفضل دونية موضوعات المقارنة . فهو يُفتش عن حوادث مبتذلة لكى يُقرّبها من الأحداث الشعرية . إنه يتحدث عن " صنوف الرعب الغامضة لهذه الليالى المفزعة / التى تعتصر القلب مثل ورقةٍ يفركها المرء " (96)

(" vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le coeur comme un papier qu 'on froisse ")

هذه اللفتة اللغوية ، المميّزة للفنان فى بودلير ، لاتصبح ذات مغزى حقاً إلا لدى صانع المجاز المحكى allegorist . فهى تمنح مجازه المحكى نوعيّةً مُركبةً تُميزه عن النوع العادى . وكان لومرسييه Lemerrier آخر من

ملاً شعر الإمبراطورية بمثل هذه المجازات المحكية ، وبذلك وصل الأدب الكلاسيكى - الجديد إلى ذروته . ولم يكن بودلير مهتماً بذلك ، فقد تناول وفرة من المجازات المحكية وغير طابعها بشكل جوهري بفضل الوسط اللغوى الذى وضعها فيه . وأزهار الشر هو أول كتاب يستخدم فى الشعر ليس فقط الكلمات ذات الأصل الشائع بل كذلك الكلمات ذات المصدر الحضرى . إلا أن بودلير لم يتجنب بأية حال التعبيرات التى ، بتحررها من الغلاف الشعرى ، تصدم المرء برونق نحتها . فهو يستخدم كلمات quinquet * ، أو wagon ، أو omnibus ، ولا يخشى من استخدام كلمات bilan ، أو réverbère ، أو voirie . هذه هى طبيعة القاموس الغنائى الذى يظهر فيه مجاز محكى فجأة ودون تمهيد . وإذا كان بالإمكان إدراك الروح اللغوية لبودلير فى أى موضع ، فمن الممكن الإمساك بها فى هذا التصادف اللفظى . وقد اعطى كلوديل Claudel لذلك صياغة نهائية حين قال أن بودلير يجمع أسلوب راسين مع أسلوب صحفي من الإمبراطورية الثانية . (97) فإمنا كلمة من قاموسه تستهدف سلفاً المجاز المحكى . وأى كلمة تُوكَل إليها هذه المهمة فى حالة خاصة ، إعتقاداً على مايتضمنه الأمر ، على أية إنعطافة للموضوع يجب إستكشافها ، ومحاصرتها ، وإحتلالها . من أجل عملية السطو coup de main التى يسميها بودلير كتابة الشعر ، فإنه يمنح ثقته للمجازات المحكية . وهى الوحيدة التى أُطلعت على السر . وحيثما تظهر كلمات la Mort أو le Souvenir ، أو le Repentir ، أو la Mal ، يتحدّد موقع مراكز الإستراتيجية الشعرية .

* فى العامية تعنى quinquet : عين ، وهى فى الأصل موقد إختراعه إيميه أرجان يمر فيه الهواء وسط لهب مستدير . أما bilan : فهى موازنة أو حساب ختامى ، و révébère : فهى مرآة عاكسة أو فانوس . و voirie : تعنى مقلب زباله - م .
والظهور الشبيه بالومضة لهذه الشخص ، التى يمكن التعرف عليها من حروفها الكبيرة ، فى نصٍ لا يترفع عن أشد الكلمات إبتدالاً ، ينم عن يد بودلير . فتقنيته هى تقنية الانقلاب putsch .

بعد سنوات قليلة من نهاية بودلير توج بلانكى عمل حياته كمتأمر بمأثرة مشهودة . كان ذلك بعد قتل فيكتور نوار Victor Noir . أراد بلانكى أن يُحصى قوّاته . ولم يكن يعرف سوى أركان حربه معرفة شخصية ، وليس مؤكداً كم من رجاله الآخرين يعرفونه . فاتصل بجرانجيه Granger ، مساعده ، الذى إتخذ الترتيبات لإجراء إستعراضٍ للبلانكيين . وقد وصفه جوفروا كما يلى : " غادر بلانكى منزله مسلحاً ، وودّع شقيقاته ، وإتخذ موقعه فى الشانزليزيه . وطبقاً لإتفاقه مع جرانجيه . كان من المفروض أن تمر فى إستعراض تلك القواث التى كان بلانكى جنرالها الغامض . كان يعرف القادة ، وكان من المفروض أن يرى الآن . وراء كل واحدٍ منهم ، رجالهم يسرون أمامه فى تشكيل معتاد . وجرى الأمر كما تقرر . أجرى بلانكى إستعراضه دون أن يفطن أحد إلى هذا المشهد الغريب . وقف الرجل العجوز مستنداً إلى شجرة بين زحام الناس الذين كانوا يراقبون كما يفعل هو ، وأولى إنتباهاً مُتَقَصِّصاً لأصدقائه الذين جاءوا يسرون فى طوابير ، مقتربين فى صمت بين الهمهمات التى ظلت تقطعها الهتافات " . (98) وقد حفظ شعُر بودلير فى الكلمات تلك القوّه التى جعلت ذلك الأمر ممكناً .

فى بعض المناسبات حاول بودلير أن يتعرف فى المتأمر كذلك على صورة البطل الحديث . كتب فى Salut public تحية للجمهور خلال أيام

ثورة فبراير . " كفانا تراجيديات ! كفانا تاريخ روما القديمة ! ألسنا اليوم أعظم من بروتوس ؟ " (99) ومن المؤكد أن كونهم أعظم من بروتوس يعنى كونهم أقلَّ عَظَمَةً . فعندما جاء نابوليون الثالث إلى السلطة ، لم يتعرف فيه بودلير على قيصر . وفى هذا كان بلانكى متفوقاً عليه . لكن ماهو مشترك بينهما أعمق من الاختلافات بينهما : الإصرار ونفاذ الصبر ، وقوة نقيمتيهما وكراهيتهما ، وكذلك العجز الذين كان من نصيب كليهما . فى بيتٍ شهيرٍ يودّع بودلير فى جذلٍ عالمياً " ليس الفعلُ فيه شقيقَ الأحلام " . (100) لكن حلمه لم يكن منبوذاً بقدر ما بدا له . كان فعل بلانكى هو شقيق حلم بودلير . الإثنان متشابكان . إنهما اليدان المتشابكتان على حجرٍ دَقَنَ تحته نابوليون الثالث آمالَ مقاتلى يونيو .

ملحق لـ

"باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير"*

فصل الحقيقة عن الزيف هو هدف المنهج المادى ، وليس نقطة إنطلاقه . وبعبارة أخرى ، فإن نقطة إنطلاقه هى الموضوع المشتبك بالخطأ ، بالـ **دوكسا** [doxa] [التخمين] . والتميزات التى يبدأ بها المنهج المادى ، التمييزى منذ البداية ، هى تميزات ضمن إطار هذا الموضوع الشديد الاختلاط ، ولا يمكنه أن يقدم هذا الموضوع بإعتباره مختلطاً أو لا - نقدياً بالقدر الكافى . وإذا زعم أنه يقارب هذا الموضوع كما هو " فى حقيقته " ، فلن يفعل سوى أن يقلل من فُرصه بدرجة كبيرة . لكن هذه الفرص تزيد بدرجة ملحوظة إذا تَخَلَّى المنهج المادى بشكلٍ متزايدٍ عن مثل هذا الزعم ، وبذلك يُهيئُنا لإستبصار أن " المادة فى ذاتها " ليست هى المادة " فى حقيقتها " .

ومن المَعْرِى ، بالتأكيد ، تَتَبُعُ " المادة فى ذاتها " . وهى تقدم نفسها بوفرة ، فى حالة بودلير . تفيض المنابع بما يُنَلِّجُ قلب المرء ، وتتجمَعُ لتُشكِّلَ مجرى التقاليد ؛ وينساب هذا المجرى على مدى البصر بين

* المادة التالية هى ترجمةٌ لمقدمة بنيامين المنهجية غير المكتملة ، التى كان المقصود منها أن تكون مقدمةً إمّا لكتاب بودلير ككل أو للنص السابق ، الذى هو قسمه المركزى . والنص المترجم هنا هو نص النسخة الأطول ، المكتوبة باليد فى أرشيف بوتسدام Potsdam (راجع الملاحظة الببليوجرافية فى مفتتح الكتاب) . وكانت النسخة الأقصر ، المكتوبة على الآلة الكاتبة فى أرشيف فرانكفورت Frankfurt قد نشرت فى Kursbuch ، رقم 20 ، فرانكفورت ، عام 1970 .

منحدرات واضحة المعالم . لكن المادية التاريخية لا يُشَتَّتُ إنتباهها هذا المشهد . فهي لا تبحث عن إنعكاس السُحب فى هذا المجرى ، لكنها كذلك لا تُدير ظهرها عن المجرى لتُشرب " من المنبع " وتقتفى أثر " المادة ذاتها " من وراء ظهر البشر . أى طواحينٍ يَصُبُ فيها هذا المجرى ؟ ومن الذى يستخدم طاقته ؟ ومن أقام سدًا عليه ؟ هذه هى الأسئلة التى تطرحها المادية التاريخية ، وهى تُغيّر صورة المنظر الخلوى بتسمية القوى التى كانت فاعلةً فيه .

يبدو أن هذه عملية معقدة ، وهى كذلك بالفعل . أليس هناك عملية أكثر مباشرة ، أكثر حسماً ؟ لماذا لانواجه ببساطة الشاعر بودلير بمجتمع اليوم ونجيب على سؤال ماذا لديه ليقوله للكوادر النقدية لهذا المجتمع بالرجوع إلأعماله - دون أن نغفل ، بالتأكيد ، سؤال ما إذا كان لديه أى شئ ليقوله لهم على الإطلاق ؟ الحجةُ ضد هذا هى بالتحديد أننا نتلقّى ، حين نقرأ بودلير ، مجموعةً من الدروس التاريخية من المجتمع البورجوازي . ولا يمكن أبداً تجاهل هذه الدروس . فالقراءة النقدية لبودلير والمراجعة النقدية لهذه المجموعة من الدروس هما نفس الشئ . لأن من أوهام الماركسية المبتذلة أنه يمكن تحديد الوظيفة الإجتماعية لنتاج مادى أو ذهنى دون الإحالة إلى ظروفٍ وحَمَلَة تقاليده . " بوصفه مجموع الأشياء التى يُنظر إليها على نحوٍ مستقل (إن لم يكن عن عملية الإنتاج التى تولدت عنها ، فعن عملية الإنتاج التى تظل باقيةً فيها) ، فإن مفهوم الثقافة ... به شئٌ صنمى fetishistic " . (1) إن تقاليد أعمال بودلير هى تقاليدٌ بالغة القِصر ، لكنها تحمل بالفعل ندوباً تاريخيةً لا بد أن تكون مثيرةً لإهتمام المراقبين النقيدين .

الذوق

يتطور الذوق مع التقوق الحاسم للإنتاج السلعي على أى نوع آخر من الإنتاج . إذ كنتيجة لتصنيع المنتجات بوصفها سلعة للسوق ، يصبح الناس أقل وعياً على نحو متزايد بشروط إنتاج هذه السلع - ليس فقط بالشروط الاجتماعية لذلك فى صورة الإستغلال ، بل كذلك بالشروط التقنية أيضاً . فالمستهلك ، الذى يكون خبيراً بدرجة أو بأخرى حين يُعطى أمراً لصانع جِرفى - وفى حالاتٍ فردية يتلقى النصح من الأسطى الجِرفى نفسه - لا يكون فى العادة عليمًا حين يظهرُ بوصفه مشترياً . تضاف إلى ذلك حقيقة أن الإنتاج بالجملة ، الذى يهدف إلى إخراج سلعٍ رخيصة ، لابد أن يكون حريصاً على تمويه النوعية السيئة . وفى معظم الحالات يكون من مصلحته فعلاً ألا يكون لدى المشتري الكثير من الخبرة . وكلما تقدمت الصناعة ، كلما إزداد إكتمال التقاليدات التى تطرحها فى السوق . السلعة مغمورة فى وهج دنيوى ؛ وهذا الوهج لاعلاقة له بالوهج الذى يُنتج " طفراتها اللاهوتية " ، لكن له بعض الإهمية بالنسبة للمجتمع . فى خطبة حول العلامات التجارية المسجلة قال شابتال Chaptal فى 17 يوليو 1824 : " لاتقولوا لى أن المشتري فى التحليل الأخير سيعرف الخصائص المختلفة لمادةٍ ما . لا ، ياسادة ، المستهلكُ ليس حَكماً فى هذه الخصائص ؛ فسوف يهتدى فقط بمظهر السلعة . لكن هل النظر واللمس كافيين لتحديد ثبات الألوان ، ورقى المادة ، أو نوعية وطبيعة تشطبيها ؟ " بنفس القدر الذى نقلُ به خبرة الزبون ، تتزايد أهمية ذوقه - بالنسبة له وكذلك بالنسبة للصانع . بالنسبة للمستهلك تكون للذوق قيمةٌ قناعٍ محكمٍ بدرجةٍ أو بأخرى يخفى نقص خبرته . أما قيمته

بالنسبة للصانع فهي أنه حافزٌ جديد للإستهلاك الذى يتم إشباعه فى بعض الحالات على حساب متطلبات إستهلاكٍ أخرى يجد الصانع أن تحقيقها أكثر تكلفةً .

هذا التطور هو على وجه الدقة مايعكسه الأدب فى **الفن للفن** L'art pour l'art . فهذا المذهب والممارسة المُناظرة له يمنحان الذوق للمرة الأولى موقعاً مسيطراً فى الشعر . (والمؤكد أن الذوق لا يبدو أنه الموضوع هناك ؛ إذ أنه لا يُذكر فى أى موضع . لكن هذا لا يُثبت أكثر مما تفعل حقيقة أن الذوق كان يُناقش بشكل متواتر فى السجلات الجمالية للقرن الثامن عشر . وفى الحالة الراهنة ، كانت هذه السجلات تتركز على المضمون .) فى **الفن للفن** يواجه الشاعر اللغة لأول مرة بالطريقة التى يواجه بها المشتري السلعة فى السوق المفتوحة . وقد فقد ألفتُهُ بعملية إنتاجها إلى درجةٍ عالية بصورةٍ خاصة . وشعراء **الفن للفن** هم آخرون يمكن أن يقال عنهم أنهم أتوا " من الشعب " . وليس لديهم مايصوغونه بدرجةٍ من الإلحاح يمكن أن تُحدّد نحتَ كلماتهم . فعليهم ، بالأحرى ، أن يختاروا كلماتهم . وسرعان ماأصبحت " الكلمة المختارة " شعار أدب Jugendstil (2) . أراد شاعر **الفن للفن** أن يجلب إلى اللغة نفسه فى المقام الأول – بكل سماته المزاجية المميّزة ، وظلال معانيه ، وما لا يمكن وزنه فى طبيعته . وهذه العناصر تنعكس فى الذوق . ذوق الشاعر يُرشده فى إختياره للألفاظ . لكن الإختيار لايجرى إلا بين كلماتٍ لم ينحتها **الموضوع** نفسه بالفعل – أى ، لم تكن متضمنةً فى عملية إنتاجه .

وفى الحقيقة ، فإن نظرية **الفن للفن** قد إكتسبت أهميةً حاسمةً نحو عام 1852 ، وفى وقت سعت فيه البورجوازية إلى إستعادة " قضيتها " من

أيدى الكتّاب والشعراء . وفى الثامن عشر من برومير يسترجع ماركس هذه اللحظة ، حين قامت " جماهير البورجوازية خارج البرلمان ...من خلال إساءة الإستخدام الفظة لصحافتها الخاصة " ، بمطالبة نابوليون " بتدمير شريحتهم المتحدثة والكتابة ، سياسيّهم وأدبائهم ، حتى يمكنهم بثقة أن يواصلوا شئونهم الخاصة تحت حماية حكومة قوية لايعوقها عائق " . وفى نهاية هذا التطور يمكن أن نجد ماللارميه ونظرية الشعر الخالص *poésie pur* . هنالك أصبحت قضية طبقة الشاعر ذاته من البعد عنه بحيث تصبح مشكلة أدبٍ دون موضوعٍ هى مركز النقاش . ولايجرى النقاش بدرجة أقل فى قصائد ماللارميه ، التى تدور حول البياض ، الغياب ، الصمت ، الخواء ، *blanc* , *absence* , *silence* , *vide* . وهذا ، بالتأكيد - وخصوصاً عند ماللارميه هو وجهٌ لعمله ليس وجهها الآخر تافهاً على الإطلاق . فهى تقدم دليلاً على أن الشاعر لم يُعد يتولى تأييد أى واحدةٍ من القضايا التى تسعى إليها الطبقة التى ينتمى إليها . وبناءً إنتاجٍ على هذا التخلّى الأساسى عن كل الخبرات الظاهرة لهذه الطبقة ، يسبّب صعوباتٍ نوعية وملحوظة . وهذه الصعوبات تُحوّل هذا الشعر إلى شعرٍ سرى للخاصة *esoteric* . وأعمال بودلير ليست سريةً للخاصة *esoteric* . والخبرات الإجتماعية المنعكسة فى عمله ليست ، بالتأكيد ، مُستمدّة فى أى موضعٍ من عملية الإنتاج - ناهيك عن أكثر أشكالها تقدماً ، أى العملية الصناعية - لكنها نشأت جميعها بطرقٍ إلتقافيةٍ واسعة النطاق . لكن هذه الطرق الإلتقافية واضحة تماماً فى أعماله . وأهم هذه الخبرات هى خبرات من يعانى من الإنهاك العصبى [النوراستينيا] ، وساكن المدينة الكبيرة ، والزبون .

بعض الموتيفات عند

بودلير

I.

تصور بودليز قُراءَ تواجهُهُم قراءةُ الشعر الغنائى بصعوباتٍ .
والقصيدة الإفتتاحية لديوان **أزهار الشر** *Fleurs du mal* مُوجَّهةٌ لهؤلاء القراء .
فقوة الإرادة والقدرة على التركيز ليست نقاط قوتهم ؛ وما يفضلونه هو المُتَع
الحسية ؛ إذ أنهم معتادون على " الضجر " الذى يقتل الإهتمام والقابلية .
ومن الغريب أن نصادف شاعراً غنائياً يتوجه إلى هذا الجمهور ، الذى هو
أقل أنواع الجمهور عرفاناً . وثمة بالطبع تفسيرٌ جاهزٌ لذلك . كان بودليز
يتحرَّق شوقاً إلى أن يكون مفهوماً ؛ وقد كرس كتابه لأرواح شبيهة به . إذ
تُختتم القصيدة الموجهة إلى القارئ بالتحية التالية : " Hypocrite lecteur ,
" mon semblable , - mon frère ! " **يا أخي ! [1]** . وربما كان من الأفيد أن نضع الأمر على نحو آخر ونقول
: كتب بودليز كتاباً لم تكن لديه من البداية فرصة كبيرة لأن يصبح نجاحاً
شعبياً فوراً . والقصيدة الإفتتاحية تصف نوع القارئ الذى تصوّره ، وقد
إتضح أن هذا الحكمُ حكمٌ بعيد النظر . وسوف يجد فى نهاية المطاف القارئُ
الذى كان عمله مُوجَّهاً إليه . هذا الموقفُ ، وبتعبيرٍ آخر ، حقيقة أن المناخَ
الملائمَ للشعر الغنائى قد أصبح غير موافٍ بصورةٍ متزايدة ، تشهدُ عليها ،
بين أشياء أخرى ، ثلاثة عوامل . العامل الأول هو أن الشاعر الغنائى قد
كف عن أن يُمثل الشاعر فى ذاته . لم يُعد " مُنشداً " ، كما كان لامارتين
لايزال ؛ فقد صار مُمثلاً لنوعٍ أدبى . (وفرلين مثلاً مُتجسِّدٌ لهذا التخصص
؛ أما رامبو فيجب النظر إليه بإعتباره شخصيةً للخاصة *esoteric* ، بإعتباره
شاعراً حافظاً بحكم **وظيفته** *ex officio* على مسافةٍ بين جمهوره وبين عمله .

(ثانياً ، لم يكن ثمة نجاح على مستوى جماهيري للشعر الغنائى منذ بودلير . (كان الشعر الغنائى لفيكتور هوجو مازال قادراً على إطلاق إرتجافات قوية عندما ظهر لأول مرة . وفى ألمانيا ، يرسم ديوان هاينه Heine كتاب الأغنيات Buch der Lieder حداً فاصلاً .) وكنتيجة لذلك ، كان العامل الثالث هو البرود الأكثر للجمهور حتى إزاء الشعر الغنائى الذى وصل إليه كجزء من تراثه الثقافى ذاته . إن الفترة موضع البحث ترجع تقريباً إلى منتصف القرن الماضى . وعلى طولها إتسعت باستمرار شهرة أزهار الشر . إن هذا الكتاب ، الذى كان من المتوقع أن يقرأه أقل القراء إنغماساً والذى قرأه فى البداية قلّة من القراء المنغمسين ، قد إكتسب ، عبر العقود ، منزلة عملٍ كلاسيكى كما أصبح واحداً من أكثر الكتب طباعةً .

إذا كانت الشروط اللازمة للتلقى الإيجابى للشعر الغنائى قد أصبحت أقل مواتاةً ، فإن من المعقول أن نفترض أن الشعر الغنائى لايرتبط بخبرة قرائه إلا فى لحظات نادرة فقط . وربما يرجع ذلك إلى تغير فى بنية خبرتهم . ورغم أن المرء قد يوافق على هذا التطور ، فإنه سيجد نفسه مضطراً بدرجة أكبر إلى أن يقول بالضبط أين يمكن أن يكون التغير قد حدث . هكذا يتحول المرء إلى الفلسفة بحثاً عن إجابة ، مما يضعنا فى وضع غريب . فمنذ نهاية القرن الماضى ، قامت الفلسفة بسلسلة من المحاولات لوضع يدها على الخبرة " الحقيقية " فى مقابل النوع الذى يتبدى فى الحياة الموحدة قياسياً ، المجردة من طبيعتها ، للجماهير المتحضرة . ومن المؤلف تصنيف هذه الجهود تحت عنوان " فلسفة الحياة " . ومفهومٌ بالطبع أن نقطة إنطلاقها لم تكن حياة الإنسان فى المجتمع . فما كانت تستدعيه إلى الذهن كان الشعر ، ويُفضّل أن تكون الطبيعة ، ومؤخراً ، عصر الأساطير . ويمثل كتاب ديلتاى

Das Erlebnis und die Dichtung بعنوان **الخبرة المُعاشة والشعر** Dilthey واحداً من أوائل هذه الجهود التي تنتهى بكلاجس Klages و يونج Jung ، اللذين تحالفا مع الفاشية . وينتصب شامخاً فوق هذا الأدب عملُ برجسون Bergson المبكر الضخم ، **المادة والذاكرة** Matière et mémoire . وهو يحتفظ ، أكثر من الأعمال الأخرى ، بروابط مع البحث الإمبريقي . فهو مُوجّه باتجاه البيولوجيا . والعنوان يوحي بأنه يُعتبرُ بنية الذاكرة حاسمةً بالنسبة للمنظومة الفلسفية للخبرة . فالخبرة فى الحقيقة هى مسألة تقاليد ، فى الوجود الجماعى وكذلك فى الحياة الخاصة . وهى تُعتبرُ نتاجاً لحقائق مُثبتة بإحكام فى الذاكرة بدرجة أقل من كونها إلتقاء فى الذاكرة لبياناتٍ متراكمة وعادةً ماتكون لا - واعية . إلا أن برجسون لا يقصد على الإطلاق إضفاء أى صفة تاريخية مُحددة على الذاكرة . بل إنه ، على النقيض ، يرفض أى تحديد تاريخى للذاكرة . وهكذا يتمكنُ قبل كل شيء من التحرر من الخبرة التى تطورت منها فلسفته الخاصة أو ، بالأحرى ، التى نشأت فلسفته الخاصة كرد فعلٍ لها . كان ذلك هو العصر القاسى ، المُعشى للأبصار ، للتصنيع الواسع النطاق . وبإغلاق العين فى مواجهة هذه الخبرة ، تدرك العينُ خبرةً ذات طبيعةً مُكمّلةً على هيئة صورةٍ - بَعْدِيَّةٍ عفوية للخبرة الأولى . وتمثل فلسفة برجسون محاولةً لإعطاء تفاصيل هذه الصورة - البَعْدِيَّة ولتشبيهاها كسجلٍ دائم . وهكذا تقدّم فلسفته بشكل غير مباشرٍ مفتاحاً للخبرة التى قدّمت نفسها لعين بودلير فى صورتها غير المشوّهة على هيئة قارئه .

.II

يُحدّد **المادة والذاكرة** طبيعة الخبرة بـ **الديمومة** durée بطريقة تدفع القارئ إلى إستنتاج أن شاعراً فقط هو الذى يمكن أن يكون ذاتاً مناسبةً لتلك الخبرة . وفى الحقيقة ، كان شاعرُ هو من وضع نظرية برجسون موضع الإختبار . إذ يمكن إعتبار عمل بروسـت بحثاً **عن الزمن الضائع** A la recherche du temps perdu محاولةً لإنتاج الخبرة تخليقياً ، كما يتخيلها برجسون ، فى شروط الحاضر ، لأن الأمل يتضاءل فى إمكان أن تظهر إلى الوجود بشكلٍ طبيعى . وبروست ، بالمناسبة ، لايتجنب المشكلة فى عمله . بل إنه يُدخل عاملاً جديداً ، ينطوى على نقدٍ كامنٍ لبرجسون . فبرجسون يُشدّد على التعارض بين **الحياة الفاعلة** vita active وبين **الحياة التأملية** vita contemplativa النوعية التى تنشأ عن الذاكرة . لكنه يقودنا إلى الإعتقاد بأن التحوّل إلى الإخراج التأملى لتيار الحياة إلى حيز الفعل هو مسألة إختيارٍ حر . لكن بروسـت يشير من البداية إلى وجهة نظره المختلفة عن طريق المصطلحات . **فالذاكرة الخالصة** mémoire pure فى نظرية برجسون تصبح بالنسبة له **ذاكرة لاإرادية** mémoire involontaire . وعلى الفور ، يعارضُ بروسـت هذه الذاكرة اللاإرادية بذاكرةٍ إرادية ، تكون فى خدمة الذهن . وتتولى الصفحات الأولى من عمله العظيم مهمة جعل هذه العلاقة واضحةً . وفى التأمل الذى يُقدّم المصطلح يخبرنا بروسـت كيف ظل ، لسنواتٍ عديدة ، لايكاد يتذكر بلدة كومبراى Combray التى قضى فيها جزءاً من طفولته ، على أية حال . وبعد ظهيرة ذات يوم ، أعاده مذاق نوعٍ من المخبوزات يسمى مادلين madeleine (يذكره كثيراً فيما بعد) إلى الماضى ، بينما ظل قبل ذلك الحين مقتصرأً على تذكرات ذاكرةٍ تطيع نداء الإنتباه . وهو يطلق على هذه الذاكرة إسم **الذاكرة الإرادية** mémoire volontaire ،

وخاصيتها هي أن المعلومات التي تقدّمها عن الماضي لا تحتفظ بأية آثارٍ منه . " إنه نفس الشيء مع ماضينا الخاص . فعبثاً نحاول إستحضاره من جديد ؛ وجهود ذهننا دون جدوى " . (2) وهكذا يقول بروس ، مُستتجاً ، أن الماضي يقع " فى مكانٍ ما أبعد من متناول الذهن ، وهو حاضرٌ على نحوٍ لا يخطئ فى شيءٍ ماديّ ما (أو فى الإحساس الذى يثيره فىنا ذلك الشيء) ، رغم أننا لانملك أى فكرةٍ عما يمكن أن يكون هذا الشيء . وبالنسبة لهذا الشيء ، فالأمر يتوقف على الصدفة تماماً إن كنا سنصادفه قبل أن نموت أو إن كنا لن نصادفه أبداً " . (3)

طبقاً لبروس ، فإنها مسألة صدفة أن يُشكّل أى فردٍ صورةً عن نفسه ، أن يتمكن من الإمساك بخبرته . لكن ليس حتمياً بأية حال أن يعتمد المرء على الصدفة بهذا الخصوص . فمشاغل الإنسان الداخلية ليست بطبيعتها ذات طابعٍ خاصٍ لا مخرج له . وهى لاتصبح كذلك إلا حين يصبح عاجزاً بشكل متزايد عن تمثيل معطيات العالم حوله عن طريق الخبرة . وتشكّل الصحفُ واحداً من الدلائل العديدة على هذا العجز . ولو كان قصد الصحافة أن تجعل القارئ يتمثّل المعلومات التى تقدّمها كجزءٍ من خبرته الخاصة ، فلن تحقق غرضها . لكن قصدها هو العكس تماماً ، وهو مُتحقّق : هو عزلُ ما يحدث عن المجال الذى يمكنه فيه أن يؤثر على خبرة القارئ . وتسهم أسس المعلومات الصحفية (طزاجة الأخبار ، والإيجاز ، والمفهومية ، وبالدرجة الأولى ، غياب الارتباط بين الأخبار المفردة) فى ذلك بقدر ما يُسهم إخراج الصفحات وأسلوب الصحيفة . (لم يَمَلْ كارل كراوس Karl Kraus أبداً من إظهار المدى الضخم الذى يَشَلّ به إستخدام الصحف للغة خيال قرائها .) وثمة سببٌ آخر لعزل المعلومات عن الخبرة هو أن

المعلومات لا تدخل " التقاليد " . فالصحف تصدرُ في طبعاٍ ضخمة .
و قليل من القراء من يمكنه التفاخرُ بأية معلومات قد يطلبها منه قارئ آخر .
تاريخياً ، ظلت مختلف أنماط التواصل تتنافس مع بعضها البعض .
أما إستبدالُ الحكى الأقدم بالمعلومات ، وإستبدال المعلومات بالإشارة ،
فيعكسُ الضمورَ المتزايدَ للخبرة . وبالمقابل ، فإن هناك تعارضاً بين كل هذه
الأشكال وبين القصة ، التى هى أحدُ أقدم أشكال الإتصال . فليس هدف
القصة نقل حدثٍ فى ذاته per se ، وهذا هو هدف المعلومات ؛ لكنها ،
بالأحرى ، تجعله جزءاً لا يتجزأ من حياة راوى القصة كى ينقله كخبرة إلى
المستمعين . وهى بذلك تحمل بصمات راوى القصة مثلما يحملُ الإناءُ
الطينيُّ بصمات يد الفخّار .

وينقل عملُ بروسـت ذو الثمانية مجلدات فكرةً عن الجهود المبذولة
لإستعادة شخصية راوى القصة للجيل الحالى . وقد تولى بروسـت هذه المهمة
بإتساقٍ رائع . ومنذ البداية جعله ذلك ينخرط فى المهمة الأولية لإحياء
طفولته الخاصة . ويقولـه أنها مسألة صدفةٍ إن كانت المشكلة سٌحل على
الإطلاق ، فإنه أوضح المدى الكامل لصعوبتها . وإرتباطاً بهذه التأملات
نَحَتَّ عبارة الذاكرة اللاإرادية *mémoire involontaire* . ويحمل هذا المفهوم
بصمات الموقف الذى نشأ عنه ؛ إنه جزءٌ من مخزون الفرد المعزول من
نواحي عديدة . فحيث تكون هناك خبرةٌ بالمعنى المحدد للكلمة ، تُجِدُ
مضامينُ معينة من الماضى الفردى مع مواد من الماضى الجماعى . وقد
ظلت الطقوس بإحتفالاتها ، ومهرجاناتها (التى ربما لم يتم إستحضارها فى
أى موضع من عمل بروسـت) ، تنتجُ إتحادَ عنصرى الذاكرة هذين المرة بعد

المرّة . وكانت تُطلقُ التذكّر في أوقاتٍ معينة وتظل أداةً للذاكرة طوال العمر .
على هذا النحو ، يفقد التذكّر الإرادى واللاإرادى إنغلاقهما المتبادل .

.III

فى سعيّنا إلى تعريفٍ أكثرَ جوهريةً لما يظهر فى ذاكرة العقل
mémoire de l'intelligence لدى بروسى على أنه ناتج ثانوى لنظرية
برجسون ، يكون من المفيد العودة إلى فرويد Freud . فى عام 1921 نشر
فرويد مقاله **ماوراء مبدأ اللذة** ، الذى يقدّم إرتباطاً ، على هيئة فرضية ، بين
الذاكرة (بمعنى الذاكرة اللاإرادية) وبين الوعى . والملاحظات التالية القائمة
على أساسه لاتستهدف تأكيده ؛ فسوف يكون علينا أن نقنع ببحث جدوى هذه
الفرضية فى مواقف بعيدة تماماً عن تلك التى كانت فى ذهن فرويد حين
كتب . والأرجح أن يكون تلامذة فرويد قد صادفوا مثل تلك المواقف . وتتفق
بعض كتابات رايك Reik حول نظريته الخاصة فى الذاكرة مع تمييز بروسى
بين الاسترجاع الإرادى واللاإرادى . يكتب رايك : " وظيفة التذكّر [
Gedächtnis] هى حماية الإنطباعات ؛ أما الذاكرة [Erinnerung] فتهدف
إلى تفتيتها . التذكّر محافظٌ أساساً ، بينما الذاكرة مدمّرة " . (4) وفكرة فرويد
الأساسية ، التى تقوم على أساسها هذه الملاحظات ، مُصاغةٌ فى إفترض
أن " الوعى يظهر إلى الوجود فى موضع أثرٍ للذاكرة " . (5) (لأغراضنا ،
ليس هناك إختلاف جوهري بين مفهومى Erinnerung و Gedächtnis ، كما
يُستخدمان فى مقال فرويد .) ومن ثم ، " ستكون السمة الخاصة للوعى ،
بخلاف ما يحدث فى كل الأنساق النفسية الأخرى ، هى أن عملية الإستثارة

لا تترك وراءها تغييراً دائماً في عناصرها ، لكنها تُستنفَد خلال ظاهرة دخولها إلى الوعي " . (6) والصيغة الأساسية لهذه الفرضية هي أن "دخول الأشياء إلى الوعي وتركها وراءها أثراً للذاكرة هما عمليتان لا تتمشيان مع بعضهما ضمن نطاق نسقي واحد " . (7) وبالأحرى ، فإن شذرات الذاكرة " عادةً ماتكون أقوى ما يمكن وأشد دواماً حين تكون الحادثة التي خلفتها حادثة لم تدخل أبداً إلى الوعي " . (8) وبالتعبيرات البروستية ، يعنى هذا أن مالم يُخبرهُ المرء صراحةً وبوعى ، مالم يحدث للذات بوصفه خبرةً ، هو وحده ما يمكن أن يصبح أحد مكونات الذاكرة اللاإرادية . وطبقاً لفريد ، فإن إرجاع " آثارٍ دائمة كآساس للذاكرة " إلى عمليات الإستتارة محجوزٌ " لأنساقٍ أخرى " ، يجب التفكير فيها على أنها مختلفة عن الوعي . (9) وفي رأى فرويد ، فإن الوعي بوصفه كذلك لا يستقبل أية آثار للذاكرة مهما كانت ، لكن له وظيفة أخرى هامة : هي الحماية ضد المثيرات . " بالنسبة لأى كائنٍ حى ، تكاد الحماية ضد المثيرات أن تكون أكثر أهمية من إستقبال المثيرات ؛ فالدرع الواقى مُجهزٌ بمخزونه الخاص من الطاقة ولا بد أن يجاهد بالدرجة الأولى للحفاظ على الأشكال الخاصة لتحويل الطاقة التى تعمل فيه ضد تأثيرات الطاقات المفرطة التى تعمل فى العالم الخارجى ، وهى تأثيرات تميل نحو معادلة فارق الجهد ومن ثم بإتجاه الدمار " . (10) وتهديدُ هذه الطاقات هو تهديدُ الصدمات . وكلما سجّل الوعي هذه الصدمات بسرعة ، كلما قلَّ احتمالُ أن يكونَ لها تأثيرٌ مَرَضِيٌّ * . وتجهُدُ نظريةُ التحليل النفسى لفهم طبيعة هذه الصدمات المُسببة للمرض * " على أساس إختراقها للدرع الواقى ضد المثيرات . " طبقاً لهذه النظرية ، يكون للفرع " مغزى " فى " غياب أى إستعدادٍ للقلق " . ** (11)

نشأ بحث فرويد عن حلمٍ مميّزٍ لُغصابات الحوادث التي تعيد إنتاج الكارثة التي مرّ بها المريض . والأحلام من هذا النوع ، طبقاً لفرويد ، " تجاهد للسيطرة على المُثير إسترجاعياً ، عن طريق تطوير القلق الذى كان حذفه هو سبب العُصاب المَرَضِى ."(12) ويبدو أن فاليرى كان فى ذهنه شئ مماثل . والتطابق جديرٌ بالملاحظة ، لأن فاليرى كان بين من يهتمون بالأداء الخاص للآليات النفسية فى ظروف الحاضر . (وفضلاً عن ذلك ، كان فاليرى قادراً على التوفيق بين هذا الإهتمام وبين إنتاجه الشعري ، الذى ظل غنائياً على وجه الحصر . وهو بذلك يبرُزُ بإعتباره المؤلف الوحيد الذى يرجع مباشرةً إلى بودلير .) يكتب فاليرى : " تنتمى الإنطباعات والإدراكات الحسية للإنسان فعلاً إلى فئة المفاجآت ؛ وهى دليلٌ على نقصٍ فى الإنسان ... والإسترجاع هو ... ظاهرة أولية تهدف

—
* traumatic من trauma وهى الصدمة العاطفية التى يمكن أن يتسبب عنها العصاب —

م

** anxiety : قلق عصابى كما سيتضح — م

إلى إعطائنا الوقت لتنظيم تلقى المثيرات الذى كنا نفتقر إليه فى البداية ."(13) إن قبول الصدمات يُسهله التدرّب على التوافق مع المثيرات ، ويمكن ، إذا لزم الأمر ، إدراج الأحلام وكذلك التذكر . إلا أن هذا التدريب ، وكقاعدة — كما يفترض فرويد — ينتقل إلى الوعى اليقظان ، الذى يقع فى جزءٍ من لحاء المخ " يبلغ من إحتراقه بتأثير المُثير " (14) أنه يقدّم بذلك أفضل وضعٍ مواتٍ لتلقى المثير . وكون الوعى قد إمتصّ بذلك الصدمة ، وتجنّبها ، يُسبغ عليها الحادثة التى سبّبتها طابع كونها مُعاشة بالمعنى المحدّد .

ولتتم إدراج هذه الصدمة مباشرة في سجل الذاكرة الواعية لثم تعقيم هذه الحادثة بالنسبة للخبرة الشعرية .

هناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن للشعر الغنائي أن يكون أساسه خبرة أصبحت خبرة الصدمة هي القاعدة بالنسبة لها . ويمكن أن يتوقع المرء أن يكون بهذا الشعر قدر كبير من الوعي ؛ ويوحى ذلك بأن بناءه جرى حسب خطة . وهذا صحيح فعلاً بالنسبة لشعر بودلير ؛ وهو يقيم ارتباطاً بينه وبين بو ، من السابقين عليه ، ومع فاليري ، من التاليين له . وتكمل تأملات بروسست وفاليري بصدد بودلير بعضها البعض بصورة رائعة . فقد كتب بروسست مقالاً حول بودلير تتجاوز دلالاته تأملات معينة في رواياته . وفي مقال " وضع بودلير Situation de Baudelaire " يُقدم فاليري المقدمة الكلاسيكية لـ **أزهار الشر** . وفيها يقول : " كان لابد للمشكلة بالنسبة لبودلير أن تكون هذه : أن يصبح شاعراً عظيماً ، لكن ليس لامارتين ولاهوجو ولاموسيه . وأنا لأزعم أن هذا الطموح كان طموحاً واعياً عنده ؛ لكنه ولا بد كان موجوداً لديه ، كان هو **مصلحة الدولة** بالنسبة له 'raison d'état' . (15) ثمة شيء غريب في الحديث عن **raison d'état** **مصلحة الدولة** في حالة شاعر ؛ ثمة شيء ملحوظ في ذلك : إنه التحرر من الخبرات . إن إنتاج بودلير الشعرى منوطٌ به مهمة . لقد تصوّر فراغاتٍ بيضاء ملاءها بقصائده . ولا يمكن تصنيف عمله ببساطة بأنه تاريخي ، مثل عمل أي شخصٍ آخر ، لكنه قصّد أن يكون كذلك وفهم نفسه على أنه كذلك .

.IV

كلما زاد نصيب عامل الصدمة في إنطباعات معينة ، كلما كان على الوعي أن يزيد من إنتباهه بوصفه حاجزاً ضد المثيرات ؛ وكلما زادت كفاءة ذلك ، كلما قلّ دخول هذه الإنطباعات إلى الخبرة (Erfahrung) ، بحيث تميل إلى أن تظل في دائرة لحظة معينة في حياة المرء (Erlebnis) . وربما أمكن النظر إلى الإنجاز الخاص للدفاع ضد الصدمات على أنه يتمثل في دوره في أن يُخصّص لحادثة ما نقطة زمنية محددة في الوعي على حساب تكامل محتوياتها . ويكون ذلك قمة إنجازِ الذهن ؛ إذ يحوّل الحادثة إلى لحظة معاشة (Erlebnis) . وبدون التأمل ، لن يكون هناك سوى البداية المباغتة ، التي عادةً ماتتمثل في الإحساس بالخوف الذي ، طبقاً لفرويد ، يؤكد فشل الدفاع ضد الصدمات . وقد صوّر بودليير هذه الحالة في صورة حادثة . فهو يتحدث عن نزالٍ يصرخ فيه الفنان فرعاً ، قبل أن يُهزَم مباشرةً . (16) هذا النزال هو العملية الإبداعية ذاتها . وهكذا وضع بودليير خبرة الصدمة في ذاتٍ مركزٍ عمله الفني . هذه الصورة – الذاتية ، التي تُعززها دلائل من عددٍ من معاصريه ، لها دلالة كبيرة . فحيث أن بودليير هو نفسه مُعرّض للفرع ، فليس من غير المألوف له أن يُسبب الفرع . يحدثنا فاليس Vallès عن تقطيباته الغريبة الأطوار ؛ (17) وعلى أساس صورة شخصية قام بها نارجوه Nargeot ، يُبرهن بومارتان Pontmartin على مظهر بودليير المفزع ؛ ويُشدّد كلوديل على الطابع القاطع الذي كان يضيفه على حديثه ؛ ويتحدث جوتييه عن النبر الذي كان بودليير ينهمك فيه عندما يقرأ الشعر ؛ (18) ويصف نادار Nadar مشيئته المختلجة . (19)

يعرف العلاجُ النفسى أنماطاً محبةً للمرض . لكن بودليير جعل شغله الشاغل أن يتجنب الصدمات ، مهما كان مصدرها ، بذاته الروحية والبدنية .

ويتم تصوير هذا الدفاع ضد الصدمات جرافيكياً في موقف مبارزة . إذ يصف بودلير صديقة كونستانتان جيز Constantin Guys ، الذى يزوره حين تكون باريس نائمة : " ... كيف يقف هناك ، منحنيّاً على طاولته ، متحصّصاً الورقة بنفس الإمعان الذى يتحصص به الأشياء حوله بالنهار ؛ كيف يطعن بقلمه الرصاص ، وبقلمه الحبر ، وبفرشاته ، كيف يقذف الماء من قدحه إلى السقف ويجرّب قلمه فى قميصه ؛ كيف يتعقّب عمله بسرعةٍ وبتركيز ، كأنه يخشى أن تهرب صورة منه ؛ وهكذا فإنه مقاتلٌ ، حتى حين يكون وحيداً ، ويتقّادى ضرباته ذاتها " . (20) وفى المقطع الافتتاحى لقصيدته " الشمس Le Soliel " صور بودلير نفسه منخرطاً فى تلك المبارزة الخيالية ؛ وربما كان هذا المقطع هو الموضع الوحيد فى أزهار الشر الذى يُصوّر الشاعر أثناء عمله .

Le long du vieux faubourg , où pendent aux mesures
Les persiennes , abri des secrètes luxures ,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés ,
Sur la ville et les champs , sur les toits et les blés ,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime ,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime ,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés ,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés . (21)

عبر الضاحية العتيقة ، حيث تتدلّى المصاريع
فوق نوافذ الدور المتهالكة ، حاجبةً شهواتٍ خفية ،
حين تكيل الشمسُ القاسيةُ الضربات المتتالية
فوق المدينة والمروج ، فوق الأسقف وحقول القمح ،
أمضى للتدرب وحيداً على مبارزتى الخيالية ،

مُتَشَمِّمًا فِي كُلِّ الْأَرْكَانِ قَافِيَةً عَشَوَائِيَّةً ،
مَتَعَثِّرًا فِي الْكَلِمَاتِ كَأَنَّمَا فِي أَحْجَارِ الرِّصْفِ ،
وَعَاثِرًا أحيانًا عَلَى أَبْيَاتٍ شَعَرَ حَلَمْتُ بِهَا مِنْذُ زَمَنِ بَعِيدٍ . (21)

إن الصدمة هي من تلك الخبرات التي إكتسبت أهمية حاسمة بالنسبة
لشخصية بودلير . وقد تناول جيد الفُرَجَات بين الصورة والفكرة ، بين الكلمة
والشيء ، والتي هي الموقع الحقيقي لإثارة بودلير الشعرية (22). وأشار ريفيير
إلى الصدمات المطمورة التي تَهَزُّ شعر بودلير ؛ فكأنها تسبب إنهيار
الكلمات . وحدد ريفيير تلك الكلمات المنهارة . (23)

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol levé comme une grève
Le mystique aliment qui **ferait** leur vigueur . (44)

ومن يدري إن كانت الأزهار الجديدة التي أحلم بها
ستجد في هذه الأرض المغسولة مثل شاطئ رملي
الغذاء الخفي الذي سيمُنحها القوة ؟ (24)

أو

Cybèle , qui les aime , **augmente ses légumes** . (25)

سيبيل ، التي تحبهم ، تُضاعف خُضرتها . (25)

ومثال آخر هو هذا البيت الشهير :

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse .

الخادمة ذات القلب الكبير التى كنت تغارين منها . (26)

وكان قصد بودلير فى قصائده النثرية ، **ضجر باريس** Spleen de Paris ، هو أن يُوفى هذه القوانين الخفية حقّها خارج أشعاره كذلك . وفى إهدائه لهذه المجموعة إلى أرسين هوساى ، رئيس تحرير **لابريس** La Presse ، كتب بودلير : " من منا لم يحلم ، فى لحظات الطموح ، بمعجزة نثر شعريّ ، موسيقي بلاويزن ولاقافية ، طيّعٍ ومتقطع بما يكفى ليتوافق مع الاختلاجات الغنائية للروح ، وتموجات الأحلام ، وقفزات الوعي المفاجئة ؟ هذا المثل الأعلى الوسواسى هو بالدرجة الأولى وليد خبرة المدن العملاقة ، تشابك علاقاتها التى لأتُحصى " . (27)

توحى هذه الفقرة باستبصارين . فهى تخبرنا ، من ناحية ، بالارتباط الوثيق عند بودلير بين مجاز الصدمة وبين الإتصال بجماهير المدينة . ومن ناحية ثانية ، فإنها تخبرنا عما تعنيه هذه الجماهير فعلاً . لاتمثل هذه الجماهير طبقات أو نوع من المجموع ؛ فليست بالأحرى سوى زحام العابرين الذى لا شكل له ، زحام الناس فى الشارع . (28) هذا الزحام ، الذى يعى بودلير وجوده علنًا ، لم يرق بدور النموذج لأى واحدٍ من أعماله ، لكنه موسوم على إبداعيته مثل هيئة آدمية خفية ، مثلما يمثل الهيئة الآدمية الخفية فى الشذرة المذكورة أعلاه . وربما تبيّننا فيها صورة المبارز ؛ والضربات التى يكيلها تستهدف فتح ممر لنفسه خلال الزحام . أكيدٌ أن **الضواحي** faubourgs التى يشق فيها شاعر " الشمس Le Soleil " طريقه

مهجورة من المارة . لكن ربما كان معنى الهيئة الخفية (مما يكشف حتى الإعماق عن جمال هذا المقطع) هو الآتى : أنها الزحام الشبكي للكلمات ، والشذرات ، وبدايات الأبيات التى ينتزع منها الشاعر ، فى الشوارع المهجورة ، غنيمته الشعرية .

.V

الزحام - مامن موضوع آخر كان يحظى باهتمام أكبر لدى كُتّاب القرن التاسع عشر . كان الزحام يتأهب ليتخذ شكلاً باعتباره جمهوراً ذا شرائح واسعة إكتسب سهولة القراءة . لقد أصبح زبوناً ؛ ورغب فى أن يجد نفسه مُصوراً فى الرواية المعاصرة ، مثلما كان السادة يُصوّرون فى لوحات العصور الوسطى . وقد أشبع أنجح مؤلفى القرن هذا الطلب بدافع الضرورة الداخلية . وبالنسبة له ، كان الزحام يعنى - بالمعنى القديم تقريباً - زحام الزبائن ، الجمهور . كان فيكتور هوجو أول من خاطب الزحام فى عناوينه : **البؤساء ، و عمال البحر** Les Misérables , Les Travailleurs de la mer . وفى فرنسا ، كان هوجو هو الكاتب الوحيد القادر على منافسة الرواية المسلسلة . وكما هو معروف ، كان يوجين سو Eugène Sue هو أستاذ هذا النوع الأدبى ، الذى بدأ يتحول إلى منبع للإلهام لدى رجل الشارع . وفى عام 1850 إنتخبته أغلبية ساحقة للبرلمان كممثل عن مدينة باريس . وليس من قبيل الصدفة أن يختار ماركس الشاب رواية سو **أسرار باريس** Les Mystère de Paris ليوجه لها الهجوم . فقد أدرك مبكراً أن مهمته هى أن يسبك الحشد الهلامى ، الذى كانت تغويه عندئذ إشتراكية جمالية ، ليحوّله إلى فولاذ

البروليتاريا . أما وصف إنجلز لهذه الحشود في كتاباته المبكرة فيمكن إعتباره مقدمة ، ولو متواضعة ، لإحدى تيمات ماركس . ففي كتاب **وضع الطبقة العاملة في إنجلترا** ، يكتب إنجلز : " إن حاضرة مثل لندن ، قد يتجول فيها المرء لساعاتٍ طوال دون أن يبلغ بداية النهاية ، دون أن يصادف أدنى إشارة يمكن أن تقوده إلى إستنتاج أن ثمة ريفاً مفتوحاً على مقربة ، لهى شئ غريب . فهذه المركزة الهائلة ، تكوين مليونين ونصف من الكائنات البشرية في نقطة واحدة ، قد ضاعفت من قوة هذين المليونين ونصف مائة مرة ... لكن التضحيات التى كلفها كل هذا قد إتضحت فيما بعد . فبعد أن يذرع المرء شوارع العاصمة يوماً أو يومين ، شاقاً طريقه بصعوبة بين الحشد الآدمى وصفوف العربات التى لاتنتهى ، بعد أن يزور الأحياء البائسة للمتروبول ، سيدرك للمرة الأولى أن هؤلاء اللندنيين قد أجبروا على التضحية بأفضل صفات طبيعتهم الإنسانية ، كى يحققوا كل عجائب الحضارة التى تزحم مدينتهم ... إن نفس عجيج الشوارع به شئ منفر ، شئ تتمرد ضده الطبيعة الإنسانية . وهؤلاء المئات من الآلاف من كل الطبقات والمرتبات الذين يزدحمون بعضهم تلو بعض ، أليسوا جميعاً كائناتٍ بشرية تتمتع بنفس الخصائص والقدرات ، ولهم نفس الإهتمام بأن يكونوا سعداء ؟ ... ورغم ذلك فإنهم يزدحمون أحدهم بجوار الآخر كأنما ليس بينهم شئ مشترك ، شئ يفعلونه أحدهم مع الآخر ، والإتفاق الوحيد فيما بينهم هو الاتفاق الصامت بأن يبقى كل واحدٍ منهم على جانبه من الطوار ، حتى لايعطل التيار المقابل من الزحام ، بينما لايدور بذهن أى واحدٍ ان يُشرف شخصاً آخر ولو بمجرد لمحة . إن اللامبالاة الوحشية ، الإنعزال المتبذل لكل شخصٍ فى مصلحته

الشخصية ، يصبح مُنفراً وعدائياً بدرجة أكبر ، بقدر مايزدحم هؤلاء الأفراد معاً بدرجة أكبر ، داخل فضاءٍ محدود . " (29)

هذا الوصف يختلف بدرجة ملحوظة عن تلك الأوصاف التي نجدها لدى صغار الأساتذة الفرنسيين ، من أمثال جوزلان Gozlan ، أو دلفوه Delvau ، أو لورين Lurine . إذ يفترق إلبالبراعة والسهولة اللتين يتحرك بهما **المتسكع** flâneur بين الحشود واللّتين يتعلمهما منه الصحفي بحماس . الزحام يخيّب رجاء إنجلز ؛ فيستجيب برد فعلٍ أخلاقي ، وجمالي أيضاً ؛ تربكه السرعة التي يندفع بها الناس عبر أحدهم الآخر . ويكمن سحر هذا الوصف في إلتقاء إتساقٍ نقديٍ لايهتز مع توجّه عتيق الطراز . فقد جاء الكاتب من ألمانيا التي كانت لاتزال ريفيّة ؛ وربما لم يواجه أبداً إغراء أن يفقد نفسه في تيارٍ من الناس . وحين ذهب هيجل إلباريس لأول مرة قبل موته بقليل ، كتب إلى زوجته : " حين أسير في الشوارع ، يبدو الناس تماماً مثلما يبدوون في برلين ؛ فهم يرتدون نفس الملابس والوجوه هي نفسها تقريباً - نفس المظهر ، لكن في زحام ضخم ."(30) وكان التحرك في هذا الزحام طبيعياً بالنسبة لشخص باريسى . ومهما كبرت المسافة التي يحرص فردٌ ما على إبقائها بينه وبين هذا الزحام ، فإنه يظل متلوناً به ولايستطيع ، على خلاف إنجلز ، أن ينظر إليه من الخارج . أما بالنسبة لبودليير ، فلم تكن الجماهير غريبةً عنه بأية حال ؛ وفي الحقيقة ، فإن من السهل أن نتتبع في أعماله رد فعله الدفاعى تجاه جاذبيتها وإغرائها .

لقد صارت الجماهير جزءاً لايتجزأ من بودليير لدرجة أنه من النادر أن نجد وصفاً لها في أعماله . فأهم موضوعاته لاتوجد أبداً في شكلٍ وصفى . وكما عبّر ديجاردان Desjardin بإقتدار ، فإنه كان " أكثر إهتماماً بأن

يغرس الصورة فى الذاكرة أكثر من إهتمامه بتزيينها وإتقانها " . (31) ومن العبث أن نفتش فى أزهار الشر أو فى ضجر باريس عن أى معادلٍ لتصويرات المدينة التى كتبها فيكتور هوجو بكل هذا الإقتدار . فبودلير لا يصف لالباريسيين ولامدينتهم . ونبذهُ لتلك الأوصاف يُمكنهُ من إستحضار أحدهما فى أشكال الآخر . وزحامه هو دائماً زحامُ مدينة كبيرة ، وباريسه مكتظة بالسكان بشكلٍ دائم . وهذا هو ما يجعله بالغَ التفوق على باربييه Barbier ، الذى أحدث منهجه الوصفى فجوةً بين الحشود وبين المدينة . (32) وفى لوحات باريسية Tableaux parisiens يمكن تبينَ الحضور الخفى للزحام فى كل موضعٍ تقريباً . وحين يتناول بودليرُ الفجرَ كتيمةً له ، تتضح الشوارع المهجورة بنوعٍ من " صمت الحشد " ذاك الذى يستشعره هوجو فى باريس الليلية . وبينما ينظر بودلير إلى لوحات أعمال التشريح المعروضة للبيع على ضفتى السين المُتربتين ، يأخذ حشدُ المتوقفين مكان الهياكل العظمية المفردة فى تلك الصفحات . وهو يرى فى شخوص الرقصة الجنائزية danse macabre حشداً متراساً يتحرك . وتتمثل بطولة النسوة العجائز اللائى أكسبهن العمرُ حكمةً واللاتى تتبعهن مجموعة " العجائز الصغيرات " فى جولاتهن ، فى بقائهن بعيداً عن الزحام ، غير قادراتٍ على التحرك حسب إيقاعه ، ولاتشاركن بأفكارهن فى الحاضر . كان الحشد هو الحجاب المرتعش ؛ ومن خلاله رأى بودلير باريس . (33) ويحدّد حضور الحشد واحداً من أشهر مكوّنات أزهار الشر .

فى سوناتا " إلى عابرة A une passante " لاتجرى تسمية الزحام لا بالكلمة ولا بالعبرة . إلا أن الحدث برمته يتوقف عليه ، مثلما يعتمد تقدم قاربٍ شراعى على الريح .

La rue assourdissante autour de moi hurlait .
Longue , mince , en grand deuil , douleur majestueuse ,
Une femme passa , d ' une main fastueuse
Soulevant , balancant le feston et l ' ourlet ;

Agile et noble , avec sa jambe de statue .
Moi , je buvais , crispé comme un extravagant ,
Dans son oeil , ciel livide où germe l'ouragan ,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue .

Un éclair... puis la nuit ! -Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître ,
Ne te verrai – je plus que dans l ' éternité ?

Ailleurs , bien loin d ' ici ! Trop tard ! **jamais** peut – être !
Car j ' ignore où tu fuis , tu ne sais où je vais ,
O toi que j ' eusse aimée , ô toi qui le savais ! (34)

حولى كان يعوى الشارع الذى يصم الآذان .
هيفاء ، نحيلة ، فى حدادٍ سابغ ، فى أسى مهيب ،
عبرت امرأة ، بيدٍ منعمة
ترفع وتورجح طيات ثوبها والأردان ؛

رشيقة ونبيلة ، بقوام تمثال .
فرشفت ، مرتجفاً كمن يهذى ،
من عينها ، السماء الكابية حيث يتولد الإعصار ،
العذوبة التى تُذهل واللذة التى تقتل .

برق ... ثم الليل ! أيها الجمال الشارد

الذى جعلتني نظرتي أولدُ بغتةً من جديد ،
ألن أراكِ ثانيةً إلى الأبد ؟

ربما في مكان آخر ، بعيداً عن هنا ! متأخراً جداً ! وربما لن أراكِ مطلقاً!
فأنا أجهل أين مضيت ، ولاتعرفين إلى أين أذهب ،
آه يا من كان يمكن أن أحبك ، آه يا من كنتِ تعرفين ! (34)

تدخل إلى مجال رؤية الشاعر امرأةً مجهولة ، في حجاب أرملة ،
يحملها الزحام بغموض وبصمت . وماتوصّله هذه السوناتا هو مايلي ببساطة
: بعيداً عن أن يختبر المرء الزحام بوصفه عنصراً مضاداً ، معادياً ، فإن هذا
الزحام ذاته يجلب إلى ساكن المدينة الهيئة التي تُذهل . إن بهجة الشاعر
الحضري هي الحب - ليس من أول نظرة ، بل من آخر نظرة . إن وداعاً
إلى الأبد هو مايتطابق في القصيدة مع لحظة السحر . وهكذا تقدم السوناتا
شكل الصدمة ، شكل الكارثة في الحقيقة . لكن طبيعة مشاعر الشاعر قد
تأثرت بدورها . ومايجعلُ جسده يتقلّصُ في رجفةٍ - *crispé comme un*
extravagant ، كما يقول بودلير - ليس نشوة رجلٍ تشبّع كلُّ خيطٍ فيه
بالإيروس *eros* ؛ بل إنه بالأحرى ، شبيه بنوع الصدمة الجنسية التي يمكن
أن تُحدّق برجلٍ وحيد . وحقيقة أن " هذه الأبيات ماكان يمكن أن تُكتَب إلا
في مدينةٍ كبيرةٍ " ، (35) كما عبّر تيبوديه *Thibaudet* ، ليست ذات مغزى
كبير . فهذه الأبيات تكشف عن الندوب التي تُحدثها في الحب الحياة في
متروبول . وبروست يقرأ السوناتا في هذا الضوء ، وهذا هو السبب في أنه
قدّم صداه اللاحق للمرأة اللابسة ثوب الحداد ، التي ظهرت له ذات يوم على
هيئة ألبرتينا *Albertine* ، التي وضع لها تعليقاً موحياً هو " الباريسية *La*

Parisienne " . " حين دخلت ألبرتين غرفتي من جديد ، كانت ترتدى فستاناً أسود من الساتان . جعلها شاحبةً ، وكانت تشبه نمط المرأة الباريسية الملتهبة لكنها شاحبة ، المرأة غير المتعودّة على الهواء النقي والتي تأثرت بالحياة بين الحشود ربما في جو رذيلة ، النوع الذي يمكن التعرف عليه من نظرةٍ معينة تبدو غير مستقرةٍ إذا لم يكن فوق حدودها طلاء أحمر . "(36) هذه هي النظرة - حتى إلى زمن متأخر هو زمن بروس - لموضوع حبٍ لا يمكن أن يخبره سوى ساكنٌ مدينةٍ ، إلنقطه بودلير للشعر ، ويمكن للمرء بشكل متواتر أن يقول عنه أنه لم يُحرّم من التحقق ، بل أُعفى من مشقّته . (37)

.VI

هناك قصة كتبها بو وترجمها بودلير يمكن إعتبارها بمثابة المثال الكلاسيكي بين الطبقات الأقدم لموتيفة الزحام . هذه القصة موسومةٌ بِسماتٍ خاصةٍ معينة تكشف ، عند الفحص المدقّق ، عن جوانب من قوى إجتماعية من القوة والعمق الخفي بحيث يمكن أن نعدّها بين تلك القدرة وحدها على ممارسة تأثيرٍ راقٍ وعميق على الإنتاج الفني . القصة بعنوان " رجل الزحام " . تدور القصة في لندن ، وراويها هو رجل يتجاسر ، بعد مرضٍ طويل ، بالخروج للمرة الأولى إلى ضجيج وعجيج المدينة . في ساعات العصر المتأخرة ليومٍ خريفى يتمركز خلف نافذةٍ في مقهى لندنى كبير . ينظر إلى

الزبائن الآخرين ، ويحدّق فى الإعلانات فى الصحيفة ، لكن بؤرة إهتمامه الرئيسية هو حشد الناس الذى يطفر عبر نافذته فى الشارع . " وهذا الأخير هو واحدٌ من الأسواق الرئيسية للمدينة ، وكان مزدحماً بشدةٍ خلال النهار كله . لكن ، عند حلول الظلام ، إزداد الحشد على الفور ؛ وعندما حان وقت إضاءة المصابيح ، كان تياران كثيفان ومتصلان من السكان يندفعان عبر الباب . عند هذه الفترة بعينها من المساء لم أكن أبداً من قبل فى وضعٍ مماثل ، ومن ثم ، ملأنى البحر الصاخب من الرؤوس البشرية بعاطفةٍ جديدةٍ لذيذة . فتخلّيتُ ، فى النهاية ، عن كل إهتمامٍ بالأشياء داخل الفندق ، واستغرقت فى تأمل المنظر فى الخارج " . دعونا نغفل الحكاية التى يمثل هذا مقدمةً لها ، رغم أهمية هذه الحكاية ، ولنفحص المشهد .

إن مظهر زحام لندن كما يصفه بو يعادل فى كآبته وشؤمه ضوء مصابيح الغاز فوق الرؤوس . ولاينطبق هذا فحسب على الرعاع الذين " يخرجون من العرين " عند هبوط الليل . إذ يصف بو المستخدّمين من المرتبة العليا ، " كبار كتبة الشركات الراسخة " ، كما يلى : " لهم جميعاً رؤوس صلعاء قليلاً ، وللاذان اليمنى ، التى طال تعودها على الإمساك بالأقلام ، عادةٌ غريبة فى الإنتصاب مطرقةً . وقد لاحظت أنهم دائماً مايُزيحون أو يضعون قبعاتهم بكلتا اليدين ، ويحملون ساعات ، بسلاسل ذهبيةٍ قصيرة ذات شكلٍ بسيطٍ وعتيق " . والأكثر إدهاشاً هو وصفه لحركات الزحام . " حتى الآن كان لمن يعبرون سلوكٌ عملى راضٍ ، وبد أنهم لايفكرون إلا فى شق طريقهم خلال التدافع . كانت حواجبهم مقطبة ، وعيونهم تدور بسرعة ؛ وحين يدفعهم زملاؤهم العابرون لم يكونوا يُبدون أى عَرَضٍ على نفاذ الصبر ، بل يسوون ملابسهم ويسرعون ماضين . وكان

غيرهم ، وهم طبقة كبيرة ، ذوى حركاتٍ قلقة ، ولهم وجوهٌ محتقنة ، يتحدثون ويومنون لأنفسهم ، كأنهم يشعرون بأنهم فى عزلة بسبب نفس كثافة الصلبة حولهم . وحين يُعيق أحد تقدّمهم ، يكف هؤلاء الناس فجأة عن الغمغمة ، لكنهم يضاعفون إيماءاتهم ، وينتظرون ، وعلى شفاههم إبتسامةٌ ذاهلة ومبالغٌ فيها ، مرور الأشخاص الذين يعيقونهم . وإذا دفعهم أحد بمنكبه ، فإنهم يحنون إحناءةً مُسرفة لمن يدفعونهم ، ويبدون وقد غمرهم الإضطراب . "(38) ربما ظن المرء أنه كان يتحدث عن أشقياء شبه مخمورين . لكنهم كانوا ، فى الواقع " نبلاء ، وتجار ، ووكلاء نيابة ، وباعة ، وعاملين فى البورصة " . (39)

لا يمكن إطلاق صفة الواقعية على طريقة بو فى التقديم ، فهى تُظهر مُخيلةً تشوّه عن عمدٍ أثناء عملها ، مخيلةً تزيج النص بعيداً عما يجرى الدفاع عنه عادةً على أنه نموذجٌ للواقعية الإجتماعية . وباربييه Barbier ، الذى ربما كان واحداً من أفضل الأمثلة التى تخطر على الذهن على هذا النمط من الواقعية ، يصف الأشياء بطريقةً أقلّ ذاتيةً ، وعلاوة على ذلك ، فقد إختار موضوعاً أكثر شفافية : هو الجماهير المضطّهة . وبوليس مهتماً بهذه الجماهير ؛ فهو يتعامل مع " الناس " ، بشكل خالص وبسيط . وبالنسبة له ، مثلما بالنسبة لإنجلز ، كان ثمة شئٌ مُهدّد فى المشهد الذى يقدمونه . هذه الصورة بالضبط ، صورة حشود المدينة الكبيرة ، هى التى أصبحت حاسمةً بالنسبة لبودلير . وإذا كان قد أذعن للقوة التى تجذبه إليهم وأصبح ، بوصفه متسكعاً flâneur ، واحداً منهم ، فقد كان عاجزاً رغم ذلك عن أن يخلّص نفسه من إحساسٍ بمظهرهم اللاإنسانى من الناحية الجوهريّة . إنه يصبح ضالعاً معهم حتى وهو يفصل نفسه عنهم . أنه يُصبح منخرطاً

فيهم بعمق ، لمجرد أن يلقي بهم إلى النسيان بنظرة إحتقارٍ واحدة . وثمة شئُ
أسرُّ بصدد هذا التضارب في المشاعر حين يعترف به بحذر . وربما كان
سحر قصيدته " غسق الليل Crépuscule du soir " ، الذي يصعب تحديده ،
مرتبطاً بذلك .

.VII

رأى بودلير من المناسب أن يُعادل بين رجل الزحام ، الذي يتتبعه
راوى بو عبر لندن الليلية بطولها وعرضها ، وبين **المتسكع** flâneur . (40)
ومن الصعب قبول هذه الوجهة للنظر . فرجل الزحام ليس **متسكعاً** . فعنده
تركت رباطة الجأش مكانها لسلوك ممسوس . ومن هنا ، فإنه يقدّم ،
بالأحرى ، مثلاً على ماسيكونه **المتسكع** flâneur حين يكون قد حُرِم من
الوسط الذي كان ينتمى إليه . وإذا كانت لندن قد قدمت إليه هذا الوسط ، فلم
يكن بالتأكيد هو المشهد الذي يصفه بو . وبالمقارنة ، كانت باريس بودلير
تحتفظ ببعض السمات التي ترجع إلى الأيام السعيدة الماضية . كانت
المعدّيات لاتزال تعبر السين عند نقاط سيّمت عبرها قوس جسرٍ فيما بعد .
وفى عام وفاة بودلير كان مازال ممكناً لأحد المقاولين أن يقدم الراحة
للميسورين بأسطولٍ مكونٍ من خمسمائة مقعدٍ وثير تدور حول المدينة .

وكانت البواكى ، التى لا يكون المتسكع فيها تحت بصر العربات التى لاتعترف بالمشاة كمزاحمين ، تتمتع بشعبية راسخة .(41) كان هناك ذلك الشخص من المشاه الذى يترك نفسه لتدافع الزحام ، لكن كان هناك كذلك المتسكع الذى يطالب بمتسع لكتفه وليس مستعداً للتخلى عن حياة سيد مهذب يتمتع بالفراغ . فليسهر الكثيرون على شئونهم اليومية ؛ فرجل الفراغ لايمكنه أن ينغمس فى جولات المتسكع إلا إذا كان ، بوصفه كذلك ، قد أصبح فى غير موضعه فعلاً . وهو فى غير موضعه فى جو الفراغ التام مثلما هو فى غير موضعه فى الإضطراب المحموم للمدينة . كان لدى لندن رجل الزحام الخاص بها . ونظيره ، كما هى الحال ، هو الصبى نانت [فرديناند] [Ferdinand] Nante ، عند ناصية الشارع ، وكان شخصية شائعة فى برلين قبل ثورة مارس عام 1848 ؛ أما المتسكع flâneur الباريسى فيمكن القول بأنه يقف فى منتصف المسافة بينهما . (42)

أما الكيفية التى ينظر بها رجل الفراغ إلى الزحام فتكشفها قطعة صغيرة بقلم إى . تى . إيه هوفمان E.T.A.Hoffmann ، هى آخر ماكتب ، وعنوانها " نافذة ابن العم الركنية " . وهى تسبق قصة بو بخمسة عشر عاماً وربما كانت واحدة من أولى محاولات التقاط منظر الشارع فى مدينة كبيرة . والإختلافات بين القطعتين جديرة بالملاحظة . فالراوى لدى بو يراقب من خلف نافذة مقهى عام ، بينما يتمركز ابن العم فى داره . والمراقب عند بو يخضع لإبهار المنظر ، مما يغريه فى النهاية بالخروج إلى دوامة الزحام . بينما ابن العم لدى هوفمان يظل ساكناً كالمشلول ، وهو يتطلع من نافذته الركنية ؛ ولن يستطيع أن يتتبع الزحام حتى ولو كان فى وسطه . فموقفه من الزحام هو ، بالأحرى ، موقف تفوق ، ناشئ بالطبع عن موقع مراقبته فى

نافذة مبنى سكنى . ومن هذه النقطة المتوقعة يُخصّص الحشد ؛ أنه يوم السوق ، والجميع يشعرون بأنهم فى أحسن حالاتهم . وتمكنه نظارات الأوبرا من إلتقاط مشاهد نوعية مفردة . ويتمشى إستخدام هذه الأداة تماماً مع الإستعداد الداخلى لمستخدمها . إنه يؤدّ ، كما يعترف (43) ، أن يدرب زائره على " مبادئ فن الرؤية " . (44) ويتمثل هذا فى القدرة على التمتع بـ **اللوحات الحية** tableaux vivants - وهى من الإهتمامات الأثيرة لفترة بيدرماير Biedermeier . وتقدّم أقوال طنانة تفسّر ذلك . (45) ويمكن للمرء أن ينظر إلى هذه الحكاية على أنها محاولة كان قد حان أوان القيام بها . لكن من الواضح أن الشروط التى جرت فيها فى برلين منعتها من أن تكون ناجحة تماماً . ولو كان هوفمان قد وطأ باريس أو لندن ، أو لو كان قد قصد إلتقاط الحشود بوصفها كذلك ، لما كان قد ركز إهتمامه على ساحة سوق ؛ لما كان قد صوّر المنظر على أن النساء تتسدينه ؛ وربما كان قد تمسك بالموتيفات التى يستمدّها بو من الجموع الحاشدة تحت مصابيح الغاز . وفى الحقيقة ، ماكان ثمة ضرورة لهذه الموتيفات لإبراز العناصر الغريبة التى شعر بها دارسون آخرون لقسمات المدينة الكبيرة . هنا يكون ثمة مغزى لملاحظة متأنية أبدأها هاينى Heine : " كان بصر هاينى " ، كما كتب أحد المراسلين فى رسالة إلى فارنهاجن Varnhagen عام 1838 ، " يسبب له متاعب حادة فى الربيع . وفى آخر تلك المناسبات كنت أتمشى معه فى أحد البولفارات . ودفعتنى روعة ، وحياة هذا المعرض الشامل الفريد على طريقته ، إلى الشعور بإعجابٍ غير محدود ، مما دفع هاينى هذه المرة إلى إبداء ملاحظة ذات دلالة بتشديده على الرعب الذى يصطبغ به مركز العالم هذا " . (46)

.VIII

كان الخوف ، والنفور ، والفرع هي المشاعر التي يثيرها زحام المدينة الكبيرة في أولئك الذين يراقبونه للمرة الأولى . فبالنسبة لبو ، كان فيه شيء همجي ؛ يتمكن الإنضباط من ترويضه بالكاد . وفيما بعد ، يضع جيمس إنسور James Ensor ، دون كلل ، وحشيته في مواجهة إنضباطه ؛ فقد كان يحب وضع مجموعات عسكرية وسط غوغاء كرنفالاته ، وكان الفريقان يتماشيان بصورة رائعة – وكان ذلك بمثابة نموذج نمطي للدول الشمولية ، التي يتحد فيها البوليس مع النهابين . أما فاليري ، الذي كان يتمتع بعين فاحصة إزاء مجموعة الأعراض المسماة " حضارة " ، فقد حدّد واحدة من الحقائق المتعلقة بذلك . " إن ساكن المراكز الحضرية الضخمة " ، كما يكتب ، " يرنّد إلى حالة من الوحشية – أى ، من العزلة . فالشعور بالإعتماد على الآخرين ، والذي كانت الحاجة تحافظ عليه ، يتآكل تدريجياً في الأداء السلس للآلية الاجتماعية . وأى تحسين في هذه الآلية يقضى على أنماط معينة من السلوك والمشاعر " . (47) الراحة تعزل ؛ وهي من جهة أخرى ، تجعل من يتمتعون بها أقرب إلى الطابع الآلى . وقد جلب إختراع الثقاب نحو منتصف القرن التاسع عشر عدداً من الابتكارات بينها شيء واحد مشترك : هو أن حركة مباغتة من اليد تطلق عنان عملية ذات خطوات عديدة . وهذا التطور يجرى في مجالات عديدة . واحد أمثلته هو التليفون ، حيث حل رفع السماعه محل الحركة المستمرة التي كانت ضرورية لإدارة ذراع الموديلات الأقدم . ومن بين الحركات التي لا تحصى للإدارة ، والدفع ، والضغط ،

وماشابه ، كان " لعملية إنقاط " snapping المصور الفوتوغرافى أبعد الآثار . إذ تكفى الآن لمسة إصبعٍ لتثبيت حدثٍ لفترةٍ غير محدودةٍ من الزمن . لقد منحت الكاميرا للحظة صدمةً تاليةً لإنقضائها . كانت خبرات اللمس من هذا النوع مقترنةً بخبراتٍ بصرية ، مثل تلك التى تقدمها صفحات الإعلانات فى صحيفة أو تقدمها حركة المرور فى مدينةٍ كبيرة . فالتحرك خلال هذا المرور يجعل الفرد يخطر فى سلسلةٍ من الصدمات والإصطدامات . وعند المفترقات الخطرة ، تتدفق الدفقات العصبية خلاله فى تتابع سريع ، مثل الطاقة المتدفقة من بطارية . ويتحدث بودليير عن رجل ينغمس فى الزحام كأنه ينغمس فى مستودع للطاقة الكهربائية . ومُحدداً لخبرة الصدمة ، يدعو هذا الرجل بأنه " كالييدوسكوب مُزوّد بوعى " . (48) وبينما يلقى المشاه عند بو بنظرات فى كل الإتجاهات مازالت تبدو بلاهدف ، فإن مشاة اليوم مضطرون لعمل ذلك ليسبقوا إشارات المرور . وهكذا فإن التكنولوجيا قد أخضعت مركز الحس فى مخ الإنسان لنوعٍ معقدٍ من التدريب . وجاء يومٌ أشبع فيه الفيلم حاجةً جديدة وعاجلة إلى المثيرات . وفى الفيلم ، تأسس الإدراك على شكل صدماتٍ بإعتباره مبدأً شكلياً . فما يحدّد إيقاع الإنتاج على سيرٍ ناقلٍ للحركة هو أساس إيقاع الإدراك فى الفيلم .

كان ماركس على حقٍ فى تأكيده للسيولة الكبيرة للإرتباط بين الأجزاء فى العمل اليدوى . هذا الإرتباط يبدو للعامل فى المصنع على خط تجميع فى شكلٍ مستقلٍ ، متشبي . إذ بشكلٍ مستقل عن إرادة العامل ، يدخل الصنفُ الذى يجرى العمل فيه إلى داخل نطاق حركته ثم يتحرك مبتعداً عنه بنفس الطريقة التعسفية . " كل نوعٍ من أنواع الإنتاج الرأسمالى ... يشترك فى هذه الخاصية " ، كتب ماركس ، " أن العامل ليس هو الذى يستخدم أدوات

العمل ، بل أن أدوات العمل هي التي تستخدم العامل . لكن في نسق المصنع وحده يكتسب هذا القلب للمرة الأولى واقعاً تقنياً وملموساً " .(49) خلال العمل بالماكينات ، يتعلم العمال تنسيق " حركاتهم الخاصة مع الحركة المنتظمة والمتصلة لآلة ذاتية الحركة automaton ."(50) هذه الكلمات تلقى ضوءاً خاصاً على النوع العبثي من الإنتظام الذي يريد بو أن يجعل الزحام مطيئةً له – إنتظامات الزى والسلوك ، لكن كذلك إنتظام تعبيرات الوجوه . فتلك الإبتسامات تقدم مادةً للتفكير . وربما كانت من النوع المألوف ، كما تعبر عنه عبارة " إبتسم دائماً " keep smiling ؛ وهي في هذا السياق تقوم بدور وسادة محاكائية لإمتصاص الصدمات . " كل انواع عمل الآلة " ، كما يقال في السياق الوارد أعلاه ، " تتطلب تدريباً مبكراً للعمال " .(51) ولا بد من التفرقة بين هذا التدريب وبين الممارسة . فالممارسة ، التي كانت المحدد الوحيد في العمل الحرفي ، مازالت لها وظيفة في التصنيع . فمع كونها الأساس ، " يجد كل مجال خاص للإنتاج شكله التقني الملائم في الخبرة ثم يقرب به من الكمال ببطء " . وهي ، بالتأكيد ، سرعان ماتبلور هذه الخبرة ، " فور بلوغ درجة معينة من النضج " .(52) ومن جهة أخرى ، ينتج هذا التصنيع ذاته ، " في كل حرفة يستولى عليها ، طبقة ممن يُطلقُ عليهم إسم العمال غير – المهرة ، وهي طبقة كانت الصناعة الحرفية تستيعدها تماماً . وإذا كان التصنيع يطور تخصصاً أحادي الجانب إلى حد الكمال ، على حساب مجموع قدرة العمل لدى الإنسان ، فإنه يبدأ كذلك في عمل تخصصي يتمثل في الإفتقار إلى كل تطور . إلى جانب التصنيف المراتبي يدخل التقسيم البسيط للعمال إلى مهرة وغير – مهرة . "(53) والعامل غير – الماهر هو أكثر من تحط من شأنه التدريبات على الآلات . فقد تم عزل

عمله عن الخبرة ؛ والممارسة لاقيمة لها هناك . (54) إن ماتحققه مدينة الملاهي بعربات التصادم وغيرها من التسلّيات ليس سوى بعضٍ من مذاق التدريب الذى يخضع له العامل غير الماهر فى المصنع - هو عينه كانت تمثل بالنسبة له كل قائمة العمل ؛ فقد كان فن أن يصيح المرء مُهَرَّجاً ، والذى يمكن للشخص الضئيل أن يكتسب تدريباً عليه فى أماكن مثل مدينة الملاهي ، يزدهر بشكلٍ مرافقٍ للبطالة . يجعلنا نص بو نفهم الارتباط الحقيقى بين التوحش والإنضباط . إذ يتصرف المشاه لديه وكأنهم قد وفقوا بين أنفسهم وبين الآلات ولم يعودوا يستطيعون التعبير عن أنفسهم إلا بطريقةٍ آلية . إن سلوكهم هو رد فعل على الصدمات . " إذا دفعهم أحدٌ بمنكبه ، فإنهم ينحنون إنحناءةً مُسْرِفةً لمن يدفعونهم . "

.IX

تتناظر خبرة الصدمة التى تكون لدى العابر فى الزحام مع ما "يُخْبَرُهُ" العامل على آله ، ولايجز لنا ذلك أن نفترض أن بو كان يعرف أى شئٍ عن عمليات العمل الصناعى . وعلى أية حال ، فإن بودلير لم تكن لديه أدنى فكرةٍ عنها . ورغم ذلك أُسْرَتْه عملية يمكن بواسطتها إجراء دراسةٍ عن قربٍ للآلية الإنعكاسية التى تُطْلَقُها الآلة فى العامل ، مثلما فى مرآة ، فى شخص المتبطل . وإذا قلنا أن هذه العملية هى ألعاب الحظ ، فقد تبدو العبارة متناقضة . فأين يمكن أن يجد المرء تضاداً أشد وضوحاً من ذلك التضاد بين العمل وبين المقامرة ؟ يصوغ الآن Alain ذلك على نحوٍ مُقنع حين يكتب : " إنه لأمرٌ كامنٌ فى مفهوم القمار ... أنه مامن لعبةٍ تعتمد

على اللعبة السابقة لها . القمار لايهتم بأى وضع مضمون ... والمكاسب المتحققة من قبل لاتؤخذ فى الحسبان ، وفى هذا يختلف عن العمل . القمار يقضى بسرعة على الماضى الثقيل الذى يؤسس العمل عليه نفسه " . (55) والعمل الذى فى ذهن آلان هنا هو النوع العالى التخصص (الذى ، مثل الجهد الذهنى ، ربما كان يحتفظ بسمات معينة من الحرفة اليدوية) ؛ وليس هو عمل معظم عمال المصانع ، وليس بالأحرى عمل العمال غير - المهرة . فهذا الأخير يفتقر ، بالتأكيد ، إلى أية لمسة مغامرة ، إلى السراب الذى يغوى المقامر . لكنه لايفتقر بالتأكيد إلى اللاجدوى ، والخواء ، وعدم القدرة على إكمال شئ ، وهى أمور كامنة فى نشاط العبد المأجور فى المصنع . كما أن القمار يتضمن إيماءة العمال التى تنشأ عن العمل الأوتوماتيكي ، فلايمكن وجود لعبة بدون حركة اليد السريعة التى يجرى بها وضع الرهان أو النقاط ورقة لعب . والرّجّة فى حركة آلة تماثل مايسمى coup الرّميّة فى ألعاب الحظ . وأداء العامل على الآلة لاعلاقة له بالعملية السابقة لنفس سبب كونه تكراراً دقيقاً لها . وحيث أن كل عملية علالآلة معزولة عن العملية السابقة عليها مثل عزلة أى coup رمية فى ألعاب الحظ عن السابقة عليها ، فإن كدح العامل مناظر ، بطريقته الخاصة ، لكدح المقامر . فعمل كليهما مُفرغ من جوهره بنفس القدر .

هناك لوحة مطبوعة على الحجر من عمل زنيفيلدر Senfelder تمثل نادياً للقمار . ليس بين من تُصوّرهم اللوحة من يتتبع اللعبة على النحو المألوف . إذ تمتلك كل واحدٍ منهم عاطفة : يبدى أحدهم بهجة مطلقة العنان ؛ ويبدى آخر تشككاً فى زميله ؛ ويبدى ثالثٌ يأساً كابياً ؛ ويظهر رابعٌ العدوانية ؛ بينما يستعد آخر لمفارقة العالم . وكل أنماط السلوك هذه تشترك

فى سمة خفية : فالشخص المقدمة تبين لنا كيف أن الآلية التى يسلم لها المشاركون فى ألعاب الحظ أنفسهم تستحوذ عليهم جسداً وروحاً ، بحيث أنهم حتى فى دائرتهم الخاصة ، ومهما بلغ من إثارتهم ، لا يمكنهم القيام إلا بفعل إنعكاسى . إنهم يتصرفون مثل المشاة فى قصة بو . إنهم يحيون حياتهم كآلات ذاتية الحركة ويشبهون شخصيات برجسون الخيالية التى قضت تماماً على ذاكرتها .

لا يبدو أن بودلير كان مقامراً وفاقاً للقمار ، رغم أن لديه كلمات فهم ودود ، وحتى تكريم ، للمدمنين عليه . (56) وكانت الموتيفة التى عالجها فى قطعه الليلية " اللعب Le Jeu " جزءاً من رؤيته للعصور الحديثة ، وإعتبر كتابة هذه القصيدة جزءاً من رسالته . أصبحت صورة المقامر عند بودلير التكملة الحداثية المتميزة لصورة المبارز العتيقة ؛ وكلاهما شخصية بطولية بالنسبة له . وقد نظر لودفيج بورن Ludvig Börne إلى الأمور بعيون بودلير حين كتب : " لولم إدخار كل الطاقة والعاطفة ... اللتان تتفقان كل عام على موائد قمار أوربا ، لكانتا كافيتين لأن يتشكل منهما شعب رومانى وتاريخ رومانى . لكن هذا كل ما هنالك . لأن كل إنسان يولد رومانياً ، بينما يسعى المجتمع البورجوازي إلى تجريده من رومانيته ، ولذا توجد ألعاب الحظ ، وألعاب قاعات الإستقبال ، وروايات ، وأوبرات إيطالية ، وصحف أنيقة " . (57) لم يصبح القمار تلهيةً جماعية للبورجوازية إلا فى القرن التاسع عشر ؛ أما فى القرن الثامن عشر ، فلم يكن يقامر إلا الأرستقراطية . وقد نشرت الجيوش النابوليونية ألعاب الحظ ، وأصبحت الآن جزءاً من " العيش الأنيق ومن آلاف الحيوانات غير المستقرة التى تُعاش فى بدرومات مدينة ضخمة " ،

جزءاً من المشهد الذى زعم بودلير أنه رأى فيه ماهو بطولى - " كما يُمَيِّزُ
حقبتنا " .(58)

ولوأراد المرء أن يفحص القمار من وجهة النظر السيكلوجية علاوة
على وجهة النظر التقنية ، لبدا مفهوم بودلير عنه أبلغ دلالة . بديهى أن
المقامر يلعب لكى يكسب . لكن المرء يوَدّ تسمية هذه الرغبة فى الريح
وكسب النقود بأنها أمنية بالمعنى المحدد للكلمة . فقد يكون دافعه الداخلى
هو الطمع أو نوع من الإصرار الشرير . وعلى أية حال ، فإن تكوينه العقلى
هو أنه لا يستطيع الاستفادة من الخبرة .(59) إلا أن الأمنية هى نوع من
الخبرة . قال جوته Goethe : " مايتناه المرء فى شبابه ، ينال منه الكثير
فى شيخوخته " . وكلما كان تمنى المرء لشيئ مبكراً فى حياته ، كلما زادت
فرص المرء فى تحقيقه . كلما إمتدت الأمنية فى الزمن ، كلما زادت الآمال
فى تحقيقها . لكن الخبرة هى التى تصاحب المرء إلى أقصى حدود الزمن ،
هى التى تملأ ونُقَسَم الزمن . وهكذا تكون الامنية المتحققة هى نتويع الخبرة
. وفى الرمزية الشعبية ، يمكن ان تحلّ المسافة فى المكان محل المسافة فى
الزمان ؛ وهذا هو السبب فى أن النجم المُذَنَّب ، الذى يغوص فى المسافة
المكانية اللانهائية ، قد أصبح رمز أمنية متحققة . أما الكرة العاجية التى
تتدحرج إلى الخانة التالية ، وورقة اللعب التالية التى ترقد فوق السطح ،
فهما نفس نقيض النجم الساقط . فالفترة الزمنية التى تضمها لحظة لمعان
نجم ساقطٍ بالنسبة لإنسان هى من النوع الذى وصفه جوبير Joubert بيقينه
المعتاد . إذ يقول : " أن الزمن يوجد حتى فى الأبدية ؛ لكنه ليس زمناً
أرضياً ، دنيوياً ... فذلك الزمن لايدمر ؛ أنه يُكَمَلُ فقط " .(60) أنه نقيض
الزمن فى الجحيم ، مثنوى من لايسمح لهم بإتمام أى شيء بدأوه . والسمعة

السيئة لألعاب الحظ تقوم فعلاً على أساس أن اللاعب نفسه له يدٌ فيها . ()
فلن يُعاقَبَ زبونٌ دائمٌ لاشفاء له لليانصيب بنفس الطريقة التي يُعاقَب بها
المقامر بالمعنى المحدد . ()

هذا البدء من جديد مرةً أخرى هو الفكرة المنظّمة للعب القمار ، مثلما
هى بالنسبة للعمل المأجور . لذا فإن ممّا له مغزى كبير أن تظهر اليد الثانية
- " La Seconde " - لدى بودليير على أنها شريكُ المقامر :

Souviens – toi que le temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher , à tout coup ! c'est la loi ! (61)

تذكّر أن الزمنَ مقامرٌ شريرٌ
يكسب دون غشٍ ، فى كل ضربة ! هذا هو القانون ! (61)

وفى موضعٍ آخر ، يأخذ الشيطان نفسه مكان هذه اليد الثانية .(62)
فالركن الصامت من الكهف الذى تحيل إليه قصيدة " Le Jeu القمار " أولئك
المدمنين على القمار هو بلاشك جزء من عالمه

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant ,
Moi – même , dans un coin de l'antre taciturne ,
Je me vis accoudé , froid , muet enviant ,
Enviant de ces gens la passion tenace . (63)

هاهى اللوحة السوداء التى رايتها ذات ليلة
فى حلمٍ تتبسط أمام عيني العرّافة ،
رأيتنى ، فى ركن من هذا الكهف الساكن ،

متكئاً ، بارداً ، أحسد فى صمت ،
أحسد هؤلاء القوم على عاطفتهم العنيدة .

الشاعر لا يشارك فى اللعب . بل يقف فى ركنه ، وليس أسعد حظاً
ممن يلعبون . فقد خُدع بدوره وأُخرج من خبرته – إنه رجل حديث . والفارق
الوحيد أنه يرفض المخدرات التى يسعى المقامرون إلى أن يغرقوا فيها وعيهم
الذى أسلمهم إلى مسيرة اليد الثانية .(64)

Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant ,
Et qui , soûl de son sang , préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au néant ! (65)

وفزع قلبى من فرط حسدى لرجلٍ بائس
يركض بحماسٍ إلى الهاوية الفاغرة ،
ومخموراً بخمر دمه ، فضّل فى النهاية
الألم على الموت والجحيم على العدم .

فى هذا المقطع يقدم بودلير نفاذَ الصبر بإعتباره الطبقة المُبطّنة
لعاطفة المقاومة . وقد وجد نفاذَ الصبر هذا فى نفسه فى أنقى صوره . فقد
كان لمزاجه العنيف قوة تعبير لوحدة Iracundia بريشة جيوتو Giotto فى بادوا
. Padua

.X

إذا تبع المرء برجسون ، فإن جعل الديمومة durée راهنةً هو ما يخلصُ روحَ المرء من وسواس الزمن . وقد شارك بروست في هذا الاعتقاد ، وطوّر منه طوال عمره تدريباتٍ جاهد فيها كي يُخرج إلى الضوء أشياءً ماضية مشبعة بكل التذكريات التي شقت طريقها مخترقةً مسامه خلال فترة بقائه في اللاوعي . وكان بروست قارئاً لا يضاهي لـ أزهار الشر Fleurs du mal ، لأنه إستشعر أنه يتضمن عناصر مشابهة . ولابد أن تتضمن ألفتنا مع بودلير خبرةً بروست به . يكتب بروست : " الزمن ممزقٌ بشكلٍ غريب عند بودلير ؛ ولاتفتح إلا قلةً قليلةً من الأيام ، هي التي لها مغزى . ومن هنا يكون مفهوماً لماذا تتكرر كثيراً في أعماله عباراتٌ من قبيل " ذات مساء " . (66) هذه الأيام ذات الدلالة هي أيام إكمال الزمن ، إذا عبرنا عما يقوله جوبير في عبارةٍ أخرى . إنها أيامٌ تدكر ، لا تسمُّها أى خبرةٍ . وهي لا ترتبط بالأيام الأخرى ، لكنها تبرز من الزمن . أما بالنسبة لجوهرها ، فقد عرّفه بودلير في مقولة التناظرات correspondances ، وهي مفهومٌ يقف عند بودلير جنباً إلى جنب ودون إرتباط مع مقولة " الجمال الحديث " .

باغفال بروست للكتابات المدرسية حول correspondances التناظرات (التي صادفها بودلير في كتابات فورييه ، لأنها ملكية مشتركة للصوفيين) ، فإنه لم يعد يجادل بشأن التنويعات الفنية على الموقف والتي يتيحها الإدراك المتزامن * synaesthesia . فالأمر المهم هو أن التناظرات correspondances تسجل مفهوماً للخبرة يتضمن عناصر طقسية . وفقط عن طريق تملك هذه العناصر كان بودلير قادراً على سبر المعنى الكامل

للإنهيار الذي كان ، هو الرجل الحديث ، يشهده . وبهذه الطريقة فقط
إستطاع أن يتعرف فيها على تحدٍ يعنيه هو وحده ، وهو تحدٍ صَمَمَه في

—
* خللٌ في الإدراك الحسى يتميز بإحساسٍ إضافي لما ندركه عادةً ، في منطقة أخرى من
الجسم أو في مجالٍ حسيٍّ آخر - م .

أزهار الشر . وإذا كان هناك حقاً معمارٌ خفى في هذا الكتاب - وقد
كُرسَتْ كثيرٌ من التخمينات نفسها لهذا الأمر - فإن مجموعة القصائد التي
تفتتح المجلد ربما كانت مُكرَّسةً لشيءٍ ضائع ولأمل في إستعادته . وتضم هذه
المجموعة سوناتتين موضوعهما واحد . والأولى ، بعنوان " تناظرات
correspondances " ، تبدأ بهذه الأبيات :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers .
Comme de longs échos qui de lion se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité ,
Vaste comme la nuit et comme la clarté ,
Les parfums , les couleurs et les sons se répondent .(67)

الطبيعة معبُدٌ تبعثُ أعمدته الحية
أحياناً كلماتٍ مشوشة ؛
يمر بينها الإنسان عبر غاباتٍ من الرموز
التي ترقبه بنظراتٍ أليفة .

مثلما تختلطُ الأصداءُ الممتدَّة الرنينِ من بعيد
فى وحدةٍ داكنةٍ وعميقة ،
شاسعةٍ مثل الليل ومثل ضوء النهار ،
تتجاوبُ العطورُ ، والألوان ، والأصوات . (67)

ويمكن وصف ماكان يعنيه بودلير بالتناظرات correspondances بأنه
خبرةٌ تسعى إلى إقامة نفسها فى شكلٍ خالٍ من الأزمات . ولايكون هذا ممكناً
إلا داخل نطاق الطقس ritual . وإذا تجاوزت هذا المجال ، فإنها تقدِّم نفسها
على أنها هى الجميل . وفى الجميل تظهر القيمة الطقسية للفن . (68)
التناظرات correspondances هى معطيات التذكُّر – ليست معطيات
تاريخية ، بل معطياتٌ مما قبل التاريخ . فما يجعل أيام الأعياد عظيمةً
وذات دلالة هو الالتقاء بحياةٍ سابقة . وقد سجل بودلير ذلك فى سوناتا
بعنوان " الحياة السابقة La Vie antérieure . وصور الكهوف والنباتات ،
صور السحب والأمواج التى تُستحضر فى بداية هذه السوناتا الثانية تتصاعد
من البخار الدافئ للدموع ، دموع الحنين . " ينظر الجوّال إلى المسافة التى
تحجبها الدموع . فتتفرق الدموع الهستيرية [هكذا] فى عينيه " ، هكذا يكتب
بودلير فى عرضه لقصائد مارسيلين ديبيورد – فالمرور Marceline
Desbordes – Valmore . (69) ليس ثمة تناظرات متزامنة ، مثلما سيصنع
الرمزيون فيما بعد . يمكن الإنصات إلى غمغمة الماضى فى التناظرات ،
وتجدُ الخبرة المعيارية بها مكانها فى حياةٍ سابقة :

Les houles , en roulant les images des cieux ,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout – puissants accords de leur riche musique

Aux couleus du couchant réflété par mes yeux .

C'est là que j'ai vécu(70)

بينما تطوى الأمواج المنكسرة صُورَ السماوات ،
مَرَجَّتْ على نحوٍ مهيبٍ وصوفي
النعَماتِ القوية لموسيقاها الثرية
بألوان الغروب المنعكس في عيني .

هنالك عشتُ (70)

وحقيقة أن إرادة بروسست الإستعادية تظل ضمن حدود الوجود
الأرضي ، بينما يتسامى بها بودلير ، يمكن إعتبارها عَرَضاً مُمَيَّزاً للقوى
المضادة التي واجهها بودلير والتي هي أكثر بدائية وقوة إلى حدٍ لا يُقَارَن .
وربما لم يحقق في أي موضعٍ كمالاً أكبر مما حققه عندما بدا مسلماً بغلبتها
له . وتقتفي قصيدة " تذکر Recueillement " آثار مجازات الأعوام الماضية
على خلفية السماء العميقة :

...Vois se pencher les défunes Années ,
Sur les balcons du ciel , en robes surannées . (71)

أنْظُرُ إلى السنوات الراحلة وهي تُطَلِّ ،
من شرفات السماء ، في أثوابٍ عتيقة . (71)

فى هذين البيتين يقنع بودليير بتأبين أزمنة نائية أفلتت منه فى قناع ما انقضى أوانه . وحين يعود بروسى فى آخر مجلدٍ من عمله إلى الإحساس الذى إجتاحه عندما ذاق قطعة المادلين madeleine ، فإنه يتخيل السنوات التى تظهر فى الشرفة بإعتبارها الشقيقات المُحبّات لسنوات كومبراي Combray . " عند بودليير ... نجد أن هذه التذكارات أكثر عدداً بكثير . وواضح أنها ليست ناشئة عن الصدفة ، وهذا ، فى رأى ، ما يمنحها أهمية حاسمة . فليس هناك من شخص آخر يقتفى أثر التناظرات correspondances المتشابهة بمثل هذه العناية المتمهلة ، بطريقة مدققة ودون مبالاة برغم ذلك - فى رائحة امرأة ، على سبيل المثال ، فى شذا شعرها أو ثديها - وهذه التناظرات تعطيه أبياتاً مثل " لازورد السماء الرحبة ، المقوسة " أو " مرفأ ملئ بالسنّة اللهب والأشعة " . (72) هذه الكلمات هى شعار إعترافى لعمل بروسى . وترتبط بعمل بودليير ، الذى جمّع أيام التذكّر فى عامٍ روحى .

لكن أزهار الشر ما كان لها أن تصبح ما هى عليه إذا كان هذا النجاح هو كل ماتحتوى عليه . إنها فريدة لأنها إستطاعت أن تنتزع من عدم فاعلية نفس العزاء ، من تهاوى نفس الحماس ، من إخفاق نفس الجهد ، قصائد ليست أدنى مرتبة بأى حالٍ من تلك التى تحتفل فيها التناظرات correspondances بانتصاراتها . إن Spleen et idéal **ضجرٌ وتسامٍ** هى أولى مجموعات أزهار الشر . تقدم كلمة idéal **تسامٍ** قوة التذكّر ؛ بينما تحشد **ضجر** spleen ضدها حشد الثوانى . إنها قائدتها ، مثلما أن الشيطان هو أمير الذباب . وإحدى قصائد **ضجر** spleen ، " مذاق العدم Le Goût du néant ، تقول : " Le Printemps adorable a perdu son odeur ! " (الربيع

الحبيب قد فقد عطره) . (73) فى هذا البيت يُعبّر بودلير عن شيءٍ حدّى بتكتم حدّى ؛ وهذا يجعله شيئاً يخصه على نحوٍ لا يخطئ .
وتُقرّ كلمة "perdu" فَقْدَ بالحالة الراهنة لإنهيار تلك الخبرة التى شارك هو فيها ذات مرة . والعطر هو الملائد المتعذر البلوغ للذاكرة اللاإرادية mémoire involontaire . فمن غير المحتمل أن تربط نفسها بصورةٍ بصرية ؛ من بين كل الانطباعات الحسية سوف تتحالف فقط مع ذات العطر . وإذا كان التعرف على عطرٍ ما أوفر حظاً فى تقديم العزاء من أى ذكرى أخرى ، فربما كان ذلك راجعاً إلى أنه يُخدّر بعمق الإحساس بالزمن . فالعطر قد يُغرق سنواتٍ فى الشذى الذى يستحضره . وهذا يمنح بيت بودلير حساً بالوحشة التى لا تُتخذ . ليس ثمة عزاء لشخص تجاوز خبرةً معينة . لكن نفس هذا العجز عن الدخول فى خبرةٍ معينة هو مايكمن فى قلب الحنق . أى إنسان غاضبٍ " لن يسمع " ؛ ونموذجه النمطى تيمون Timon يطلق حنقه ضد الناس دون تمييز ؛ ولم يعد قادراً على تبين صديقه الصدوق من عدوه المُهْلِك . وقد تعرّف دورفيلي D'Aurevilly برهافة بالغة على هذه الحالة عند بودلير ، فسماه " تيمون متمتعاً بعبقريّة أرخيلوخوس * Archilochus " (74). وإنفجارات الحنق موقوتة على دقات الثوانى التى تستعبد الإنسان السوداء .

Et le Temps m'engloulit minute par minute ,
Comme la neige immense un corps pris de roideur .(75)

ويغمرنى الزمن دقيقةً تلو دقيقة ،
كما يغمر الجليد الهائل جثّةً بلا حراك . (75)

هذان البيتان يتبعان مباشرةً البيتين المذكورين أعلاه . فى **ضجر**

*أرخيلوخوس (712-638 ق . م) يعد واحداً من اعظم الشعراء الغنائيين الأيونيين ومبتكر بحر الأيامب وأقدم ممثل معروف للنزعة الغنائية الفردية . ابن طبيعى لأحد النبلاء من إحدى النساء العبيد - روبير الصغير .

spleen ، يصبح الزمن محسوساً ؛ فالدقائق تكسو رجلاً مثل ندف الجليد . هذا الزمن خارج التاريخ ، مثل زمن **الذاكرة اللاإرادية** *mémoire involontaire* . لكن إدراك الزمن فى **ضجر** spleen نفاذٌ على نحوٍ فائق للطبيعة ؛ فكل ثانيةٍ تجد الوعى مستعداً لاستقبال صدمتها . (76)

رغم أن التسلسل الزمنى chronology يضع الإنتظام فى مرتبة أعلى من الدوام ، فلا يمكنه أن يمنع شذرات متنافرة ، ومنافية للذوق من البقاء داخل نظامه . أما الجمعُ بين الإعراف بالكيف وبين قياس الكم فكانَ عملَ النقاويم التى تُثَرِّكُ فيها مواضعُ التذكر خاليةً ، على هيئة الأعياد . والرجل الذى يفقد قدرته على الدخول فى خبرةٍ يشعر وكأنه قد أسقطَ من التقويم . ويعرف ساكن المدينة الكبيرة هذا الشعور أيام الأحد ؛ وبودليل لديه هذا الشعور **قبل التسمية** avant la lettre فى واحدة من قصائد **ضجر** spleen .

Des cloches tout à coup sautend avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement ,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtement . (77)

فجأة تقفز أجراسُ فى غضب
وتطلق صوب السماء عواءً مفزعاً ،
مثل أرواحٍ تائهة لاوطن لها

تنخرط في نحيبٍ عنيد . (77)

إن الأجراس ، التي كانت جزءاً من الأعياد ذات حين ، قد أسقطت من التقويم ، مثل البشر . وهي مثل الأرواح البائسة التي تهيم بلاراحةٍ ، لكن خارج التاريخ . وإذا كان بودلير في "Spleen ضجر" و " حياة سابقة Vie antérieure" يمسك في يديه بالشذرات المتناثرة لخبرة تاريخية أصيلة ، فإن برجسون في مفهومه لـ **الديمومة** durée قد صار أشد إغتراباً عن التاريخ . إن "برجسون الميتافيزيقي يُلغى الموت" . (78) وحقيقة أن الموت مُلغى من **ديمومة** durée برجسون تعزلها بكفاءة عن النظام التاريخي (وكذلك نظام ما قبل - التاريخ) . ومفهوم برجسون عن **الفعل** action يتمشى مع هذا . " فالحس المشترك السليم " الذي يميّز " الرجل العملي " كان عزابه . (79) و**الديمومة** Durée التي أُلغى منها الموت لها اللانهاية التعسة لرقٍ ملفوف scroll . والتقاليدُ مُستبعدةٌ منها . (80) إنها خلاصة لحظةٍ عابرة [Erlebnis] تخطو في رداء الخبرة المستعار . أما **ضجر** spleen ، على النقيض من ذلك ، فتكشف اللحظة العابرة بكل غريبها . لرعبه ، يرى الرجل السوداوى الأرض ، ترتدُ إلى حالة طبيعية خالصة . لايحيطها أى نفسٍ مما قبل التاريخ ؛ ليس ثمة هالة aura . هكذا تبزغ الأرض في أبيات " مذاق العدم Le Goût du néant " التي تتلو تلك التي أوردناها .

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur ,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute . (81)

أتأمل من أعلى الأرض في إستدارتها ،
ولأعود أبحثُ هناك عن ستر كوخ . (81)

XI.

إذا حددنا الهالة aura بأنها التداعيات التي تميل ، وهى مستقرة فى **الذاكرة الإرادية** *mémoire involontaire* ، إلى التجمع حول موضوع إدراك ما ، فإن نظيرها فى حالة الشئ النفعى هى الخبرة التى تكون قد تركت أثراً لليد المدربة . وتوسع التقنيات القائمة على إستخدام الكاميرا والأدوات الميكانيكية المناظرة التالية من مدى **الذاكرة الإرادية** *mémoire volontaire* ؛ إذ بواسطة هذه الأدوات يكون ممكناً لأى حدث فى أى وقت أن يُسجل بشكل دائم بالصوت والصورة . وهكذا فإن هذه الأدوات تمثل إنجازات هامة لمجتمع تتدهور فيه الممارسة . وبالنسبة لبودليير ، كان ثمة شئ مثير للأعصاب ومرعب فى ألواح الداجيروتيب *daguerreotype* ؛ فهو يتحدث عن الإنبهار الذى تُحدثه بوصفه " مذهلاً وقاسياً " . (82) وهكذا ، فلا بد أنه إستشعر الإرتباطات التى تحدثنا عنها ، رغم أنه لم يدرك حقيقتها بالتأكيد . أما إستعداده الدائم لإعطاء ما هو حديث مكانه اللائق ، ومنحه وظيفته النوعية ، فقد حدّد موقفه إزاء التصوير الفوتوغرافى . وحيثما كان يشعر بأنه بمثابة تهديد ، كان يحاول إرجاع ذلك إلى " تطورات الخاطئة " (83)؛ رغم أنه أقر بأن هذه التطورات كانت تشجعها " حماقة الجماهير العريضة " . " هذه الجماهير كانت تطلب مثلاً أعلى يتفق مع تطلعاتها وطبيعة مزاجها وقد إستجاب إله منتقم لصلواتها ، وأصبح داجير رسوله " . (84) ورغم ذلك ، حاول بودليير تبني وجهة نظر أكثر تصالحية . فلا بد أن تكون للفوتوغرافيا

حرية المطالبة بالأشياء السريعة الزوال ، تلك التى لها الحق " فى مكان فى ملفات ذاكرتنا " ، طالما ظلت بعيدة عن " مجال اللمحسوس ، التخيلى " : (85) أى مجال الفن الذى لا يفسح فيه مكان سوى لذلك الشئ " الذى طبع عليه الإنسان بصمة روحه " . ولا يمكن أن يكون هذا حكماً سليماً . فالاستعداد الدائم للذاكرة الطوعية ، الخطابية ، بتشجيع من تقنية الإستساح الآلى ، تقلل من مجال تفاعل الخيال . وهذا الأخير ربما أمكن تعريفه بأنه قدرة على التعبير عن رغبات من نوع خاص ، بها " شئ جميل " يُعتقد أنه تحققها . وقد حدّد فاليرى شروط هذا التحقق : " إننا نتعرف على العمل الفنى من حقيقة أنه مامن فكرة يُلهمنا إياها ، ولانمط سلوك يوحى لنا بأن نتبناه يمكن أن يستنفده أو يحسمه . إننا يمكن أن نستششق عطر زهرة يروق لنا شذاها طالما شئنا ذلك ؛ ومن المستحيل علينا أن نتخلص من الشذى الذى نبّه حواسنا ، ومامن ذكرى ، ولا فكرة ، ولانمط سلوك يمكن أن تمحو تأثيره أو تخلصنا من سيطرته علينا . ومن حدّد لنفسه مهمة خلق عمل فنى يستهدف نفس التأثير . " (86) وطبقاً لهذا الرأى ، فإن اللوحة التى ننظر إليها تعكس إلينا من جديد ما لن تشبع عيوننا منه أبداً . وماتتضمنه ويشبع رغبتنا الأصلية سيكون هو نفس المادة التى تتغذى عليها الرغبة على الدوام . ومن ثم يكون واضحاً ما الذى يميّز الفوتوغرافيا عن التصوير painting ، وكذلك السبب فى عدم إمكان وجود مبدأ شامل لـ "الإبداع" ينطبق على كليهما : فبالنسبة للعيون التى لن تشبع من لوحة أبداً ، تكون الفوتوغرافيا أشبه بالطعام للجوعى أو الشراب للعطشى .

إن أزمة الإستساح الفنى التى تتبدى على هذا النحو يمكن النظر إليها باعتبارها جزءاً من أزمة فى الإدراك ذاته . فما يمنع إبتهاجنا بما هو

جميلٌ من الإشباع أبداً هو صورة الماضي ، التى يرى بودلير أنها تحجبها
دموع الحنين . Ach , du warst in abgelebten zeiten meine Schwester
oder meine Frau ! "

(" آه ، هل كنتِ فى أزمنة ماضية أختى ام زوجتى ! " - جوته) ؛
إن إعلان الحب هذا هو التقدير الذى يحق لما هو جميل أن يطالب
به بوصفه كذلك . وبقدر ما يستهدف الفنُ ماهو جميل و"يستنسخه" ، ولو
على نطاقٍ متواضع ، فإنه يستحضره (كما يستحضر فاوست هيلين) من
رحم الزمن . (87) لكن هذا لايعود يحدث فى حالة الاستنساخ التقنى .
فماهو جميل ليس له مكان فيه . (يلاحظ بروسست ، وهو يشكو من العقم
وغياب العمق فى صور " فينيسيا " التى قدمتها له ذاكرته الإرادية *mémoire*
volontaire ، أن نفس كلمة " فينيسيا " جعلت هذه الوفرة من الصور تبدو له
تافهةً مثل معرض صور فوتوغرافية . (88) وإذا اعتبرنا أن السمة المميّزة
للصور التى تصعد من الذاكرة الإرادية هى هالتها ، تكون الفوتوغرافيا
مُندرجةً بشكلٍ حاسم فى ظاهرة " أفول الهالة " . وماكان يجرى الشعور بأنه
شئٌ للإنسانى ، وحتى قاتل فى عملية إنتاج ألواح داجير كان هو النظر (الممتد)
إلى الكاميرا ، حيث أن الكاميرا تُسجّل شَبَهاً دون أن تردّ نظرتنا .
لكن النظر إلى شخصٍ ما يحمل توقّعاً ضمناً بأن موضوع نظرتنا سيرد
النظرة . وحيث يتم تحقيق هذا التوقع (الذى يمكن ، فى حالة عمليات
التفكير ، أن ينطبق على نظرة عين العقل وكذلك على النظرة البسيطة
الخالصة) ، تكون هناك خبرةٌ بالهالة إلى أقصى حد . إن " قابلية الإدراك
الحسى *perceptibility* " ؛ كما يسميها نوفاليس Novalis ، " هى نوعٌ من
الإنتباه " . (89) وقابلية الإدراك الحسى التى يقصدها ليست سوى تلك
الخاصة بالهالة . هكذا تقوم خبرة الهالة على نقل إستجابةٍ شائعة فى

العلاقات الإنسانية إلى العلاقة بين الإنسان وبين موضوعٍ طبيعي أو غير
حتى . إن الشخص الذى ننظر إليه ، أو الذى يشعر بأن أحداً ينظر إليه ،
ينظر إلينا بدوره . ولكى ندرك هالة موضوع ما فإننا نبحث عن وسائل تجعلنا
نسبغ عليه القدرة على أن ينظر إلينا رداً على نظرتنا . (90) وهذه الخبرة
تُناظر معطيات الذاكرة اللاإرادية . (هذه المعطيات ، بالمناسبة ، هى
معطيات فريدة ؛ وهى ضائعةٌ بالنسبة للذاكرة التى تسعى لإستعادتها . ومن
ثم فإنها تدعم مفهوماً للهالة يتضمن " التبدى الفريد لمسافة " . (91) وهذا
التعريف له ميزة توضيح الطابع الإحتفالى للظاهرة . فالشئ البعيد جوهرياً هو
مالايمكن الإقترب منه : وعدم القابلية للإقترب هى فى الحقيقة خاصية أولية
للصورة الإحتفالية .) ونحن فى غنى عن التأكيد على ألفة بروست الكبيرة مع
مشكلة الهالة . إلا أن من الجدير بالذكر أنه يشير إليها أحياناً بعبارات
تتضمن نظريتها : " بعض الناس المولعين بالأسرار يُغبطون أنفسهم لأن
الأشياء تحتفظُ بشئٍ من النظرة التى إستقرت عليها . " يبدو أن ذلك هو
القدرة على ردّ النظرة .) " وهم يعتقدون أن النُصب التذكارية والصور لا تقدّم
نفسها إلا تحت حجابٍ رهيفٍ نسجته حولها قرونٌ من الحب والتوقير من
جانب عددٍ كبيرٍ من المعجبين . وهذا الوهم " ، يختتم بروست بطريقة مراوغة
، " يمكن أن يتحول إلى حقيقةٍ إذا هم ربطوه بالواقع الوحيد الذى له قيمة
بالنسبة للفرد ، أعنى ، عالمٌ مشاعره " . (92) وشبيهٌ بهذا توصيفُ فاليرى
للإدراك فى الأحلام على أنه يتمتع بهالةٍ ، بل إنه يبلغ مدىً أبعد بفضل
توجهه الموضوعى . " أن أقول ، " هأنأ أرى الشئ الفلانى " لا يقيم تكافؤاً
بينى وبين الشئ إلا أن هناك تكافؤاً فى الأحلام . فالأشياء التى أراها ،

ترانى بقدر ماأراها ."(93) وعلى نفس مستوى الإدراك فى الأحلام نجد طبيعة
المعابد ، التى قال عنها بودلير :

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers .

يمر بينها الإنسان عبر غاباتٍ من الرموز
التى ترقبه بنظراتٍ أليفة .

ولكما زاد إستبصار بودلير بهذه الظاهرة ، كلما أصبح تحلل الهالة
محسوساً بشكل لاخطئ فى شعره الغنائى . ويحدث هذا على شكل رمزٍ
نصادفه علاللدوام تقريباً فى أزهار الشر حيثما تعلق الأمر باستحضار نظرة
العين الإنسانية . (وغنى عن الذكر أن بودلير لم يتبع مخططاً مُحددًا سلفاً .
(ومايتعلق به الأمر هنا هو أن التوقع الذى تثيره نظرة العين الإنسانية
لايتحقق . فبودلير يصف عيوناً يجد المرء نفسه مدفوعاً إلى القول بأنها
فقدت قدرتها على النظر . إلا أن ذلك يُضفى عليها سحراً يفيدُ إلى حدٍ بعيد
، وربما إلى حدٍ مسيطرٍ ، فى تسديد كُلفة رغباته الغريزية . وتحت سحر هذه
العيون انفصل sexus [الجنس] عند بودلير عن الإيروس eros [الشبق] .
وإذا كان البيتان التاليان فى قصيدة
"Selige Sehnsucht "

Keine Ferne macht dich schwierig ,
Kommst geflogen und gebannt

مامن مسافة تجعلك تتردد ،
إنك تأتى طائراً ومسحوراً .

[جوته]

يجب إعتبارهما وصفاً كلاسيكياً لذلك الحب المشبّع بخبرة الهالة ، فلن
يجد الشعرُ الغنائى تحدياً أكبرَ لهذين البيتين من أبيات بودلير

Je t 'adore à l'égal de la voûte nocturne ,
O vase de tristesse , ô grand taciturne ,
Et t'aime d'autant plus , belle , que tu me fuis ,
Et que tu me parais , ornement de mes nuits ,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues . (94)

أعشقكِ قدر ما أعشق قبة الليل ،
ياوعاء الحزن ، أيتها العميقة الصمت ،
وأحبك أكثر ، يا جميلتي ، كلما هربت مني ،
وكلما بدا أنك ، يا زينة ليالي ،
تراكمين وباللمفارقة الفراسخ
التي تفصل ذراعي عن الإتساعات الزرقاء .

وكلما إزداد عمق المسافة التي يجب على نظرة أن تتغلب عليها ،
كلما إزدادت قوة السحر الذي يمكن أن ينبعث من تلك النظرة . ويظل البعدُ
كاملاً في العيون التي تنتظر إلينا بخواءٍ شبيه بالمرآة . ولهذا السبب على وجه
الدقة فإن تلك العيون لاتعرف شيئاً عن المسافة . وقد ضمّن بودلير نعومة
تحديق هذه العيون في بيتين رائعين :

Plonge tes yeux dans des yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes . (95)

إغمس عينيك فى عيونٍ ثابتة
لساتيراتٍ أو حوريات . (95)

لم تعد الحوريات وكائنات الساتير الأنثى أعضاء فى عائلة الإنسان .
فعالهما هو عالمٌ على حدة . وقد أدخل بودلير ، بشكلٍ له مغزى ، فى
قصيدته نظرة العين التى تعوقها المسافة بإعتبارها regard familier [نظرة
أليفة] (96) . أضفى الشاعر الذى أخفق فى إقامة عائلة على كلمة
familier ظللاً مُشبهةً بالوعد والإنكار . لقد فقد نفسه فى سحر العيون التى
لا تتردّ نظرتة واستسلم لسطوتها دون أوهام .

Tes yeux , illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques .,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté .(97)

عيناك ، المضاءتان مثل واجهات البوتيكات
والأشجار المتألئة فى الأعياد العامة ،
تستخدمُ بوقاحةٍ قوةً مستعارة . (97)

إن " الكآبة " ، كما يقول بودلير فى واحد من أوائل منشوراته ، "
عادةً ماتكون زينةً للجمال . ونحن ندين لذلك بكون العيون حزينةً وشبه
شفافة مثل المستنقعات المسوَّدة أو بكون نظرتها تتمتع بالخمول اللزج للبحار
الإستوائية " .(98) وحين تدبُّ الحياة فى تلك العيون ، يكون ذلك بالحدز
الذى يحمى به نفسه حيوانٌ برى يسعى إلى إصطياد فريسة . (ومن هنا

تكون عين العاهرة التي تتفحص العابرين مُحاذرةً في نفس الوقت من الشرطة . وقد وجد بودليير النمط الذى يحمل قسّمات من ترتّبوا فى هذا النوع من الحياة مُصوّرًا فى لوحات كونستانتان جيز العديدة التى تصوّر العاهرات . " عيونها ، مثل عيون حيوانٍ برى ، مُثبتةٌ فى الأفق البعيد ؛ لها قلق حيوانٍ برى ... لكن لها أيضاً بعض الأحيان الإنتباه المتوتر المبالغت للحيوان البرى " . (199) وبديهي أن عيون ساكن المدينة مثقلةٌ بوظائف الحماية . ويشير جورج زيميل Georg Simmel إلى مهامٍ أقلٍ بديهيّةً ملقاةً على عاتقها . " الشخص الذى يستطيع الرؤية لكنه لا يستطيع السماعُ أشد ... إضطراباً من الشخص الذى يستطيع السمع لكنه لا يستطيع الرؤية . هنا شئ ... مُميّزٌ للمدينة الكبيرة . والعلاقات الشخصية بين الناس فى المدن الكبيرة تتميّز بتركيزٍ أشد بصورة ملحوظة على إستخدام العيون من تركيزها على إستخدام الأذان . ويمكن إرجاع ذلك أساساً إلى إقامة وسائل النقل العام . فقبل أن تصبح الحافلات ، والسكك الحديدية ، وقاطرات الترام راسخةً تماماً خلال القرن التاسع عشر ، لم يجد الناس أنفسهم أبداً فى موقف يكون عليهم فيه أن يحدقوا أحدهم فى الآخر لدقائق بل حتى لساعات بأكملها دون أن يتبادلوا كلمةً واحدة " . (100)

ليس ثمة فى العين الحامية إستسلامٌ حالم بالأشياء البعيدة . بل إنها يمكن أن تجعل المرء يشعر بما يشبه اللذة فى مهانة ذلك النبذ . وربما كان ذلك هو المعنى الذى يجب أن نقرأ به العبارات التالية المثيرة للإهتمام . ففى مقاله " صالون 1859 " يدع بودليير المناظر الخلوية تمر فى إستعراضٍ ، مختتماً بهذا الإعراف : " إننى أتوق إلى عودة الديورامات dioramas التى يُخضعنى سحرها الهائل ، الخشن إلى تعويذة وهمٍ مفيد . فأنا أفضل النظر

إلى رسوم خلفية المسرح حيث أجد أحلامى الأثيرية وقد عولجت بمهارة فائقة وإيجازٍ تراجيدى . فتلك الأشياء ، الزائفة تماماً ، هى لنفس هذا السبب أقرب كثيراً إلى الصدق ، بينما غالبية رسامى المناظر الخلوية كاذبون ، بالضبط لأنهم يخفون فى الكذب . " (101) يميل المرء إلى أن يعلق على تعبير " الوهم المفيد " أهمية أقل مما لتعبير " الإيجاز التراجيدى " . يُصرّ بودلير على سحر المسافة ؛ ويمضى إلى حدّ أن يحكم على المناظر الخلوية بمعيار الرسوم فى أكشاك المعارض . هل يقصد سحر إختراق المسافة ، مما لا بد أن يحدث حين يخطو المتفرج إلى مسافة قريبة جداً من المنظر المرسوم ؟ إن هذا مُتجسّد فى واحدٍ من الأشعار العظيمة فى أزهار الشر :

Le Plaisir vapoureux fuira ver l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse .

ستقرّ اللذة المتبخّرة صوب الأفق
مثلاً تقرّ حورية وراء الكواليس . (102)

.xii

كان أزهار الشر آخر عملٍ غنائى له صدى أوربى ؛ فلم ينفذ أى عملٍ لاحق إلى أبعد من مجالٍ لغوى محدودٍ بدرجةٍ أو بأخرى . أضف إلى ذلك حقيقة أن بودلير أنفق طاقته الإنتاجية بالكامل تقريباً فى هذا العمل الوحيد . وأخيراً ، لا يمكن إنكار أن بعض موتيفاته – وقد تناولتها الدراسة الراهنة – تجعل إمكانية الشعر الغنائى أمراً قابلاً للتساؤل . هذه الحقائق

الثلاث تحدّد بودلير تاريخياً . وتبيّن أنه تمسّك بقضيته ولم يحدّ عنها واستغرق بإصرار في رسالته . وقد مضى إلى حد إعلان أن هدفه هو " خلق كليشيه " . (103) ووجد في هذا شرط كل شاعرٍ مستقبلي ؛ وكان تقديره ضئيلاً لمن ليسوا أهلاً لذلك . "هل تشرب منقوع لحم بقرٍ مصنوعٍ من طعام الآلهة ؟ هل تأكل ريشَ لحمٍ من جزيرة باروس Paros ؟ كم يُعطون في محل الرهونات مقابل قيثاره ؟ !! .

بالنسبة لبودلير فإن الشاعر الغنائي ذا الهالة قد فات أوانه . في قطعةٍ نثريةٍ خرجت إلى النور في وقت متأخر ، هي " هالةٌ ضائعةٌ " ، جعل بودلير مثل هذا الشاعر يبدو زائداً عن الحاجة . وحين جرى للمرة الأولى فحص تركة بودلير الأدبية ، رُفِضَت هذه القطعة باعتبارها " غير مناسبة للنشر " ؛ وحتى اليوم أهملتها دراسة بودلير .

" ماذا أرى يا صديقي العزيز ؟ أنت - هنا ؟ أجدك أنت في مكانٍ سيئ السمعة - الرجل الذي يرشف خلاصات الرحيق ، ويتغذى بطعام الآلهة ؟ هل هذا حقاً ! أنا في قمة الدهشة . "

" أنت تعلم ، يا صديقي العزيز ، كم أخشى من الخيول والعربات . منذ برهةٍ وجيزة كنت أهرع عابراً البولفار ، وفي قلب هذه الفوضى المتحركة التي يخبُ فيها الموت نحوك من كل الإتجاهات في نفس الوقت ، لا بد أنني بدرت منى حركة خرقاء ، لأن الهالة إنزلقت من فوق رأسي وسقطت على رصيف الأسفلت الملى بالطين . لم تواتني الشجاعة لإلتقاطها ، وقررت أن فقدان شارة المرء أقل إيلاماً من كسر عظامه . وقلت لنفسى ، فضلاً عن ذلك ، أن لكل سحابةٍ حاشيةٍ فضية . الآن يمكنى أن أتجول مجهول الهوية

. وأصنع أشياء سيئة ، وأنغمس فى سلوك مبتذل مثل الفنانين العاديين .
وهأنا ذا ، مثلك تماماً ! "
" لكنك يجب أن تُبلِّغ عن فقدان هالتك أو تستعلم عنها فى مكتب
الأشياء المفقودة " .

" لن أحلم بذلك . أنا أحب المكان هنا . وأنت الشخص الوحيد الذى
تعرف على . وعلاوة على ذلك ، فإن الكبرياء يُضجرنى . وأتمتع بفكرة أن
شاعراً رديئاً ما سيلتقط الهالة ولن يتردد فى التزئ بها . فليس لدى ماهو
أحب من إسعاد شخصٍ ما – خصوصاً إذا كان الرجل السعيد شخصاً
يمكننى السخرية منه . فقط تصوّر س . مرتدياً إياها ، أو ص .! ألا يكون
ذلك مضحكاً ؟ " .(105)

ويمكن العثور على نفس الموتيفة فى اليوميات ؛ لكن النهاية هنا
مختلفة . فالشاعر يلتقط الهالة بسرعة ؛ لكن يضايقه الآن شعورٌ بأن الحادث
قد يكون فألاً سيئاً .(106) ، (107)

لم يكن الرجل الذى كتب هاتين القطعتين متسكعاً ، فهما تجسدان فى
شكلٍ ساخر ، نفس الخبرات التى صاغها بودلير فى الجملة التالية ، دون أى
تهذيبٍ وبطريقةٍ عابرة :

“ Perdu dans ce vilain monde , **coudoyé par les foules** ,
Je suis comme un homme lassé dont l’oeil ne voit en arrière ,
dans les années profondes , que désabusement et amertume , et
, devant lui , qu’un orage où rien de neuf n’est contenu , ni
enseignement ni douleur “ (108)

(ضائعاً فى هذا العالم الوضيع ، يلكنى الزحام ، أجدنى مثل رجلٍ
منهكٍ لاترى عيناه حين تنتظر إلى الوراء ، فى أعماق السنين ، سوى خيبة

أمل ومرارة ، ولاترى أمامه ، سوى إعصار لايتضمنُ أى شيءٍ جديد ، لامعرفةً ولألم .(108)

من بين كل الخبرات التى جعلت من حياته مأصبحت عليه ، أفرد بودلير دفع الزحام له بإعتباره الخبرة الحاسمة ، الفريدة . إن بهاء زحام له حركة وروح خاصتين له ، ذلك الوميض الذى سحر المتسكع flâneur ، قد خبا بالنسبة له ، وكى يُرسخ فى ذهن نفسه وضاعة الزحام ، تصور اليوم الذى ستكون فيه حتى النساء الضائعات ، والمنبوذون ، مستعدين للدفاع عن حياة جيدة التنظيم ، ولإدانة الإباحية ، ولرفض كل شيء باستثناء النقود . ولما خانه آخر حلفائه هؤلاء ، حارب بودلير الزحام – بالحنق العاجز لشخصٍ يقاتل المطر أو الريح . هذه هى طبيعة شيء مرّ بالمرء (Erlebnis) ومنحه بودلير ثقل خبرة (Erfahrung) . وقد أشار إلى الثمن الذى يمكن الحصول فى مقابلته على الإحساس بالعصر الحديث : ألا وهو تحلل الهالة فى خبرة الصدمة . وقد دفع غالباً ثمن الموافقة على هذا التحلل – لكنه هو قانون شعره ، الذى يلمع فى سماء الإمبراطورية الثانية مثل " كوكبٍ دون غلافٍ جوى " .(109)

باريس عاصمة القرن التاسع عشر

المياه زرقاء والنبت أرجواني ؛ الأصل عذب للناظر ؛
يخرج الناس للنزهة . تتمشى السيدات العظيمات ؛
وخلفهن تلعب السيدات الصغيرات .

نجوين ترونج هيب ، باريس عاصمة فرنسا (1897)

I . فورييه أو البواكى

De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étaient leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts .

Nouveaux tableaux de Paris (1828)

من تلك القصور تُظهر الأعمدة السحرية
للهاوى من كل ركن
فى الأشياء التى تعرضها الأروقة
أن الصناعة غريمُ الفنون .

ظهرت معظم بواكى باريس إلى الوجود خلال العقد والنصف التاليين
لعام 1822 . وكان الشرط الأول لظهورها هو الرواج فى تجارة المنسوجات .
بدأت فى الظهور متاجر النوفوتيه *magasins de nouveauté* ، أول منشآت
تحتفظ فى مقارها بمخزونات ضخمة من البضائع . وهى أسلاف المتاجر

المتعدّدة الأقسام . إنه الزمن الذى كتب عنه بلزاك قائلاً أن " قصيدة العرُض العظيمة تُنشد مقاطعها المتعدّدة الألوان من المادلين إلى بوابة سان - دونى "

“ Le grand poème de l'étalage chant ses strophes depuis La Madeleine jusqu' à la porte Sainte - Denis “

كانت البواكى مراكز للتجارة فى السلع الفاخرة . وكانت طريقة تجهيزها تعرض الفن فى خدمة التاجر . ولم يملّ المعاصرون أبداً من الإعجاب بها . وظلت لزمنٍ طويل بعدها نقطة جذبٍ للأجانب . وقد قال دليلُ مُصوّر لباريس : " هذه البواكى ، التى هى إبتكارٌ جديدٌ للفخامة الصناعية ، هى أروقةٌ زجاجيةٌ - السقف ، رخامية - الأرضية تخترق مربعاتٍ كاملةٍ من المنازل ، التى تتعاون مالكوها فى هذا المشروع . وعلى كل جانبٍ من جانبي هذه الأروقة ، التى تستمدّ ضوءها من أعلى ، تصطفُ أرشق المتاجر ، بحيث أن باكيةً من هذا النوع هى مدينة ، بل هى عالمٌ مُصعّر ، فى الحقيقة " . وكانت البواكى هى موقع أول إضاءة بالغاز .

وشكلت بدايات البناء بالحديد الشرط الثانى لظهور البواكى . وقد رأى طراز الإمبراطورية فى هذه التقنية مساهمةً فى تجديد العمارة على الطريقة الإغريقية القديمة . وقد عبّر المنظر المعمارى بوتيشير Bötticher عن إعتقادٍ عام حين قال أنه " بالنسبة للأشكال الفنية للنظام الجديد " ، يجب إدخال المبدأ الشكلى للطراز الهللىنى " . كان طراز الإمبراطورية هو طراز الإرهاب الثورى ، الذى كانت الدولة بالنسبة له غايةً فى ذاتها . ومثلما أخفق نابوليون فى إدراك الطبيعة الوظيفية للدولة كأداةٍ لحكم الطبقة البورجوازية ، أخفق أساطين البناء فى عصره فى إدراك الطبيعة الوظيفية للحديد ، التى من خلالها بدأ المبدأ الإنشائى سيادته على العمارة . فقد صاغ هؤلاء البناءون

دعاماتهم على غرار أعمدة بومبيي Pompeian ، وصاغوا المصانع على غرار المنازل السكنية ، مثلما ستكون أولى محطات السكك الحديدية فيما بعد مُقامةً وفق نموذج الشاليهات chalets . "يلعب الإنشاء دور الوعى بالباطن " . إلا أن مفهوم المهندس ، الذى نشأ فى الأصل خلال الحروب الثورية ، بدأ يكسب أرضاً ، وبدأت الصراعات بين البناء والمُزخرف ، بين مدرسة البوليتكنيك ومدرسة الفنون الجميلة .

مع الحديد ، ظهرت مادة بناءٍ إصطناعية لأول مرة فى تاريخ العمارة . ومرت بتطورٍ تسارعٍ إيقاعه خلال القرن . وتلقى هذا التطور دافعه الحاسم حين إتضح أن القاطرة البخارية ، التى كانت التجارب تجرى عليها منذ نهاية العشرينات ، لايمكن إستخدامها إلا على قضبانٍ حديدية . أصبح القضيب هو أول وحدة بناءٍ حديدية ، وسَلَفَ العارضة . تم تجنّب إستخدام الحديد فى المباني السكنية واستُخدِمَ فى البواكى ، وقاعات العرض ، ومحطات السكك الحديدية – أى فى المباني التى تخدم أغراضاً مؤقتة . وفى نفس الوقت ، إتسعت المجالات المعمارية التى يُستخدم فيها الزجاج . لكن الشروط الإجتماعية لاستخدامه المتزايد كمادة بناءٍ لم تظهر إلى الوجود إلا بعد مائة عام . ففى كتاب شيربارت scheerbart بعنوان **عمارة الزجاج** (1914) كان مازال يظهر فى سياق اليوتوبيا .

Chaque époque rêve la suivante .

(كل حقبةٍ تحلم بالتي تتلوها .)

Michelet , **Avenir ! Avenir !**

ثمة ما يناظر شكل وسائل الإنتاج الجديدة ، التي مازال يُسيطر عليها القديم ، بدايةً (ماركس) ، تلك هي الصور التي يمتزج فيها القديم بالجديد في الوعي الجمعي . هذه الصور هي مُثُلُ عليا ، تسعى بها الجماعة ليس فقط إلى تغيير شكل ، بل كذلك إلى تجاوز ، عدم نضج الناتج الاجتماعي وغيوب نظام الإنتاج الاجتماعي . كذلك يبرز في هذه المثل العليا طموح قوى للقطيعة مع ما أصبح عتيق الطراز - أي ، مع آخر أطوار الماضي القريب . هذه الميول تُحوّل الفانتازيا ، التي تتلقى دافعها الأولى من الجديد ، إلى الوراثة إلى الماضي البدئي . في الحلم الذي ترى فيه كلُ حقبةٍ ، في صورٍ ، الحقبة التي سنتلوها ، تظهر هذه الأخيرة مقترنةً بعناصر مما قبل التاريخ - أي من مجتمعٍ لا طبقي . وخبرات هذا المجتمع ، المخزونة في اللاوعي الجمعي ، تتفاعل مع الجديد لتلد اليوتوبيات التي تُخلّف آثارها في الآلاف من تبدّيات الحياة ، من المباني الدائمة إلى الموضوعات العارضة .

وقد أصبحت هذه العلاقات واضحةً في اليوتوبيا التي إبتكرها فورييه Fourier . وكان أصلها الخفي هو ظهور الآلات . لكن هذه الحقيقة لم تجد تعبيراً مباشراً عنها في التقديم الطوباوي لهذه العلاقات ؛ فهذا التقديم مستمدٌ من كلٍّ من لأخلاقية مجتمع السوق والأخلاقيات الزائفة التي تم حشدها لخدمته . كان من المفترض أن المستعمرة الكتائبية * ستعود بالبشر إلى علاقاتٍ ستصبح فيها الأخلاق زائدةً عن الحاجة . وكان

* phalanstery : المستعمرة الكتائبية . مستعمرة تعاونية دعا فورييه إلى إقامتها - م

تنظيمها الشديد التعقيد يشبه الآلة . وكانت تداخلات **العواطف** passions ،
التألف المعقد لـ **العواطف الآلية** passions mécanistes مع **العاطفة القبالية**
passion cabaliste ، بمثابة تماثلاتٍ بدائية تقوم على أساس الآلة ، مُصاغةٍ
بمادة علم النفس . هذه الآلة ، المكوّنة من البشر ، أنتجت أرض النعيم
Cockaigne ، رمز - الرغبة البدئي ، الذى ملأته يوتوبيا فورييه بحياةٍ جديدة

رأى فورييه ، فى البواكى ، المعيار المعمارى للمستعمرة الكتائبية .
أما التحول الرجعى لهذا البواكى على يد فورييه فهو سمةٌ مميزةٌ له : إذ بينما
كانت تخدم أغراضاً إجتماعية ، جعلها هو أماكن للسكنى . أصبحت
المستعمرة الكتائبية مدينةً من البواكى . أقام فورييه فى قلب عالم طرازِ
الإمبراطورية الشكلى الضيق مثالَ بيدرمير Biedermeier الرعوى الزاهى
الألوان . وظل بريقه الخارجى حتى زولا Zola . فقد تلقف هذا الأخير أفكار
فورييه فى كتابه Travail ، مثما ودّع البواكى فى **تيريز راكان** Thérèse
Raquin .

وقد إنبرى ماركس للدفاع عن فورييه ضد كارل جرون Carl Grün ،
مؤكداً على " مفهومه العملاق للإنسان " . كذلك وجّه إنتباهه إلى روح
الدعابة عند فورييه . وفى الواقع ، فإن جان بول Jean Paul فى عمله **ليفانا**
Levana وثيق الصلة بفورييه التربوى مثلما أن شيربارت فى **عمارة الزجاج**
وثيق الصلة بفورييه خالق اليوتوبيات .

II. داجير أو الديورامات

Soleil , prends garde à toi !
(أيتها الشمس ، خذى حذرك !)

A . J. Wiertz , **Oeuvres littéraires** (Paris , 1870)

مع البناء بالحديد ، بدأت العمارة تتجاوز الفن ؛ وفَعَلَ التصويرُ الزيتي نفس الشيء مع الديورامات * . وقد بلغ الإعداد للديورامات ذروته في نفس اللحظة التي بدأت فيها البواكى في الظهور . بُذلت جهودٌ لا تكلَّ لجعل الديورامات موضعاً locus للمحاكاة التامة للطبيعة ، عن طريق البراعة التقنية . وسعى الناس إلى نسخِ تغيُّرِ أوقات النهار في الريف ، أو صعود القمر ، أو إندفاع الشلالات . وينصح دافيد David تلاميذه بالرسم من الطبيعة في ديوراماتهم . ومع مجاهدة الديورامات لكي تنتج ، في الطبيعة المصوّرة فيها ، تحولاتٍ شبيهة – بالحياة ، فإنها كانت تؤذن ، مروراً بالتصوير الفوتوغرافى ، بالصورة – المتحركة والصورة – الناطقة .

وكان يعاصر الديورامات أدب ديورامى . وتتنمى إل هذا الأدب الأعمال : كتاب المائة وواحد ، والفرنسيون بريشتهم هم أنفسهم ، و الشيطان في باريس ، و المدينة الكبيرة . Le Livre des cent – et – un ,

* diorama : الديوراما ، منذ عام 1822 ، هي لوحة رأسية مرسوم عليها شخص ومناظر متفاوتة الوضوح – روبير الصغير .
ville . كانت هذه الكتب إعداداً للعمل الأدبى الجماعى الذى خلق له
Les français peints par eux-mêmes , Le diable à Paris , La Grande

جيراردان Girardin ، فى الثلاثينات ، بيتاً هو الملحق الأدبى feuilleton . وكانت هذه الكتب تتألف من مناظر تخطيطية (إسكتشات) منفصلة يناظر شكل الحكاية الطريفة فيها الصدارة المرتبة تشكلياً فى الديورامات ، ويناظر مضمونها الوثيقي خلفية الديورامات المرسومة . وكان هذا الأدب ديورامياً بمعنى إجتماعى أيضاً . إذ لآخر مرة يظهر ، العامل بعيداً عن طبقته ، كشخصية مسرحية إضافية فى حكاية رعوية .

كانت الديورامات ، التى أعلنت ثورة فى علاقة الفن بالتكنولوجيا ، تعبيراً فى الوقت نفسه عن توجه جديد نحو الحياة . فساكن المدينة ، الذى جرى التعبير مراراً عن تقوّقه السياسى على الريف على مدار القرن ، حاول جلب الريف إلى المدينة . فى الديورامات ، تحولت المدينة إلى منظر خلوى ، مثلما صارت فيما بعد بطريقة أكثر رهافة بالنسبة للمتسكع flâneur . كان داجير Daguerre تلميذاً لرسام الديوراما بريفوست Prévost ، الذى تقع مؤسسته فى باكية الديورامات . وهو وصف لديورامات بريفوست وداجير . وفى عام 1839 إحتترقت ديوراما داجير . وفى نفس العام أعلن عن إختراع التصوير بطريقة ألواح داجير daguerreotype * .

قدّم أراجو Arago التصوير الفوتوغرافى فى خطبة فى الجمعية الوطنية . حدّد له موقعه فى تاريخ العلم التقنى . وتنبأ بتطبيقاته العلمية . بينما شرع الفنانون فى السجال حول قيمته الفنية . وأدى التصوير

* daguerreotype : أول طريقة للتصوير الفوتوغرافى وتطبع فيها الصورة على ألواح معدنية أو زجاجية - م .

الفوتوغرافى إلى القضاء على المهنة العظيمة لمصورى الصور الشخصية المصغرة . ولم يحدث هذا لأسباب إقتصادية خالصة . فقد كان التصوير الفوتوغرافى المبكر متقوقاً فنياً على الصور الشخصية المصغرة . وكان السبب التقنى لذلك يكمن فى زمن التعريض الطويل ، الذى يتطلب أقصى تركيز من جانب الشخص الذى يجرى تصويره . أما السبب الاجتماعى لذلك فيكمن فى ظرف كون المصورين الفوتوغرافيين الأوائل ينتمون إلى الطليعة - avant garde ويأتى منها أغلب زبائنهم . وقد ظهر تقدّم نادار Nadar على زملائه فى المهنة حين قرر إلقاط الصور فى شبكة مجارى باريس . وهكذا ولأول مرة تُسند إلى العدسة مهمة القيام بإكتشافات . وتعاضمت دلالتها بقدر ما أصبح الإسهام الذاتى فى التوصيل المصور زيتياً أو جرافيكياً موضعاً للتساؤل بشكل متزايد ، على ضوء الواقع التقنى والاجتماعى الجديد .

وكان المعرض العالمى لعام 1855 هو الأول فى تقديم عرض خاص باسم " التصوير الفوتوغرافى " . وفى نفس العام نشر فيرتس Wiertz مقاله العظيم عن التصوير الفوتوغرافى ، الذى أسند إليه فيه مهمة التنوير الفلسفى للتصوير الزيتى . وقد فهم هذا التنوير ، كما تبين لوحاته الزيتية ، بمعنى سياسى . ومن هنا يمكن وصف فيرتس بأنه أول من طالب بالمونتاج ، رغم أنه لم يستشرفه ، بوصفه إستخداماً تحريضياً للتصوير الفوتوغرافى . ومع إتساع تقنية الإتصالات ، تضاءلت الأهمية المعلوماتية للتصوير الزيتى . فبدأ ، كرد فعل للتصوير الفوتوغرافى ، يشدّد فى البداية على العناصر اللونية فى الصورة . ومع إفساح الإنطباعية الطريق للتكعيبية ، خلق التصوير الزيتى لنفسه مجالاً أرحب ، لايسطيع التصوير الفوتوغرافى أن يتبعه إليه فى الوقت الراهن . ومن جهته ، قام التصوير الفوتوغرافى ، منذ

منتصف القرن فصاعداً ، بتوسيع هائل لمجال مجتمع – السوق ؛ فقد طرح في السوق ، بكمياتٍ غير محدودة ، صور أشخاص ، ومناظر خلوية ، وأحداثاً كانت في السابق إما غير قابلة للإستخدام على الإطلاق ، أو غير قابلة للإستخدام إلا كصورٍ لزبونٍ واحدٍ فقط . ومن أجل زيادة المبيعات ، أخذ يجدد موضوعاته عن طريق تنويعات خاضعة للموضة في تقنية الكاميرا ، حددت التاريخ اللاحق للتصوير الفوتوغرافى .

III . جرانفيل أو المعارض العالمية

Oui , quand le monde entier , de Paris jusqu'en chine ,
O divin Saint – Simon , sera dans ta doctrine ,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat ;
Les fleuves rouleront du thé , du chocolat ;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine ,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine ;
Les épinards viendront au monde fricassés ,
Avec des croûtons frits tout au tour concassés .
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes ;
Il neigera du vin , il pleuvera des poulets ,
Et du ciel les canards tomberont aux navets .

Lauglé et Vanderbusch , **Louis et le Saint – Simonien** (1832)

(نعم ، حين يدخل العالم بأسره ، من باريس حتى الصين ، / فى
مذهبك ، ياسان – سيمون المقدس ، / لابد أن يُبعث العصر الذهبى بكل
بهائه ، / ستتناسب الأنهار شأياً ، وشيكولاته ؛ / وتتقافز الخراف فى السهل ،

مشوية جاهزة ، وستسبح أسماك الكراكى فى السين مدهونةً بالزبد ؛ ستأتى السبانخ إلى العالم مطهية ، / يحيطها الخبز المقلّى المُفتّت . / سستمر الأشجار تقاحاً مطبوخاً بالسكر / ويحصد المرء باللات وخزماً جاهزة ؛ / سيتساقط الجليدُ خمراً ، والمطرُ دجاجاً ، / ويسقط البط من السماء مُزَيَّناً باللفت . (

كانت المعارض العالمية مزارات للحج إلى صنم السلعة . قال تين Taine عام 1855 أن " أوربا كلها إنتقلت لتتفرج على البضائع (" L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises ") . وكانت تسبق المعارض العالمية معارض قومية للصناعة ، أُقيم أولها عام 1798 على أرض شان دو مارس Champs de Mars . وكان هذا المعرض نتيجةً للرجبة فى أن " يُسلّى الطبقة العاملة ، ويصبح بالنسبة لها مهرجاناً للإنتعاق " . كان العمال يقفون فى الصدارة كزبائن . ولما لم يكن إطارُ صناعة التسلية قد تشكّل بعد . فقد قدّمه المهرجانُ الشعبى . وإفتتحت هذا المعرضُ خطبة شابتال Chaptal عن الصناعة .

يتلقف السان – سيمونيون ، الذين كانوا يخططون لتصنيع الأرض كلها ، فكرة المعارض العالمية . وكان شوفالييه Chevalier ، المرجع الأول فى هذا المجال الجديد ، تلميذاً لألفانتان Enfantin ومحرراً لصحيفة جلوب Glope السان – سيمونية . وقد تنبأ السان – سيمونيون بتطور الإقتصاد العالمى ، لكن ليس بالصراع الطبقي . ومضى دورهم فى المشروعات الصناعية والتجارية نحو منتصف القرن جنباً إلى جنبٍ مع عجزهم فى تلك الأمور التى تتعلق بالبروليتاريا . مجّدت المعارض العالمية القيمة التبادلية

للسلع . وخلقت إطاراً تتراجع فيه قيمتها الإستعمالية إلى الخلفية . وفتحت عرضاً للأوهام [فانتازماجوريا] * phantasmagoria يدخله الناس للتلهي . وسهّلت صناعة التسلية لهم ذلك عن طريق رفعهم إلى مستوى السلعة . واستسلموا لتلاعباتها بينما هم يستمتعون بإستلابهم عن أنفسهم وعن الآخرين .

إن تنويع السلعة وهالة الإلهاء المحيطة بها هما التيمة السرية لفن جرانفيل Grandville . والمعادل لهذا هو تضارب المشاعر بين عنصره الطوباوى وعنصره الكلبى . وجوانب براعته فى تقديم الأشياء غير الحية تناظر ماأسماء ماركس باسم " النزوات اللاهوتية " للسلعة . وقد إتخذت هذه النزوات شكلاً واضحاً فى إصطلاح السلعة الفريدة : spécialité : وتحت القلم الرصاص لجرانفيل ، فإن هذه الطريقة فى وصف البضائع والتى بدأ إستخدامها حوالى ذلك الوقت فى الصناعة الفاخرة ، قد حوّلت الطبيعة بأسرها إلى سلع فريدة spécialités . وقد قدّم هذه الأخيرة بنفس الروح التى كانت الإعلانات - وهذه الكلمة أيضاً (réclames) ظهرت إلى الوجود فى ذلك الوقت - قد بدأت تقدّم بها موادها . وإنتهى به الأمر إلى الجنون .

* Fantasmagorie ← Phantasmagorie . كلمة فرنسية منذ عام 1797 . من اليونانية : phantasma (شبح) + agoreuein (يتحدث لجمهور) . من معانيها : 1- فن جعل الناس يرون أشباحاً بواسطة الخداع البصرى فى صالة مظلمة ، وفق موضة القرن التاسع عشر . وبالتالى هذا العرض . 2- تمثيل خيالى ووهمى . 3- إستخدام كثيف لمؤثرات متجاوزة للطبيعة - قاموس روبير الصغير .

الموضة : ياسيد موت ! ياسيد موت !

Leopardi , Dialogue between Fashion and Death .

أقامت المعارض الجماعية كونا من السلع . أما فانتازيات جرانفيل فنقلت الطابع السلعي إلى الكون بأسره . وحدّثته . أصبحت الحلقة المحيطة برُحل شرفاً من الحديد الزهر ، يستنشق عليها سكان الكوكب النسيم عند الغروب . ومثّلت كتب توسنل Toussene ، العالم الطبيعي ونصير فورييه ، المعادل الأدبي لهذه اليوتوبيا الجرافيكية .

قررت الموضّة الطقس الذي يود صنم السلعة أن يُعبد وفقاً له ، ومدّ جرانفيل سطوة الموضّة لتشمل أشياء الإستعمال اليومي وكذلك الكون . وقد كشف عن طبيعتها عن طريق تتبّعها إلأقصى تطرفاتها . وتكمن هذه الطبيعة في تعارضها ما هو عضوى . فهي تقيم علاقة دعاة بين الجسد الحى وبين العالم غير العضوى . وفي علاقتها بالأحياء فإنها تمثّل حقوق الجثمان الميت . وعصبها الحيوى هو الصنمية ، الخاضعة للجاذبية الجنسية لما هو غير عضوى ؛ وعقيدة السلعة تضعها في خدمتها .

بمناسبة معرض باريس العالمى لعام 1867 نشر فيكتور هوجو بياناً : " إلى شعوب أوربا " . وقبل ذلك مثّلت مصالح هذه الشعوب بشكل أكثر وضوحاً وفودّ العمال الفرنسيين ، التنازل أولها للمعرض لندن العالمى لعام 1851 ، وأرسل الثانى ، المكوّن من 750 عضواً ، إلى معرض عام 1862 . وكان لهذا المعرض الأخير أهمية مباشرة في تأسيس ماركس لجمعية الشغيلة الأممية International Workingmen's Association .

وبلغت فانتازماجوريا الثقافة الرأسمالية أكثر تجلياتها بهاءً في المعرض العالمى لعام 1867 . كانت الإمبراطورية الثانية في ذروة قوتها . وتدعّم مركز باريس كعاصمة للرفاهية والموضّة . حدّد أوفنباخ Offenbach

إيقاع الحياة الباريسية . أصبحت الأوبريت هي اليوتوبيا التهكمية للحكم الدائم
لرأس المال .

IV . لوى - فيليب أو الداخل

La tête ... sur la table de nuit , comme une renoncule , Repose .

(الرأس .. فوق المنضدة الليلية ، يستقرّ ، مثل نبات شقيق الماء .)
Baudelaire , " Une Martyre "

فى عهد لوى- فيليب ، دخل المواطن العادى * إلى مسرح التاريخ.
تطابق توسيع الجهاز الديمقراطى من خلال قانون إنتخابى جديد مع الفساد
البرلمانى الذى كان ينظمه جيزو Guizot . وتحت غطاء هذا الفساد ، أخذت
الطبقة الحاكمة تصنع التاريخ بينما تواصل مصالحها التجارية . فقد شجعت
إنشاء السكك الحديدية من أجل تحسين أنصبتها من الأسهم . وساندت حكم
لوى - فيليب كمديرٍ منفذٍ لهذه المصالح . ومع حلول ثورة يوليو كانت
البورجوازية قد حققت أهداف عام 1789 (ماركس) .

—
* private citizen : المواطن العادى ، أو المواطن الفرد . من لايتولى أى منصب عام

— م .

بالنسبة للمواطن العادى ، أصبح فضاء - المعيشة متميزاً لأول مرة
عن مكان العمل . وأقام الأول نفسه بوصفه الداخل interior . وكان المكتب

هو المكمّل له . كان المواطن الفرد ، الذى يضع الواقع فى حسابانه فى مكتبه ، يطلب من الداخل أن يسانده فى أوهامه . وكان هذا الإحتياج أشدّ إلحاحاً ، حيث أنه لم تكن لديه أية نية لإضافة هموم إجتماعية إلى همومه التجارية . وقد كبّت الإثنين كليهما فى خلقه لوسطه الخاص . ومن هنا نبعت فانتازماجوريات الداخل interior . ومثّل هذا الوسط الخاص الكون بالنسبة للمواطن الفرد . وفيه جمع ما هو بعيد فى المكان والزمان . كانت حجرة جلوسه مقصورة فى مسرح العالم .

تذييلٌ حول الآر نوفو [الفن الجديد] art nouveau .

عند منعطف القرن تقريباً ، حدث تحطيم الداخل بواسطة الآر نوفو . إلا أن هذا الفن بدا أنه يجلب معه ، طبقاً لإيديولوجيته ، ذروة إكتمال الداخل . وكان هدفه الظاهر هو تمجيد الروح الوحيدة . وكانت الفردية هى نظريته . فمع فان ديرفلده Van der Velde ، بدا المنزل على أنه تعبيرٌ عن الشخصية . وكان التزيين بالنسبة لمثل هذا المنزل بمثابة التوقيع بالنسبة للوحة . إلا أن المغزى الحقيقى لآر نوفو لاتعبّر عنه هذه الإيديولوجيا . فقد مثّل آخر محاولة للفن للخروج من برجه العاجى الذى يحاصره التقدم التقنى . وحشد كل القوى الإحتياطية للجوانية . ووجدت هذه القوى التعبير عنها فى لغة خطوطٍ لصيقة بالوسيط الفنى mediumistic ، فى الزهرة كرمزٍ للطبيعة النباتية ، العارية التى تواجه الوسط المسلّح بالتكنولوجيا . وقد إنشغل الآر نوفو بهاجس العناصر الجديدة للبناء بالحديد – أى أشكال العوارض . ومن خلال التزيين ، سعى لإستعادة هذه الأشكال لصالح الفن . وقدمت له الخرسانة إمكاناتٍ جديدة لإبتكارات تشكيلية فى العمارة . وحوالى هذا الوقت إنتقل مركز الثقل الحقيقى لفضاء الوجود إلى المكتب . وخلق مركز الثقل

غير – المتحقق ملاذاً له فى البيت الخاص . ولخص عمل إيبسن Ibsen سيد
البنائين Master Builder الآر نوفو : فمحاوله الفرد ، على أساس قوة
جوانيته ، لمنازلة التقدم التقنى تودى إلى سقوطه .

Je crois...à mon âme : la Chose
Léon Deuble , Oeuvres (Paris , 1929)

كان الداخل هو ملاذ الفن . وكان هاوى جمع الأشياء هو القاطن
الحقيقى للداخل . فقد جعلَ تمجيدَ الأشياءِ شغلَه الشاغل . وعليه وقعت
المهمة السيزيفية التنتمثل فى تجريد الأشياء من طابعها السلعى بواسطة
إملاكه لها . لكنه أسبغ عليها قيمة ذواقية فقط ، وليس قيمة إستعمالية . كان
هاوى جمع الأشياء يحلم بأنه فى عالم ليس فقط نائياً فى الزمان والمكان ،
بل إنه كذلك عالم أفضل ، من المؤكد فيه أن الناس يفتقرون إلى ما يحتاجونه
مثلاً فى العالم اليومى ، لكن الأشياء فيه مُتحررة من قيد ان تكون نافعة .
لم يكن الداخل مجرد الكون بالنسبة للمواطن الفرد ، بل كان غلافه
أيضاً . فأن يحيا الإنسان يعنى أن يُخلّف أثراً . وفى الداخل ، تظهر هذه
الآثار بصورة بارزة . تم إبتكار وفرة من الأغذية والواقيات ، من الصناديق
والأغلفة ، التى إنطبعت عليها آثار الأشياء اليومية . كذلك إنطبعت آثار
قاطن المكان على الداخل . وظهرت القصة البوليسية ، التى تُحقّق فى هذه
الآثار . وتبيّن فلسفة الأثاث ، وكذلك القصة البوليسية ، أن بو كان أول
مفسّر لقسمات physiognomist الداخل . فلم يكن مجرمو الروايات البوليسية
الأولى لاسادة مهذبين ولاآباش * ، بل أفراداً عاديين من الطبقة المتوسطة .

V . بودلير أو شوارع باريس

Tout pour moi devient allégorie
(كل شئ يتحول بالنسبة لى إلى مجاز .)
Baudeelaire , (Le Cygne) .

كانت عبقرية بودلير ، التى كانت تتغذى على السوداوية ، عبقريةً مجازية allegorical ** . مع بودلير ، أصبحت باريس ، لأول مرة ، موضوعاً للشعر الغنائى . وهذا الشعر ليس فولكلورياً محلياً ؛ بل إن نظرة صانع المجاز allegorist التى تسقط على المدينة هى بالأحرى نظرة إنسانٍ مستلب . إنها نظرة المتسكع flâneur ، الذى مازال نمط حياته يُضفى رونقاً تصالحياً على البؤس المتزايد للبشر فى المدينة الكبيرة . كان المتسكع flâneur لايزال يقف على الهامش ، هامش المدينة الكبيرة وهامش الطبقة البورجوازية . لم تجرفه أيهما بعد . ولم يكن فى داره فى أيٍ منهما . فأخذ يبحث عن ملاذه فى الزحام . ونجد الإسهامات المبكرة فى علم فراسة الزحام لدى إنجلز وبو . كان الزحام هو الحجاب الذى من خلفه

• الأباش : تطلق على مجرمى المدن الكبيرة ، نسبةً إلى هنود الأباش – م

** allegory : هو المجاز المحكى أو الأليجوريا – م

تُغرى المدينة الأليفة المتسكع مثل فانتازماجوريا . وفيه تكون المدينة منظراً خلويّاً حيناً ، وغرفةً حيناً آخر . ودخل كلاهما فى تكوين المتجر متعدد الأقسام . department store ، الذى إستفاد حتى من التسكع flânerie من أجل بيع السلع . كان المتجر متعدد الأقسام هو آخر إنقلاب للمتسكع .

بوصفها **متسكعين** flâneurs ، جاءت الإنتلجنسيا إلى ساحة السوق .
لا لى تتفرج ، كما كانت تعتقد ، لكن لى تجد لنفسها مشترياً فى الحقيقة .
فى هذه المرحلة الإنتقالية ، التى كان لايزال لها فيها راعين Maecenases ،
لكنها بدأت تتعود على السوق ، اخذت شكل **البوهيميين** bohème . وكان
عدم اليقين فى وضعها الإقتصادى يناظر عدم اليقين فى وظيفتها السياسية .
وتجلى أبرز تعبير عن ذلك فى المتأمرين المحترفين ، الذين ينتمون
بلاستثناء إلى **البوهيميين** bohème . وكان أول مجال لنشاطهم هو الجيش
، ثم أصبح البورجوازية الصغيرة ، ثم البروليتاريا أحياناً . إلا أن هذه الجماعة
رأت أن خصومها هم الزعماء الحقيقيون للبروليتاريا . وقد وضع البيان
الشيوعى نهاية لوجودها السياسى . وقد إستمد شعر بودلير قوته من الروح
العامة المتمردة لهذه الجماعة . وهو ينحاز إلى صف ما هو ضد – إجتماعى
. وعلاقته الجنسية الوحيدة تحققت مع عاهرة .

Facilis descensus Averni

(الطريق إلى الجحيم سهل)

Virgil , Aeneid

الخاصية الفريدة فى شعر بودلير هى أن صورتى المرأة والموت
تمتزجان بصورة ثالثة – هى صورة باريس . وباريس قصائده هى مدينة
غارقة ، مغمورة أكثر من كونها مطمورة . والعناصر الأرضية للمدينة –
تكوينها الطبوغرافى ، ومجرى السين القديم المهجور – قد وجدت فيه قالبها
فى الحقيقة . إلا أنه عند بودلير ، فى " أغنية عشق – الموت الرعوية "
للمدينة ، ثمة شريحة فرعية إجتماعية ، وحديثة بشكل حاسم . فالحداثة هى
نبرة أساسية فى شعره . إنه بوصفه صَجراً يُحطَّم ما هو مثالى "Spleen et

(Idéal). لكن ماهو حديث هو ، على وجه الدقة ، ما يستحضر دائماً ما قبل – التاريخ . ويحدث هذا هنا من خلال الإلتباس الملازم للعلاقات الإجتماعية والأحداث الإجتماعية لهذه الحقبة . الإلتباس هو التبدى التصويرى للديالكتيك ، هو قانون الديالكتيك فى حالة سكون . هذا السكون هو يوتوبيا ، ومن ثم فإن الصورة الديالكتيكية هى صورة حُلُمِيَّة . والسلعة تقدّم مثل هذه الصورة بوضوح : وذلك بوصفها صنماً . والبواكى ، التى هى المنزل والنجوم ، تقدم مثل هذه الصورة . وتقدم هذه الصورة العاهرة ، التى هى البائعة والبضاعة فى آنٍ واحد .

Le voyage pour connaître ma géographie .

(الرحلة لإكتشاف جغرافيتى .)

Diary of Madman (Paris , 1907)

آخر قصائد أزهار الشر هى " الرحلة Le Voyage " : " أيها الموت ، أيها القبطان العجوز ، حان الوقت ، فلنرفع المرساة (" O mort , vieux capitaine , il est temps ! levons l'ancre ! ") رحلة المتسكع الأخيرة : هى الموت . وهدفها : الجدة . " إلى أعماق المجهول لنجد شيئاً جديداً (Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !) . الجدة هى خاصية لاتعتمد على القيمة الإستعمالية للسلعة . إنها مصدر الوهم الذى لاينفصم عن الصور التى يولّدُها اللاوعى الجمعى . إنها خلاصة الوعى الزائف ، ووسيطه الذى لا يكلّ هو الموضة . وينعكس وهم الجدة هذا ، مثل مرآة تنعكس فى أخرى ، فى وهم التماثل اللانهائى . ونتاج هذا الإنعكاس هو فانتازماجوريا " التاريخ الثقافى " الذى إستمتعت فيه البورجوازية بوعيتها الزائف حتى الثمالة . والفن ، الذى يبدأ فى الشك فى

وظيفته ، وكيف عن كونه " لاينفصم عن النفع " " inséparable de l'utilité (بودلير) ، مضطراً لجعل الجودة قيمته العليا . يصبح المتحذلق snob بالنسبة له بمثابة arbiter novarum rerum ويمثل بالنسبة للفن ما يمثله المتأنق بالنسبة للموضة . ومثلما يصبح المجاز المحكى معيار المخلية الديالكتيكية فى القرن التاسع عشر ، فقد أصبح هذا المعيار هو الجودة nouveauté . وتسير الصحف جنبا إلى جنب مع متاجر النوفوتيه magasins de nouveauté . وتنظم الصحف سوق القيم الروحية ، التى يحدث فيها رواج فى البداية . ويتمرد غير – الممثلين ضد تسليم الفن للسوق . ويجتمعون حول راية الفن للفن l'art pour l'art . ومن هذا الشعار ينبع مفهوم العمل الفنى الكلى ، الذى يحاول عزل الفن عن تطور التكنولوجيا . والطقوس التى يجرى بها الإحتفاء به هى النقيض للإلهاءات التى تمجد السلعة . وكلاهما مجرد عن الوجود الإجتماعى للإنسان . يستسلم بودلير لفنته فاجنر Wagner .

VI . هاوسمان أو المتاريس

J'ai le culte du Beau , du Bien , des grandes choses ,
De la belle nature inspirant le grand art ,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard ;
J'ai l'amour du printemps en fleurs : femmes et roses .

أدين بعقيدة الجمال ، والخير ، والأشياء العظيمة ،
عقيدة الطبيعة الجميلة التي تُلهِم الفنَّ العظيم ،
سواءً أبهج الأذنَّ أو سَحَرَ العينَ ؛
أدين بحب الربيع المزدهر : نساءٌ وورود .

Baron Haussmann , **Confession d'un lion devenu vieux**

Das Blütenreich der Dekorationen ,
Der Reiz der Landschaft , der Architektur
Und aller Szenerie- Effekt beruhen
Auf dem Gesetz der Parspektive nur .

ثراء التزيين ، وسحر المنظر الخلوى ، والعمارة ، وكل تأثيرات
المناظر تعتمد على قانون المنظور وحده .

Franz Böhle , **Theater – katechismus** .

كان المثل الأعلى العمرانى لدى هاوسمان ذا منظوراتٍ تمتد من
شوارع طويلة . وكان هذا المثل الأعلى يناظرُ الميلَ ، الملحوظَ مراراً خلال
القرن التاسع عشر ، إلى إضفاء الثُّبُل على الضرورات التقنية بواسطة
أغراضٍ فنية . كان مقدراً لمؤسسات السيطرة الدنيوية والروحية البورجوازية أن
تجد تأليهاً فى إطارٍ من البوليفارات . وكانت البوليفارات ، قبل إكتمالها ،
تُغطى بقماش المشمَّع ، ويُرفع عنها الستار مثل النُصب التذكارية .
تلاءمت كفاءة هاوسمان جيداً مع مثالية لوى نابوليون . وقد شجع
الأخير رأس المال المالى . وشهدت باريس إزدهاراً ضخماً للمضاربة .
وأزاحت المضاربة فى البورصة إلى الخلفية تلك الأشكال من المقامرة التى
إنحدرت من المجتمع الإقطاعى . وناظرت فانتازماجوريا الزمن ، التى تفرَّغ
لها المقامرُ ، فانتازماجوريا المكان ، التى أدمنها **المتسكع** . حوّل القمارُ

الزمن إلى مُخَدَّرٍ ، وقد عرّف لافارج Lafargue القمار بأنه محاكاة مُصغرة لخفايا الوضع فى السوق . وولدت عمليات نزع الملكية التى سببها هاوسمان موجةً من المضاربات التى تتسم بالغش . وزادت أحكام محكمة الإستئناف ، التى تصدرت بوحى من المعارضة البورجوازية والأورليانية ، من المخاطرة المالية لتنفيذ مشروع هاوسمان . وحاول هاوسمان إرساء دكتاتوريته ووضَعَ باريس تحت نظام طوارئ . وفى عام 1864 أعرب عن كراهيته لسكان المدينة الكبرى الذين لاجذور لهم فى خطابٍ فى الجمعية الوطنية . إلا أن هؤلاء السكان ظلوا يتزايدون كنتيجة لأعماله . ودفع إرتفاع الإيجارات بالبروليتاريا إلى الضواحي . وهكذا فقدت أحياء quartiers باريس قسَماتها المميزة . وظهر الحزام الاحمر . منح هاوسمان نفسه لقب **فنان الهدم** artiste demolisseur . كان يُحسّ بأن هاتفاً يدعوهُ إلى عمله وشدّد على هذه الحقيقة فى مذكراته . وفى نفس الوقت ، وبقدر مايتعلق الأمر بالباريسيين ، فإنه إستلب مدينتهم منهم . فلم يعودوا يشعرون فيها بأنهم فى دارهم . بدأوا يعون الطابع اللاإنسانى للمدينة الكبيرة . وكان هذه الوعى هو مصدر عمل مكسيم دو كامب Maxime du Camp الضخم بعنوان **باريس** Paris . أما Jérémiades d'un Haussmannisé فيعطيه شكل نواحٍ إنجيلي .

كان الهدف الحقيقى لأعمال هاوسمان هو تأمين المدينة ضد الحرب الأهلية . فقد أراد أن يجعل نَصَبَ المتاريس فى باريس مستحيلاً إلى الأبد . ولنفس الغرض ، كان لوى – فيليب قد أدخل الرصف بالخشب فعلاً . ورغم ذلك ، لعبت المتاريس دوراً فى ثورة فبراير . وقد درس إنجلز تقنية قتال المتاريس . وكان هاوسمان يعتزم وضع نهاية له بطريقتين . فقد كان على عرض الشوارع أن يجعل نصب المتاريس مستحيلاً ، كما كانت الشوارع

الجديدة تقدم أقصر طريق بين الثكنات وبين أحياء الطبقة العاملة . وقد عمّد
المعاصرون المشروع بإسم " التجميل الإستراتيجى " .
(L'embe llissement stratégique) .

Fais voir , en déjouant la rouse ,
O République , á ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au millieu de rouges éclairs .

أيتها الجمهورية ، إكشفى لهؤلاء الأشرار
وأنت تقسدين حيلتهم ،
وجهك وجه ميدوزا العظيم
تحوطه ومضات البرق الحمراء .
نشيد عمال حوالى 1850 .

بُعِثَ المتراس من جديد أثناء الكوميونة . وكان أقوى وأفضل أماناً من
أى وقتٍ مضى . فقد كان يمتد بعرض البولفارات الكبرى ، وعادةً ما يبلغ
مستوى الطابق الأول . ويحمى الخنادق المحفورة وراءه . ومثلما أنهى البيان
الشيوعى حقبة المتأمرين المحترفين ، وضعت الكوميونة نهايةً للفانتازماجوريا
التي فرضت سطوتها على حرية البروليتاريا . وقد بددت وهم أن مهمة الثورة
البروليتارية هى إكمال عمل ثورة 1789 ، يداً بيدٍ مع البورجوازية . وكان هذا
الوهم قد ساد الفترة من عام 1831 إلى عام 1871 ، من إنتفاضة ليون
Lyons إلى الكوميونة . أما البورجوازية فلم تشارك أبداً فى إساءة الفهم هذه .
فقد بدأ نضالها ضد الحقوق الإجتماعية للبروليتاريا منذ الثورة الكبرى مباشرةً

، وتطابق مع حركة الإحسان ، التي كانت تُموّهُه والتي شهدت أبرز تطوّر لها في عهد نابوليون الثالث . ففي عهده ، ظهر العمل الضخم للحركة : ألا وهو كتاب لوبلاي Le Play بعنوان **العمال الأوروبيون** Ouvriers européens . وجنباً إلى جنب مع موقف الإحسان المُقنّع ، إتخذت البورجوازية في كل الأوقات موقف الصراع الطبقي السافر . فهي تعترف ، منذ وقت مبكر يرجع إلى عام 1831 ، في صحيفة **جورنال دي ديباه** Journal des Débats ، بأن : " كل صناعي يعيش في مصنعه مثل مالك المزرعة الضخمة بين عبيده " . إن إخفاق الإنتفاضات العمالية القديمة كان راجعاً إلى غياب نظرية ثورية تريهم الطريق ، لكن ذلك كان هو أيضاً ، من جهة أخرى ، شرط الطاقة والحماس الفوريين اللذين شرع بهما العمال في إقامة مجتمعٍ جديد . هذا الحماس ، الذي بلغ ذروته في الكوميونة ، كسب أحيانا إلى جانب الطبقة العاملة أفضل عناصر البورجوازية ، لكنه أدى في النهاية إلى الهزيمة على يد أسوأ عناصرها . أعلن ريمبو Rimbaud وكورييه Courbet تأييدهما للكوميونة . وكان حريق باريس ختاماً ملائماً لعمل هاوسمان في التدمير .

زار أبي الطيّب باريس .

Karl Gutzkow , **Letters from Paris** (1842)

كان بلزاك Balzac أول من تحدّث عن أنقاض البورجوازية . لكن السورالية هي التي كانت أول من جال ببصره فوقها بحرية . وقد حوّل تطور قوى الإنتاج الرموز المُتمنّاه للقرن الأسبق إلى ركّام ، حتى قبل أن تنهأوى النُصُب التذكارية التي تُمثّلها . وخلال القرن التاسع عشر حرّر هذا التطور أشكال الإبداع من الفن ، مثلما حرّرت العلوم نفسها من الفلسفة خلال القرن السادس عشر . بدأت العمارة إنطلاقها بوصفها هندسةً . وتلا ذلك إستتساخ

الطبيعة بوصفها تصويراً فوتوغرافياً . وتُعدّ إبداعات الخيال نفسها لكى تصبح عمليةً بوصفها فناً تجارياً . وفى الملحق الأدبي feuillement ، يخضع الشعر لمتطلبات المونتاج . كل هذه النتائج على وشك الدخول إلى السوق بوصفها سلعةً . لكنها لازالت تتلأأ على العتبة . من هذه الحقبة تتبع البواكى وفضاءات الداخل ، قاعات العرض والديورامات . إنها رواسب عالمٍ حُلُمى . وإستخدام عناصرالحلم فى اليقظة هو المثالُ المُعتمَدُ على التفكير الديالكتيكى . ومن ثم فإن التفكير الديالكتيكى هو وسيلة الإيقاظ التاريخى . وكل حقبة لاتحلم فقط بالتى تتلوها ، لكنها كذلك ، بينما تحلم ، تدفعها إلى اليقظة . إنها تحمل نهايتها فى داخلها ، وتكشف عنها – كما لاحظ هيجل بالفعل – بالحيلة . مع إختلاجات إقتصاد السوق ، نبدأ فى التعرف على النُصب التذكارية للبورجوازية باعتبارها أنقاضاً حتى قبل أن تكون قد تهاوت .

هوامش

البوهيميون

1. كارل ماركس وفريدريك إنجلز ، عرض كتابي :
chenu , Les conspirateur , Paris , 1850 ,
Lucien de la Hodde , La naissance de la République en février 1848 ,
Paris , 1850
، نقلاً عن مجلة . 555. p , 4 (1886) Die Neue Zeit
أما برودون Proudhon ، الذي أراد أن ينأى بنفسه عن المتأمرين المحترفين ، فكان أحياناً
ما يطلق على نفسه وصف " إنسان جديد – إنسان ليس أسلوبه هو المتاريس بل النقاش ،
إنسان يمكنه الجلوس إلى مائدة مع رئيس الشرطة كل مساء وإطلاع كل أمثال دى لاهود
فى العالم على أسرارهِ " .
(quoted in Gustave Geffroy , L'enfermé , Paris , 1897,pp.180ff.)
2- Marx , Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte , edited by
David Riazanov , Vienna , 1917 , p.73 .
3- Charles Baudelaire , Oeuvres ,edited by Yves – Gérard Le Dantec ,
2 vol , Paris , 1931- 2 (Bibliothèque de la Pléiade , nos . 1and 7) , vol
2 , p . 415.
(وسوف نشير من الآن فصاعداً إلى المجلد ورقم الصفحة) .

- 4- Marx and Engels , review of Chenu and de la Hodde , op . cit . p . 556
- 5- vol 2,758
- 6- Baudelaire , Letters à sa mere , Paris , 1932 , p . 83 .
- 7- vol 2 , 666
- 8- Charles Prolés , Les hommes de la révolution de 1871 . Reoul Rigault . Paris , 1898 , p . 9 .
- 9- Baudelaire , Lettres à sa mere , op.cit . p.278
- 10- Marx and Engels , review of Chenu and de la Hodde , op. Cit . , p.556 .
- 11- Cf . Ajasson de Grandsagne and Maurice Plant , Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27,28,et 29 juillet . Paris , n.d.
- 12-Victor Hugo , Oeuvres complètes . Edition définitive .Roman V3 : Les Misérables , Paris , 1881 , pp.522 ff .
- 13- vol 1 , 229.
- 14- Quoted in Charles Benoist , (Le “ mythe “ de la classe ouvrière) , in Revue des deux mondes , 1 March 1914 , p.105
- 15- Georges Laronze , Histoire de la commune de 1871 , paris , 1928, p.532
- 16- Marx , Der achzehnte Brumaire des Louis Bonaparte , op.cit., p.28.
- 17- Marx and Engles , review of chenu and de la Hodde , op . cit , p.556.
- 18-Report by J.-J. weiss , quoted in Gustave Geffroy , L'enfermé , Paris , 1897 , pp.346 ff .
- 19- كان بودليير يَقْدِرُ مِثْلَ تِلْكَ التَّفَاصِيلِ . كَتَبَ " لِمَاذَا لَا يَرْتَدِي الْفُقَرَاءُ قَفَازَاتِ حَيْنِ يَتَسَوَّلُونَ ؟ يُمْكِنُهُمْ أَنْ يَصْنَعُوا ثَرْوَةً " (vol 2 , 424) . وَهُوَ يَعِزُّوْهُ هَذَا الْقَوْلُ إِلَى شَخْصٍ لَمْ يُسَمِّهِ ، لَكِنَّهُ يَحْمِلُ طَابِعَ بَوْدَلِييرِ .
- 20- Marx and Engels , reviews of Chenu and la H odde , op . cit . , p.556
- 21- Marx , Die klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850 , Berlin , 1895 , p . 87 .
- 22- H.-A. Frégier , Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures , Paris , 1840 , vol . 1 , p. 86 .
- 23- Edouard Foucaud , Paris inventeur . Physiologie de l'industrie française , Paris , 1844 , p . 10 .
- 24- I , 120 .

25- هذه الميزانية هي وثيقة إجتماعية ليس فقط بسبب بحثها لأحوال عائلة محدّدة بل كذلك لأنها تحاول أن تجعل اليأس الباعث على القنوط يبدو أقل إثارة للإعتراض عن طريق ترتيبه بعناية في خانات . إن الدول الشمولية ، بعزمها على عدم ترك أى واحدة من أشكال للإنسانيتها دون توثيق في القوانين التي تُلزم بمراعاتها ، قد تسببت في ازدهار بذرة كانت بالفعل ، كما يمكن للمرء أن يخيّن ، موجودة في مرحلة أسبق من الرأسمالية . والقسم الرابع من ميزانية جامع الأسمال هذه – الإحتياجات الثقافية ، والتسلية ، والصحة العامة – يبدو كما يلي : " تعليم الأطفال : يدفع صاحب العمل تكاليف التعليم ، 48 فرنكاً ؛ شراء الكتب ، 1.45 فرنكاً . المساهمات الخيرية (العمال من هذه الطبقة لا يدفعون في العادة شيئاً) . الأعياد والأجازات – وجبات تتناولها العائلة بأكملها عند واحدة من بوابات barrières باريس (8 نزعات في السنة) : خمر ، وخبز ، وبطاطس مشوية ، 8 فرنكات . الوجبات المكوّنة من المكرونة المجهزة بالزبد والجبن علاوة على الخمر في يوم عيد الميلاد ، وثلاثاء المرافع ، والفصح ، والعنصرة : هذه النفقات واردة في القسم الأول ، تمباك للمضغ للزوج (أعقاب السيجار التي يجمعها العامل نفسه) ، يمثل من 5 إلى 34 فرنكاً . سعوط للزوجة (يشتري) ، 18.66 فرنكاً . لعب وغيرها من الهدايا للطفل ، 1 فرنك . مراسلات مع الأقارب : خطابات من إخوة العامل الذين يعيشون في إيطاليا ، خطاب واحد في المتوسط " " ملحق . أهم مورد للعائلة في حالة وقوع حادث هو الإحسان الخاص ... " . " المدخرات السنوية (لا يقوم العامل بأى إحتياطات على الإطلاق ؛ فهمه الرئيسي هو أن يوفر لزوجته وابنته الصغيرة كل أشكال الراحة المتمشية مع وضعه ؛ لا يذخر أية مدخرات ، لكنه ينفق كل يوم مايكسبه) "

(Frédéric Le Play , Les ouvriers européens , Paris , 1855, 274ff.)
وتفيد ملاحظة ساخرة لبوريه في توضيح طبيعة مثل هذا البحث : " حيث أن الشفقة ، وحتى مجرد الإحترام ، تمنع المرء من أن يترك الكائنات البشرية تموت مثل الحيوانات ، فلا يمكن للمرء أن ينكر عليهم الإحسان عليهم بتأبوت "
(Eugène Buret , De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France , Paris , 1840 , vol . 1 , p . 266)

26- من المدهش ، ملاحظة كيف يتقدم التمرد تدريجياً ليحتل مكان الصدارة في النسخ المختلفة للمقاطع الختامية للقصيد . ففي النسخة الأولى تأتي هذه كما يلي :

C'est ainsi que le vin régne par ses bienfaits,
Et chante ses exploits par le gosier de l'homme.
Grandeur de la bonté de Celui que tout nomme,
Qui nous avait déjà donné le doux Sommeil ,
Et voulut ajouter le Vin , fils du Soleil,
Pour réchauffer le coeur et calmer la souffrance
De tous les malheureux qui meurent en silence.

(I , 605)

هكذا يسود النبيذ بفضل نِعَمِهِ ،
ويتغنّى بمآثره من حناجر البشر .
مأعظم رحمته من يُسمّى كل الأشياء ،
الذى منحنا بالفعل النعاس اللذيذ ،
وشاء أن يضيف إليه النبيذ ، ابن الشمس ،
ليدفع القلب ويخفف العناء
عن كل التعساء الذين يموتون فى صمت .

وتمضى نسخة 1852 كما يلي :

Pour apaiser le coeur et calmer la souffrance
De tous ces innocents qui meurent en silence ,
Dieu leur avait déjà donné le sommeil;
Il ajouta le vin , fils sacré du Soleil.

(I , 606)

للترويح عن القلب و تخفيف العناء
عن كل الأبرياء الذين يموتون فى صمت ،
منحهم الرب بالفعل النعاس اللذيذ ؛
وأضاف النبيذ ، ابن الشمس المقدس .

أما النسخة النهائية لعام 1857 فتُظهر تحولاً جذرياً للمعنى وتجرى كما يلي :

Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence

De tous ces vieux maudits qui meurent en silence ,
Dieu touché de remords , avait fait le sommeil ;
L'Homme ajouta le Vin , fils sacré du Soleil !

(I , 121)

لتهدئة حنق وهددة بِلادة
كل الملعونين الذين يموتون في صمت ،
صنع الرب ، وقد عصّه الندم ، النوم ؛
وأضاف الإنسانُ النبيذُ ، طفل الشمس المقدس !

ويمكن أن نلاحظ بوضوح كيف أن المقطع لا يكتسب شكله الحاسم إلا حين تصبح المادة
هرطقة .

27- charles- Augustin Sainte – Beuve , Les consolations . Pensées
d'août . Paris , 1863 , p.193.

28- I , 136 .

29- Marx , Das kapital , edited by karl korsch , Berlin , 1932 , p.173
(English edition , Capital , vol . 1 , London , 1967 , p . 172)

30- تتلو العنوان ملاحظة تصديرية حذفت في الطباعات اللاحقة . وتزعم هذه الملاحظة أن
قوائد المجموعة هي إستتساخ بالغ الحُرُفية لـ " سفسطات الجهل والغضب " . والحقيقة أنها
ليست إستتساخاً على الإطلاق . وقد فهم ذلك المدعون العموميون ، وكذلك خلفاؤهم .
ويشير البارون سيلليير Baron Seilliére إلى ذلك بقدر كبير من اللامبالاه في تفسيره
للقصيدة الأولى من مجموعة Révolte [تمرد] . وعنوانها هو

" Le Reniement de Saint Pierre " [إنكار القديس بطرس] وتتضمن الأبيات التالية
:

Révais- tu de ces jours ...

Où , le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance ,
Tu fouellais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin ? Le remords n'a – t – il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance ?

(I , 136 .)

هل حلمت بتلك الأيام ...

حين كنت ، وقلبك يفيض بالأمل والبسالة ،
تسوط بطول ذراعك كل أولئك التجار الأشرار ،
حين صرت سيداً في النهاية ؟ ألم يخترق الندم
جنبك أعرق من الرمح ؟

في هذا الندم يرى المفسر الساخر تأنيباً للنفس " لفقدان مثل هذه الفرصة الطيبة
لإقامة دكتاتورية البروليتاريا "

(Ernest Seillière , Baudelaire , Paris , 1931 , p. 193)

31- I , 138

32- Jules Lemaître , Les contemporains , Ie série , Paris , 1895 , p.30

33- Cf . Auguste – Marseille Barhélémy , Némésis , Satire
hebdomadaire , Paris , 1834 , vol . 1 , p . 225 ("L'archevêché et la
bourse ")

34- Marx , Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte , op
.cit.,p.124

35- Jules Amédée Barbey d'Aurevilly , Le xixe siècle Les oeuvres et
les hommes . 1 re série , 3e partie : Les poètes , Paris , 1862 , p.242.

36- Pierre Larousse , Dictionnaire universel du xixe siècle , vol . 6 ,
Paris , 1870 , p . 1413 (Article on Dupont)

37- Marx , Den Andenken der Junikämpfer , cf . Riazanov , ed., Karl
Marx als Denker , Mensch und Revolutionär , Vienna , 1928 , p.40.

38- Pierre Dupont , Le chant du vote , Paris , 1850 .

40- Paul Desjardins , " Charles Baudlaire " , in La revue bleue Paris ,
1887, p.19.

41- II , 659

42- II , 555

43- Sainte – Beuve , " De la littérature industrielle" , in Revue de deux
mondes , 1839 , pp.682 ff.

44- Mme Emile de Girardin (Delphine Gay) , Oeuvres complètes vol
.4 : Lettres parisiennes , 1836-1840 , Paris , 1860 , pp.289 ff .

45- Gabriel Guillemot , La bohème , Paris , 1868 , p.72.

- 46- " لا يتطلب الأمر الكثير من حدة الذهن لإدراك أن فتاة يمكن أن تُرى في الساعة الثامنة مكتسبة على نحوٍ باذخ برداء أنيق هي نفس الفتاة التي تظهر كعامله في محل في الساعة التاسعة وكفتاة ريفية في الساعة العاشرة "
- (F.-F.-A.Béraud , Les filles publiques de Paris et la police qui les régit , Paris – Leipzig , 1839 , vol . 1 , pp . 51 ff .)
- 47- Alfred Nettement , Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet , Paris , 1859 , vol . I , pp . 301 ff .
- 48- Cf. S. Charléty , ' La monarchie de Juillet , in Ernest Lavisse , Histoire de France contemporaine depuis la Révolution jusqu' à la paix de 1919 , Paris , 1921-2, vol . 4 , p. 352 .
- 49- cf. Eugène de (Jacquot) Mirecourt , Fabrique de romanes . Maison Alexandre Dumas et Cie , Paris , 1845.
- 50- Poulin Limayrac , 'Du roman actuel et de nos romanciers ' , in Revue de deux mondes , 1845 , pp.953ff.
- 51- Paul Saulnier , 'Du roman en général et du romancier moderne en particulier ' , in La bohème , 1855 , I , p.3.
- ولم يكن إستخدام " الأشباح " قاصراً على الروايات المسلسلة . فقد إستخدم سكريب Scribe عدداً من المعاونين المجهولين لكتابة حوار مسرحياته .
- 52- Marx , Der achtzehnte Brumaire de Louis Bonaparte , op . cit ., p.68.
- 53- Alphonse de Lamartine , Lettre à Alphonse Karr' , in Oeuvres poétiques complètes , edited by Guyard , Paris , 1963 , p.1506 .
- 54- في خطاب مفتوح إلى لامارتين كتب لوى فويوه Louis Veuillot ، المؤيد لسلطة البابا المطلقة يقول : " هل من الممكن أنك لاتعرف حقاً أن " كونك حراً " يعنى في الحقيقة أن تحتقر الذهب ؟ إنك لكى تحصل على نوع الحرية الذى يُشتري بالذهب تنتج كتبك بنفس الطريقة التجارية التى تُنتج بها خضرواتك أو نبيذك ! "
- (Louis Veuillot , Pages choisies , edited by Albalat , Lyons , 1906 , p.31.)
- 55- Marx , op.cit ., p. 123
- 56- ibid.,p.122
- 57- Sainte – Beuve , Vie , poésies et pensées de Joseph Delorme , Paris, 1863 , p.170.
- 58- على أساس تقارير من كيسيلييف Kisselyev ، السفير الروسى فى باريس فى ذلك الوقت ، أوضح بوكريفسكى أن الأمور حدثت كما حدّد ماركس فى كتابه الصراع الطبقي فى

فرنسا . وفي 6 أبريل 1849 ، أكد لامارتين للسفير أنه سيمركز قوات في العاصمة – وهو الإجراء الذي حاولت البورجوازية فيما بعد تبريره بمظاهرات العمال في 16 أبريل . إلا أن ملاحظة لامارتين أن الأمر سيستغرق منه نحو عشرة أيام لمركزة القوات تضع هذه الحقيقة في ضوء ملتبس

- (cf. Michail N,Pokrewski., Historische Aufsätze , Vienna , 1928,pp.108 ff.)
59- Sainte – Beuve , Les consolations , p.118.
60- Quoted in Françoise Porché , La vie douloureuse de Charles Baudelaire , Paris , 1926, p.248.
61- ibid ., p. 156
62- Ernest Raynaud , Charles Baudelaire , Paris , 1922 , p.319
63- II . , 385 .
64- Quoted in Eugène Crépet , Charles Baudelaire , Paris , 1966 , pp.196 ff.
65- I , 209 .

المتسكع

- 1- cf.Charles Louandre , " Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans " , in Revue des deux mondes , 15 Novembre 1847 , pp.686 ff.
2- Eduard Fuchs , Die karikatur der europäischen Völker , Munich , 1921 , vol . 1 , p.362 .
3- Ferdinand von Gall , Paris und seine Salons , Oldenburg , 1845 , vol . 2 , pp . 22 ff.
4- II , 333 .

[4أ . في الجملة السابقة ، إستُبدلت الكلمة الأصلية " شارع " فيما بعد بكلمة " بولفار " .

هامش للمحرّر في الطبعة الألمانية .]

- 5- Georg Simmel , Soziologie , 4th edn . Berlin , 1958, p.486.
6- cf. Bulwer – Lytton , Eugene Aram . A Tale , Paris , 1832,p.314
7- Marx and Engels on Feuerbach , in Marx – Engels – Archiv , Zeitschrift des Marx – Engels – Instituts , edited by David Riazanov , Frankfurt , 1926 , vol . 1 , pp.271 ff.
8- Edouard Foucaud , Paris inventeur . Physiologie de l'industrie française , Paris , 1844 , pp.222 ff.
9-Honoré de Balzac , Le cousin Pons , Paris , 1914 , p.130
10- II , 637.

11- Quoted in Adolphe Schmidt , Tableaux de la révolution française , publiées sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris , vol.3 , Leipzig , 1870 , p.337.

12- II , 333 .

13- فى سيرافيتا Séraphita يتحدث بلزك عن " نظرة سريعة تضع إدراكاتها فى تتابع سريع أشد المناظر الخلوية فى الأرض تعارضاً فى متناول المخيلة " .

19- " على المرء أن يعود دائماً إلى صاد ... ليفسر الشر " . (II.694) .

22- تطراً موتيفة الحب لإمرأة عابرة فى قصيدة مبكرة لشتيفان جورج Stefan George . لكن الشاعر أفلت منه الشئ المهم : ألا وهو التيار الذى تمر المرأة عبره ، يحملها الزحام . والنتيجة هى مرثية واعية بذاتها . إن نظرات الشاعر – كما لابد أن يعترف لسيدته – قد إبتعدت ، يُبللها الحنين / قبل أن تجرؤ على الإمتزاج بنظراتك " .

(' feucht vor sehnen fortgezogen / eh sie in deine sich zu tauchen trauten ") (Stefan George , Hymnen , Pilgerfahrten . Algalal , seventh edn . Berlin , 1922 , p . 23) .

لكن بودلير لا يدع مجالاً للشك فى أنه هو نظر عميقاً فى عيون العابرة .

30- Julien Lemer , **Paris au gaz** , Paris , 1861 . p . 10 .

ويمكن العثور على نفس الصورة فى " غسق المساء Crêpuscule du soir : فالسماء تتغلق ببطء مثل قبة (cf . I . 108) .

34- ثمة شئ مواز لهذه الفقرة فى قصيدة " يوم مطير Un Jour de pluie " .

ورغم أن هذه القصيدة تحمل إسم رجل آخر ، فإنها يمكن أن تُنسب إلى بودلير (cf . Charles Baudelaire , **Ver retrouvés** , edited by Julius Moquety Paris , 1929) .

والتماثل بين المقطع الأخير وبين ذكر بو لتراتوليان Tertullian أشد لفتاً للإنتباه لأن

القصيدة كتبت عام 1843 على الأكثر فى وقت لم يكن فيه بودلير يعرف بو .

Chacun , nous coudoyant sur le trottoir glissant ,
Egoïste et brutal , passe et nous éclabousse ,
Qu , pour courir plus vite , en s'éloignant nous pousse .
Partout fange , déluge , obscurité du ciel :
Noir tableau qu eût rêvé le noir Ezéchiël !

(I . 211.)

كل واحدٍ ، وهو يدفعنا بمنكبه على الطوار الزلق ،
يعبر ، أنانياً ومتوحشاً ، ويطرطش علينا ،

أو يدفعنا مبتعداً ، ليجرى أسرع ،
طينُ في كل مكان ، وطوفان ، وظلمة في السماء :
لوحة سوداء كان يمكن أن يحلم بها حزقيال الأسود !
35- يبدو أن الصورة التي كانت لدى ماركس عن أمريكا من نفس نوع وصف بو . إذ أنه
يشدد على " الخطو الفتي بشكلٍ محموم للإنتاج المادي " في الولايات المتحدة ويلقى باللوم
على هذا الخطو نفسه على حقيقة عدم وجود " لا الوقت ولا الفرصة ... لإلغاء عالم الأشباح
" (Marx , Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte . op.cit.p.30)
وعند بو ، ثمة شيء شيطاني حتى في قسَمات رجال الأعمال . ويصف بولدليِر كيف أنه عند
حلول الظلام تستيقظ " الشياطين المؤذية " في الهواء " بليدةً مثل حفنة من رجال الأعمال "
(I,108) . وربما ألهم نص بو هذا المقطع في قصيدة " غسق المساء " " Crépuscule "
. du soir

41- قصيدة " ضجر Spleen " الثانية هي أهم إضافة إلى التوثيق لذلك والذي تم تجميعه
في الجزء الأول من هذا المقال . لم يكتب أى شاعر قبل بولدليِر بيتاً يشبه على الإطلاق
البيت (I.86) " Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées " (" أنا
مخدع سيداتٍ عجوز ملئ بالورود الذابلة ") . والقصيدة بكاملها تقوم على تقمص المادة
الميتة بمعنى مزدوج . فهي مادة غير عضوية ، مادة تمت إزالتها من عملية الدوران .

Désormais tu n'es plus , ô matière vivante !
Qu 'un granit entouré d'une vague épouvante ,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux ,
Oublié sur la carte , et dont l'humeur farouche .
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche .

(I , 86) .

لست أيتها المادة الحية ، إذن
سوى جرائيتٍ مُحاطٍ بموجةٍ مفزعة ،
ناعسٍ في قلب صحراء غائمة ؛
أبى هولٍ يجهله العالمُ اللاهئ ،
منسي على الخريطة ،

لذا فمزاجه الفظ

لايغنى سوى لأشعة الشمس الغاربة .

وصورة أبي الهول التي تختتم القصيدة لها الجمال الكثيب للأشياء غير القابلة للبيع مثل تلك التي مازال يمكن العثور عليها في البواكي .

55- تؤكد ثالث قصائد مجموعة ، " العجائز الصغيرات " Les Petites vieilles ، على المنافسة بأن تتنّج حرفياً ثالث قصائد مجموعة هوجو ، Fantômes . وهكذا نجد تناظراً بين واحدة من أكثر قصائد بودلير إكتمالاً وبين واحدة من أضعف قصائد هوجو .

64- كتب بيلان Pélain ، الممثل النمطي لطبقة البوهيميين الدنيا ، عن هذه الخطبة في صحيفته Les boulets rouges . Feuille du club pacifique des droits de l'homme يقول : إستهل المواطن citoyen هوجو نشاطه في الجمعية الوطنية . وكما كان متوقفاً ، إتضح أنه خطيب طنان ، وكثير الحركات ، وبائع كلام .

وعلى غرار صورته الأخيرة الباردة والملطخة لسمعة الآخرين ، تحدث عن المتبطلين ، البؤساء ، الكسالى ، Lazzaroni ، عن الحرس البريتوري للثورة ، وعن المرتزقة condottieri - وبكلمة واحدة ، فإنه أفرط في التشبيهات وإنتهى إلى الهجوم على المعامل القومية ateliers nationaux " .

(Les boulets rouges , 1st year , June 22-2) وفي كتاب

Historie parlementaire de la Seconde République ، يكتب يوجين سبولير Eugène Spuller قائلاً : " لقد إنتخبت فيكتور هوجو أصوات رجعية ... وقد صوّت دائماً مع اليمينيين ، باستثناء مناسبة أو اثنتين لم تكن تهم فيها السياسة " (Paris , 1891,pp.III 226) .

الحداثة

12- يجب عدم الخلط بين المتسكع flâneur وبين المتطفل badaud ؛ إذ يجب ملاحظة فارق دقيق بينهما ... فالمتسكع البسيط يمتلك تماماً لفرديته على الدوام ، بينما تختفى فردية المتطفل . ويمتصها العالم الخارجى ... الذى يملؤه بالإنشاء إلى الحد الذى ينسى فيه نفسه . تحت تأثير المشهد الذى يقَدّم نفسه له ، يصبح المتطفل مخلوقاً لاشخصياً ؛ لايعود كائنأ بشرياً ، بل إنه جزء من الجمهور ، من الزحام "

(Victor Fournel , **Ce qu 'on voit dans les rues de Paris** , Paris , 1858,p.263).

14- متذكراً الفترة حوالى عام 1845 ، كتب برارون Prarond ، أحد أصدقاء شباب بودلير : " نادراً ما كنا نستخدم طاولات ن فكر ونكتب عليها " . ومشيراً إلى بودلير يواصل حديثه : " وعن نفسى ، كان الأرجح لى أن أراه ينظم أشعاره فى عجلة ، مندفعاً فى الشارع رائحاً غادياً ؛ ولم أره جالساً أمام حزمة ورق " . أورده (Alphonse Séché , **La vie des Fleurs** , Paris , 1928 , p.84) . ويقدم بانفيل Banville تقريراً مماثلاً عن فندق بيموران : " حين وصلت إلى هناك للمرة الأولى لم أجد دوائر معارف ولاحجرة مكتب ولاطولة كتابة . ولم تكن هناك منضدة جانبية ، ولاحجرة طعام ، ولأى شئ يشبه أثاث شقة شخص من الطبقة الوسطى " .

(Théodore de Banville , **Mes souvenirs** , Paris , 1882 , p.82)

20- راجع " بالنسبة لك ، أيها المُغيّر القديم ، لم يعد للحب طعم ، أكثر مما للنزاع " .
(Pour toi , vieux maraudeur , / L'amour n'a plus de goût , non plus que la dispute) (I.89)

وإحدى الظواهر القليلة المقرفة فى الكتابات الكثيرة ، التى لالون لها فى الأغلب ، عن بودلير هى كتاب شخص يدعى بيتر كلاسن Peter Klassen . ومن الأمور المميزة لهذا الكتاب ، المكتوب بالمصطلحات التشويبية لحلقة جورج ، والذى يقدم بودلير تحت خوذة حديدية ، أنه وضع فى محور حياته عودة الملكية جنوبى جبال الألب – أعنى اللحظة " حين ، تمشياً مع روح الحق الإلهى المستعاد للملوك ، حُمل أقدس المقدسين عبر شوارع باريس تحيط به أسلحة لامعة . ربما كانت هذه خبرة حاسمة لوجوده كله ، لأنها تضمنت جوهره ذاته " .

(Peter Klassen , **Baudelaire** . Weimar , 1931 , p.9) .

وكان بودلير فى السادسة من عمره فى ذلك الحين .

27- فيما بعد ، نظر نيتشه إلى الإنتحار من وجهة نظرٍ مماثلة . " لا يمكن للمرء أن يوفى المسيحية حقها من الإدانة ، لأنها خفضت من قيمة ... حركةٍ عدميةٍ تطهيريةٍ كبرى ربما كانت فى مسارها ... وذلك بمعارضتها دائماً لـ **فعل العدمية** ، أى الإنتحار " .

(Friedrich Nietzsche , **Werke** , edited by Schlechta , Munich , 1956 , vol .3 , pp.792 ff .) .

- 40- لزمن طويل إعتزم بودليير إنتاج رواياتٍ من هذا الوسط . وبين أوراقه بعد وفاته كانت هناك آثار لمثل هذه الخطط على شكل عناوين :
- Les enseignements d'un monstre , L'entrepreneur , La femme malhonnête .
- 42- بعدها بثلاثة أرباع القرن جرى تنشيط المواجهة بين القواد والأديب من جديد . وحين تم طرد الكتاب من ألمانيا ، دخلت الأدب الألماني أسطورة هورست فيسيل Horst Wessel .
- 61- في القرن العشرين ، وجد ميريون كاتباً لسيرته الذاتية في جوستاف جفروا Gustave Geffroy . وليس من قبيل المصادفة أن رائعة هذا المؤلف هي سيرة ذاتية لبلاكي .
- 62- ورد في Gustave Geffroy , Charles Meryon , Paris , 1962 , p.2 .
- وقد بدأ ميريون كضابط بحري . وتمثل آخر لوحة حفر له وزارة البحرية في ميدان الكونكورد . ويظهر فيها طابور من الخيول ، والعربات ، والدراغيل في السحب المندفعة نحو الوزارة . وهناك أيضاً سفن وأفاعى بحرية ، ويمكن في الزحام رؤية بعض الكائنات ذات الهيئة الإنسانية . ويجد جفروا " المعنى " بسهولة دون التوقف عند الشكل أو المجاز المحكى : " إن أحلامه تندفع نحو هذا المنزل الذي كان صلباً مثل قلعة . هناك تم إدخال سجل حياته في شبابه ، حين كان لازال يطمح إلى رحلاتٍ عظيمة . وهو الآن يستودع هذه المدينة وهذا المنزل اللذين سببا له الكثير من المعاناة " .
- (Gustave Geffroy , op . cit . , p . 161) .
- 63- المرجع السابق . تتدخل في هذا الفن بأقصى درجة الرغبة في الحفاظ على " الآثار " . والعنوان الذي إختاره ميريون لمجموعة لوحاته يبين صخرة مُقلَّعة تحمل آثاراً محفورة لأشكال نباتية قديمة .
- 64- ملاحظة بيير هامب Pierre Hamp الغاضبة : " إن الفنان ... يعجب بعمود المعبد البابلي ويحتقر مدخنة المصنع " .
- (Pierre Hamp , " La littérature , image de la société " , in Encyclopédie française , vol . 16 : Artset littératures dans la société contemporaine , I, Paris , 1935 , fasc.16.64 – I) .
- 77- ربما كان هذا إشارة إلى عمل كلير ديمار Ma loi d 'avenir .
- 80- هناك شذرة من عام 1844 (I , 213) تبدو مناسبة هنا . فرسم بودليير المعروف لعشيقته يبين مشية تحمل شبيهاً مذهلاً بمشية امرأة حامل . وهذا لاينفى نفوره .
- 94- من هذه الأمثلة الأخرى يمكن إيراد مايلي :

Nous volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange
(I , 17)

بسرعةٍ نسرق لذةً سريّةً
نعتصرها بقوةٍ مثل برتقالةٍ قديمة .

Ta gorge triomphante est une belle armoire (I . 65)

صدرك الظافر دولابٌ جميل

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux (I. 118)

مثل شهقةٍ يخنقها دمٌ مُزِيد

كان صياح الديك في البعيد يمزق الهواء الغائم .

La tête , avec l'amas de sa crinière sombre
Et de ses bijoux précieux ,
Sur la table de nuit , comme une renoncule ,
Repose (I. 126)

الرأس ، بكتلة شعرها الداكنة

ومجوهراتها الثمينة

تستقر

فوق المنضدة الليلية مثل نبتة شقيق الماء .

بعض الموتيفات عند بودلير

9- يشغل بروسست نفسه مراراً بهذه " الأنساق الأخرى " . والأطراف هي تمثيلها الأثير لديه ،
ودائماً ما يتحدث عن صور ذاكرةٍ مُودعةٍ في الأطراف – صور تنطلق فجأةً إلى الذاكرة دون
أى أمرٍ من الوعي حين يتصادف أن يتخذ فخذٌ ، أو ذراع ، أو لوحٌ كتفٍ وضِعاً في الفراش
يكون قد إتخذ في وقت سابق . والذاكرة اللاإرادية للأطراف .
des membres هي أحد الموضوعات الأثيرية لدى بروسست .

(cf . Proust , A la recherche du temps perdu , vol. I , Du côté de chez
Swann , Paris , 1962 , vol . I , P . 6) .

28- إن إسباغ روح على هذا الزحام هو الهدف الخاص جداً للمتسكع ، ولقاءاته مع هذا الزحام هي الخبرة التي لا يملّ من الحديث عنها . وبعض الأفعال الإنعكاسية لهذا الوهم تمثل جزءاً لا يتجزأ من عمل بودليير . وقد إستمر الزحام في كونه قوة فعالة إلى يومنا هذا . وعمل جول رومان unanimisme هو إزدهار متأخر مثير للإعجاب لها .
32- يتميز منهج باربييه Barbier بقصيدة " لندن " التي تصف المدينة في 24 بيتاً ، وتختتم بجهامة بالأبيات التالية :

Enfin , dans un amas de choses , sombre , immense ,
Un peuple noir , vivant et mourant en silence .
Des êtres par milliers , suivant l'instinct fatal ,
Et courant après l'or par le bien et le mal .

وأخيراً ، فإن شعباً أسود ، بين كومة من الأشياء ، الضخمة ، الكابية ،
يحيا ويموت في صمت .
آلاف من الكائنات ، مُتَبِعَةٌ غريزتها القاتلة ،
تجرى وراء الذهب ، بالخير والشر .
(Auguste Barbier , Iambes et poèmes , Paris , 1841)
وقد أثّرت قصائد باربييه المتحيزة ، وخصوصاً مجموعة لندن بعنوان لازار Lazare ، في بودليير على نحوٍ أعمق بكثير مما جرى الإقرار به . إذ تُختتم قصيدة " غسق المساء " كما يلي :

... ils finissent
Leur destinée et vont ver le gouffre commun ;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs .- Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée ,
Au coindù feu , le soir , auprès d'une âme aimée .
(إنهم يتَمَوّن قدرهم ويمضون نحو القبر الجماعي ؛ تمتلئ المستشفى بتنهدياتهم .- وكثير منهم لن يعودوا لينالوا حساءهم الزكي الرائحة ، بجوار النار ، في المساء ، بجوار روح محبوبة .)

قارن هذا بنهاية المقطع الثامن من قصيدة باربييه " عمال مناجم نيوكاسل " Mineurs de Newcastle :

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis , à l'oeil bleu de sa femme
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau .

(والكثير منهم ممن يحلم فى أعماق روحه بمباهج البيت ، وبعين زوجته الزرقاء ، يجد فى أحشاء القبر مثواه الأبدى .)

33- فانتازماجوريا ، حيث يقضى أناسٌ ينتظرون وقتهم ، فينيسيا مكونة من بواكى تقدمها الإمبراطورية إلى الباريسيين ، كحلم ، ولاتنقل سوى القليلين على سيورها النقاله الرخامية . لهذا لاتجد بواكى عند بودلير .

37- تطرأ تيمة الحب لإمرأة عابرة فى قصيدة مبكرة لشتيفان جورج . لكن الشئ المهم قد أفلت من الشاعر : أعنى التيار الذى تتحرك عبره المرأة ، يحملها الزحام . والنتيجة هى مرثية واعية بذاتها . إن نظرات الشاعر – كما لابد أن يعترف لسيدته – قد " تباعدت ، يُلّلها الحنين / قبل أن تجرؤ على الإمتزاج بنظراتك "

("...feucht vor sehnen fortgezogen / eh sie in deine sich zu tauchen trauten " . Stefan George , Hymnen . Pilgrfahrten , Algabal , Berlin , 1922) .

أما بودلير فلايدع مجالاً للشك فى أنه هو قد نظر عميقاً فى عيون العابرة .

38- لهذه الفقرة موازٍ فى قصيدة " يوم مطير Un Jour de pluie " . ورغم أن هذه القصيدة تحمل اسم رجل آخر ، فلا بد من نسبتها إلى بودلير . والبيت الأخير ، الذى يضيف على القصيدة طابعها الجهم بشكل غير عادى ، له نظير دقيق فى " رجل الزحام " . يكتب بو إن " أشعة مصابيح الغاز ، الواهنة فى البداية فى صراعها مع النهار المحتضر ، قد أحرزت الآن التفوق أخيراً ، وألقت على كل شئ بهاءً مشنوماً ومبهجاً . كان كل شئ داكناً لكنه رائع – مثل ذلك الأبنوس الذى إرتبط به أسلوب ترتوليان " . وهذا التطابق أكثر إدهاشاً هنا حيث أن الأبيات التالية كتبت على الأكثر عام 1843 ، وهى فترة لم يكن فيها بودلير يعرف بو :

Chacun , nous coudoyant sur le trottoir glissant ,
Egoïste et brutal , passe et nous éclabousse ,
Ou , pour courir plus vite , en s'éloignant nous pousse .
Partout fange , déluge , obscurité du ciel :

Noir tableaux qu ' eût rêvé le noir Ezéchiel !

(كل واحدٍ ، وهو يدفعنا بمنكبه على الطوار الزلق ، / يعبر ، أنانياً ومتوحشاً ، ويطرطش علينا ، / أو يدفعنا مبتعداً ، ليجرى أسرع ، / طينٌ في كل مكان ، وطوفان ، وظلمةٌ في السماء : / لوحةٌ سوداء كان يمكن أن يحلم بها حزقيال الأسود !)

39- ثمة شئ شيطاني في رجال الأعمال عند بو . ويذكرنا ذلك بماركس ، الذي ألقى باللوم على " الخطو الفتى بشكلٍ محموم للإنتاج المادي " في الولايات المتحدة للإفتقار إلى " كلٍ من الوقت أو الفرصة ...لإلغاء عالم الأشباح " . ومع حلول الظلام تستيقظ " الشياطين المؤذية في الهواء عند بودلير " بليدة " مثل حفنة من رجال الأعمال . وربما ألهم نص بو هذا المقطع من قصيدة " غسق المساء " .

41- كان أي واحدٍ من المشاه يعرف كيف يُظهر لامبالاته على نحوٍ إستغزالي في مناسبات معينة . فقد راجت حوالي عام 1840 ولوقتٍ قصير موضحة إصطحاب السلاحف إلى نزهة في البواكي . وقد أحب المتسكعون أن تحدّد السلاحف إيقاع خطوهم . ولوقدّر لهم النجاح ، لاضطر التقدم إلى ضبط نفسه على هذا الإيقاع . لكن هذا التوجّه لم يُستدّ ؛ فقد كان المنتصر هو تيلور ، الذي نشر شعار " يسقط التلكؤ ! " .

42- في شخصية جالاسبرينر Glassbrenner يظهر رجل الفراغ بوصفه سليلًا تافهًا للمواطن citoyen . إن نانت Nante ، صبي الناصية في برلين ، ليس لديه سبب للقلق . فهو يجعل نفسه في بيته في الشارع ، مما لا يؤدي به إلى أي مكان ، وهو مرتاح إرتياح المتزمت بين جدرانهِ الأربعة .

44- وما يؤدي إلى هذا الإعتراف هو أمرٌ له دلالة . فالزائر يقول أن ابن العم يراقب الضجيج تحته فقط لأنه يتمتع بالتلاعب المتغيّر للألوان ؛ ويقول أن هذا لابد أن يكون مرهقاً في المدى البعيد . وعلى نحوٍ مشابه ، ربما ليس بعد ذلك بكثير ، كتب جوجول Gogol عن سوق في أوكرانيا : " كان الناس المتجهون إلنهناك من الكثرة بحيث جعلوا عين المرء تسبح " . وربما كان المنظر اليومي لزحام نابضٍ يشكّل ذات حينٍ مشهداً يجب أن تتكيف معه العين أولاً . وعلى أساس هذه الفرضية ، يمكن للمرء أن يفترض أن العيون فور أن تجيد هذه المهمة سترحب بالمناسبات التي تختبر فيها قدراتها الحديثة الإكتساب . وسوف يعني هذا أن تقنية التصوير الإنطباعي ، الذي تكون اللوحة فيه غاصّة بحشد من ضربات اللون ، ستكون إنعكاساً للخبرات التي أصبحت عيونُ ساكن المدينة الكبيرة متعودّة عليها .

ولوحة مثل لوحة مونييه Monet "كاندراثية شارتر" ، التي تشبه كومة نملٍ من الحجر ، يمكن أن تكون توضيحاً لهذه الفرضية .

45- فى قصته ، يكرس إى . تى . إيه هوفمان E.T.A.Hoffmann تأملات مهيبية ، على سبيل المثال ، للرجل الأعمى الذى يرفع رأسه صوب السماء . وفى البيت الأخير لقصيدة " العميان Les Aveugles " ، يعدل بودليير ، الذى كان يعرف هذه القصة ، تأملات هوفمان بطريقة تتزع عنها طابعها المهيّب : " Que cherchent – ils au Ciel , tous ces aveugles ? (عمّ يبحث كل هؤلاء العميان فى السماء ؟)

54- كلما قصرت فترة تدريب عاملٍ صناعي ، طالت فترة تدريب الرجل العسكرى . وربما كان جزءاً من إستعداد المجتمع للحرب الشاملة أن التدريب يتحول من ممارسة الإنتاج إلى ممارسة التدمير .

59- القمار يُبطل معايير الخبرة . وربما بسبب حسّ غامض بذلك أن " الإحتكام المبتذل إلى الخبرة " (كانط) رائجٌ بوجهٍ خاصٍ بين المقامرين . المقامر يقول " رقمى " بنفس الطريقة التى يقول بها رجل فى المدينة " طرازى " . وقد ساد هذا التوجه نحو نهاية الإمبراطورية الثانية . " كان مألوفاً فى البولفارات إرجاع كل شيءٍ إلى الصدفة . هذا النزوع تشجعه المقامرة ، التى هى أداة لمنح الأحداث طابع الصدمة ، مُبعدةً إياها عن سياق الخبرة . وبالنسبة للبورجوازية ، كانت حتى الأحداث السياسية قابلةً لإكتساب شكل المصادفات على مائدة قمار .

64- التأثير المخدّر المتضمن هنا محدّد بالنسبة للزمن ، مثل المرض الذى يُفترض أن تخف حدته . الزمن هو المادة التى تُسجت منها فانتازماجوريا القمار . فى Faucheurs de nuits يكتب جوردون دو جنويلاك Gourdon de Genouillac : " أزعّم أن جنونَ القمار هو أنبل العواطف جميعاً ، لأنه يتضمنها جميعاً . فسليلة من الرميات coups المحظوظة تمنحنى سعادةً أكثر مما يستطيع شخصٌ غير مقامر أن ينال فى أعوام وإذا ظننت أننى لأرى سوى الريح فى الذهب الذى يصبح من نصيبى ، فأنت مخطئ . فأنا أرى فيه المتع التى يجلبها لى ، وأتمتع بها تماماً . وهى تأتى أسرع من أن تجعلنى مُتعباً ، وثمة العديد منها بحيث لاتجعلنى أسأم . إننى أحيا مائة حياة فى واحدة . وحين أرحل ، يكون ذلك على طريقة الشرارة الكهربائية وإذا كنتُ شحيحاً أحتفظ بأوراق عملتى من أجل القمار ، فذلك لأننى أدركُ جيداً قيمة الزمن بحيث لأستثمره كما يفعل الباقون . والمتعة التى أسمح لنفسى

بها قد تكلفني ألف متعةٍ أخرى ... لدى مُتّع ذهنية ولاأريد غيرها . وفي ملاحظات دقيقة حول القمار ، يقدم أناتول فرانس Anatol France وجهة نظر مماثلة في عمله Jardin d'Épiqueure .

68- يمكن تعريف الجمال بطريقتين : في علاقته بالتاريخ وبالطبيعة . وفي كلتا العلاقتين يتبدى التشابه ، العنصر الإشكالي في الجميل . (ولنشير بإيجاز إلى العلاقة الأولى . على أساس وجوده التاريخي ، يمثل الجمال دعوةً للإنضمام إلى أولئك الذين أُعجبوا به في وقت سابق . والتأثر بالجمال هو ad plures ire ، كما سمى الرومان الموت . وطبقاً لهذا التعريف ، فإن تشابه الجمال يعنى أن الشيء المطابق الذي يتوّد إليه الإعجاب لايمكن العثور عليه في العمل . فهذا الإعجاب يحصد ماأعجبت به فيه الأجيال الأسبق . وتعبّر كلمات جوته هنا عن الخلاصة النهائية للحكمة : " كل ماكان له تأثير عظيم لم يعد يمكن تقييمه حقاً !. ") ويمكن تعريف الجمال في علاقته بالطبيعة بأنه ما " يظل وفيّاً لطبيعته الجوهرية فقط عندما يُحجّب " . والتناظرات تخبرنا بما هو المقصود بمثل هذا الحجاب . ويمكننا أن نطلق عليه ، في إختصارٍ متجاسرٍ بعض الشيء ، إسم " جانب الإستساخ " في العمل الفني . تمثل التناظرات ساحة القضاء التي يثبّت أمامها أن الموضوع الفني هو إستساخ أمين – مما يجعل الأمر إشكالياً تماماً ، بالتأكيد . وإذا حاول المرء إستساخ هذا التشكك aporia من خلال اللغة ، فإنه سيُعرف الجمال بأنه موضوع الخبرة في حالة التشابه . وربما تطابق هذا التعريف مع صيغة فاليري : " ربما تطلّب الجمال المحاكاة الخائفة لما لايقبل التحديد في الأشياء " وإذا كان بروسست يعود باستمرار إلى هذا الموضوع (الذي يظهر في عمله على أنه الزمن المستعاد) ، فلايمكن القول بأنه يخبرنا بأية أسرار . وبالأحرى فإن إحدى السمات المحيرة في تقنيته هي أنه يبني تأملاته بطريقة متكررة وثرثرة حول مفهوم الجمال – أى ، بإختصار ، الجانب السحري في الفن . وهو يكتب عن أصل ومقاصد عمله بذلاقة ووداعة تليقان بهاوٍ مُرفّه . ويجد هذا ، بالتأكيد ، نظيره عند برجسون . والفقرة التالية التي يشير فيها الفيلسوف إلى كل الأشياء التي يمكن توقعها من التحقيق actualization البصري لتيار الصيرورة غير المنقطع ، لها مذاق يذكّرنا ببروسست . " يمكننا أن نترك وجودنا اليومي يتشبع بذلك الإستبصار visualization وبذلك ، بفضل الفلسفة ، نتمتع بإشباع مماثل لإشباع الفن ؛ لكن هذا الإشباع سيكون أكثر تواتراً ، وأكثر إنتظاماً ، وأكثر سهولة في بلوغه بالنسبة للأشخاص الفنانين العاديين " . يرى برجسون في

متناوله ما يستبصره فهمُ فاليرى الأفضل ، المناصر لجوته ، على أنه الـ " هنا " الذى يصبح فيه ماليس كافياً واقعاً فعلياً .

76- فى العمل الصوفى " مناجاة مونوس وأونا Colloquy of Monos and Una " ، قام بو بغرس تتابع الزمن الخاوى ، المتروك له الإنسان فى مزاج " الضجر " ، فى **الديمومة** durée ، ويبدو أنه يعتبرها نعمةً أنه قد تخلص الآن من فظائعه . إنه " حاسة سادسة " يكتسبها المتوقّفون تأخذ شكل قدرة على إستخلاص الهارمونية حتى من المرور الفارغ للزمن . والمؤكد أنه يعوقه بسهولة إيقاع اليد الثانية . " يبدو أنه قد إنبتق فى الذهن ما لا يمكن لأى كلمات أن تنقل إلى مجرد الذكاء الإنسانى ولمفهومٍ غير واضح عنه . دعنى أسميه نيضاً عقلياً بندولياً . لقد كان التجسيد الأخلاقى لفكرة الإنسان المجردة عن الزمن . وعن طريق التعادل المطلق لهذه الحركة – أو لحركةٍ مماثلة لها – تم ضبط دورات أفلاك السماء ذاتها . وبمساعده قِسْتُ إختلالات ساعة الحائط فوق إفريز المدفأة ، وإختلالات ساعات الحاضرين . فقد كانت تكتكاتها تبلغ سمعى مُدَوِيّة . وكان أقل حيود عن التناسب الحقيقى ... يؤثر فى بالضبط كما تعودت إنتهاكاتُ الصدق المجرد ، على الأرض ، أن تؤثر فى الحس الأخلاقى " .

80- يتبدى تدهور الخبرة عند بروسى فى الإدراك التام لمقصده النهائى . فليس هناك ما هو أكثر براعةً أو أكثر ولاءً من الطريقة التى يجاهد بها بثباتٍ ولامبالاة لإخبار القارئ : الخلاص هو عرضى الخاص .

87- ولحظة مثل هذا النجاح تتميز هى ذاتها بشئٍ فريد . وهو أساس التصميم البنائى لأعمال بروسى . فكل موقف يلمس فيه لفحُ الزمن الضائع كاتِبَ التقويم يصبحُ بذلك غير قابل للمقارنة ومُزَاح بعيداً عن تتابع الأيام .

90- هذا الإسباغ هو منبع للشعر . فحيثما يرفع كائن بشرى ، أو حيوان ، أو شئٍ غير حى أسبغ عليه الشاعر هذه القدرة ، حيثما رفع عينيه ، فإنه يجره إلى المسافة . هكذا توقظ نظرة الطبيعة الأحلام وتجر الشاعر خلف أحلامها . والكلمات ، أيضاً ، يمكن أن تكون لها هالتها الخاصة . وهكذا وصف كارل كراوز Karl Kraus الأمر : " كلما قُرِبت النظرة التى ينظر بها المرء إلى كلمة ، كلما تباعدت المسافة التى تردّ منها النظرة " (, Karl Kraus Pro domo et mundo , Munich , 1912,p.164) .

107- ليس مستحيلاً أن يكون هذا البند قد أحدثته صدمة مَرَضِيَّة . والشكل الذي تُنسب به إلى بودلير هو شكل بالغ الإيحاء .