

فالترب بنيامين

مقالات مختارة

ترجمة أحمد حسان

– تمت ترجمة : التقديم ، وكونولوجيا فالتر بنيامين عن المجلد الأول لمقالات بنيامين بالفرنسية
بعنوان :

Œuvres,tome 1,Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac , Rainer
Rochlitz et PierreRusch. Présentation par Rainer Rochlitz, Paris,
Gallimard, 2... .

– وعن المجلد الثانى تمت ترجمة : تاريخ موجز للفوتوغرافيا .

أما مقالات : مهمة المترجم ، و صورة بروست ، و ما هو المسرح الملحمى ، و العمل الفنى فى
عصر الاستنساخ الميكانيكى ، و أطروحات فى فلسفة التاريخ ، فتمت ترجمتها عن الإنجليزية
عن :

Walter Benjamin: Illuminations. Edited and with an Introduction by :
Hannah Arendt . New York , Schocken Books . 1988

– و جرت ترجمة مقالات : السورالية ، و رواية البنسات الثلاثة ، و محاورات مع بريخت ، و
المؤلف بوصفه منتجاً ، و باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر ، عن :

Walter Benjamin: Reflections. Edited and with an Introduction by : Peter
Demetz. New York , Schocken Books , 1989 .

المحتويات

7	I - تقديم : بقلم راينير روشليتز
35	II - كرونولوجيا فالتر بنيامين
39	1 - مهمة المترجم
49	2 - صورة بروست
61	3 - السورالية
73	4 - محاورات مع بريخت
87	5 - رواية البنسات الثلاثة
95	6 - ما هو المسرح الملحمي
101	7 - المؤلف بوصفه منتجاً
113	8 - تاريخ موجز للفوتوغرافيا
131	9 - العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي
157	10 - باريس : عاصمة القرن التاسع عشر
174	11 - أطروحات في فلسفة التاريخ

تقديم

بقلم راينير روشليتز

I

الوضع الراهن

منذ الطبعتين الفرنسييتين الأوليين لمقالات فالتر بنيامين في مجلد واحد (1959) ⁽¹⁾ ، ثم في مجلدين (1971) ⁽²⁾ ، تغيرت كثيراً صورته والمعرفة به لدى الجمهور الفرنسي . فقد تحول الى مرجع ، بعد أن كان كاتباً سرياً ومُنظراً تخريبياً لا يقبل التصنيف . وبعد فترة من الإكتشاف المضطرب لعمله ، الذي نشرته كوكبة من الناشرين الباريسيين ⁽³⁾ ، تلت سنوات لم يكف خلالها عن إلهام مؤلفين من كل الآفاق ، نقاد فن ، أو فلاسفة ، أو نقاد أدبيين . تنابعت حلقات نقاش هامة ، ونُشرت وثائق ضخمة ، وكُرست له أطروحات جامعية . تبارت المجالات الأدبية والفنية في نشر مقال ، أو شذرة غير منشورة له ، أو صفحة من الملاحظات ، أو مقتطف من مراسلاته . ولما كانت نصوص بنيامين ثرية بالصيغ المدهشة ، وتقبل الاستشهاد بها على نحو رائع ، فإنها أفادت وما زالت تفيد في الدفاع عن العديد من القضايا الفلسفية ، والدينية ، والسياسية ، والجمالية ، والفنية ، والأدبية . بعد أن كان قليل النشر خلال حياته ومجهولاً من الجمهور العريض ، أصبح منذ الستينات مُعترفاً به بوصفه حافزاً لأشد الأبحاث تنوعاً ، وتم اعتباره رمزاً لكل أنواع المقاومة . هكذا أصبح موضوعاً لتماميات وإسقاطات متعددة ، قبل أن يشهد بالكاد بعض النفور الخفيف في اعقاب الإحتفالات بذكرائه المئوية . واليوم ، تضمن بقاءه طبعةً جديدةً بالإعجاب لكتابات ، وترجماته ، ومراسلاته ⁽⁴⁾ ، وثروة نقدية ملحوظة تشهد عليها أعمال بيبليوجرافية متخصصة عديدة ⁽⁵⁾ ، وجمعية دولية ⁽⁶⁾ ، وحتى مواقع إنترنت يجري تحديثها بانتظام ⁽⁷⁾ .

في ألمانيا ، تم تقديم عمله بواسطة صديقيه العزيزين ، شولم Scholem وأدورنو Adorno ، اللذين ما زال اسمهما يظهران على عنوان طبعة كتاباته (Gesammelte Schriften) ؛ و تابع العمل رولف تيدمان Rolf Tiedemann ، وهيرمان شفبينهويزر Hermann Schweppenhäuser ، ومعاونوهما . أما في فرنسا ، ورغم الوجود المُحفظ لأصدقاء مثل بيير ميساك Pierre Missac ، فإن تقديمه جرى بمعزل عن تلك المراجع ، من وجهة نظر وسطاء لا يشاركون لا في الخيارات الفلسفية ، أو الدينية ، أو السياسية ، ولا في الأدواق والإلتزامات الأدبية لبنيامين . ومن ثم شهدنا استحواذاً وحشياً ، و

جزئياً ، وذاتياً ، ومتنوعاً عن طريق توسط ترجمات وإعادة ترجمات تُقَرَّبُ المفكر والكاتب تارةً من هايدجر Heidegger أو باتاي Bataille ، وتارة من لاكان Lacan أو بارت Barthes ، وتارة من بريخت Brecht أو بروسـت Proust .

و نادراً ما كانت هذه القراءات ، فى مجموعها ، فلسفية ، فأغلبها أدبيةٌ وسياسية ، وأحياناً ذات استلهامٍ دينى . لعب بنيامين دور مرشدٍ روحى maitre-a-penser ، اكتسب عمله منزلة إنجيلٍ فكرى ، وأسبغت على شخصه " هالة " ، بمعنى ما كان له أن يروقه ، هو الذى كان يعجب ببودلير شاعر " فقدان الهالة " . وبتكريسه ، أصبح محصناً ضد النقد ، الأمر الذى لم يمنع من إثارة بعض ردود أفعالٍ من الرفض المطلق . كان بالامكان تفسير تمرده وجعله راهناً ، لكن ليس وضعه فى إطاره التاريخى ، ولا تحليل مواقفه النظرية ، أو الفلسفية ، أو السياسية من وجهة نظرٍ نقدية ، ولا مساءلة مغزاها وبالتالي حدودها . لم يثر الكثير من التأمل ، لكنه أثار بالأحرى ميولاً ومواقف و إعادات صياغة . وبقدر ما بدا تشخيصه للمأزق الحديث غير قابلٍ للتجاوز بالنسبة للبعض ، توقف التاريخ ، فى نظرهم ، عند عام 194 . ليكتفى بعدها بالمرآحة فى المكان . من حينها لم يعد التفكير المستقل ضرورياً ، و أصبح الاستشهاد بأقواله كافياً .

وفى مجال النقد الفنى العالمى ، خصوصاً ، فإن مجاز الهالة وتحطمتها ، بعد أن أصبحت لا تكاد تتميز عن " تراجع الوجود " عند هايدجر ، قد اكتسب قيمة نموذجٍ فكرى قابلٍ للتطبيق على تنويعٍ بالغة الاتساع من الظواهر . من زاوية هذا المجاز التأويلى ، أصبح بالإمكان تفسير الأعمال البدائية ، أو العتيقة ، أو الحديثة بناءً على مخططٍ وحيدٍ ، قابلٍ للتطبيق على أى موضوعٍ ومكتسبٍ فى نفس الوقت لدلالة عميقة . ولا يمكن لهذا المخطط إلا أن ينتهى به الأمر بالنضوب لحرمانه من أى قيمةٍ كشفيةٍ خاصة .

من الآن فصاعداً ، لم يعد يمكن لمهمة مترجم ومُقدِّم مقالات بنيامين أن تظل مثلما كانت قبل هذه الفترة من الإستحواذ المكثف . وكما هو الحال فى كل شىء ، تلت مرحلة الإكتشاف لحظة انبهارٍ أقل بالطبع ، و لو أنها لم تشهد سوى القليل من أشكال الرفض ، والقليل من النقد بالمعنى المحدد . ولاشك أن اللحظة قد حانت ، فى الحالة الراهنة لمعرفة العمل ، لإيلاء بنيامين مكانةً لم تعد مكانة مرجعٍ ثقافى لا غنى عنه ، بل مكانة مؤلفٍ كلاسيكى بنقاط قوته ونقاط ضعفه ، مكانة ناقدٍ نموذجى لكنه غير معصومٍ من الخطأ ، مكانة مُنقِّبٍ عن إشكالياتٍ متعددة — جمالية فى الفوتوغرافيا والسينما ، فى العمارة ، وفى المدينة — ، مكانة مستكشفٍ للأجناس الأدبية والأساليب ، ومكتشفٍ ومعيدٍ إكتشاف المؤلفين الآخرين .

من هذا المنظور ، وحتى لو لم تكن الشروط المختارة موضع إجماع ، حتى لو ظل الإستحواذ الوحشى هو القاعدة نظراً لمكانة المؤلف ، فلا مناص من إتاحة ترجماتٍ موثوقة ، من الإستفادة من الطباعات النقدية للنصوص الأصلية والتعليقات والهوامش الضافية المصاحبة لها . ولسوء الحظ ، فإن تشظى وتبعثر الترجمات لدى ناشرين عديدين لم يتح حتى الآن تقديم طبعةٍ للجمهور الفرنسى يمكن مقارنتها بالطبعات المتاحة للجمهورين الألمانى أو الإيطالى . إلا أن المجلدات الثلاثة لل Oeuvres أعمال تضم رغم ذلك مجموعةً مختارة من النصوص الهامة ، من بينها مجموعة من النصوص غير المنشورة بالفرنسية .

II

قراءات جديدة

بفقدان بنيامين لوظيفته كقطبٍ للتماهى و سلطةٍ نظريةٍ لا تخطيء ، أصبح بالإمكان قراءته على نحوٍ مختلف . إذ يمكن للمرء ان يُوضّعه داخل حقبةٍ تمتد ، بعد فترة تأهيلٍ مدرسى وجامعى فى ظل امبراطورية فيلهلم الثانى ، لتشمل مجمل فترة ما بين الحربين العالميتين ، بمنفىٍ إختيارىٍ أول فى سويسرا خلال الحرب العالمية الأولى وآخر ، إجبارىٍ ، بدءاً من عام 1933 ، فى اسبانيا اولاً (إيبيثا Ibiza) ، ثم فى فرنسا وإيطاليا (سان ريمو San Remo) ، وبصورةٍ مؤقتةٍ أيضاً فى الدنمارك (عند بريخت ، فى سكوفسبوستراند Skovsbostrand قرب سفندبورج Svendborg) . إذا تبنّى المرء هذه الوجهة التاريخية للنظر ، فإن بنيامين يتباعد عنا بعض الشيء . يبدو كشخصيةٍ من ذلك الزمن المُعَدَّب ، كشاهدٍ على السجلات العنيفة التى صاحبت جمهورية فايمار ، وفترة النازية والمنفى . ومثل الكثيرين من معاصريه ، عرف بنيامين المشاعر الجياشة للحركة الطلابية لما قبل عام 1914 ، و الأنبيهار بحلقة شتيفان جورج Stefan George ، والتساؤلات الدينية للحقبة ، والتشكك الجذرى تجاه جمهورية فايمار ، والالتزام السياسى – الأدبى فى صفوف اليسار المتطرف ، والفرار فى وجه النازية التى ستضيّق عليه الخناق حتى الانتحار ، مثله مثل كارل آينشتين Carl Einstein وكثيرين غيره ترددوا فى مغادرة أوروبا .

فى هذه الفترة المحتدمة والغنية بالتطورات الجديدة ، نجد أن ما يميّز بنيامين هو الفضول المفرط . وتتوّع كتاباته يتحدث عن نفسه ؛ فهى تتراوح بين القصائد ، والقطع الإذاعية ، والأقاصيص ذات السمات الفلسفية ، مروراً بالمقال الأدبى أو الجمالى ذى المدى الفسيح ، والملاحظات على خبرات المخدرات ، والتعليقات على كتب الأطفال ، أو النظرية السياسية ، أو المغامرات السورالية . ومن المؤكد أن أطروحة بنيامين للتأهل للدكتوراه فى موضوع الدراما الباروكية لو كانت قد قُبِلت (وإذا كان قد أراد لها حقاً أن تُقبل) ، لكانت مهنته قد أصبحت شديدة الاختلاف . فلم يكن ليحتاج ، حتى 1933 على الأقل ، الى مضاعفة منشورات المناسبات ليكسب قوته ؛ ولكان قد استطاع متابعة مهنته عبر الأطلنطى مثل بانوفسكى Panofsky ، أ و أدورنو ، أو أرنت Arendt . إلاّ أن كل شىء يشير الى أنه رغم الصعوبات المادية التى عانى منها ، لم يكن إخفاقه الجامعى يثقل عليه و كانت نشاطاته المزعزعة تتماشى بدرجةٍ أكبر مع طبيعته الشخصية . ومن بين حشد المقالات التى كتبها من كل نوع ، لا تضم مجلداتنا الثلاثة سوى مقالات ، مستبعدين بذلك بعض النصوص الكبرى المترجمة لدى ناشرين آخرين ، ومن أبرزها مفهوم النقد الفنى لدى الرومانسية الألمانية ⁽⁸⁾ أو أصل الدراما الباروكية الألمانية ⁽⁹⁾ ، أو باريس الإمبراطورية الثانية عند بودليير ⁽¹⁾ .

والى أعمال بنيامين بالمعنى المحدد ، يجب أن نضيف مراسلاته ⁽¹¹⁾ ، التى تشهد فى أن واحدٍ على حياةٍ ثريةٍ بالخبرات و باللقاءات وعلى سلسلةٍ من التبادلات الفكرية مع كتّابٍ

وفلاسفة مرموقين . جيرشوم شولم ، بالتأكيد (12) ، وتيودور ف . أدورنو وزوجته جرينتل كاربلوس Gretel Karplus ، لكن كذلك مارتين بوبر Martin Buber ، وهوجو فون هوفمانشتال Hugo von Hofmannsthal ، وهيرمان هسه Hermann Hesse ، وريكله Rilke ، و بريخت Brecht ، و ماكس هوركهايمر Max Horkheimer ، و زيجفريد كراكاور Siegfried Kracauer ، و مارسيل بريون Marcel Brion ، وجان سيلز Jean Selz ، أو أدريان مونييه Adrienne Monnier ، وبشكلٍ عابرٍ حتى كارل شميت Carl Schmitt ، أو حنا أرنت Hannah Arendt ، وكثيرين غيرهم ، أقل شهرةً مثل إرنست شون Ernst Schoen ، وماكس ريشنر Max Rychner ، وفيرنر كرافت Werner Kraft ، أو فلورنز كريستيان رانج Florens Christian Rang . وبعض هؤلاء المجهولين ليسوا أقل المتراسلين أهمية ، وضاعت لسوء الحظ مراسلات كثيرة (المراسلات مع إرنست بلوخ Ernst Bloch ، ومع أندريه بريتون Andre Breton ، فيما يبدو ، والجزء الأكبر من الخطابات الى بريخت وكل المراسلات العائلية) . ولهذه المراسلات أهمية بالغة لسببين على الأقل . فمن جهة ، وباعتبار عزلة المؤلف و وضعه ككاتبٍ ومتقنٍ يحيا من قلمه ، كانت خطابه هي أيضاً منبره (الوحيد أحياناً) وتربة تجريب أفكاره . وفيها نجد عرضاً ونقاشاً مسهبين لأغلب المسائل النظرية التي تناولها . ومن جهةٍ أخرى ، فبفضل هذه الخطابات وحدها يمكن تكوين فكرةٍ عن التماسك الفلسفي لهذا العمل البالغ التبعر والذى يبدو بالغ التناقض أحياناً . هنا يتأمل بنيامين مراراً في وحدة عمله . و فضلاً عن ذلك ، فإن من المدهش أن نلاحظ قدرته على إدماج وجهات نظر محاوريه دون أن يتنازل عن أى شيءٍ يرتبط بحدوسه الأصلية . وبقراءة مراسلاته ، يكشف المرء فكراً تجرى صياغته باستمرار ، لا في الحوار ، بل في المواجهة . وأحياناً تكون هذه المواجهة مفروضةً عليه ، مثلما في حالة متطلّبات هوركهايمر أو أدورنو اللذين ينشران له في مجلةٍ منفيين تخضع لسياسة نشرٍ شديدة التمسك بالشكليات . لكن غالباً ما نجد بنيامين نفسه يطالب أصدقاءه باتخاذ مواقف من نصوصه ويأخذ في الاعتبار اعتراضاتهم واقتراحاتهم .

كذلك تبين المراسلات إلى أى حدٍ كان وجود بنيامين ، منذ أعوامه كطالب – و رغم شهرةٍ ظلت ، خلال حياته ، محصورةً في بعض دوائر المثقفين – مرتبطاً على الدوام برهاناتٍ عامة . ففي سن الثانية والعشرين ، عام 1914 ، يُنتخب ((رئيساً)) لحركة طلابية و كثيراً ما يقوم بالخطابة . و بعد هذه الحقبة ، يرتبط اسمه بالتزاماتٍ استراتيجية من النوع السياسي ، أو الأدبي ، أو الفني . و فترات العزلة ، في نيس ، و إيبينا ، و باريس ، و سان ريمو ، و التي تشهد خلالها المراسلات وحدها على محاولاته اللبثية لمتابعة عمله ، هي فترات أشد إثارةً للدهشة ؛ فالمراسلات ، ذات المستوى البارز على الدوام ، تقوم بدور ساحة نقاشٍ عامة . و في عام 1932 ، تكشف عدة خطابات و وصية عن لحظة يأس : فبعد أن لم تعد لديه أية وسيلةٍ للكفاف ، و أصبح معزولاً بشكلٍ متزايد عن الإذاعة و الصحف التي بقي بفضلها على قيد الحياة ، كتب بنيامين ، في أحد فنادق نيس ، إلى أصدقائه ليطلعهم على إنتحاره ، و هو المشروع الذى لم ينفذه في ذلك العام (13) . و ابتداءً من عام 1935 ، كفلت له مجلة البحوث الاجتماعية

(Zeitschrift für Sozialforschung) لهوركهايمر ، حداً أدنى للحياة و إمكانيةً للمشاركة في مشروعٍ فكري شديد الإتساع ، شكّل بدوره مصدراً لمساجلاتٍ بريدية واسعة النطاق .

إن ما يصنع حدثاً بنيامين ، هو بشكل بارز قدرته على اكتشاف إشكاليات جديدة ، و موضوعات جديدة ، و الاهتمام بها جميعاً و العثور فيها جميعاً على مفاتيح لفهم أفضل لحقيقته . إنه ، المرة بعد المرة ، لغوي ، و سيميولوجي ، و ((عالم أساطير)) لما هو يومي بالمعنى الذي سيكونه أيضاً رولان بارت ، و أنثروبولوجي ، و سوسيولوجي ، و خبير خطوط ، و مؤرخ ، و منظرٌ للأدب و الفن ، و للفوتوغرافيا ، و للفيلم ، و العمارة ، و ناقدٌ مُكرّسٌ تارةً و مثيّرٌ للجدل تارةً أخرى ، و فيلسوف ، و لاهوتي ... ، و نادراً ما يكون هاوياً . و حول كل واحدٍ من هذه المجالات ، استهل تساؤلات ، أحياناً ما تكون مجهّزة ، و غالباً ما تكون واعدةً بتطورات ثرية : هذه هي حالة تأملاته حول الفوتوغرافيا و حول الفيلم ، حول العمارة و العمران الحضري ، حول أنواع أدبية مثل الدراما الباروكية أو الحكاية ، و حول موضوعات للتأمل مثل وضع العمل الفني ، أو الذاكرة ، أو التاريخ .

بعد تراجع سلطته النظرية ، تزايدت أهمية جانب آخر من عمله : جانب الكاتب ، صاحب الأسلوب ، و مبتكر الأشكال الأدبية (شارع ذو اتجاه واحد ، المستلهم جزئياً من التنزيد الطباعي لـ ((باكية الأوبرا)) في فلاح في باريس لأراجون) و جامع النُحف ، و المتخصص في كتب الأطفال . و فضلاً عن ذلك ، يتبين المرء أن بنيامين قد نجح في لعب دورٍ لم يوجد له مثيلٌ بعدها : دور الناقد النموذجي لأدبين ، الألماني و الفرنسي . كان ناقدًا ذا نطاقٍ أوروبي ، منتبهاً لأفضل الكتاب مهما كانت لغتهم ، و قادراً على تقديم تفسيراً أستاذي لأعمالهم غالباً ما يمثل مرجعاً حتى الآن ، أو يظل ، على الأقل ، حافزاً ، نموذجياً في نفاذه و قدرته على الإلتقاط و التقييم الفوري للأهمية التاريخية لمؤلفٍ ما .

III

المسار الفكري

من الملحوظ أن سنوات تكوينه الفكري هي ، في ألمانيا ، سنوات الفلسفة الكانطية الجديدة ، و الرومانسية الجديدة الأدبية ، و اكتساب اليهود الألمان للوعي السياسي ، و حركات الشباب الكبرى . و كان ضخماً هذا التأثير الأخير ، الذي جرت ممارسته في مدرسة هاوبيندا Haubinda عن طريق جوستاف فينيكين Gustav Wyneken الذي سيصبح مؤسس مدرسة فيكرزدورف Wickersdorf الحرة . كتب بنيامين عام 1913 ، بينما لا يزال طالباً في فرايبورج ، يقول : ((إن تفكيري ينطلق دائماً من معلمى الأول ، فينيكين ، و يعود إليه)) . (14) هذا المعلم ، الذي كانت لديه فكرةٌ ساميةٌ عن الشباب ، المنفتحين على مُثُلٍ عليا غالباً ما يخونها البالغون في نظرهم ، يبدو أنه نقل إليه مقاربةً فلسفيةً للأدب ، و تطلباً نقدياً إزاء الأعمال ، و حذراً معنياً إزاء كل فلسفةٍ مقطوعة الصلة بالأمور ((العينية)) ، خصوصاً التربوية أو السياسية . خلال سنوات دراسة بنيامين الأولى ، التي صادف خلالها كذلك لأول مرة الأفكار الصهيونية ، التي رفضها ، تحجب صورة فينيكين المصطبغة بالطابع المثالي صور الأساتذة العظام الذين

يتابع الطالب تعليمهم : إرنست كاسيرر Ernst Cassirer و جورج زيمل Georg Simmel في برلين ، و هينريش ريكتر Heinrich Rickert و يونس كون Jonas Cohn في فرايبورج (1913) ، و هينريش فولفلين Heinrich Wölfflin و موريتس جيجر Moritz Geiger في ميونيخ (1916) . و إذا كان بنيامين ، القليل الاستجابة للكانطية الجديدة ، سيغادر برلين إلى فرايبورج ، فذلك بوضوح لأن هذه المدينة الأخيرة كانت تؤوى عندئذ طليعة تلامذة فينيكين ، و منهم الشاعر فريتس هاينله الذي سيصبح صديقاً حميماً له .

من هنا نفهم أهمية القطيعة التي طرأت عام 1914 . إذ أن بنيامين ، الذي تطوّر في البداية ليشارك في الحرب إلى جانب رفاقه ، غير وجهة نظره بعد أن إنتحر بالغاز ، يوم 8 أغسطس 1914 ، إثنان من أقرب أصدقائه ، هما الشاعر فريتس هاينله Fritz Heinle و خطيبته ريكا زليجسون Ricka Seligson ليأسهما لاندلاع الحرب . و منذ أن قام فينيكين ، الذي كانت خطاباته حتى ذلك الحين مناهضةً للنزعة القومية ، بالانضمام في ذلك الخريف إلى أنصار الحرب ، أحدث بنيامين القطيعة معه . تخلى عن رئاسة ((الطلبة الأحرار)) و عانى نفوراً عميقاً من التعليم الجامعي المقترح له في برلين . و نتيجة إحساسه بالخيانة ، سيعمل من حينها على تعليم نفسه ، دون أن يقبل معلماً بعدها أبداً . و المقال عن ((الأبله)) لدوستوفسكي ، المكتوب عام 1917 ، يسترجع ((إخفاق حركة الشباب)) . في المبتدأ ، يعتقد بنيامين أن باستطاعته الارتكاز على أعمال هولدرلين Hölderlin و جوته Goethe ، و رومانسيي بينا Iéna⁽¹⁵⁾ ، من أجل تجديد النقد الأدبي و الفلسفة . و في نفس الوقت (منذ 1916) يكشف في الدراما الباروكية رؤيةً راديكاليةً ، نقديةً قبل التسمية ، لهذه الصورة الزائفة للنزعة الكلاسيكية الألمانية التي تأسس عليها الإجماع الضيق للبورجوازية الألمانية (أصل الدراما الباروكية الألمانية ، المكتوب خلال 1922 – 1925) .

و في غياب أي مُعلّم - ، و باستقرار صديقه شولم Scholem في القدس عام 1923 - ، سيتحدّد إيقاع حياة بنيامين بواسطة بضع نساء مؤثرات : صديقتيه جريته رات Grete Radt و يولا كون Jula Cohn اللتين سيتبعهما إلى ميونيخ عام 1915 (ستكون يولا كون من سيهدى إليها مقاله عن الوشاح المختارة) ؛ و زوجته دورا بوللاك Dora Pollack ، التي سيكرس لها إهداء أصل الدراما الباروكية الألمانية ؛ و آسيا لاسيس Asja Lacis ، ((الثورية)) الليتوانية التي سيظهر إسمها في إهداء شارع نو إتجاه واحد و التي ستسهم بطريقة حاسمة في ((تحوّل)) بنيامين إلى المادية و إلى الأفكار الثورية بدءاً من عام 1924 .

في هذه الحقبة ، يقوده الوضع في ألمانيا - ، مثله مثل آخرين كثيرين - ، إلى التحوّل عن الميتافيزيقا و اللاهوت و البحث عن فعالية إجتماعية أكثر مباشرة لكتاباته . و من ثم سيستكشف كل المواقف الفكرية و الفنية الراديكالية ، من السورالية إلى الماركسية ، و من السينما الروسية إلى الفوتوغرافيا الوثائقية . لكنه ، لتمرّده على كل نزعة إمتثالية ، يدرس أيضاً دون إنقطاع ، سلسلة من المؤلفين القريبين إلى قلبه بوجه خاص : كارل كراوس Karl Kraus و بروسر Proust ، و كافكا Kafka ، و بريخت Brecht ، و بودلير Baudelaire ، الذين يتضح أنهم جميعاً لا يقبلون الإختزال في تحديد إيديولوجي تبسّطي .

أما المقالات حول العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي أو حول بودلير فلا تحمل

إهداءً . على أن بنيامين تعرّض خلال أعوام الثلاثينات لتأثيرات فكرية حاسمة . فالحوارات مع ماكس هوركهايمر Max Horkheimer و تيودور أدورنو Theodor W. Adorno عام 1929 ، و اللقاءات مع برتولت بريخت حملته على إجراء تغييرات عميقة في طريقة تفكيره . و خلال نفس تلك الأعوام ، و ضد التأثيرات الجديدة ((الماركسية)) بدرجة أو بأخرى و التي كشفت عنها خطابات بنيامين ، جعل جيرشوم شولم من نفسه الناطق الملتزم باسم الاهتمام الذي تقاسمه دوماً مع بنيامين بفلسفه تأملية للغة ، تستلهم في آنٍ واحدٍ مصادر صوفية يهودية و مؤلفين معينين من القرن الثامن عشر و بداية القرن التاسع عشر . سيصبح أدورنو ، و بريخت ، و شولم المؤلفين الثلاثة – و ((المراجع)) الفكرية في نظره – الذين لن يكفوا عن طرح مشكلات عويصة على بنيامين ، و لو بطريقة مختلفة في كلّ مرة : مشكلات النظرية الفلسفية ، و السياسة الأدبية ، و الولاء للدين و الهوية .

هذا ((الأنا الأعلى)) الثلاثي المكوّن من أقرب أصدقائه أخضع بنيامين لمتطلبات متناقضة : متطلبات شولم ، الذي سيدافع دوماً عن الحدوس ((اللاهوتية)) لبنيامين الأول ، حدوس فلسفته الأولى للغة ، و يطالبه بعدم التبرؤ منها باسم إنتمائه إلى المادية ؛ و متطلبات بريخت الذي ، باسم مادية راديكالية ، سيسكّ دوماً في أن بنيامين لم يتخلص من ماضيه الميتافيزيقي و الغيبي ، و من ثم لم ((يتبرأ)) منه بالقدر الكافي ؛ و أخيراً ، متطلبات أدورنو ، التي يملئها المثل الأعلى الذي صاغه لنفسه عن فلسفة بنيامين و الذي جهد هو نفسه لتحقيقه ، مما دفعه إلى اعتبار أن أعمال بنيامين تظل دون مستوى التوقعات المشروعة منها (16) . إلا أن التقاربات مع أدورنو هي الأقوى و الأكثر عدداً ، خلال الثلاثينات . و بين هذه المتطلبات الثلاثة المتنافرة ، سيسعى بنيامين إلى تحديد موقفه . إنه ، هو الذي ظل طوال أعوام ، يتفلسف لحسابه الخاص على نحوٍ من الأنحاء ، سينتهي به الأمر هكذا إلى أن يجد نفسه خاضعاً لمتطلبات مُقَيِّدةٍ بوجهٍ خاص ، لن يتوصل ، خلال حياته ، إلى تليبيتها . و لن يفوز بتقدير الأطراف الثلاثة إلا بعد موته ، خصوصاً من خلال أطروحات في فلسفة التاريخ ، و يمارس كذلك تأثيراً حاسماً على مؤلفي جدل التنوير .

IV

ثلاثة نماذج متتالية

بوضع التطور المعقد لفكر بنيامين في الاعتبار ، لا يمكن إعادة بناء وحدة فلسفته إلا على مستوى مجرد نسبياً . و بالمقابل ، يجب الإقرار حقاً بأن بنيامين قد دافع عن وجهات نظر متناقضة ، في عديد من الموضوعات الهامة . بمعنى من المعاني ، يكون ذلك لصالحه تماماً ، إذا سلم له المرء بأنه لم يتردد في مراجعة مواقفه حين تكون قد بدت له أو أبدت عليه اعتراضات هامة . لكن ، من جهة أخرى ، لما لم تكن الفترات المختلفة منفصلة بدقة ، فليس من السهل دائماً معرفة موقف بنيامين بالضبط من أي من هذه الموضوعات المحورية . و من يصفون عليه تماسكاً مطلقاً من بين مفسريه يحاولون توضيح التناقضات الظاهرة ، إما بالطابع ((الجدلي)) لفكره ، الذي بفضلها يتمكن من الجمع بين مقولات متضاربة ، و إما بحجة تنوع السياقات التي يتدخل فيها في كل مرة .

و مهما كان الأمر ، فمن الواضح أن إنعطافين على الأقل من الأهمية بحيث يجب الحديث عن تغيرات في النموذج في قلب العمل . (17) أحد هذين الإنعطافين لم يكن أبداً موضع خلاف : و هو المتعلق بالعبور من فلسفة ذات طابع ((ميتافيزيقي)) ، لاهوتي من الناحية الجوهرية ، إلى فكر يود أن يكون ((مادياً)) ، رغم أنه لن يكون أبداً بشكل كامل . هكذا ، منذ منتصف العشرينات من القرن العشرين ، يُخضع بنيامين مجموع أفكاره لإعادة صياغة متزايدة تبلغ ذروتها دون شك ، حوالى عام 1935 ، في النص الجذري حول العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي ، الذي ننشر هنا نسخته الأولية و كذلك نسخته النهائية لعام 1939* .

و ثمة إنعطاف آخر ، أقل إتساعاً ، يطرأ في قلب الموقف ((المادى)) . و يتعلق بالعواقب المترتبة على هذا الموقف بالنسبة للتراث الميتافيزيقي و اللاهوتي و التي يسميها مقال عام 1935 ، كما فعل مقال تاريخ موجز للفوتوغرافيا عام 1913 ، بأسم ((هالة)) الأعمال الفنية . فهل يتعلق الأمر بتصفية هذا ((الراسب اللاهوتي)) لتجنب أن تقوم أشكاله الضامرة ، الزائفة الوجدانية مثل خشوع الجمهور البورجوازي أمام كلاسيكياته ، بنزع أهلية الثقافة الحديثة ؟ هذه هي وجهة النظر الجذرية لبعض نصوص النصف الأول لأعوام الثلاثينات (الخبرة و الفقر ، تاريخ موجز للفوتوغرافيا ، العمل الفني) . أم يتعلق الأمر بالحفاظ على الذاكرة ، بمعنى الإبقاء على واقع راهن عبر أوجه نفيه ذاتها ؟ سيكون هذا هو تساؤل النصوص الأخيرة ، التي تندرج ضمن أشدها كثافة و أنضجها تأملاً (راوى الحكايات ، حول بعض التيمات عند بولدير ، أطروحات في فلسفة التاريخ) .

* في الطبعة الفرنسية لمقالات بنيامين في ثلاثة مجلدات و التي تصدرها المقدمة الحالية – م .

هكذا يمكننا إعادة بناء العمل تخطيطياً وفق هذه ((النماذج)) الثلاثة المحددة لعمل بنيامين و التي تناظر أيضاً ، بالتقريب ، تقسيم هذه المقالات على المجلدات الثلاثة للطبعة الحالية . هذا التقسيم إلى فترات لا يجب أن يعوقنا عن إدراك الوحدة القائمة على مستوى أكثر تجريداً و التي تجعل ، مثلاً ، من فكر بنيامين فكراً لا يقبل الإختزال أبداً إلى فكر آخر . و لا إلى لاهوت قائم و لا إلى تنويع أخرى من الماركسية ، و تجعله يظل دائماً على نفس المسافة من الكانطية – الجديدة أو من الهيكلية ، من الوضعية المنطقية أو من البراجماتية . إنه فكرٌ مناهض للشكالية بإصرار يتكيف منهجه في كل مرة مع موضوعاته . و في أحد الخطابات الأولى المحفوظة لنا من بنيامين ، يتحدث ، عام 191 . عن رومانتيكا Romantika شرع في كتابتها و عن مضاد للرومانتيكا Anti – romantika ينتظره من صديقه بلمور Belmore .⁽¹⁸⁾ و بقليل من دفع الأمور ، مازال بإمكاننا العثور على التراوح بين هذين القطبين في التقييمات المعقدة ، أي المتناقضة ل ((أقول الهالة)) ، خلال أعوامه الأخيرة .

1 – فلسفة اللغة الأولى

ينطلق بنيامين من نظرية اللغة ، يمكن أن نستنبط منها إلى حد كبير نفس بنية فكره و مفهومه للأدب . بهذا المعنى يكون مقالا قصيدتان لفريدريش هولدرلين المكتوب عامي 1914 – 1915 و في اللغة عموماً و في لغة البشر لعام 1916 هما النصان المؤسسان لعمله ، اللذان سيظل يعود إليها حتى خلال الثلاثينات . و رغم عدم طبع هذين النصين خلال حياته ، فإنهما أحدثا إنطباعاً قوياً على حلقة أصدقائه ، و منها جيرشوم شولم و فيرنر كرافت ، و جرت قراءتهما بصوت عالٍ ، و نسخهما ، و مناقشتهما مطوّلاً .

إن نظرية اللغة لدى بنيامين ، المثالية حسب بنيته ، و الغيبية في إستلهاها ، و الرومانسية في مصادرها ، تقوم على أساس إنقسام ثنائي dichotomie أساسي يُعارض بين وظائف التواصل ، المُدرَكة على أنها نفعية و إختزالية ، و بين وظيفة يُعتبرها محورية للغة ، تتمثل في كشف جوهر الإنسان عن طريق الكلمة . و غايتها ليست إنساناً آخر ، بل الرب . و بشكلٍ منطقي تماماً ، فإن كلمة الشاعر ، و نثر الكاتب ، اللذان يُسميان الأشياء في حقيقتها ، هما إذن الشكل الأصيل الوحيد للغة بعد فعل التسمية لدى آدم ، الذي يُجَدِّدانه إلى مدى أبعد ؛ و من هنا الأهمية الكبرى للأدب في عمل بنيامين .

إذا كانت نظرية الأدب تستلهم رومانسية بينا Iéna ، فإن نظرية اللغة تجد مصادرها في نصوص أقدم ، هي نصوص يوهان جورج هامان Johann Georg Hamann (173 . – 1788) ، خصم التنوير و العقلانية الكانطية بوجهٍ خاص . هذا الفيلسوف ، الذي إنتسب إليه فريدريش شليجل Friedrich Schlegel و نوفاليس Novalis ، كان قد عرّف الكلمة الشعرية بالفعل بأنها عودة إلى ((التسمية لدى آدم)) أو إلى التعميد الأصلي للأشياء .⁽¹⁹⁾ و بقدر ما يقوم مؤلفون مثل هامان ، الوارد ذكره في مقال في اللغة ، بالإحالة إلى اللغة العبرية باعتبارها اللغة الأصلية ، يمكن لبنيامين بسهولة – دون أن يعرف هو نفسه هذه اللغة – أن يفكر في الرجوع إلى التقاليد اليهودية و التقدم باسمها إلى تفسير للنص الإنجيلي .⁽²⁰⁾

و ما تشترك فيه الرومانسية مع اليهودية ، هو نظرة نقدية للعالم ((الحديث)) بالمعنى الواسع : فبعيداً عن أن يكون هذا العالم قد تم إنفاذه بمجى المسيحية ، فإنه مازال ينتظر تحوله الجذرى . و هكذا فإن الرومانسية خلاصية *messianique* و طوباوية . و مع الرومانسية ، يتقاسم بنيامين الإنبهار بالحكاية ، هذا العالم الذى يتحول فيه شئ على الفور إلى نقيضه ، حيث يصبح الشرير طيباً و الضفدع أميراً . نصادف مثل هذا المخطط من جديد فى السورالية : فالرعب من المدينة الحديثة يتحول بغتة إلى عالم مسحور *féerie* ، إلى مصدر للقلق و السعادة فى آن واحد . و كل مقال لبنيامين هو تشخيص تاريخي مُصَغَّر ، قائم على التضاد العنيف بين حضور عالم عتيق *archaïque* و بين الإنبثاق المعاكس دوماً لولادة *deliverance* جذرية ، يكون إنتظارها موجوداً منذ الأزل و تكون وسائلها ، مهما كانت مختزلة ، حاضرة دوماً .

أما حقيقة أن الوظيفة الأدائية للغة ، التواصل ، قد تغلبت على وظيفة التسمية و الكشف ، فيتم شرحها على أساس الخطيئة الأولى ، و المهمة الموكلة إلى الفلسفة هى العمل على إعادة إحياء الوظيفة الأصلية للغة . و النقد ، و الترجمة ، و حتى السياسة ، و هى الموضوعات التى سيتناولها بنيامين خلال السنوات التالية ، ستخضع لنفس هذه الغاية الخلاصية *messianique* .

بهذه الروح سيكتب بنيامين بلا إنقطاع ، فى 1917 – 1918 ، برنامج للفلسفة القادمة ، و فى عام 1919 ، مفهوم النقد الجمالى لدى الرومانسية الألمانية ، و فى 1921 – 1922 ، من أجل نقد للعنف ، و هو النص السياسى الوحيد الباقى من هذه الحقبة ، ⁽²¹⁾ و مهمة المترجم ، و هو إعادة تناول لفلسفته فى اللغة و مقدّمة لترجمته ل ((لوحات بارييه)) لبودلير ، ثم مقاله الكبير عن ((الوشائج المختارة)) لجوته . و يتلو ذلك أصل الدراما الباروكية الألمانية ، المكتوب من مارس عام 1923 حتى ربيع 1925 . و كل هذه النصوص ، باستثناء البرنامج ، نشرت فى حينها ، و لو بعد وقت طويل من إنجازها . إن الفترة فيما بين 1918 و 1925 ، تُعدّ من أخصب فترات العمل ، و لا يمكن مقارنتها سوى بالفترة الممتدة فيما بين 1935 و 1941 . و خلال هذه الفترة الأخيرة ، سيقوم بنيامين ، بمساعدة معهد البحوث الإجتماعية لهوركهايمر ، بكتابة العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الميكانيكى ، و مشروع بواكى باريس ، المسمّى أيضاً باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر ، و راوى الحكايات ، و المقالات عن فوخس ، و بودلير ، و يوخمان ، و كذلك أطروحات فى فلسفة التاريخ التى تلخّص تأملاته فى منهج المؤرخ ، التى تبلورت خلال عمله على البواكى .

فى نصوص الفترة الميتافيزيقية أو اللاهوتية ، يتم تأكيد البعد اللا- أداتى للغة من خلال مفهوم سامٍ ل حقيقة الأعمال و ل سلطة التسمية لدى الفيلسوف فى دوره كناقد . و على طريقة كانط ، يؤجّل بنيامين بناء ((نسق)) ، لكنه ، مثل الرومانسيين ، يدرك عمله ككاتب مقالات على أنه نقد فنى أو نقد أدبى مُكَلَّفٌ بأسمى مهمة فلسفية : ألا و هى ترجمة مضامين حقيقة الأعمال الفنية العظيمة ، و صوغ أفكار تجسد ، فى حقبة الانحطاط التى نعيشها ، ما يفلت من كل ((نسق)) للفلسفة .

و لإدراك الاستمرارية بين المقالات فى اللغة ، و فى ((الوشائج المختارة)) لجوته ، و فى أصل الدراما الباروكية الألمانية ، يكفى أن نورد بضع كلمات من برنامج هذا الكتاب الأخير ، كما يقّمه بنيامين لصديقه فلورنس كريستيان رانج فى ديسمبر من عام 1923 : ((على

الفلسفة أن تُسمّى الأفكار مثلما سمّى آدم الطبيعة ، بهدف السيطرة على هذه الأفكار التي هي عوْدُ (الطبيعة) . (22) تسمية ((الأفكار)) من أجل نقلها من سياق ((طبيعي)) إلى سياق ((تاريخي)) و خلاصى ، تلك هي المهمة ، المستلهمه من اليهودية ، و التي ، طبقاً لبنيامين ، تفرض نفسها على الفلسفة . و فى خطابٍ إلى شولم ، نجد أن مقدمة المبحث حول أصل الدراما الباروكية الألمانية يتم إدراكها باعتبارها ((إعادة صياغة ثانية)) للمقال فى اللغة . (23)

أما مفهوم النقد الجمالى لدى الرومانسية الألمانية فيحاول أن يستخلص من نصوص شليجل و نوفاليس مفهوماً فلسفياً للنقد ، و للنقد الأدبى بوجهٍ خاص ، يتفق مع هذه الفلسفة للغة . يتعلق الأمر بإرساء الأسس النظرية لنقد يصُغِب إرضاءه ، من قبيل ذلك الذى سيتضح بصدد الوشائج المختارة لجوته و الدراما الباروكية الألمانية ، أعنى نقد مؤلفين غامضين مثل جريفيوس Gryphius أو لوهنشتين Lohenstein . و منذ هذا النص الفلسفى الأول الذى يقدمه بنيامين إلى الجمهور ، يمكن ملاحظة توتر مزدوج مُميّز . فمن ناحية ، تتعارض رومانسيّة متسامية و خلاصية مع تشديدٍ على ((العقل)) و على ((النثر)) بوصفهما مثّلين أعلن للفن الجدير بهذا الاسم . و من ناحية أخرى ، يبدو أن بنيامين يتردّد بين إتجاهين للرومانسية الألمانية بالمعنى الواسع : من جهة ، النزعة الراديكالية الغيبية لرومانسيّينا ، الذين يمنحون الإمتياز للنقد بالنسبة للأعمال ، و من جهة ثانية ، حكمة و تعقّل جوته ، الذى لا يمنح سلطات كثيرة للنظرية الفلسفية و لا كثير أهمية لنقد الأعمال . و بالنسبة لبنيامين ، يظل المركّب من هذين الإتجاهين مهمةً تنتظر التحقيق .

و لا يتناول المقال حول ((الوشائج المختارة)) لجوته مشكلةً هذا المركّب مباشرةً ، لكنه يحاول تطبيقها عملياً . هنا يجرى تطبيق الفكرة الرومانسية للنقد باعتبارها فلسفة أرقى على أحد الأعمال النموذجية للكاتب المحورى للتقاليد الألمانية . يتم إخضاع ((أفكاره)) التى مازالت أسطورية – بصدد ((الوشائج المختارة)) على وجه الدقة ، التى هي مقولة علم خفي – لنقدٍ محايت ، و فى نفس الوقت ، يستخلص المقال من الرواية فكراً فاعلاً يتجاوز بكثير الأفكار الصريحة لجوته و يقوده إلى جوار أفكار بنيامين . (24) فكون ((الأمل لا يُعطى لنا إلا بحب من لا أمل لديهم)) ، هي فكرةٌ يستنبطها بنيامين من نص جوته و يشارك فيها الكاتب الذى ما كان ليعرف كيف يصوغها على هذا النحو . هكذا يطوّر بنيامين المفهوم المؤثر ل ((مضمون الحقيقة)) ، الذى بفضلها يستنطقُ النقدُ الفلسفى العملُ بأكثر مما يقوله بنفسه . و سوف يقومُ بتطبيق آخر على الدرامات المنسية للقرن السابع عشر الألمانى .

و ما يميّزُ العمل حول أصل الدراما الباروكية الألمانية عن المقال حول الوشائج المختارة ، هو بالدرجة الأولى حقيقة أن القطع التى يتم استحضارها لا يمكن أن تُقارن ببراءة جوته . فدramات جريفيوس ، أو لوهنشتين ، أو هالمان Hallmann ، بملامستها غالباً لما هو كوميدى لا إرادى ، بعيدة عن أن تعادل درامات شيكسبير أو كالديرون ، لكن ما يهم بنيامين هو نوعها الأدبى ، نوع ال Trauerspiel بخلاف التراجيديا . يكتشف فى فكرة هذا النوع الأدبى تماسكاً فلسفياً أو بالأحرى لاهوتياً ، يودُ إبراز قيمته : رؤيةً للعالم على نقيض الكلاسيكية الألمانية و ترفض تجميل العالم الحديث . يتعلق الأمر بشكائية هائلة عن وادى الدموع هذا الذى هو الأرض و بتقديم ذوى النفوذ (فى كل العصور) على أنهم طغاةً مخبولون . و إذا كان جوته ، و

أعماله الأخيرة ، قد وجد نفسه مُقتلَعاً بعد لأيٍ من ميثولوجيا الطبيعة الهائلة ، فإن الدراما الباروكية بعيدةٌ عنها منذ البداية . و هذا ، طبقاً لبنيامين ، هو سبب النسيان العميق الذى سقط فيه أدبُ حربِ الثلاثين عاماً ذاك منذ القرن الثامن عشر ، و هو عصر تفاؤلٍ تاريخيٍّ مازالت الحداثة ، طبقاً له ، تشاركه فى عماه .

2 – المخطط الاستراتيجي في المعركة الأدبية

سرعان ما تراكبت الوظيفة السياسية للأدب و حُلَّت محل الوظيفة الميتافيزيقية و اللاهوتية التي كانت توليها له الكتابات الأولى لبنيامين ، بروح الرومانسية الجديدة الرمزية لما للارميه أو شتيفان جورج . و بدءاً من هذه اللحظة ، لا تظهر له فحسب كتابات ذات طابع مختلف ، بل إنه ينشر أيضاً فى مجلاتٍ مختلفة : إذ ينتقل من مجلاتٍ تقليدية (25) إلى دورياتٍ للأحداث الجارية ، خصوصاً دى ليترايشه فيلت [العالم الأدبي] Die literarische Welt ، التي يرجع تأسيسها على وجه الدقة إلى عام 1925 و التي سيتعاون معها حتى عام 1933 ، و الملحق الأدبي لصحيفة فرنكفورتر تسايتونج Frankfurter Zeitung حيث يعمل سيجفريد كراكور و حيث سيظل ينشر ، تحت أسماء مستعارة ، حتى عام 1935 ، أو i1. . Internationale Revue التي تظهر فى أمستردام . ستكون النصوص أقصر و أكثر عدداً . و على أمل أن يعيش من قلمه ، يوقع بنيامين فى نفس الوقت عقداً للترجمة الألمانية لرواية البحث عن الزمن الضائع (عام 1925) .

يتطابق ظهورُ هذا ((النموذج)) الجديد لفكر بنيامين مع نهاية مهنته الجامعية ، التي تميزت بالإخفاق الحاسم ، عام 1925 ، لمحاولته تقديم أصل الدراما الباروكية الألمانية كأطروحة تأهيل للدكتوراه . و إلى رفض أساتذة جامعة فرنكفورت ، الذين صدمهم الأسلوب الجاف للعمل و الطابع القليل الأكاديمية لتفكيره ، أضيف الدافع الواهن للمتقدم ، الذى لم يكن يتمنى أن يُكرّس حياته للتدريس . بدافع الضرورة مثلما بدافع الميل ، سيجيا بنيامين إذن منذ ذلك الحين حياة أديب . و سوف تودى به المصاعب المتزايدة لهذا الوضع إلى الطريق المسدود فى بداية الثلاثينات ، بعد طلاقه . و لن يُفلت من عدم الاستقرار المفرط إلا بدءاً من عام 1935 ، بفضل مساعدة معهد البحوث الاجتماعية لماكس هوركهايمر .

بدءاً من عام 1923 ، ستتاح لبنيامين فرصة تحليل الوضع الإقتصادي الكارثي لألمانيا التي خربتها الحرب و التضخم . و شيئاً فشيئاً ، سيسعى ، مثل كثيرين من مثقفي الحقبة (لوكاتش ، و بلوخ ، و كراكور ، و هوركهايمر ، و أدورنو ...) ، إلى التحوُّل إلى ((المادية)) . و فضلاً عن ذلك سيحاول بنيامين طرح طبعةٍ ((مادية)) من نظريته فى اللغة ، فى مقالاتٍ من قبيل المقال فى نظرية التماثل و ذلك الآخر ، المترجم هنا * ، فى ملكة المحاكاة .

* فى الطبعة الفرنسية للمقالات – م

كان المقال في اللغة قد عارض الوظائف الأدائية للغة بوظيفة كشف مرتبطة بالعمليات البدائية للتسمية ، التي عن طريقها يخلق الإنسان على صورة الرب و يتحدث إلى الرب في آن واحد . أما المقال في ملكة المحاكاة فيستبدل ملكة faculté التسمية و الكشف بنزعة المحاكاة الإنسانية ، دائماً على هيئة اللغة ، و دائماً مع تجريد وظائفها البراجماتية ، بمعنى المعارضة للطابع التعسفي للعلامات . و في نظر بنيامين ، تحتفظ المحاكاة الصوتية l'onomatopée بدور جوهري . لكنه يوسّع معناها بأن يضمّ إلى هذا المسعى ، تحت إسم ((تشابه غير محسوس)) ، كلاً من التماثلات السيمانطيقية التي توجد بين مختلف اللغات و التناظرات المفترضة وجودها بين الدلالة و بين الكتابة . و من هنا فإن الصيرورة التاريخية هي في نفس الوقت تعميمٌ لملكة المحاكاة بواسطة اللغة و كذلك ((تصفية للسحر)) الكامن في التناظرات الأولى .

بسبب صعوبات النشر ، لن تظهر بعض أبرز كتابات الفترة الأولى لبنيامين ، خصوصاً أصل الدراما الباروكية الألمانية ، إلا عام 1928 ، نفس عام ظهور شارع نو إتجاه واحد ، الذي يكشف بوضوح بالفعل بعض أفكار الفترة الثانية . و من بين الكتابات التي لا تُحصى لتلك الأعوام ، إذا استبعدنا كتابات المناسبات ، و العروض و الملاحظات ، و الوقائع و الذكريات (طفولة في برلين) ، فإن النصوص التي تبرز هي الصور الذاتية [البورتريهات] الأدبية : صور المؤلفين الألمان مثل جوتفريد كيللر ، و يوهان بيتر هيبيل ، و روبرت فالزر ، و زيجفريد كراكاور ، و كارل كراوس ، و فرانتس كافكا ؛ و صور المؤلفين الفرنسيين أمثال أندريه جيد ، و بول فاليري ، و مارسيل بروست ، و جوليان جرين ، و السورباليين .⁽²⁶⁾ يضاف إلى ذلك المقالات النظرية الموجزة و المكثفة عادةً ، في الفوتوغرافيا ، أو في ملكة المحاكاة ، أو في إفقار الخبرة .

يعرف بنيامين أن شارع نو إتجاه واحد ، أول مشروع لكتاب يتصوره بعد قطيعة 1924 – 1925 ، هو عملٌ إنتقالي لا يتميز بالتماسك على الإطلاق : ((إن هيتلي الأقدم تختلط فيه بهيتلي الأحدث)) .⁽²⁷⁾ و بالمقابل ، فإن مقالات من قبيل كيتش حلمي Kitsch onirique أو السوربالية ، المكتوبين في 1925 – 1926 و 1928 – 1929 ، و المقال حول صورة بروست لعام 1929 ، تمثل جيداً الفترة الثانية للعمل . بروح السوربالية ، نجد أن الإدراك الباروكي للعالم بوصفه أطلالاً ، أو بالأحرى بوصفه مشهداً قبل – تاريخي مُسمّر في موضعه ، يُطبّق هنا على المدينة الحديثة و يجرى تفسيره على أنه علامة على تأخر العلاقات الإجتماعية عن التطور التقني . أما كيتش القرن التاسع عشر ، عمارته التاريخية النزعة غير المتمشية مع مواد البناء الجديدة مثل الحديد و الزجاج ، و أنماطه و تبادلاته ، و أسلوبه في التأثير الذي يملأ الشقق فوق طاقتها ، فيبهر بنيامين مثلما تبهر لوحات كوللاج ماكس إرنست Max Ernst . و لأنه محلّ نفسى للثقافة ، فإنه يرى إعادة إنبعاث العنف العتيق القدم حينما يصبح الإنسان الحديث سجيناً لشروط إجتماعية عفا عليها الزمن .

بهذه الروح أيضاً يجب فهم المقالات الأدبية لنفس تلك الأعوام عن مؤلفين ألمان و فرنسيين . ((إن المعرفة المؤكدة أخيراً بعمل كيللر تفترض أن يعيد المرء تقييم القرن التاسع عشر)) ، هكذا نقرأ في المقال المكرّس للكاتب السويسري . يكتشف بنيامين في كيللر كاتباً مادياً ، لذياً ، و المدهش أكثر أنه أنثوى تحت دقنه ، و ((سوربالي)) ، كما سيقول في خطاب إلى

مارسيل بريون (28) Marcel Brion . و فيما بعد ، لن يكف أدورنو عن الاستشهاد بالعديد من صياغات هذا المقال : تلك الصياغة ، الجوتوية goethéenne ، عن ((الرصيد الضئيل من اللا – معنى)) الضرورى لكل عمل أدبى ، و قبل كل شيء تلك العبارة التى تُلخص طموح بنيامين : ((إن أصغر خلية للعالم ، إذا إلتقطها الحدس ، تزن قدر بقية الواقع)) .

أما يوهان بيتر هيبيل Johann Peter Hebel و روبرت فالزر Robert Walser ، أولهما من القرن التاسع عشر ، و الثانى معاصر كان يُعجب به كافكا ، فإنها ((صعلوكان voyous)) شريفان للأدب الألمانى ، يؤكد فيها بنيامين الهامشية المجيدة . إذا أنهما ضمن إطار إقليمي ، عرفا كيف يبلغان ما هو عالمي . بحس دعاية لا يُسبر غوره ، رسم هيبيل ألمانيا الريفية حوالى عام 18.. ، و رسم فالزر أبطالاً من حكايات خيالية أفلتوا بالكاد من الجنون .

بواكى باريس

من بين النصوص عن الأدب الفرنسى ، فإن السوريالية هو مقال إعتبره بنيامين بمثابة ((حاجز Paravent)) يهدف إلى الحماية من إنتحال بعض أفكاره الأقرب إلى قلبه فى تلك الحقبة : تلك المتعلقة ب بواكى باريس ، التى ستشغله حتى نهاية حياته . (29) و لفهم تفسيره الشديد الشخصية للسوريالية ، يكفى أن نورد بعض عبارات ذلك المقال . يرد فيه أن أندريه بریتون كان أول من ((أدرك الطاقات الثورية التى تتبدى فى)) (ما هو عتيق) ، فى أول إنشاءات بالحديد ، فى أول مباني للمصانع ، فى الصور الفوتوغرافية الأولى ، فى الأشياء التى بدأت فى الانقراض ، أجهزة البيانو الضخمة ، فساتين ما قبل خمس سنوات ، المطاعم الأنيقة حين تكون شعبيتها قد بدأت فى الإنحسار) . (3) و قبل السوراليين ، كما يتابع بنيامين ، ((قبل هؤلاء المستبصرين و المتنبئين ، لم يدرك أحد كيف يمكن للبؤس – ليس البؤس الإجتماعى فحسب بل المعمارى ، فقر داخل البيوت ، الأشياء المستعبدة و المستعبدة – أن يتحول فجأة إلى عدمية ثورية)) . (31) *

يودُ بنيامين أن يجلب مددَ عمله النظرى ، ذلك الخاص بكتابه باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر ، إلى الإدراك السورالي للديكور الفانتازى و المَرَضى Pathologique لمدن القرن التاسع عشر ، و كذلك للصدمات التجديدية التى تنطلق فى تضادٍ مع الوعى الحديث . و تظهر الصلة مع التحليل النفسى ، المطبّق بجسارة على الصيرورة التاريخية ، من خلال مقولات التذكّر و الاستيقاظ ، حيث يشير ((القرن التاسع عشر)) إلى إسم مجالٍ واسع مسبّب للمرض ، إلى كابوس يجب الاستيقاظ منه . و تكمن خصوصية أبحاث بنيامين هذه فى أنها لا تعبر عن فكرة عامة ، بل تقدّم ، على طريقة إرتكاز دراساته الأدبية على عمل فيلولوجى مدقّق ، الواقع الحضرى ، الإجتماعى ، أو الفنى ، أو الأدبى ، بأعتبره نصاً فريداً يتحدث عن ذاته إذا جاز التعبير . إذا كان أصل الدراما الباروكية الألمانية قد عارض العالم المعاصر بلاهوتٍ نازع للأوهام ، فإن دراسة البواكى كان يجب أن تُضفى على نفس عملية نزع الأوهام تلك وظيفة سياسية مباشرة .

فى عام 193 . ، يصف بنيامين بواكى باريس بأنها ((مسرح كل معاركى و كل أفكارى)) . (32) و سواء تعلق الأمر بمقالات عن بروسست أو عن جرين ، عن كراوس أو عن

* الاستشهاد الوارد من مقال ((السورالية)) مترجم هنا عن الإنجليزية ليتفق مع نص المقال المترجم داخل الكتاب عن الإنجليزية . و الترجمة الفرنسية تختلف إختلافاً طفيفاً عنها – م

كافكا ، بصور كتاب من القرن التاسع عشر مثل هيبيل أو كيللر ، بدراساتٍ عن الفوتوغرافيا أو عن الفيلم ، فإن كل كتابات بنيامين تقريباً ، منذ ذلك الحين ، ترتبط فعلياً من قريب أو من بعيد بهذا التأمل التاريخي . فما يشير إلينا ، من الماضي ، و يكتسب ، بغتةً ، معنى لم نكن نتخيله حتى ذلك الحين ، يفسره بنيامين على أنه فرصة يجب إغتنامها لتجنب العود الأبدى له .

يمكن تمييز مرحلتين في هذا التأمل الذي يمتد عبر ثلاث عشرة سنة : (1) المرحلة التي ، من 1927 إلى 1929 ، تتلو شارع ذو اتجاه واحد و كان يجب أن تُنتج نصاً بعنوان بواكي باريس . حكاية خيالية ديالكيتكية ⁽³³⁾ و (2) المرحلة التالية لنقاش جرى مع هوركهامير و أدورنو عام 1929 ؛ عندها تحوّل المشروع إلى عمل فلسفي و إجتماعي . و بدءاً من عام 1935 ، عام مخطط باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر المترجم هنا ، سيظهر هذا المشروع النظري ، القائم على أساس مفهومٍ أشد صرامةً ، بين الأعمال التي يطلب معهد البحوث الاجتماعية ، الموجود حينئذ في المنفى في الولايات المتحدة ، من بنيامين إنجازها . و لن يتخطى أبداً طور جمع المواد ، الهائلة ، و التوليفات المؤقتة ، و آخرها ، باللغة الفرنسية ، ترجع إلى عام 1939 . ⁽³⁴⁾ و بالمقابل ، فإن الكتابات حول بودلير ، و منها مقال عن بعض الموتيفات عند بودلير ، هي تطويراتٍ لأحد الفصول المتصورة ضمن مشروع البواكي .

يرجع أول عرضٍ ل باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر إلى شهر مايو من عام 1935 . و هو العام الذي كتب خلاله بنيامين أيضاً العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي ⁽³⁵⁾ ، و هو المقال الذي يجب أن يُرسي في الحاضر عملاً ضخماً مكرساً ل ((مصير الفن في القرن التاسع عشر)) ⁽³⁶⁾ . في كل واحدٍ من الفصول الستة للعرض يجري تناول ظاهرة حضرية مرتبطة بتطور الاقتصاد الرأسمالي في القرن التاسع عشر (البواكي ، البانورامات ، المعارض العالمية ، الداخل ، الشوارع ، و العمران الحضري) مع اسم شخصية محورية أو كاشفة ترتبط بها (فورييه ، داجير ، جرانفيل ، لوى فيليب ، بودلير ، و هاوسمان) . و تضع النسخة الأولى مجموع هذه الموضوعات تحت التيمة العامة للتقنية التي تتحرر من الفن ، بصورة لا تُقاوم ، و بالمقابل ، تثير لدى البشر أحلاماً طوباوية و عتيقة في آنٍ واحد . و رويداً رويداً ، يبدو أن الفن يكتفى بأن يحيط بالأوهام الحنينية السيادة الجديدة للتقنية المرتبطة بالنظام الإقتصادي الجديد ، الذي بالنسبة له يكون النظام الإجتماعي ، العتيق طبقاً لبنيامين ، غير ملائم نحو جذري .

أما النسخة الثانية من العرض (1939) فتضع الفصول المختلفة تحت التيمة العامة ل ((الفانتازماجوريا)) [عرض الأوهام] . و هذه تولدها صنمية السلعة . تنمحي تيمة الفن لصالح تيمة الوعي الزائف . و تحتل هنا مكاناً محورياً شخصية بلانكي Blanqui ، التي اكتشفها بنيامين مؤخراً (خصوصاً عبر كتاب السجن ، بعنوان L'Éternité Par les astres) . ينتهي الأمر بالمتمرّد القديم إلى ألا يرى في الجديد ، في التقدم ، سوى العود الأبدى لنفس الشيء . في نظر بنيامين ، تكمن هنا الفانتازماجوريا الأسمى للسوق ، لكنه ليس بعيداً عن المشاركة في هذه الرؤية . من هذا الجحيم ، لا يمكن سوى لإنعطافٍ جذري أن يكون قادراً على أن يقود البشرية إلى الاستيقاظ الصحي الذي يرجو بنيامين أن يُحدّثه بتحليله . و عشية الحرب العالمية الثانية ، كان من المستحيل عليه أن يتصور مجتمعاً قادراً على ترويض هذا المجموع الجهنمي من التجديد التقني ، و الوعي الزائف ، و التخلّف الإجتماعي .

بروست ، جرين ، كراوس ، كافكا .

إن صورة بروست ، المقال ذا العنوان الملتبس ، الذى هو فى نفس الوقت صورة للكاتب و تأملٌ حول مكانة الصورة فى عمله ، يمثل تكملةً و قريباً لمقال السوريالية . فى هذا النص ، يقترب بنيامين ، مترجم بروست ، فعلياً من كاتب الحركة التى كانت حينئذٍ أحدث ما فى الأدب الفرنسى : ((استلقى على فراشه يعذبُه الحنين ، يحن إلى العالم المشوّه فى حالة تشابه ، العالم الذى يظهر خلاله الوجه السورىالى الحقيقى للوجود)) * . بعبارة أخرى ، يقارب بنيامين بروست من وجهة نظر مشروع باريس ، عاصمة القرن التاسع عشر ، لكون الكاتب قد ألقى هو أيضاً على هذا القرن الحالم نظرةً مُتبقّظة . فى نظر بنيامين ، فإن بروست هو آخر كاتبٍ ، لن يتكرر سوى بعد زمن طويل ، كان قادراً على إعطاء معنى أدبى لحياةٍ برمتها . و قد عرف كيف يفعل ذلك بفضل عقيدته فى التشابه و فى الصورة . و لأنه سوسيولوجى ، لا يمكن إفساده ، للترفع snobisme و لطبقة المستهلكين ، فإنه فى نفس الوقت يختزل هذا الواقع المنحط ، الذى يُلقى عليه نظرة تهكمية ، إلى نسيجٍ من ((التناظرات)) التى تُضخمه .

علاوةً على بروست ، قلّ من بين الكتاب الفرنسيين المعاصرين من يثير لدى بنيامين اهتماماً بنفس الحدة التى يثيرها جوليان جرين Julien Green ؛ فقد علّق على مون – سينير Mont – Cinère و أدريين ميزورا Adrienne Mesurat (1928) ، قبل أن يرسم صورة مؤلف لويثان Léviathan . إذا كان بروست يعارضُ العالم المعاصر بـ ((نيل)) أسلوبه ، و عمق نسيانه ، و سجادة ذاكرته و تناظراته ، فإن جرين ، فى إقتصاد الفكر البنياميني ، قريبٌ من كافكا . و مثله ، يعيدُ بإخلاص تأسيس حضور ((ما قبل التاريخ)) فى الحاضر . معه نجد أن ((التاريخ البدائى للقرن التاسع عشر ، الذى تحدثنا عنه النُصُب التذكارية ، بصورة مسموعة باطراد منذ السوراليين ، يثرى بشهادة لا تنسى)) (37) . كالعادة ، يبرز بنيامين الخلفية اللاهوتية للكاتب : ها هو سجلُّ دانتى للخطايا و العواطف الراسخة للبشر و نظرة يائسة إلى ((الكائن)) ، إنه بكلمة واحدة رؤية قريبة من تلك التى يستدعيها أصل الدراما الباروكية الألمانية ، و لا تتناقض ، فى نظر بنيامين ، مع منظوراته السياسية الجديدة .

أما المقال حول جوته ، المكتوب من أجل دائرة معارف سوفيتية و لم ينشر أبداً بصورته الأصلية ، فإنه ، بعد سنواتٍ عديدة من الدراسة المتعمّقة حول الوشائج المختارة ، يحاول أن يتناول الكاتب من زاوية ((و عيه الطبقي)) و علاقته بالسياسة . و من الواضح أن بنيامين يجهد فى هذا النص كى يستجيب للتوقعات المفترضة لدى شركائه الموسكوفيين . و كالعادة ، يجب أن نفقّش فى هذا المقال عن بعدٍ شخصى . إذ أنه بشجبه ل ((العدمية السياسية)) للكاتب ، و ((عجزه عن إدراك التاريخ السياسى)) ، و احتقاره و سوء فهمه الفوضوى للدولة ، و انبهاره بالأشخاص العظام ، يتحدث بنيامين عن نفسه أيضاً ، هو الذى أبدى دوماً إعجاباً عميقاً بجوته . ((لقد ردّ التاريخ إلى التاريخ الطبيعى ، و لم يفهمه إلا بقدر ما كان مرتبطاً بالكائن)) ؛ هذا هو أيضاً مفهوم مؤلف أصل الدراما الباروكية الألمانية . من المزايدة ينطلق النقد الذى يكون لادعاءً أحياناً ، مثلما ستكون الحال أيضاً فى العمل الفنى فى عصر الاستسناخ الميكانيكى ، حيث يسعى بنيامين إلى تجاوز جهد بريخت من أجل تدمير الهالة التقليدية للعمل الفنى . و فى هذا المقال حول جوته ، يعدّ بنيامين على نحوٍ ما سجل السمات الشخصية التى يودّ هو ذاته أن يتخلّص منها .

* الترجمة هنا من الإنجليزية لتتمشى مع المقال الوارد داخل الكتاب – م

نفس الشيء ينطبق على المقالين الكبيرين عن كراوس (1931) و عن كافكا (1934) ، و هما مؤلفان يشعر بنيامين بأنهما قريبان منه من نواح عديدة . إنه يتعرف لديهما على روح اليهودية الحديثة و هي تنهض ضد حقبة تخون وعود الإنعتاق البورجوازي . و تنضح الماركسية البريختية من هاتين القراءتين . كراوس هو من يحاكم لغة أفسدتها الصحافة ، مثلما أن لوس Loos هو من يُجهز على التزييق الزائف التاريخي النزعة بواسطة السخرية ، و بأسم الأدب و الجنس في آن واحد ، باسم الطبيعة المُهانة و الطفولة ، يشن كراوس معركة وحيدة و عماليقية ضد السخف و الوضاعة ، ضد عدالة قمعية فيما يخص الاخلاق . إنه رسول الفضيحة اليومية و ينال ، بهذه الصفة ، اسم شخصية محورية عند بنيامين : هي الملاك الجديد ، و هو عنوان أحد أعمال باول كلي Paul Klee . الصلة الأخرى ، هي أن كراوس مثل بنيامين أستاذ في الاستشهاد citation . فإظهار ما هو شائه ، و وحشى ، و هائل ، بمجرد الاستشهاد و بتسميه الأشياء باسمها ، تلك هي أيضاً التقنية التي يتصورها بنيامين من أجل عمله البواكى .

يعارض بنيامين القراءات اللاهوتية السائدة عندئذ لكافكا ، بتفسيرٍ مرهفٍ للتفاصيل ، لغرابية الموتيفات و الصور . لكنه لا يتراجع أمام المزايدة . إذ أنه بمحاكمته الحقبة الحديثة بقسوة ، قد أكد مراراً أن العالم المعاصر ينطلق دوماً من الأسطورة . و يبدو له أن عالم كافكا يضرب بجذوره في ما قبل تاريخ عتيقٍ إلى حدٍ بعيد ، في ((مستنقع)) بدت فيه الأسطورة ذاتها و كأنها خلاص . لكن بنيامين لا يُصرُّ على هذا التحليل ؛ فبعد عدة أسطر ، يتم وضع عوليس Ulysse ، في نصٍ لكافكا ، على العتبة التي تفصل الأسطورة عن الحكاية ، و هذه الأخيرة يجب أن تنتصر بحيلة القوى الأسطورية ، بحورياتٍ في هذه الحالة . إن كافكا ، وفق بنيامين ، يكتب حكاياتٍ للمفكرين الديالكتيكيين .⁽³⁸⁾ و في مقابل تيمة الكرب l'angoisse الأسطوري ، التي احتلت بالفعل مركز المقال حول الوشائج المختارة ، تقف مرةً أخرى تيمة الأمل ، الذي يكتسب هنا أشكالاً غير متوقَّعة ، باعثة على اليأس ، مثل قابلية البيروقراطيين للفساد ؛ و صحيح أن المقال كُتب بعد بضعة أشهر من تولّى هتلر للسلطة .

الاستنساخ التقنى للعمل الفنى

مثل المقالين عن كراوس و عن كافكا ، كُتب المقالان ، تاريخ موجز للفوتوغرافيا (1931) و العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الميكانيكى (1935 – 1939) ، حول موضوعين متقاربين ، قبل و بعد تاريخ المنفى النهائى . و يرتبط هذا المقال و ذاك بوضوح بالتأملات حول البواكى و حول مصير التقنيات فى القرن التاسع عشر . و يجتهد هذا المقال و ذاك فى تعريف الإنعطاف التاريخي الذى يمثله ((أفول الهالة)) ، الذى مازال يجرى تعريفه هنا ، دون لبس ، بأنه تحرُّ . كان من الواجب ، دون شك ، مقارنة فكرة أطروحة ماركس هذه التي طبقاً لها تجرّد الرأسمالية الواقع من كل نزعة عاطفية و تجعله يظهر فى حقيقته العارية ، و بذلك تتيح التغير الإجتماعى . و السؤال الذى يثيره هذان المقالان هو معرفة لماذا توجب أن تكتسب

مقولة الهالة aura هذه كل هذه الدلالة المحورية في فكر بنيامين ، إلى حد أن تصبح شعاراً emblématique .

تقارن أول جملة في مقال عام 1931 أصول الفوتوغرافيا بأصول المطبعة . يتعلق الأمر إذن بتأمل في تقنيات الاستنساخ . و بالمقابل ، لم يتعلق الأمر للوهلة الأولى بتأمل في العمل الفني . و ما يبهر بنيامين في الصور الفوتوغرافية ، هو سحر واقع يخترق الصورة ؛ إنه مسألة وميض الصدفة الذي يتجسد في هنا و الآن لما هو لحظي . و ثمة شئ يفلت من تقنية المصور الفوتوغرافي ؛ فما يلتقطه ليس قابلاً للإدراك بالعين المجردة . من هنا فإن الهالة ، التي جرى إستحضارها بشكل عارض قبل ذلك بسنوات في حشيش في مارسيليا ، يتم تقديمها بوصفها مفهوماً في المقال عن الفوتوغرافيا . و هي تظهر باعتبارها تأثيراً تقنياً مميزاً للتركيز الذي تتطلبه مدة التعريض الطويل للصور الفوتوغرافية الأولى ، و ليس بوصفها خاصية للفن السابق على الفوتوغرافيا . الهالة هنا هي تأثير أصيل و مصدر للجمال . و ستحتفي ، بالمقابل ، مع أوجه تقدم التقنية ، و لن تتم استعادتها إلا بوسائل اصطناعية مثل الـ retouche . و من ثم ، يبدو إلغاؤها مرغوباً لصالح إدراكٍ أشد وضوحاً للواقع .

بهذه الروح يوسّع مقال العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي النقاش . فظهور الفوتوغرافيا و الفيلم يندرج في تطور طويل الأمد يستبدل تفرّد الظواهر الفنية ، التي تجعلها العقيدة و التقاليد على مسافة من المشاهد ، بالاستحواذ عليها من جانب الجماهير بغرض الاستخدام الفوري . و هذا التبدل له ثمن : هو تصفية التقاليد . و يعلن بنيامين انه مستعد لدفعه . فمن جهة ، تعدّ الاستعادة الاصطناعية للهالة ، بعد أفولها ، أكذوبة في نظره ؛ و من جهة أخرى ، يبدو له أن البشرية ، التي تواجهها نزاعات حادة بوجه خاص ، بحاجة إلى تمثيلات يمكنها بفضلها تطوير إدراكها لواقع الأجهزة الجديد . و السينما هي الفن الذي يكرّس نفسه بأفضل ما يمكن لهذه المهمة . فحيث أنها لم تعد تعرف لنفسها أصلاً d'original ، فإن إدراكها يتم على أساس الاستنساخ ؛ و لما لم تعد تركز على ما هو طقسى ، فإنها تبدو أنها تتأسس على السياسة . هذه هي ، على أي حال ، النتيجة التي يستخلصها بنيامين من السينما الروسية الشابة : لكل شخص هناك الحق في أن يصوّر سينمائياً ، و يبدو - كرمزٍ لمناهضة النخبوية - أن الاختلاف بين المؤلف و الجمهور يجب أن ينمحي .

لم يستطع بنيامين أن يتنبأ ، بأن ((إضفاء الطابع الجماهيري)) massification الملموس كان ظاهرة تاريخية عابرة . بدا له أن الحضور المادي للجماهير في الفضاء الاجتماعي كان واقعاً سيفرض نفسه بقوة أكبر على الدوام . فكر في حقيقة أن السينما كانت موضوعاً متميزاً من الفضاء العام ، تشكّل فيه الجماهير و عيها السياسي عن طريق التلقى الجماعي المتزامن . في تلك الحقبة ، كان من المستحيل التنبؤ بأن وسائط أخرى - هي التليفزيون و الإنترنت - ستقلص الدور العام للجماهير و تحبّذ من جديد تلقياً فردياً للمعلومات و الأعمال . كما لم يتوقع بنيامين ان تقاوم الديمقراطية فعلّال الوسائط الجديدة . و قد أخطأ في إعلان إختفاء النوعية الفنية و السيطرة الشاملة للطابع السياسي في الفنون المتحررة من الطقس . لكنه إستبق سجلات لا تحصى حول نزع القداسة عن الفنون، أو حول الفنون "الألوجرافية" Allographiques " أو حول مكانه الاجتماعية و الفنية للصورة الفوتوغرافية .

3 . التدمير و الذاكرة .

النموذج الثالث لفكر بنيامين - و هو الأخير في حياة لم تبلغ الخمسين - يُعلن عن نفسه بعد قليلٍ من إنجاز مقال العمل الفني ، خصوصاً في نسخته الفرنسية المتحققة في يناير - فبراير 1936 . حينها يكتب بنيامين إلى أدورنو قائلاً : ((إن الأسبوعين من العمل البالغ الكثافة مع مترجمي قد منحاني مسافة معينة في مواجهة النص الألماني ، لا أتوصل إليها عادة إلا بعد فترات مهلة طويلة)) . و يؤكد ، ((أنا لا أقول هذا كي أتخذ مسافة من هذا النص ، بل على العكس ، لأن هذه المسافة وحدها قد جعلتني أكتشف فيه عنصراً وددتُ بسعادة أن أراه ينال بعض الشرف : إنه الحضريّة *urbanité* آكلة لحوم البشر ، توجّه حذرٍ و محتاطٍ ضمن التدمير ، ينمّ ، فيما أمل ، عن شيءٍ من الحب لتلك الأشياء التي يُظهرها عارية ، بالنسبة لك أكثر من كلٍ من من أعرفهم)) .⁽³⁹⁾ إنه ، بالأحرى ، إدراك تدمير الهالة على أنه يرتبط بـ ((الحضريّة آكلة للحوم البشر)) ، بـ ((توجّه حذرٍ و محتاطٍ ... ضمن التدمير)) ينمّ في الواقع عن ((الحب)) للأشياء التي يجري تدميرها ، و هذا كله في نهاية المطاف بمثابة طريقة ، إن لم يكن ((لأخذ مسافة)) من هذا العمل ، فعلى الأقل لتقديمه في ضوءٍ جديد ، لا يتمشى مع قراءة الوهلة الأولى . و يجب ، من ثم ، الاعتراف بأن بنيامين لا يأخذ بالفعل على محمل الجد ما كتبه لتوه ، و بأن من الواضح انه لا يرغب في الاعتراف بأن تغييراً قد طرأ على ذهنه .⁽⁴⁾

و ما يُلطّف هذه القراءة ، هو حقيقة أنه في نفس اللحظة التي يكتب فيها هذا الخطاب ، يؤلف مقاله عن ليسكوف بعنوان راوى الحكايات ، الذي يعود أول ذكرٍ له في المراسلات إلى 29 مارس 1936 .⁽⁴¹⁾ و الراوى هو شخصية يصف بنيامين بأسفٍ ، في خطابٍ من شهر مايو من تلك السنة ، ((إختفاء البطي)) .⁽⁴²⁾ و هذه المرة ، يتم التصريح بـ ((الحب)) لشيءٍ يدمّر التطور التقني و الإجتماعي دون أى إحتياطات بلاغية . و بعدها بعدة أيام ، سيوضح لأدورنو أنه قد كتب لتوه ((مقالاً عن نيقولاى ليسكوف يقدّم ، دون أن يتظاهر على الإطلاق بأنه له نفس توجه المقال عن العمل الفني ، بعض التوازيات مع ((أفول الهالة)) ، من خلال حقيقة أن فن الحكى يبلغ نهايته .))⁽⁴³⁾

في المقال عن العمل الفني ، بدا ((أفول الهالة)) أمراً مرغوباً ؛ و تم إعتبار ((النكوص)) التقليدي إزاء العمل الفني بمثابة ((مدرسة للسلوك غير الإجتماعي *asocial*)) .⁽⁴⁴⁾ مؤكداً أن بنيامين ، في هذا النص أيضاً ، يستحضر شكلاً من أشكال الهالة الأصيلة - ، هو شكل الوجه الإنساني في الصور الفوتوغرافية الأولى . و لما كان محكوماً عليها بالإختفاء في الفوتوغرافيا اللاحقة ، فإنه ينسب إليها ((جمالاً لا يُضاهى)) .⁽⁴⁵⁾ لكن التشديد هنا يجري على المقابل الإيجابي لأفول الهالة . و يكتشفه بنيامين في أشكالٍ فنية تعرف ، للمرة الأولى ، كيف تمثل الجماهير و تخاطبها ، و تتيح لها أن تعرف العالم الحديث و ان تجد نفسها فيه . و لا شيء من ذلك في راوى الحكايات . ففي هذا المقال ، لا يجري تحديد خصائص العالم الحديث لتقنيات المعلومات و الإتصالات إلا بصورة تحقيرية . لا شيء يبدو أنه يُعوّض ضياع أشكال الحكى العتيقة ، و حتى الرواية ذاتها تبدو ، بحكم نزعتها الفردية ، بمثابة شكلٍ من أشكال الانحطاط .

يبدو ان بنيامين يميّز بين شكلين للتخلّي الحديث عن التقاليد . اولهما ، شكل الفيلم ، يحفاظ على الوظائف الجماعية communautaires بفضل تلقية الجماعي ؛ و الآخر ، شكل الرواية و الصحافة الحديثين ، ((فردى النزعة)) ، لأنه يضحى بالتلقى الجماعي . و مستفيداً من التعارض الكلاسيكي بين الجماعة communauté و بين المجتمع société ، يبدو بنيامين تارةً ((تقديمياً)) ، لأن المصلحة العامة تُملى عليه هذا الخيار ، و تارةً ((محافظاً)) ، لأن فقدان القيم الجماعية يبدو أنه يُذهله . و فى مقاله أطروحات فى فلسفة التاريخ ، تجسّد جماعة الضحايا المضطهدين هذه المواجهة بين النزعة التقليدية و بين الطموح إلى ثورة جذرية . لكن بنيامين لا يضع فى اعتبارة أن السياسة لا يمكن إختزالها إلى ذاكرة رمزية للاضطهاد و إلى علاقة سيطرة بين المنتصرين و الضحايا ؛ إذ أنه يقيم تجريباً لكل المؤسسات المشروعة .

و رغم ذلك ، فإنه يحاذر لئلا يُضفى الطابع المثالي على نوع أدبي تقليدى فى شكله المعاصر ، الضامر أو الزائف . فلا يتعلق الأمر بالنسبة له بأن يُعارض ، اليوم ، تقاليد الحكى الشفاهى بغلبة النزعة الفردية الحديثة . و إذا كان قد جرى استحضار الماضى فى راوى الحكايات ، فذلك لكى ندرك مقدار الخسارة التى عانت منها البشرية ، و منذ شارع نو إتجاه واحد ، تمثّل العمل الفلسفى و النقدى لبنيامين فى تبرير العمل التخريبي للتقنيات الحديثة التى لم يمنعها من تطوير طاقتها المحرّرة سوى الاستغلال السياسى الرجعى . و منذ ذلك الحين يُعرب عن تشكك عميق إزاء منظور الإعتاق ذاك و يُصرّ على النفقات الزائفة لعملية التحديث التى لم يبدُ له ، حتى ذلك الحين ، أن من الضرورى تحمّلها .

الدليل على ذلك أيضاً ، إذا لزم الأمر ، هو التقييم السلبى تماماً للفوتوغرافيا فى مقال حول بعض الموتيفات عند بودلير لعام 1939 . فلا يمكن للتناقض أن يكون أكثر شمولاً مما هو بين هذا التحليل الذى يبخرها حقها و بين ذلك التحليل ، الحماسى ، لمقال تاريخ موجز للفوتوغرافيا ، الذى يواصله المقال حول العمل الفنى . هنا يجرى بإيجاز استحضار نقد بودلير ، على سبيل التحذير ضد الطموحات الفنية التى فى غير موضعها للفوتوغرافيا ، كما يرى بنيامين . هذه المرّة ، تتم مواصلة الهجوم البودليرى دون تحفظات : فأمام لوحة تصوير زيتى ، هى المجال المحفوظ للخيال ، تكون نظرة المتفرّج نهمّة لا تشبع ؛ أمّا أمام صورة فوتوغرافية ، مقتصرة على مملكة الذاكرة الإرادية ، فإنه يتخمّ على الفور و يظل مُحبطاً .

فيما بين أبريل عام 1937 و سبتمبر عام 1938 ، ألف بنيامين نسخةً أولى من مقاله عن بودلير ، بعنوان باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير ⁽⁴⁶⁾ . و هذا النصّ السوسولوجى و السياسى أقرب إلى مقال العمل الفنى منه إلى راوى الحكايات . و منذ أن كان بنيامين يؤلفه ، توصّل فى آنٍ واحدٍ إلى إكتشاف كلّ تعقيد شخصية أوجست بلانكى ، الذى يلعب دوراً مهماً فى الدراسة الأولى عن بودلير ، و كذلك إلتباس ((الطائفة البوهيمية)) ((bohème)) ، التى أتى منها بلانكى و بودلير و كذلك لوى نابوليون بونابرت . و خلال إنتقاده لبودلير ، يؤكد بنيامين أيضاً على تطوّر الخالص : فخلال كل حياته ككاتب ، ظلّ مبهوراً بديوان أزهار الشر ، الذى ترجم منه ((لوحات باريسية)) منذ عام 1914 ، و كان مفهومه للغة قد تشكل بعمق بتأثير هذه التقاليد الرومانسية و الرمزية ، التى يشجّب هنا و عليها السياسى المعيب .

و بالمقابل ، فإن بودلير و ورثته ، خصوصاً بروسست ، هم الضامنون لمفهوم الخبرة و للذاكرة يجد فيه بنيامين مرتكزاً لنقده للحادثة . إن راديكالية المقال عن العمل الفني ، الذى إحتفى بـ ((تصفية الهالة)) ، سيتم التخلّى عنها طويلاً فى حول بعض الموتيفات عند بودلير ، بعد أن حطمها بعنف مقال راوى الحكايات . يفقد الاستنساخ التقنى حقوقه أمام الخيال و الجميل الضروريين لإقتصاد الذاكرة و الوعى التاريخى . بواسطة الجميل ، فيما يبدو ، ينغمس مشاهدٌ لوحة تصوير زيتي في أعماق الزمن و الذاكرة . الجميل ، طبقاً لبنيامين ، مُستبعدٌ من تقنيات الاستنساخ . و الأسوأ ، ما قاله المقال عن العمل الفني ، الذى ربط الجميل بشكلٍ مُتدنٍ من القيمة الثقافية و تحدّث ، بصدد ما للارميه ، عن ((لاهوتٍ سلبى)) يتناسى كلَّ وظيفةٍ و كلَّ مضمونٍ إجتماعى للأدب و للفن . إن تفكيراً من هذا القبيل هو ما يدافع عنه المقال الأخير عن بودلير : إذ أن ((فقدان الهالة)) ، القصيدة النثرية للشاعر ، ((تُصقّى الهالة)) بطريقة تهكمية تحفظ بذكرها .

فلسفة التاريخ

بدءاً من عام 1937 ، يكرّس بنيامين جزءاً هاماً من تأملاته للتاريخ . و كان على المقدمة الابستمولوجية للكتاب عن البواكى أن تستند على منهج المؤرخ . أمّا تيمات المقال حول العمل الفني ، خصوصاً رفض ((إضفاء الطابع الجمالى على السياسة)) ، فقد أصبحت الآن مُندرجة ضمن تأملٍ أوسع حول العلاقة بالماضى و بالمستقبل .

و منذ أن رأى بنيامين فى كارل جوستاف يوخمان Carl Gustav Jochmann ، الذى إكتشفه عام 1937 (47) ، رجلاً منعزلاً فى قلب حقبة و مؤلفاً يحمل أسلوبه الرزين و وليدُ التأمل الطويل ((سمةٌ نحتية)) ، أصبح من السهل فهم أنه تعرّف فيه على روح شبيهة . و مثل أولف لوس عند بداية القرن ، خصم تزويق العمارة بروح النزعة التاريخية ، فإن يوخمان بالنسبة لبنيامين هو مرحلة فى مقاومة التجميل المعمارى الزائف ، الذى تجرى متابعته فى حاضر الدول الشمولية .

أما المقال عن إدوارد فوخس ، المكتوب منذ عام 1937 ، بتكليفٍ من مجلة البحوث الاجتماعية لهوركهايمر ، فينطق هو أيضاً من أسئلة جمالية ليصب فى تيمة التاريخ . هنا يتحدث بنيامين بترحيبٍ أكبر عن عمله هو حيث أن المؤلف لا يثير إهتمامه إلا بصورةٍ متواضعة . و يستبق المقال بقدرٍ كبير أطروحات عام 1939 – 194 . و ثلاثٌ من التيمات الفلسفية الأربع لتلك الأطروحات مطروقة ، حرفياً تقريباً ، فى النص حول فوخس . هنا يُصرّ بنيامين ، فعلياً ، على الطابع المومض كالبرق للصورة التاريخية و يعارض بينها و بين الصورة اللازمية التى تسعى المدرسة التاريخية لتقديمها عن الحقيقة التاريخية . و يستحضر أضرار الخلط بين التقدم و بين تقدم البشرية (و هو خلطٌ يشارك فى ذنب إقترافه كذلك ، طبقاً له ، الاشتراكية الديمقراطية الألمانية و جزءٌ كبيرٌ من الفكر الماركسى) . و يعارضُ تمثيل زمنٍ خطيٍّ ، متجانسٍ و فارغٍ ، بالإلتحام الكوكبي constellation بين ماضٍ قابلٍ للاستحضار بغتةً و بين حاضرٍ يشعرُ بأنه مُستهذَفٌ من جانبه .

و فى الواقع ، فإن بنيامين ، فى هذه الأطروحات ، لا يفعل سوى إعلان المبادئ العامة التى ترشد عمله منذ سنواتٍ طويلة . و تحتفظ أبحاثه حول بواكى باريس ، أو حول ((مصير الفن فى القرن التاسع عشر)) ، بعلاقاتٍ عديدة مع تأمله فى الحاضر . و قد أظهرت السورالية أن هذه العمارة قد أصبحت أطلالاً بالفعل . و مثل المقال حول العمل الفنى نقطة الزوال لهذه الأبحاث التاريخية فى الحاضر : إذ تتضح نظرية الفيلم بمعرفة القطيعة التى أحدثها فى القرن الأسبق إختراع الفوتوغرافيا .

و لا ينقص المقال حول فوخس سوى التيمة الرابعة للأطروحات ، التى أخفاها بنيامين بعناية فى مطبوعاته حتى عام 1939 بتأثير نفوذ ((الأنا الأعلى البريختى)) . و الأمر هنا هو العودة الضرورية إلى ((اللاهوت)) ، بمقولاتٍ من قبيل الخلاصية messianisme و الإنعتاق rédemption . مع ((أفول الهالة)) و استبدال الوظائف الطقسية للفن بالسياسة ، بدا أن مقال العمل الفنى قد قضى ، بالفعل ، على كل مفهومٍ ((لاهوتى)) . و عند بداية الحرب العالمية الثانية ، و خصوصاً بعد التحالف الألمانى – السوفيتى الذى هز كيانه بعمق ، ظن بنيامين أن مناورات رجال السياسة ترجع إلى إيمانهم بتقدم آلى . و دون نقطة إرتكاز متسامية ، بدت له معارضة النازية عاجزةً و مفتقرةً إلى توجّه . فالمرء لا ((يتقدم)) فى التاريخ إذا لم يكن لديه وعىٌ بضرورة مقاومةٍ سياسيةٍ و ثقافيةٍ تجعل الماضى عرضةً لإساءة الفهم ، بتحويلها إياه إلى ((ميراث ثقافى)) .

لقد تطلّع البشر دوماً إلى التحرّر ، و الماضى لا يكشف عن دلالاته الحقيقية إلا إذا أعاد المرء فيه إكتشافَ تمردهم . هنا ، دون شك ، يكمن معنى التحالف السرى بين الأجيال الذى يتحدث عنه بنيامين فى نصه الأخير : إنه الدين الذى يدين به الأحياء للطموح إلى السعادة الذى كان طموح الموتى . على هذا النحو يمنح بنيامين ، إستعادياً ، معنىً لكل عمله فى إعادة قراءة أعمال الماضى (48) .

هوامش التقديم

1 . Walter Benjamin , Œuvres choisies , trad. M. de Gandillac , Paris , Julliard , 1959.

2. Walter Benjamin , Œuvres , t. I , Mythe et Violence , t. II , Poésie et Révolution , paris , Denoël , coll . Les Lettres Nouvelles , 1971 . Des extraits de ces deux tomes ont été en 1983 chez Denoël- Gonthier , coll . Médiations (Essais 1 et 2) .

3 . Denoël (Œuvres) , Maspéro (Essais sur Brecht) , Payot (Baudelaire) , Maurice Nadeau (Sens unique et Enfance Berlinoise) , Hachette (Allemands) , Flammaryon (Le Concept de critique esthétique , Origine du drame baroque allemand) , Gallimard (Écrits français) , Aubier – Montaigne (Correspondance) , La Cerf (Paris , Capitale du XIX^e siècle) , Christian Bourgois (Écrits autobiographiques , Trois Pièces radiophoniques , Lumières pour enfants , sur le hachisch , Images de pensée) , Éditions Carré (sur l'art et la photographie) ..

4 . Walter Benjamin , Gesammelte Schriften , éd. Par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser avec la participation de Theodor W. Adorno et de Gershom Scholem , t. I- VII , Francfort-sur-le-Main , Suhrkamp Verlag , 1974 – 1989 ; suppléments (traductions) : t. II-III (Proust) , 1987 , t. I (traductions diverses : Tzara , Aragon , Balzac , Jouhandeau ...) , 1999 ; Gesammelte Briefe , (Voir infra , n. 11) .

5 . Momme Brodersen , Walter Benjamin . Bibliografia critica generale (1913 – 1983) Palerme , Aesthetica /pre-print , 1984 ; Momme Brodersen et al . , Walter Benjamin . Eine Kommentierte Bibliographie , Morsum /sylv , Cicero Presse , 1995 ; Reinhard Markner et Thomas Weber (éd.) , Literatur über Benjamin . Kommentierte Bibliographie 1983 – 1992 , Hambourg , Argument Verlag , 1993 ; Reinhard Markner et Ludger Rehm , « Bibliographie Zu Walter Benjamin (1993 – 1997) » , in Global Benjamin , Munich , Wilhelm Fink Verlag , 1999 , t. III , p. 1849 – 1916 .

6 . International Walter Benjamin Association: Institute of Comparative Literature , University of Amsterdam , Spuistraat 21. , NL-1.12 VT Amsterdam , Pays-Bas ; cette association publie un « Benjamin – Bulletin » .

7 . Notamment [http :// WWW. Wbenjamin. org/](http://WWW.Wbenjamin.org/) (San Francisco) .

8 . Flammarion , 1986 .

9 . Flammarion , 1985 .

1. . Trad. Jean Lacoste , in **Charles Baudelaire . Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme** , Paris , Payot , 1979 .

11 . Walter Benjamin , **Briefe** , 2 t. , éd . par gershom scholem et Theodor W. Adorno , Francfort-sur-le-main , Suhrkamp , 1966 ; **Correspondance** , 2 t. , trad. G. Petitdemange , Paris , Aubier-Montaigne , 1979 ; **Gesammelte Briefe** , 6 tomes : t. I, 191. – 1918 , Suhrkamp , 1995 t. II, 1919 – 1924 , Suhrkamp , 1997 , t. IV, 1931 – 1934 , Suhrkamp , 1998 , t. V, 1935 – 1937 , Suhrkamp , 1999 ; à Paraître : t. VI, 1938 – 194. , Suhrkamp , 2... ; Walter Benjamin / Gershom Scholem , **Briefwechsel 1933 – 194.** , Francfort-sur-le-Main , Suhrkamp , 198. ; Adorno-Benjamin , **Briefwechsel 1928 – 194.** , Francfort-sur-le-Main , Suhrkamp , 1994 .

12 . Benjamin lui a adressé quelque trois cents lettres .

13 . Voir les Projets de lettres d' adieu , Walter Benjamin , **Gesammelte Briefe** t. IV, P. 115 – 122 .

14 . Walter Benjamin , **Correspondance** , t. I, P. 54 sq., lettre à Carla Seligson du 5 juin 1913 .

15 . Voir son essai sur **Deux poèmes de Friedrich Hölderlin de 1914 – 1915** , le texte **sur le langage** de 1916 , année aussi de ses premières réflexions sur le drame baroque , sa thèse sur **Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand** (1919) et son grand essai sur « **Les Affinités électives** » de Goethe (192. – 1922) .

16 . Voir mon compte rendu de la correspondance entre Benjamin et Adorno : « Le meilleur disciple de Walter Benjamin », Critique , n° 593 , oct. 1996, P. 819-835 .

17 . À ce propos , Voir mon livre Le Désenchantement de l'art . La philosophie de Walter Benjamin , Paris , Gallimard , 1992 .

18 . Walter Benjamin , Correspondance , t. I, P. 24 sq. , lettre à Herbert Blumenthal (Belmore) du 2. juillet 191. .

19 . Johann Georg Hamann , Sokratische Denkwürdigkeiten . Aesthetica in nuce , Stuttgart , Reclam , 1968 .

2. — منذ جيرشوم شولم ، لم بتوقف مؤلفون مختلفون عن البحث في نصوص بنيامين عن إنتماء مباشر إلى القبالة Kabbale ، غير موجود ، بلا شك ، إلا بفعل تحيز المصادر التي يوردها بنيامين نفسه : خصوصاً هامان و شليجل . راجع بهذا الشأن Winfried Menninghaus , Walter Benjamin Theorie der Sprachmagie , Fracfort-sur-le-Main , Suhrkamp , 198. .

21 . Le Véritable Homme politique (Der Wahre Politiker) semble être Perdu .

Walter Benjamin , Correspondance , t. I. P. 296 , lettre à Florens- 22 Christian Rang du 9 décembre 1923 .

راجع في نفس المعنى كذلك

Origine du drame baroque allemand , trad. S. Muller et A. Hirt , Paris , Flammarion , 1985 (rééd. Coll. Champs , 2...) , P. 34 .
: ((التسمية الأدمية أبعد ما تكون عن لعبة أو عن عملية تعسفية لأنها هي ، على وجه الدقة ، التي تُعرّف الحالة الفردوسية بوصفها كذلك ، حيث لم تكن ثمة ضرورة للصراع مع القيمة التواصلية للكلمات)) (ترجمة معدلة) .

23 . Walter Benjamin , Correspondance , t. I, P. 34. , lettre à Scholem du 19 février 1925 .

24. — يعيد بنيامين هنا تناول مشروع فريدرش شليجل للقيام بنقد نموذجي لأحد أعمال جوته ، وهو المشروع الذي تحقق في المقال عن فيلهلم مايستر Wilhelm Meister ، و الذي كان يجب أن يرفع أفكار الرواية إلى درجةٍ أسمى .

25 . comme *l'Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* , où Paraît *Pour une critique de la violence* , ou les *Neue Deutsche Beiträge* , où Hofmannsthal Publie « *Les Affinités électives* » de *Goethe* et un chapitre de *l'Origine du drame baroque allemand* .

26 – فى عام 193 . ، يوقع بنيامين عقداً مع الناشر Rowohlt لمجموعة من المقالات كان يجب أن تضم ، بين غيرها ، مقالات حول جوتفريد كيلر ، و يوهان بيتر هيل ، و روبرت فالزر ، و كارل كراوس ، و جوليان جرين ، و مارسيل بروست ، و أندريه جيد ، و السورالية ، لكن المشروع أخفق .

27 . Walter Benjamin , *Correspondance* , t. I, P. 38. , letter à Scholem du 5 avril 1926 .

28 . Walter Benjamin , *Gesammelte Briefe* , t. III, P. 271 , lettre à Marcel Brion du 13 juillet 1927 .

29 . Walter Benjamin , *Correspondance* , t. II, P. 15 , lettre à Scholem du 15 mars 1929 . Dès 1927 , avant même que *Origine du drame baroque allemand* soit Publié , il est question du projet *des passages parisiens* dans la correspondance de Benjamin .

30 . Voir t. II, P. 119 de cette édition des Œuvres .

31 . *Ibid.*

32 . Walter Benjamin , *Correspondance* , t. II, P. 28 , lettre (dans un français parfois approximatif) à Scholem du 2. janvier 193. .

33 . Walter Benjamin , *Correspondance* , t. I, P. 414 , lettre à Scholem du 3. janvier 1928 .

34 . Voir Walter Benjamin , *Écrits français* , éd. Par J.M . monnoyer , Paris , Gallimard , 1991 , P. 29.-3.9 .

35 – خلال الخريف ، مع إنجاز النسخة الأولى فى ديسمبر . و النسخة الفرنسية المنشورة فى *Zeitschrift für Sozialforschung* (و مؤخراً فى الكتابات الفرنسية *Écrits français*) تعود إلى عام 1936 ، و تعود النسخة الأخيرة إلى عام 1939 .

36 . Walter Benjamin , Correspondance , t. II, P. 196 , lettre à Werner Kraft du 27 décembre 1935 .

37 . Walter Benjamin , Gesammelte Schriften , t. III, P. 145 .

38 - سيجرى هوركهايمر و أدورنو ، فى جدل التنوير (1944) ، تطويراً كبيراً على هذه الفكرة الجنينية . هناك سيلعب مقطع هوميروس عن الجنيات دوراً محورياً .

39 . Walter Benjamin , Correspondance , t. II, P. 2.4 , lettre à Adorno du 27 février 1936 .

4. – كان بنيامين قد قال لأدورنو أنه أراد ، فى مقال حول العمل الفنى ، أن يكون أكثر راديكاليةً من برتولت بريخت . هذا الإعتراف يتمشى فى نفس الإتجاه مع الملاحظة عن ((الحضرة الأكلة للحم البشر)) فى هذا المقال .

41 – يعيد راوى الحكايات معالجة موضوع طريقه بنيامين من قبل بالفعل ، هو موضوع الحكاية الشفاهية و التعايشية فى معارضة الرواية التى تعزل قارئها

(voir notamment Am Kamin de 1933 , Gesammelte Schriften , t. III, P. 388-392) .

لكن لم يتم حتى عام 1936 ربط أفول الحكى على الطريقة القديمة مع ((أفول الهالة)) .

42 . Walter Benjamin , Gesammelte Briefe , t. V , Francfort-sur-le-Main , Suhrkamp , 1999 , P. 289 , lettre à Werner Kraft du 28 mai 1936 .

43 – Ibid ., P. 3.7 ، خطاب إلى أدورنو بتاريخ 4 يونيو 1936 . و فى خطاب إلى شولم ، الذى كان ينظر نظرة سيئة إلى كتابات صديقه ذات الاستلها الماركسى ، يشير بنيامين إلى وعيه بتغير التوجه الذى يمثله راوى الحكايات بالنسبة لـ العمل الفنى : ها هو نص ، كما يكتب له فى 25 يونيو 1936 ، ((سيروقف أكثر دون شك [من مقال العمل الفنى] ، و ليس فقط من وجهة نظر أسلوبه))

(Gesammelte Briefe , t. V , P. 317) .

44 . L' Œuvre d' art à l' époque de sa reproduction technique , première version , chap. XVII, voir ci-dessous , t. III, P. 1.6 .

45 . Ibid ., chap . VII , ci-dessous , t. III, P. 81 .

46 . pour la traduction française , voir Walter Benjamin , « Le Paris du second Empire chez Baudelaire » , in Charles Baudelaire , Un poète lyrique à l' apogée du capitalisme , trad . J . Lacoste , Paris , payot , 1979 , 199. , P. 21-145 .

47 – ((الإكتشاف)) متنازعٌ عليه ، حيث كان فيرنر كرافت ، الذى كان أول من لفت الإنتباه إلى هذا المؤلف المنسى ، قد أعار أعماله لبنيامين .

48 – لمزيد من التفاصيل ، أسمح لنفسي بأن أحيل القارئ إلى عملى
Le Désenchantement de l'art . La Philosophie de Walter Benjamin ,
Paris , Gallimard , 1992 .

=====

كرونولوجيا فالتز بنيامين

- 15 يوليو 1892 ولد في برلين .
- 1905-1906 طالب داخلي بمدرسة هاوبيندا Haubinda في تورينجه Thuringe ، تلميذاً لجوستاف فينيكين Gustav Wyneken ،
- 1910 أول أعمال منشورة له تحت اسم مستعار هو آردور Ardor .
- 1912 البكالوريا في برلين ؛ دراسات في فرايبورج - إم - برايسجاو Freiburg – im Breisgau حيث توجد مجموعة مهمة من تلامذة فينيكين ، ثم في برلين ؛ العودة إلى فرايبورج عام 1913 .
- 1914 رئيس حركة الطلبة الأحرار ؛ يتعرف على دورا بوللاك Dora Pollack ، التي ستصبح زوجته ؛ يحدد إنتحار صديقيه فريتس هاينله Fritz Heinle و ريكا زليجسون Rika Seligson بعد إندلاع الحرب العالمية الأولى نقطة تحوّل في حياته .
- 1915 القطيعة مع فينيكين ، المحبّذ للحرب ؛ يتعرف على جيرشوم شولم Gershom Scholem و فيرنر كرافت Werner kraft ؛ دراسات في ميونخ ، حيث يقابل ريلكه Rilke .
- 1917 يتزوج دورا بوللاك ؛ يتابع دراساته في بيرن .
- 1918 مولد ابنه شتيفان Stefan .
- 1919 الدفاع عن أطروحته حول مفهوم النقد الجمالي لدى الرومانسية الألمانية في بيرن ؛ يتعرف على إرنست بلوخ Ernst Bloch .
-

- 1920 يعود إلى برلين ؛ يتعرف على فلورنس كريستيان رانج
Florens Christian Rang ؛ من أجل نقد العنف .
- 1921 مشروع مجلة أنجيلوس نوفوس [الملاك الجديد] Angelus Novus
الذى لن يرى النور .
- 1923 يتعرف على زيغفريد كراكاور Siegfried Kracauer و تيودور ف.
أدورنو Theodor W. Adorno ؛ نشر ترجمة لوحات باريسية
لبودليير ، مسبقةً بـ مهمة المترجم .
- 1924 بداية نشر مقال ((الوشائج المختارة)) لجوته في مجلةٍ تحرّرها
هوجو فون هوفمانشتال Hugo Von Hofmannsthal ، هي
Neue Deutsche Beitrage (نشرت تكملته و ختامه في يناير
1925) ؛ يعمل على أصل الدراما الباروكية الألمانية ؛ يلتقى في كابري
مع آسيا لاسيس Asja Lacis ، التى ستطلعه على الماركسية .
- 1925 بناءً على توصية جامعة فرنكفورت ، يتخلى عن الدفاع عن أطروحته لنيل
دكتوراه الدولة حول الدراما الباروكية ؛ يبدأ فى نشر مقالات فى مجلات
من قبيل Die Literarische Welt و
Frankfurter Zeitung
- 1926 - 1927 الرحلة إلى موسكو .
- 1927 ستة أشهر فى باريس ؛ بداية العمل على بواكى باريس و ترجمة بروسست
Franz Hessel ، مع فرانتس هيل
- 1928 نشر شارع نو اتجاه واحد و أصل الدراما الباروكية الألمانية عند دار نشر
Rowohlt ببرلين .

1929	بداية عمله فى إذاعة فرنكفورت و إذاعة برلين ؛ يلتقى مع بريخت . Brech
1930	الطلاق .
1931	مشروع لمجموعة مقالات أدبية ؛ المقال الكبير عن <u>كارل كراوس</u> Karl Kraus
1932	محاولة إنتحار فى نيس .
1933	يغادر ألمانيا فى مارس بعد تولى هتلر للسلطة ؛ يقيم فى إيبيثا Ibiza لأسباب إقتصادية .
1934	إقامة عند بريخت فى الدنمارك و عند زوجته السابقة فى سان ريمو San Remo ؛ المقال الكبير عن <u>كافكا</u> Kafka .
1935	بداية العمل لمعهد البحوث الإجتماعية برئاسة هوركهايمر ؛ تحرير النسخة الأولى من <u>العمل الفنى فى عصر الاستساخ الميكانيكى</u> .
1936	ينشر فى سويسرا مجموعة خطابات بعنوان <u>ألمان</u> بإسم مستعار هو ديتليف هولتس Detlef Holz ؛ يكتب <u>راوى الحكايات</u> .
1937	يكتب <u>إدوارد فوخس</u> Eduard Fuchs و يعمل على بودلير .
1938	آخر إقامة صيفية عند بريخت فى الدنمارك ؛ يجزر <u>باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير</u> ، الذى سينال استقبالاً سيئاً من أدورنو و هوركهايمر .
1939	يكتب <u>حول بعض التيمات عند بودلير</u> ؛ بعد إندلاع الحرب يعتقل فى نيفير Nevers ؛ يطلق سراحه فى نوفمبر .

1940

فى باريس ؛ أطروحات فى فلسفة التاريخ ؛ يحصل فى أغسطس على تأشيرة
لدخول الولايات المتحدة ؛ فى سبتمبر ، فشل محاولته لعبور جبال البرانس
؛ فى 26 سبتمبر ، ينتحر فى بورت - بو Port - Bou .

مهمة المترجم

مقدمة لترجمة " لوحات باريسية " لبودليير

فى تقييمنا لعملٍ فنىٍ أو شكلٍ فنىٍ ، لا يقوم أى دليل على الإطلاق على أن وضعَ المتلقى فى الاعتبار هو أمرٌ ذو جدوى . وأى إشارة إلى جمهورٍ معينٍ أو إلى ممثليه ليست مضلّةً فحسب ، بل إن نفسَ مفهومٍ متلقٍ " مثالى " ما ، هو مفهومٌ ضارٌّ فى الدرس النظرى للفن ، حيث أن كلّ ما يفترضه هو وجودُ وطبيعة الإنسان بوصفه كذلك . وبنفس الطريقة ، يفترضُ الفنُ وجودَ الإنسان البدنى والروحى ، لكنه لا ينشغل فى أى عملٍ من أعماله باستجابة الإنسان . فما من قصيدةٍ موجهةٍ للقارىء ، ولا صورةٍ موجهةٍ للناظر ، ولا سيمفونيةٍ موجهةٍ للسامع .

هل المقصود بترجمةٍ ما قُرَاءٌ لا يفهمون الأصل ؟ قد يبدو أن هذا يفسّر بشكلٍ مناسبٍ التفاوت بين مكانتى الأصل والترجمة فى مجال الفن . كما يبدو أنه السبب الوحيد المعقول لقول " نفس الشيء " بصورة متكررة . فماذا " يقول " عملٌ فنىٌ ؟ ماذا يُوصَل ؟ . إنه " يحكى " القليل جداً لأولئك الذين يفهمونه . وخاصيته الجوهرية ليست التقرير أو نقل المعلومات . لكن أى ترجمة تقصد القيام بوظيفة نقلٍ لا يمكنها أن تنقل شيئاً سوى المعلومات — ومن ثم ، شيئاً غير جوهري . هذه هى العلاقة المميزة للترجمات الرديئة . لكن ، ألا نعتبر بوجه عام أن الجوهر الأساسى لعملٍ أدبى هو — مثلما سيعترف بذلك حتى المترجم البائس — ما يحتوى عليه علاوةً على المعلومات ، ذلك الشيء الغامض ، الذى لا يُسَبَّرُ غوره ، " الشعري " ، الذى لا يستطيع المترجم أن يعيدَ إنتاجه إلا إذا كان شاعراً هو أيضاً ؟ هذا ، بالفعل ، هو السبب فى خاصية أخرى من خواص الترجمة السيئة ، التى يمكننا ، بالتالى ، أن نُعرّفها بأنها النقلُ غيرُ الدقيق لمحتوى غير جوهري . وسوف يكون هذا صحيحاً كلما أخذت ترجمةً ما على عاتقها خدمة القارىء . إلا أنها لو كانت مُوجّهةً إلى القارىء ، فلا بد أن ينطبق نفس الشيء على الأصل . وما دام الأصل لا يوجد من أجل القارىء ، فكيف يمكن فهم الترجمة على أساس هذا الافتراض ؟

الترجمة هى صيغة * mode . ولفهمها على أنها صيغة لابد للمرء من العودة الى الأصل ، لأنه يتضمن القانون الذى يحكم الترجمة : ألا وهو قابلية الترجمة translatability . والسؤال عما إذا كان عملٌ ما قابلاً للترجمة هو سؤالٌ ذو معنى مزدوج . إما : هل سيوجد على الإطلاق مترجمٌ كفءٌ بين مجموع قرائه ؟ أو ، بشكل أوثقُ صلةً بالموضوع ، هل تُعيرُ طبيعته نفسها للترجمة ، ومن ثم ، تستدعيها ، نظراً لدلالة الصيغة mode ؟ مبدئياً ، لا يمكن الفصلُ فى السؤال الأول إلا إحتمالياً ؛ أما الثانى ، فيمكن الفصل فيه قطعياً . والتفكير السطحي هو وحده الذى سينكر المعنى المستقل لهذا السؤال الأخير و يعلن أن كلا السؤالين يتمتعان بدلالة

* mode : مصطلح نقدى غير محدد يشير الى نوع واسع المدى من النهج ، أو المزاج ، أو الأسلوب الأدبى الذى لا يرتبط تماماً بشكل أو جنس خاص . مثلاً صيغة التهكم ، أو المفارقة ، أو الصيغة الكوميديّة أو الرعوية .

متساوية و لابد من الإشارة إلى أن مفاهيم مترابطة معينة تحتفظ بمعناها ، وربما بأبرز دلالاتها ، إذا نُسِبت برمتها إلى الإنسان . فبمقدور المرء ، مثلاً ، أن يتحدث عن حياة أو لحظة لا تُنسى حتى لو كان كلُّ البشر قد نسوها . وإذا كانت طبيعة تلك الحياة أو اللحظة تتطلب ألا تُنسى ، فإن هذه المقدمة لن تنطوى عندئذ على فسادٍ بل على مجرد مطلبٍ لم يُحققه البشر ، وربما أيضاً على إشارةٍ إلى مجالٍ يكون متحققاً فيه : ألا وهو ذاكرةُ الرب . وبالمثل ، يجب وضع قابلية ترجمة الإبداعات اللغوية في الاعتبار حتى لو أثبت البشر أنهم عاجزون عن ترجمتها . ألا تكون حقاً ، وفق مفهومٍ صارمٍ للترجمة ، قابلةً للترجمة بدرجةٍ معينة ؟ بهذا المعنى يجب طرح مسألة ما إذا كانت ترجمة إبداعاتٍ لغويةٍ معينةٍ أمراً مطلوباً . لأن الفكرة التالية صالحةٌ هنا : ألا وهي أنه إذا كانت الترجمةُ صيغةً mode ، فلا بد أن تكون قابلية الترجمة سمةً جوهريةً لأعمالٍ معينة .

قابلية الترجمة هي خاصية جوهرية لأعمالٍ معينة ، مما لا يعنى أن من الجوهرى أن تتم ترجمتها ؛ بل يعنى بالأحرى أن دلالةً نوعيةً كامنةً في الأصل تنبئ في قابليته للترجمة . ومن المعقول أن أية ترجمة ، مهما كانت جودتها ، لا يمكن أن تكون لها أية دلالة بالنسبة للأصل . إلا أن الأصل ، بفضل قابليته للترجمة ، يكون وثيق الصلة بالترجمة ؛ وفي الحقيقة ، فإن هذه الصلة تكون أوثق حيث أنها لم تعد ذات أهمية بالنسبة للأصل . ويمكننا أن نسمي هذه الصلة صلةً طبيعيةً أو ، بشكلٍ أكثر تحديداً ، صلةً حيوية . ومثلما تكون تبدلات الحياة وثيقة الارتباط بظاهرة الحياة دون أن تكون ذات أهمية بالنسبة للحياة ، فإن الترجمة تنبثق عن الأصل — ليس عن حياته بل عن حياته الأخرى [أو حياته البعيدة afterlife] . لأن الترجمة تأتي متأخرة عن الأصل ، وحيث أن الأعمال الهامة في الأدب العالمي لا تجد أبداً مترجميها المختارين في زمن الأصل ، فإن ترجمتها تحدّد مرحلة استمرارها في الحياة . ويجب النظر إلى فكرة الحياة والحياة الأخرى في الأعمال الفنية بموضوعية غير مجازية على الإطلاق . وحتى في أزمنة الفكر الضيق التعصب كان ثمة إشارةً إلى أن الحياة ليست قاصرةً على الجسمانية العضوية . لكن الأمر لا يمكن أن يكون مسألة نشر سيادتها في ظل صولجان الروح الواهن ، مثلما حاول فشنر Fechner أن يفعل ، أو ، على النقيض ، بتأسيس تعريفها على أساس عوامل الحيوانية الأقل حسماً ، مثل الحسّ ، الذي لا يُميزُ الحياة إلا بصورةٍ عرضية . و لا نكون قد وفينا مفهوم الحياة حقّه إلا إذا نسبنا الحياة لكل شيء يكون له تاريخٌ خاصٌ به ، و لا يكون مجرد مشهدٍ للتاريخ . وفي التحليل الأخير ، يجب أن يكون التاريخ وليس الطبيعة هو الذى يُحدّد نطاق الحياة ، وليس على الإطلاق تلك العوامل الباهتة من قبيل الحسّ و الروح . ومهمة الفيلسوف تتمثل في فهم مجمل الحياة الطبيعية من خلال حياة التاريخ الأكثر شمولاً . وفي الحقيقة ، أليست الحياة المستمرة للأعمال الفنية أسهل بكثيرٍ في التعرف عليها من الحياة المتصلة للأنواع الحيوانية ؟ إن تاريخ الأعمال الفنية العظيمة ينبئنا بأسلافها ، وبإنجازها في عصر الفنان ، وبحياتها الأخرى الأبدية المحتملة في الأجيال التالية . وحين تنبئ هذه الأخيرة ، فإنها تُدعى الشهرة . والترجمات التي هي أكثر من مجرد نقلٍ للموضوع تأتي إلى الوجود حين يكون عملٌ من الأعمال قد بلغ خلال بقائه عصر شهرته . على عكس مزاعم المترجمين الرديئين ، إذن ، فإن تلك الترجمات لا تخدم العملَ بقدر ما تدين بوجودها له . وحياة الأعمال الأصلية تبلغ في هذه الترجمات إزدهارها الأخير والأثرى والمتجدد دوماً .

ولأن هذا الازدهار هو صورة خاصة وعليا للحياة ، فإنه محكومٌ بقصديةٍ خاصة ، غلبا . والعلاقة بين الحياة وبين القصدية ، والتي تبدو بديهيةً لكنها تكاد تتجاوز إدراك العقل ، لا تكشف عن نفسها إلا إذا جرى البحث عن القصد النهائي الذي تنحو نحوه كلُّ الوظائف المنفردة ، إذا جرى البحث عنه ليس في مجالها الخاص بل في مجالٍ أعلى . وفي التحليل الأخير ، فإن كلَّ التبدلات القصدية للحياة ، بما في ذلك قصديتها ، لا تجدُ غايتها في الحياة ، بل في التعبير عن طبيعتها ، في تمثيل دلالتها . ومن هنا ، فإن الترجمة تخدم في النهاية غرض التعبير عن العلاقة المحورية المتبادلة بين اللغات . وربما لا تستطيع كشف أو إقامة هذه العلاقة الخفية ذاتها ؛ لكنها تستطيع أن تمثلها represent بتحقيقها في صورةٍ جنينيةٍ أو مكثفةٍ . هذا التمثيل لدلالةٍ خفية من خلال محاولةٍ جنينيةٍ لجعلها مرئيةً ، له طبيعةٌ فريدة بحيث لا تكاد نصادفه في مجال الحياة غير - اللغوية . فهذه الحياة غير - اللغوية ، بتمثلاتها ورموزها ، يمكنها أن تركز على طرائق أخرى للإحياء بالمعنى غير الإدراك المكثف - أى ، الحدسي anticipative ، الحميمي . أما بالنسبة للقراءة المحورية المفترضة بين اللغات ، فإنها تتسمُ بتقاربٍ مُمَيَّز . فاللغات ليست غريبةً إحداها عن الأخرى ، بل إنها قَبْلِيَّةٌ وبصرف النظر عن كل علاقاتٍ تاريخيةٍ ، متواشجةٌ فيما تودُ التعبير عنه .

بهذه المحاولة لتقديم تفسير ، يبدو أن دراستنا تعود ، بعد لفافاتٍ لا طائل منها ، للإنضمام إلى النظرية التقليدية للترجمة . إذ لو كان علينا أن نوضح القرابة بين اللغات من خلال الترجمات ، فكيف يمكن عمل ذلك إلا عن طريق نقل شكلٍ ومعنى الأصل بأدق ما يمكن ؟ . من المؤكد أن تلك النظرية ستكون مضطرة لتعريف طبيعة هذه الدقة ، ومن ثم لا يمكنها إلقاء الضوء على ما هو مهمٌ في ترجمةٍ ما . ورغم ذلك ، فإن القرابة بين اللغات تُبرزها الترجمةُ فعليا على نحوٍ أعمق وأوضح بكثير مما في التشابه السطحي الذي لا يقبلُ التحديد بين عمليتين أدبيين . إن إدراك العلاقة الأصلية بين أصلٍ وترجمةٍ يتطلب بحثاً على غرار البرهان الذي سيكون على نقدٍ للإدراك أن يُثبتَ به استحالةٌ نظريةٍ في الصورة image . هناك ، تكون المسألة هي توضيحُ أنه لا يمكن أن تكون ثمة موضوعيةٌ في الإدراك ، ولا حتى زعمُ بوجودها ، إذا تعلّق الأمر بصور الواقع ؛ وهنا ، يمكن إظهار أن أية ترجمة لن تكون ممكنةً إذا جاهدت في جوهرها النهائي من أجل مُشابهة الأصل . لأن الأصل يمرُّ بتحوّلٍ في حياته الأخرى - التي ما كان بالإمكان تسميتها بهذا الاسم ما لم تكن تحويلاً وتجديداً لشيءٍ حيٍّ . وحتى الكلمات ذات المعنى المحدد يمكن أن تمرَّ بعمليةٍ نضج . وقد يذبلُ مع الزمن الميلُ الواضحُ للأسلوب الأدبي لكاكتبٍ ما ، لكنه يتيح بروز ميولٍ محايثةٍ في الإبداع الأدبي . ما كان يبدو طازجاً ذات مرةٍ قد يبدو مبتذلاً فيما بعد ؛ وما كان شائعاً ذات مرةٍ قد يبدو طريفاً ذات يوم . والبحث عن جوهر تلك التحويلات ، وكذلك عن تحولات المعنى المماثلة في استمرارها ، البحث عنها في ذاتيةِ الخلف بدلاً من البحث عنها في نفس حياة اللغة وأعمالها ، سيعنى - حتى لو سمحنا بالنزعة السيكلوجية الأشدَّ فظاظَةً - الخلطَ بين السبب الجذري لشيءٍ وبين جوهره . وبشكل أقرب إلى الموضوع ، سيعنى أن ننكر ، نتيجةً عجزٍ في التفكير ، واحدةً من أكثر العمليات التاريخية قوةً وجدوى . وحتى إذا حاول المرء أن يُحوّلَ جَرَّةَ القلم الأخيرة لمؤلفٍ ما إلى الضربة القاضية coup de grace لعمله ، فلن يُنقذ ذلك تلك النظرية الميتة في الترجمة . فمثلما يمرُّ منحنى ودلالة الأعمال الأدبية العظيمة بتحوّلٍ تامٍ عبر القرون ، تتحوّلُ كذلك اللغة الأمُ للمترجم . وبينما تبقى كلماتُ شاعرٍ ما في لغته ، فإن مصيرَ حتى أعظم الترجمات هو أن تصبح جزءاً من نموِّ لغتها هي وتُمتصُّ بالتالي بدورها في تجدُّد لغتها . إن الترجمة

شديدة البعد عن أن تكون المعادلة العقيمة بين لغتين ميتين بحيث أنها من بين جميع الأشكال الأدبية هي المنوطُ بها المهمة الخاصة للسهر على عملية نضج اللغة الأصلية وآلام ميلاد لغتها هي .

إذا كانت القرابة بين اللغات تتبدى في الترجمات ، فإن ذلك لا يتحقق من خلال تشابه غامض بين النقل adaptation والأصل . ومما يتفق مع العقل أن القرابة لا تتضمن التشابه بالضرورة . إن مفهوم القرابة كما استخدمه هنا يتمشى مع الاستخدام الشائع الأكثر تحديداً له : وفي كلتا الحالتين ، لا يمكن تعريفه بدقة على أنه هوية الأصل ، رغم أن مفهوم الأصل يظل لا غنى عنه عند تعريف الاستخدام الأكثر تحديداً . فأين يكمن الارتباط بين لغتين ، بصرف النظر عن الإعتبارات التاريخية ؟ إنه ، بالتأكيد ، لا يكمن في التشابه بين الأعمال الأدبية أو الكلمات . بل إن كل قرابة فوق - تاريخية بين اللغات تتمثل ، بالأحرى ، في القصد intention الكامن في كل لغة برمتها - رغم أنه قصد لا يمكن لأية لغة منفردة أن تبلغه بذاتها ، بل إنه لا يتحقق إلا بمجموع مقاصد تلك اللغات التي يكمل كل منها الآخر : أى اللغة الخالصة . فبينما نجد أن كل العناصر المفردة للغات الأجنبية - الكلمات ، والجمل ، والبنية - يستبعد أحدها الآخر ، فإن هذه اللغات تُكَمِّلُ إحداها الأخرى في مقاصدها . ودون التمييز بين الشيء المقصود وصيغة القصد ، لا يمكن تحقيق فهم راسخ لهذا القانون الأساسى لفلسفة في اللغة . إن كلمتي Brot و * pain "تقصدان" نفس الشيء ، لكن صيغتهما القصد ليستا واحدة . وبسبب هاتين الصيغتين فإن كلمة Brot تعنى بالنسبة لشخص ألماني شيئاً مختلفاً عما تعنيه كلمة pain بالنسبة لشخص فرنسي ، ولهذا السبب ليست هاتان الكلمتان قابلتين للتبادل فيما بينهما ، بل إنهما ، في الحقيقة ، تجاهدان كى تستبعد إحداها الأخرى . إلا أن الكلمتين ، بالنسبة للشيء المقصود ، تعنيان الشيء ذاته . وبينما تتصارع صيغتا القصد في هاتين الكلمتين ، فإن القصد والشيء المقصود يُكَمِّلَانِ كلاً من اللغتين اللتين تُشتقُ منهما هاتان الصيغتان ؛ هناك يكون الشيء مُكَمِّلاً للقصد . أما في اللغات المفردة ، التي لا تُكَمِّلُ لها ، فإن المعنى لا يوجد أبداً في استقلال نسبي ، مثلما في الكلمات أو العبارات المفردة ؛ بل يكون ، بالأحرى ، في حالة سيولة flux دائمة - حتى يتمكن من البروغ كلغة خالصة من التآلف بين كل صيغ القصد المختلفة . وحتى ذلك الحين ، فإنه سيظل مُحَبَّاً في اللغات . لكن إذا كانت هذه اللغات ستواصل نُموها بهذه الطريقة حتى نهاية حياتها ، فإن الترجمة هي التي تشتعل بلهب الحياة الأبدية للأعمال والتجدد الدائم للغة . تظل الترجمة تُخضع للإختبار النمو المبجل للغات . ما أبعد المعنى المخبوء للغات عن الانكشاف ، وما أقرب ما يمكن جعله بمعرفة هذا البعد ؟

وهذا ، بالتأكيد ، يعنى الإقرار بأن كل ترجمة هي مجرد طريقة مؤقتة للتوافق مع أجنبية اللغات . أما الحل الفوري والنهائي وليس اللحظي والمؤقت لهذه الأجنبية فيظل بعيداً عن متناول البشرية ؛ وعلى أية حال ، فإنه يُفَلَّتُ من أية محاولة مباشرة . ورغم ذلك ، وبصورة غير مباشرة ، فإن نمو الديانات يُنضجُ البذرة المخبوءة لتصبح تطوراً أعلى للغة . ورغم أن الترجمة ، على خلاف الفن ، لا يمكنها أن تدعى الدوام لنتاجاتها ، فإن هدفها هو بلا شك مرحلة نهائية ، فاصلة ، وحاسمة لكل إبداع لغوي . في الترجمة ، كما هي الحال ، يصعد الأصل إلى هواء لغوي أعلى وأنقى . بالتأكيد ، لا يمكنه العيش هناك على الدوام ، ومن المؤكد أنه لا يبلغه بكامله . إلا أنه يُشِيرُ على الأقل ، بطريقة فريدة في تأثيرها ، إلى الطريق إلى هذه المنطقة : المجال المقدور سلفاً ، المتعذر البلوغ حتى الآن ، لتصالح و تحقق اللغات .

pain , Brot* : الخبز ، بالألمانية والفرنسية على التوالي — م

لا يمكن أن يكون الانتقال كاملاً أبداً ، لكن ما يبلغ هذه المنطقة هو ذلك العنصر في الترجمة الذي يتجاوز نقل الموضوع . وأفضل تعريف لهذه النواة هو أنها العنصر الذي لا يُسلّم نفسه للترجمة . فحتى حين يكون كل المضمون السطحي قد تم استخلاصه ونقله ، يظلّ الشاغل الأولى للمترجم الأصل مُراوفاً . وعلى خلاف الكلمات في الأصل ، فإنه لا يقبل الترجمة ، لأن العلاقة بين المضمون واللغة مختلفة تماماً في الأصل وفي الترجمة . إذ بينما يُشكّل المضمون واللغة وحدةً معيّنة في الأصل ، مثل ثمرة وقشرتها ، تُلَفُّ لغة الترجمة مضمونها مثل ثوب ملكي ذي طيات فضفاضة . إنها تدلّ على لغة أكثر تسامياً من لغتها هي وبذلك تظلّ غير ملائمة لمضمونها ، ومتسلطة ، و غريبة . هذا الانفصال يمنع الترجمة ويجعلها في الوقت ذاته زائدة عن الحاجة . لأن أية ترجمة لعمل ينبع من مرحلة معينة من التاريخ اللغوي تُمثّل ، بالنظر إلى جانب معين من مضمونه ، ترجمة إلى كل اللغات الأخرى . هكذا فإن الترجمة ، وبطريقة تنطوي على مفارقة ، تُعيد زرع الأصل في مجال لغوي أكثر تحديداً حيث لا يعود من الممكن أن يُزيحه نقل rendering ثانوي . هناك فقط يمكن إبراز الأصل من جديد وعند نقاط أخرى من الزمن . وليس من قبيل الصدفة أن كلمة " مفارقة " هنا تعيد الرومانسيين إلى الأذهان . فهم ، أكثر من أية جماعة سواهم ، كانوا يتمتعون بموهبة التبصر في حياة الأعمال الأدبية التي تجد أسمى شاهد عليها في الترجمة . من المؤكد أنهم لم يدركوا الترجمة بهذا المعنى ، لكنهم كرسوا كل اهتمامهم للنقد ، الذي هو عنصر آخر ، وإن كان أدنى ، من عناصر الحياة المتصلة للأعمال الأدبية . وحتى برغم أن الرومانسيين قد تجاهلوا الترجمة تماماً في كتاباتهم النظرية ، فإن ترجماتهم العظيمة هم أنفسهم تشهد على حسّهم بالطبيعة الجوهرية لهذه الصيغة الأدبية ومنزلتها . وثمة دلائل وفيرة على أن هذا الحس ليس من الضروري أن يكون أبرز ما يمكن لدى شاعر ، بل إنه ، في الحقيقة ، قد يكون أقل الناس انفتاحاً له . والتاريخ الأدبي ذاته لا يؤيد المقولة التقليدية القائلة بأن الشعراء العظام كانوا مترجمين بارزين والشعراء الأدنى مرتبة كانوا مترجمين غير مبالين . فعدد من أبرزهم ، مثل لوثر Luther ، وفوس Voss ، و شليجل Schlegel ، أكثر أهمية بما لا يُقارَن كمترجمين منهم ككُتّاب مبدعين ، وبعض العظام من بينهم ، مثل هولدرلين Holderlin وشتيان جورج Stefan George ، لا يمكن تصنيفهم ببساطة على أنهم شعراء ، وبالأخص إذا وضعناهم في الاعتبار كمترجمين . وكما أن الترجمة هي صيغة قائمة بذاتها ، فإن مهمة المترجم ، أيضاً ، يمكن النظر إليها على أنها مُتميّزة ومختلفة بوضوح عن مهمة الشاعر .

تتمثل مهمة المترجم في العثور على ذلك التأثير المقصود [القصد Intention] على اللغة التي يُترجم إليها والذي يُنتج فيها صدى الأصل . وهذا ملمح من ملامح الترجمة يُميّزها بشكل أساسي عن عمل الشاعر ، لأن جهد هذا الأخير لا يكون مُوجّهاً أبداً إلى اللغة بوصفها كذلك ، إلى كُليتها ، بل مُوجّهاً فقط وبشكل مباشر إلى جوانب نوعية لغوية سياقية contextual . على خلاف العمل الأدبي ، لا تجد الترجمة نفسها في مركز غابة اللغة بل إلى الخارج في مواجهة الحافة المُشجّرة ؛ وهي تستدعيها دون أن تدخل ، مُصوّبة على تلك البقعة الوحيدة التي يكون فيها الصدى قادراً على أن يُعطى ، في لغتها الخاصة ، ترجيع صدى العمل في اللغة الغريبة . ولا يختلف هدف الترجمة عن هدف العمل الأدبي فحسب — فهي تقصد اللغة ككل ، مُتخذةً عملاً مفرداً في لغة غريبة كنقطة انطلاق — بل إنها كذلك جهدٌ مختلفٌ تماماً . إن قصد الشاعر عفوى ، أولى ، تصويري graphic ؛ وقصد المترجم اشتقاقى ، نهائى ، تخيلى

[تصوّري] Ideational . فهنا تعمل الموتيفة الكبرى لتحقيق تكامل. السُنْ عديدة في لغة حقّة واحدة . وهذه اللغة هي لغة " لن تتواصل فيها أبداً الجُمْلُ المستقلة ، والأعمال الأدبية ، والأحكام النقدية — لأنها تظل معتمدة على الترجمة ؛ بل تتألف فيها اللغات ذاتها ، التي تُكْمَلُ بعضها وتتصالحُ في صيغةٍ إحداثٍ الدلالة . وإذا كان ثمة شيء من قبيل لغةٍ للصدق ، هي المستودعُ الخالي من التوترات بل والصامت للصدق النهائي الذي يُجاهدُ للوصول إليه كلُّ فكر ، فإن لغة الصدق هذه هي اللغة الحقّة . وهذه اللغة ذاتها ، التي يُعدّ تخمينها و وصفها الكمال الوحيد الذي يمكن أن يأمل فيه فيلسوفٌ ، مُخَبَّأةٌ في الترجمة بشكلٍ مُركّزٍ . ليس ثمة ربةٌ للفلسفة ، كذلك ليس هناك ربةٌ للترجمة . لكن هاتين الاثنتين ليستا جرفتين يدويتين banausic ، برغم مزاعم الفنانين العاطفيين . لأن هناك عبقرية فلسفية تنسِمُ بالتوق إلى تلك اللغة التي تتبدّى في الترجمات

Les langues imparfaites en cela que plusieurs , manque la supreme : penser" Etant ecrire sans accessoires , ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle Parole , la diversite , sur terre , des idiomes empeche personne de proferer les Mots qui , sinon se trouveraient , par une frappe unique , elle - meme Materiellement la verite " .

[" يتمثل عدم اكتمال اللغات في تعددها ، وتنقصها اللغة الأسمى : حيث التفكير هو الكتابة دون كماليات أو حتى همس ، لكن الكلمة الخالدة تظل صامته لا تزال ؛ إن تنوع اللغات على الأرض يمنع كل فردٍ من التلقّظ بالكلمات التي لولا ذلك ، لأمكن لها أن تتجسد ، بضربة واحدة ، بوصفها الصدق "] . إذا كان ما يستحضره ماللارمي Mallarme هنا قابلاً لسبر غوره تماماً من جانب فيلسوفٍ ، فإن الترجمة ، برواسبها من مثل تلك اللغة ، تقف في منتصف الطريق بين الشعر و المذهب doctrine . ونتاجاتها أقل وضوحاً في تحددها ، لكنها لا تترك علامة أقل على التاريخ .

إذا جرى النظر إلى مهمة المترجم في هذا الضوء ، فإن الطُرق باتجاه الوصول إلى حلٍ تبدو أكثر حَلَكَةً واستعصاءً على النفاذ فيها . وفي الحقيقة ، فإن مشكلة إنضاج بذرة اللغة الخالصة في ترجمةٍ ما تبدو غير قابلةٍ للحل ، غير قابلةٍ للتحديد في إى حل . ألا يكون البساط قد سُجِب من تحت مثل ذلك الحل لو كَفَّت إعادةُ إنتاج المعنى عن أن تكون حاسمة ؟ إذا نظرنا إلى ذلك بشكلٍ سلبي ، فإن هذا في الواقع هو معنى كل ما سبق . فالمفاهيم التقليدية في أى مناقشة للترجمات هي الأمانة والإجازة license — حرية إعادة الإنتاج المخلصة و ، في خدمتها ، الأمانة للكلمة . وهذه الأفكار تبدو أنها لم تعد ذات فائدةٍ لنظريةٍ تفتشُ في أى ترجمةٍ عن أشياء أخرى بخلاف إعادة إنتاج المعنى . ومن المؤكد أن الاستخدام التقليدي يجعل هذه المصطلحات تبدو وكأنها في نزاعٍ دائمٍ فيما بينها . فماذا يمكن أن تفعل الأمانة حقاً من أجل نقل المعنى ؟ فالأمانة في ترجمة الكلمات المفردة لا يمكنها أبداً على وجه التقريب أن تعيد تماماً إنتاج المعنى الذي لهذه الكلمات في الأصل . فالمعنى المحسوس sense في دلالاته الشعرية ليس محدوداً في نطاق المعنى المُدْرَك meaning ، لكنه يُستَقُ من التدايعات التي تنقلها الكلمة المُختارة للتعبير عنه . ونحن نقول أن الكلمات لها تدايعات عاطفية . والنقل الحرفي لبناء الجملة syntax يُحِطُ

تماماً نظرية إعادة إنتاج المعنى المُدْرَك meaning ويمثل تهديداً مباشراً لقابلية الفهم . وقد

اعتبر القرن التاسع عشر ترجمات هولدرلين لسوفوكليس أمثلةً فظيعةً على تلك الحرفية . وأخيراً ، فإن من البديهي أن الأمانة في إعادة إنتاج الشكل تعوق بدرجة كبيرة نقل المعنى المحسوس sense . ومن ثم لا يمكن إقامة حُجّةٍ لصالح الحرفية على أساس رغبةٍ في الحفاظ على المعنى المُدرك meaning . فالمعنى المُدرك تخدمه بشكلٍ أفضل — وتخدم الأدب و اللغة بشكلٍ أسوأ — الإجازة المطلقة العنان للمترجمين السيئين . ومن هنا ، وبالضرورة ، يجب فهمُ مطلب الحرفية — الذى نجد تبريره بديهيًا ، لكن أساسه المشروع غامضٌ تماماً — فى سياق ذى معنى أكبر . فشذرات الإناء التى يجب أن تُلصقَ معاً يجب أن تتماشى إحداها مع الأخرى فى أصغر التفاصيل ، رغم أنها لا يجب بالضرورة أن تكون إحداها مثل الأخرى . وبنفس الطريقة فإن الترجمة ، بدلاً من مشابهة معنى الأصل ، لابد أن تُدمجَ ، بحبٍ وبالتفصيل ، نمط دلالة الأصل ، وبذلك تجعلُ كلاً من الأصل والترجمة قابلين للإدراك بوصفهما شذراتٍ من لغةٍ أكبر ، بالضبط مثلما تكون الشذرات جزءاً من إناءٍ . ولهذا السبب ذاته ، يجب على الترجمة أن تمتنعَ بدرجةٍ كبيرة عن الرغبة فى توصيل شىء ، عن نقل المعنى المحسوس ، وفى ذلك لا يكون للأصل أهمية بالنسبة لها إلا بقدر ما يكون قد أعفى المترجمَ وترجمتهُ بالفعل من جهدٍ تجميعٍ و التعبيرِ عما يجب نقله . فى مجال الترجمة كذلك تنطبق الكلمات [فى البدء كانت الكلمة] . وبصدد المعنى المدرك meaning ،

من جهة أخرى ، يمكن للغة الترجمة — ويجب عليها ، فى الحقيقة — أن ترخى العنان لنفسها ، بحيث تُعير صوتها لـ قصد intentio الأصل ليس بوصفها إعادة إنتاجٍ بل بوصفها تألفاً ، بوصفها مُكمّلاً للغة التى تعبر عن نفسها فيها ، بوصفها نوعها الخاص من قصد intentio . ومن هنا ، فليس أسمى تقريظٍ لترجمةٍ ما ، خصوصاً فى عصر الأصل ، أن يقال أنها تبدو وكأنها كُتبت أصلاً فى هذه اللغة . وبالأحرى ، فإن دلالة الأمانة كما تضمنها الحرفية هى أن يعكس العملُ التشوّقَ العظيم إلى مُكَمِّل لغوى . إن الترجمة الحقّة شفافة ؛ إنها لا تغطى الأصل ، لاتحجب ضوءه ، بل تسمح للغة الخالصة ، كأنما يدعمها وسيطهاذاته ، بأن تسطع على الأصل بدرجة أشمل . ويمكن تحقيق هذا ، فى المقام الأول ، بواسطة نقلٍ حرفيٍ لبناء الجملة يُثبتُ أن الكلمات وليس الجُمْل هى العنصر الأولى للمترجم . فلو كانت الجُمْل هى الجدار أمام لغة الأصل ، فإن الحرفية هى العقد فى هذا الجدار .

تم النظرُ تقليدياً إلى الأمانة والحرية فى الترجمة بإعتبارهما مَيلين متعارضين . فالتفسير الأعمق لأحدهما يبدو أنه لا يفيد فى المصالحة بين الاثنين ؛ بل يبدو أنه فى الحقيقة يُنكرُ على الآخر كلَّ مبرر . فما الذى نعنيه بالحرية سوى أن نقل المعنى المحسوس sense لم يعد يجب النظر إليه على أنه كُلُّ الأهمية ؟ وإذا ساوينا فقط بين المعنى المحسوس لإبداعٍ لغوى وبين المعلومات التى ينقلها فسوف يبقى عنصراً نهائياً ، حاسماً ، مُتَعَدِّراً على كل اتصال — بالغَ القرب و رغم ذلك نهائى البعد ، محجوباً أو قابلاً للتمييز ، متشظياً أو قوياً . فى كل لغةٍ وكل إبداعٍ لغوى يبقى ، علاوةً على ما يمكن نقله ، شىءٌ لا يمكن توصيله ؛ واعتماداً على السياق الذى يظهر فيه هذا الشىء ، فإنه شىءٌ يرمزُ أو شىءٌ مرموزٌ له . والأول لا يكون إلا فى النتاجات المتناهية للغة ، ويكون الثانى فى تطوّر اللغات ذاتها . وما يسعى إلى أن يمثل ذاته ، إلى أن يُنتج ذاته فى تطوّر اللغات ، هو نفس تلك النواة للغة الخالصة . ورغم أنها محجوبةٌ ومتشظية ، فإنها قوةٌ فاعلةٌ فى الحياة بوصفها الشىءَ المرموز له هو نفسه ، بينما لا تسكن فى الإبداعات اللغوية إلا فى شكلٍ مرموزٍ له . فبينما لا يرتبط ذلك الجوهر النهائى ، اللغة الخالصة

، فى مختلف الألسن إلا بالعناصر اللغوية وبتحولاتها ، فإنه مُحَمَّلٌ فى الإبداعات اللغوية بمعنى مدرك meaning ثقيل ن وغريب . وإعفاؤه من هذا العبء ، تحويل ما يرمزُ الى الشئ المرموز له ، إستعادة اللغة الخالصة المتشكلة بكاملها فى الفيض اللغوى السائل ، هى القدرة الهائلة والوحيدة للترجمة . فى هذه اللغة الخالصة – التى لم تعد تعنى أو تعبّر عن أى شئ لكنها ، بوصفها الكلمة الإبداعية التى بلا تعبير ، هى ما تعنيه كل اللغات – تجد كل معلومة ، وكل معنى محسوس ، وكل قصدٍ فى النهاية شريحةً stratum من المقدّر لها جميعاً أن تخدم فيها . وهذه الشريحة ذاتها تُقدّم مُبرراً جديداً أسمى للترجمة الحرّة ؛ وهذا المبرر لا يُستمدّ من المعنى المحسوس لما يجب نقله ، لأن الانعتاق من هذا المعنى المحسوس هو مهمة الأمانة . بل إن الترجمة الحرّة ، من أجل اللغة الخالصة ، تُقيمُ إختبارها على أساس لغتها هى . إن مهمة المترجم هى أن يُطلقَ فى لغته هو تلك اللغة الخالصة الواقعة تحت سحر أخرى ، أن يحزّر اللغة المسجونة فى عملٍ فى إعادة خلقه لذلك العمل . وهو ، من أجل اللغة الخالصة ، يُحطّم الحواجز البالية فى لغته هو . وقد وسّع لوتر Luther ، وفوس Voss ، وهولدرلين ، وجورج حدود اللغة الألمانية . فماذا عن المعنى المحسوس فى أهميته للعلاقة بين الترجمة والأصل ؟ هنا قد يفيدُ تشبيهٌ . فمثلما يمسّ مماسٌ دائرةً بخفةٍ وفى نقطةٍ واحدة ، مُحَدِّداً بهذه اللمسة ، وليس بالنقطة ، القانون الذى سيواصلُ بمقتضاه السير فى مساره المستقيم الى اللانهاية ، تمسّ الترجمة الأصل بخفةٍ وفى النقطة اللانهاية الصغر للمعنى المحسوس sense ، ثم تواصلُ مسارها الخاص ، طبقاً لقوانين الأمانة فى حرية الفيض flux اللغوى .

ودون أن يُسمّى رودولف بانفيتس Rudolf Pannwitz ذلك صراحةً أو يُجسّده ، فإنه حدّد الدلالة الحقّة لهذه الحرية . وملاحظاته مُتضمنةٌ فى Die Krisis der europäischen Kultur [أزمة الثقافة الأوروبية] وتحتل مرتبةً واحدةً مع ملاحظات جوته على الديوان الغربى - الشرقى Westöstlicher Divan باعتبارهما أفضل تعليق نُشر فى ألمانيا حول نظرية الترجمة . يكتب بانفيتس : " تنطلق ترجمائنا ، حتى أفضلها ، من افتراضٍ خاطئ . فهى تريد أن تُحوّل اللغة الهندية ، واليونانية ، والإنجليزية الى ألمانية بدلاً من تحويل الألمانية الى هندية ، ويونانية ، وإنجليزية . ولدى مترجمينا توفيرٌ لاستخدام لغتهم الخاصة أكبر بكثيرٍ من توفيرهم لروح الأعمال الأجنبية . . . والخطأ الأساسى للمترجم هو أنه يحافظ على الحالة التى يتصادف أن تكون لغته فيها بدلاً من السماح للغته بأن تتأثر بقوةً باللسان الأجنبى . وبالأخص حين يترجم عن لغةٍ شديدة البعد عن لغته الخاصة ، فلا بد له أن يعود الى العناصر البدئية primal للغة ذاتها وأن ينفذ الى النقطة التى يلتقى عندها العمل ، والصورة ، والنغمة . لا بد له أن يُوسّع ويُعمّق لغته بواسطة اللغة الأجنبية . ونحن لا ندرك عموماً الى أى مدى يكون ذلك ممكناً ، الى أى مدى يمكن لأى لغةٍ أن تتحوّل ، كيف تختلف لغةٌ عن لغةٍ تقريباً بنفس الطريقة التى تختلف بها لهجةٌ dialect عن لهجةٍ ؛ ورغم ذلك فإن هذا الأمر الأخير لا يصدّق إلا إذا تعامل المرء مع اللغة بجديّة كافية ، وليس إذا تعامل معها بخفةٍ " .

والمدى الذى تتمكن به ترجمةٌ ما من أن تتماشى مع طبيعة هذه الصيغة يتحدّد موضوعياً بقابلية الأصل للترجمة . وكلما كانت لغته أدنى نوعيةً وتميّزاً ، كلما زاد المدى الذى يكون به مجرد معلومات ، كلما قلّت خصوصيته كمجالٍ للترجمة ، حتى يجعل الرُجحانُ الصارخُ للمضمون ، الذى ليس أبداً رافعةً للترجمة ذات صيغةٍ مميّزة ، هذه الترجمة مستحيلةً . وكلما ارتفع مستوى عملٍ ما ، كلما ظلّ قابلاً للترجمة حتى إذا تم لمسُ معناه المدرك بصورةٍ عابرةٍ فقط . ولا ينطبق هذا ، بالطبع ، إلا على الأصول . ومن جهةٍ أخرى ،

تثبت الترجماتُ أنها غير قابلةٍ للترجمة ليس بسبب أية صعوبةٍ كامنةٍ فيها ، بل بسبب ارتباط المعنى المدرك بها بطريقةٍ فضفاضة . وتُقدّمُ تأكيداً لهذا ولكل جانبٍ مهمٍ آخر ترجماتُ هولدرلين ، خصوصاً ترجمتا مأساتي سوفوكليس . ففيهما يبلغُ تألفُ اللغاتِ درجةً من العمق تجعل اللغةَ لا تلمس المعنى إلا كما تلمسُ الريحُ قيثارَ إيولس * aeolian harp . أن ترجمات هولدرلين لهُي أنماطٌ بدئية prototypes لنوعها ؛ وهى ، حتى بالنسبة لأكملِ ترجماتِ نصوصها ، بمثابة النمط البدئى بالنسبة للنموذج model . ويمكن توضيح ذلك بمقارنة ترجمتي هولدرلين و رودولف بوركهاردت Rudolf Borchardt للأنشودة البيثية* Pythian الثالثة لبندار Pindar . ولنفس هذا السبب ، فإن ترجمات هولدرلين بوجه خاصٍ مُعرّضةٌ للخطر الهائل الكامن فى كل الترجمات : هذا الخطر المتمثل فى أن بوابات اللغة التى تم على هذا النحو توسيعها وتعديلها قد تنغلقُ وتلفُ المترجمُ بالصمت . كانت ترجمات هولدرلين من سوفوكليس هى آخر أعماله ؛ وفيها يغوص المعنى المُدرَك من هاويةٍ الى هاويةٍ حتى يتهدده الضياعُ فى أعماق اللغة التى لا قاع لها . إلا أن هناك وقفةٌ . وهى محجوزةٌ للنص المقدس وحده ، الذى كَفَ فيه المعنى المدرك عن أن يكون مستودعاً لتدفّق اللغة وتدفّق الكشف . حيثما يكون نصٌ ما متطابقاً مع الصدق أو مع جوهر العقيدة [الدوجما] ، حيثما يُفترضُ أنه هو " اللغة الحقة " بكل حُرْفيتها ودون توسّط المعنى ، فإن هذا النص يكون قابلاً للترجمة دون شرط . وفى مثل هذه الحالة لا يكون ثمة داعٍ للترجمة إلا بسبب تعدد اللغات . ومثلما تتوخّد اللغة والكشف ، فى الأصل ، دون أى توتر ، كذلك يجب أن تتوخّد الترجمة مع الأصل على هيئة الطبعة بين - السطرية ** interlinear ، التى تتحد فيها الحرفية والحرية . فكل النصوص العظيمة تتضمن الى درجة معينة ترجمتها المحتملة بين السطور ؛ وهذا صحيح لأقصى درجة بالنسبة للكتابات المقدسة . إن الطبعة بين - السطرية Interlinear للإنجيل هى النمط البدئى prototype أو المثالى لكل ترجمة .

*قيثار إيولس : نسبةً الى إيولس إله الريح - م
 *Pythian : كل ما له علاقة بالإله أبولو أو بمعبد دلفى - م
 ** الطبعة بين - السطرية : طبعة من الإنجيل بلغات مختلفة كل واحدة فى سطر على نفس الصفحة - م

صورة بروسـت

1

الثلاثة عشر مجلداً لعمل بروسـت بحثاً عن الزمن الضائع *A la Recherche du temps Perdu* هي نتاج مُركَّب لا يمكن تفسيره اجتماع فيه استغراقُ متصوِّفٍ ، وفن كاتبٍ ، وحماس كاتبٍ هجائيٍ ، وتفقُّه دارسٍ ، والوعي الذاتيُّ لمهووسٍ بهاجسٍ واحدٍ ، في عملٍ من أعمال السيرة الذاتية . وقد قيل عن حقِّ أن كلَّ الأعمال الأدبية العظيمة تؤسس نوعاً أدبياً أو تهدم واحداً — أنها ، بعبارةٍ أخرى ، حالاتٌ خاصة . ومن بين هذه الحالات ، فإن هذه الحالة واحدةٌ من أكثرها إستعصاءً على سبر غورها . فكل شيء فيها يتجاوز المألوف ، من بنيتها ، التي هي سردٌ ، وسيرةٌ ذاتيةٌ ، وتعليقٌ في آنٍ واحدٍ ، الى بناء جملها اللانهائية (نيلُ اللغة ، الذي يفيض هنا ويُخصبُ أقاليم الصدق) . والملاحظة الموحية الأولى التي تدهش المرء هي أن هذه الحالة الخاصة العظيمة للأدب تُشكِّلُ في نفس الوقت أعظم إنجازٍ له خلال العقود الأخيرة . أما الظروف التي تم إبداعها في ظلِّها فقد كانت غير صحيحةٍ بدرجةٍ بالغة : مرض غير عادي ، وثروة استثنائية ، ومزاج غير سوى . ليست هذه حياةً نموذجيةً من أي ناحية ، لكن كل شيء فيها يُعدُّ مثلاً يُحتذى . إن هذا الإنجاز الأدبي البارز لعصرنا يجدُ مكانه في قلب المستحيل ، في مركز — وكذلك في نقطة اللامبالاة إزاء — كل المخاطر ، ويسمُّ هذا التحقُّق العظيم لـ " عمل حياة " بأنه الأخيرُ لفترةٍ طويلة . إن صورة بروسـت هي أسمى تعبير لعلم الفراسة استطاع أن يكتسبه التفاوت المتنامي بصورةٍ لا تُقاوم بين الأدب والحياة . وهذا هو الدرس الذي يبرز محاولة استحضار هذه الصورة .

نعلم أن بروسـت لم يصف في عمله حياةً كما كانت فعلاً ، بل حياةً كما تذكَّرها من عاشها . لكن هذا القول ذاته غير دقيق ومفرط الفجاجة . فالشيء المهم بالنسبة للمؤلف الذي يتذكَّر ليس هو ما خبَّره ، بل نسجُ ذاكرته ، عمل بنيلوبي في الاسترجاع . أم أن المرء يجب أن يسميه ، بالأحرى ، عمل بنيلوبي في النسيان ؟ أليس الإسترجاع اللا إرادي ، *الذاكرة اللاإرادية* memoire involontaire لدى بروسـت ، أقرب الى النسيان مما ندعوه عادةً باسم الذاكرة ؟ أليس هذا العمل للإسترجاع التلقائي ، الذي يمثل فيه التذكُّر اللُّحمة ويمثل النسيانُ السدى ، نقيضاً لعمل بنيلوبي وليس مثيلاً له ؟ فهنا يحلُّ النهارُ ما نسجهُ الليلُ . وحين نستيقظ كل صباح ، فإننا لا نمسك في أيدينا ، على نحوٍ واهنٍ وغير محكمٍ عادةً ، سوى بضعة أهدافٍ من نسيج الحياة المعاشة ، كما نسجها لنا نولُ النسيان . ورغم ذلك ، فإن كل يومٍ ، عن طريق نشاطنا القصدى ، بل وتذكُّرنا القصدى ، يفكُّ نسيجَ وحليات النسيان . ولهذا السبب انتهى الأمر ببروسـت الى أن يُحيل أيامه الى ليالٍ ، مكرِّساً ساعاته كلها لعملٍ لا ينقطع في غرفته المظلمة بإضاءةٍ

اصطناعية ، حتى لا تغفل منه أيّ واحدةٍ من نقوش الأرابيسك المعقدة تلك .

الكلمة اللاتينية **textum** تعني "نسيج" . وليس ثمة نصٌ محبوبك النسيج أكثر من نص مارسيل بروسست ؛ فبالنسبة له لم يكن ثمة شيءٌ محبوبكٌ أو قوىٌ بما يكفي . ونعرف من ناشره جاليمار Gallimard أن عادات بروسست في تصحيح البروفات كانت تسببُ بأس مُنضدى الحروف . فقد كانت البروفات تعود دائماً مُغطاةً بملاحظاتٍ على الهوامش ، لكن دون تصحيح خطأ طباعي واحد ؛ فكل الفراغ المتاح قد استُخدم لمُلتهب نصٍ جديد . هكذا كانت قوانين التذكر ساريةً حتى ضمن نطاق العمل . فأى حدث خَبَرَه المرء هو حدثٌ متناهٍ — وهو على أية حالٍ محدودٌ ضمن نطاق دائرةٍ واحدة من الخبرة ؛ بينما أى حدث يتذكره المرء هو حدثٌ لامتناهٍ ، لأنه لا يعدو أن يكون مفتاحاً لكل شيءٍ جرى قبله وبعده . إلا أن هناك معنى آخر تُصدرُ به الذاكرة تعليمات نسجٍ صارمة . إذ أن **فعل** الإسترجاع **الخالص actus purus** ذاته ، وليس المؤلف أو الحبكة ، هو وحده الذى يُشكّل وحدة النص . ويمكن للمرء حتى أن تقطع المؤلف والحبكة ليس سوى الوجه الآخر لمُتصل continuum الذاكرة ، ليس سوى المنظومة التى نجدها على الوجه الخلفى للنسيج . هذا ما عناه بروسست ، وهكذا لا بد من فهمه ، حين قال أنه يفضل أن يرى عمله برمته مطبوعاً فى مجلدٍ واحدٍ على عمودين ودون أى فقرات .

ما الذى كان بروسست يبحث عنه بكل هذه الحمى ؟ ماذا كان فى عمق هذه الجهود اللانهائية ؟ هل يمكننا القول بأن كل الحيات ، والأعمال ، والمآثر ذات الأهمية ، لم تكن أبداً سوى التفتّح الذى لا يتوقف للساعة الأشد ابتداءً ، وزوالاً ، وعاطفية ، وضعفاً فى حياة الشخص الذى تنتمى إليه هذه الحيات ، والأعمال ، والمآثر ؟ حين وصف بروسست فى فقرةٍ مشهورةٍ الساعة التى تخصّه أكثر من غيرها ، فعل ذلك بطريقةٍ تجعل بإمكان كل واحدٍ أن يجدها فى وجوده هو . بل اننا يمكن أن نسميها ساعةً لكل يوم ؛ تأتى مع الليل ، شقشقةً ضائعةً للطيور ، أو نسمةً نستنشقها عند إفريز نافذةٍ مفتوحةٍ . ولا يمكننا أن نعرف أى لقاءاتٍ تنتظرنا إذا كنا أقل ميلاً للإستسلام للنوم . ولم يكن بروسست يستسلم للنوم . ورغم ذلك — أو ، بالأحرى ، لهذا السبب بالضبط — أمكن لجان كوكتو Jean Cocteau أن يقول فى مقالٍ جميلٍ أن إيقاع صوت بروسست كان يخضع لقوانين الليل والعسل . وبالموضوع لهذه القوانين فإنه هزَمَ الحزن اليأس داخله (ما دعاه مرةً " **النقص الذى لا شفاء له فى ذات جوهر الحاضر l'imperfection** " **incurable dans l'essence meme du present**) ، ومن أقراص عسل الذاكرة بنى منزلاً لسرب أفكاره . أدرك كوكتو ما لا بد أنه كان يمثل الاهتمام الرئيسى لكل قراء بروسست لكنه لم يُقد أحداً بوصفه النقطة المحورية لتأملاته أو تعاطفه . أدرك سعى بروسست الأعمى ، المحموم ، الذى لا معنى له ، من أجل السعادة . فقد التمتع فى عينيه ؛ لم تكن عيناه سعيدتين ، لكن فيهما كان يكمن الحظ مثلما يكمن فى القمار أو فى الحب . كذلك ليس من الصعب فهم السبب فى أن إرادة السعادة المتفجرة ، التى توقعُ الشلل هذه والتى تتخلل كتابات بروسست نادراً ما يفهمها قراؤه . وفى مواضع عديدة ، جعل بروسست نفسه من السهل عليهم النظر الى هذا **العمل oeuvre** ، أيضاً ، من المنظور المريح ، الذى صمد لإختبار الزمن ، منظور التسليم ، والبطولة ، والزهد . وفى نهاية المطاف ، ليس ثمة ما يحمل معنى أكبر بالنسبة لتلاميذ الحياة النموذجيين من مقولة أن إنجازاً عظيماً هو ثمرة الكدح ، والبؤس ، وخيبة الأمل . أما فكرة أن السعادة يمكن أن يكون لها نصيبٌ فى الجمال فسوف تكون شيئاً طيباً على نحوٍ مفرط ، شيئاً لن تتغلب عليه **ضعفيتهم ressentiment** أبداً .

ثمة إرادة مزدوجة في السعادة ، ديالكتيك للسعادة : شكلٌ ابتهاليٌ وشكلٌ رثائي .
الشكل الأول هو ما لم يسمع به أحد ، غير المسبوق ، ذروة النعمة ؛ والثاني هو التكرار الأبدي ،
الإستعادة الأبدية للسعادة الأصلية ، الأولى . وهذه الفكرة الرثائية للسعادة — ويمكن كذلك تسميتها
بالسعادة الإيليتية ⁽¹⁾ Eleatic — هي التي تُحوّل الوجود بالنسبة لبروست الى مَحْمِيَةٍ للذاكرة .
ومن أجلها يُضخّى في حياته بالأصدقاء والصحبة ، وفي أعماله بالحبكة ، ووحدته الشخصيات ،
وتدفق السرد ، وتلاعب الخيال . وقد تشبّث ماكس أونولد Max Unold ، أحد أكثر قراء
بروست نفاداً ، بـ "السأم" الذي يتولّد على هذا النحو في كتابات بروست وشبّهه بـ "القصص
التي لا معنى لها" . "استطاع بروست أن يجعل القصص التي لا معنى لها مثيرةً للاهتمام . إنه
يقول : ' تخيل ، أيها القارئ العزيز ، أنني كنت بالأمس أغمس كعكةً في الشاي حين خطر لي
أنني قضيت وأنا طفل بعض الوقت في الريف ' . ولقول ذلك يستخدم ثمانين صفحةً ، والأمر من
الإدهاش بحيث تظن أنك لم تعد المستمع بل صاحب أحلام اليقظة ذاته " . في هذه القصص —
" كل الأحلام العادية تتحول الى قصصاً معنى لها فور أن يحكيها المرء لأحد " — اكتشف
أونولد الجسر الموصل الى الحلم . وما من تفسيرٍ تركيبى لبروست يمكنه أن يتجاهله . فالكثير
من البوابات غير الواضحة تقود إليه — دراسة بروست المحمومة للتشابهات ، وعقيدته الجياشة
في التماثل . والعلامات الحقيقية لهيمنتها لا تصبح جليّةً حين يكشف بغتةً وبطريقةٍ مذهلة عن
تماثلاتٍ في الأفعال ، أو القسمات ، أو أساليب الكلام . فالتماثل الذي اعتدنا عليه بين شيءٍ
وآخر ، الذي يشغلنا في حالة صحوٍ ، لا يعكس إلاّ على نحوٍ غامض التشابه الأعماق لعالم
الحلم الذي يبدو فيه كلُّ ما يحدث ليس فنقاعٍ متطابقٍ بل في قناعٍ متماثل ، يتمثل فيه كل شيءٍ
على نحو مبهم مع آخر . ويعرف الأطفال رمزاً لهذا العالم : هو الجورب الذي تكون له بنية هذا
العالم الحلمى حين يكون ، وهو مطوىٌ في سلة الغسيل ، " حقيبة " و " هدية " في نفس الوقت .
ومتلماً لا يكلّ الأطفال من تغيير الحقيبة ومحتوياتها بسرعة الى شيءٍ ثالث — هو
الجورب ، تحديداً — لم يشبع بروست من إفراغ الدمية ، التي هي ذاته ، بضربةٍ واحدة كي يظل
يجمع ذلك الشيء الثالث ، الصورة التي أشبعت فضوله — وفي الحقيقة ، هدأت من حنينه .
استلقى على فراشه يعذّبه الحنين ، يحن الى العالم المُشوّه في حالة تشابه ، العالم الذي ينبثق خلاله
الوجهُ السوربالي الحقيقي للوجود . الى هذا العالم ينتمى ما يحدث عند بروست ، وكذلك النحو
المُتعمّد والصعب الإرضاء الذي يظهر به . ولا يكون هذا العالم أبداً معزولاً ، أو بلاغياً ، أو
استبصارياً ؛ إذ بكونه معلناً بعناية ومدعوماً بشكلٍ مأمون ، فإنه يحمل واقعاً هشاً ثميناً : هو
الصورة . انه يفصل نفسه عن بنية عبارات بروست مثلما انبثق ذلك اليوم الصيفي في بالبيك
Balbec — عتيقاً ، غابراً ، مُحَنَطاً — من الستائر ذات الشرائط تحت يدي فرانسواز .

2

إننا لا نذيع دائماً بصوتٍ عالٍ أهم ما نودّ قوله . كذلك لا نتقاسمه دائماً في
خصوصية مع أقرب الناس إلينا ، مع أصدقائنا الحميمين ، أكثر من هم مستعدين بإخلاص لتلقّي
اعترافنا . وإذا كان صحيحاً أن الناس ليسوا وحدهم من لهم مثل هذه الطريقة المحتشمة — أعني
، هذه الطريقة الملتوية والطائشة — في الإصرار بأخص خصوصياتهم الى أحد المعارف العابرين
، بل أن العصور أيضاً لها هذه الطريقة ، فإن القرن التاسع عشر لم يكشف نفسه لزولا Zola أو

لأناتول فرانس Anatole France ، بل لبروست الشاب ، هذا المترفع snob التافه ، المستهتر و نجم المجتمع الذى انتزع بشكلٍ عابرٍ أشد الأسرار إدهاشاً من عصرٍ أفلٍ مثلما انتزعها من شخص آخر ، هو سوان Swann المنهك حتى عظامه . تطلّب الأمرُ وجود بروسست لجعل القرن التاسع عشر ناضجاً للذكريات . وما كان قبله فترةً خاليةً من التوتر أصبح الآن مجالاً للقوة آثار فيه كُتّابٌ لاحقون تياراتٍ متعددة . كذلك ليس من قبيل الصدفة أن أبرز عمليين من هذا النوع كتبهما مؤلفان كانا قريبين شخصياً من بروسست كمعجبين و صديقين : هذان العملان هما ذكريات الأميرة كليرمون – تونير Tonnerre-Clermont وعمل السيرة الذاتية لليون دوديه Leon Daudet ؛ وقد نُشر المجلدان الأولان منهما مؤخراً . أدّى إلهامُ بروسستِ بارز بليون دوديه ، الذى بلغت حماقته السياسية من الفظاظاة والبله حدّاً لا يجعلها تُلحق ضرراً كبيراً بموهبته المثيرة للإعجاب ، الى أن يُحوّل حياته الى مدينة . و باريس المعاشة Paris vecu ، إسقاط سيرته الذاتية على خريطة المدينة ، تمسّه فى أكثر من موضعٍ ظلال شخصيات بروسستية . أما نفس عنوان كتاب الأميرة كليرمون – تونير ، فى زمن العربات Au Temps des equipages ، فلم يكن يمكن التفكير فيه قبل بروسست . هذا الكتاب هو الصدى الذى يجيب بنعومةٍ على نداء بروسست الملتبس ، المُحبِّ ، المتحدّى من فوبور سان – جرمان . وعلاوةً على ذلك ، فإن هذا الأداء الغنائى تتخلله من أوله الى آخره إشاراتٌ مباشرةٌ وغير مباشرة الى بروسست فى نغمته وفى شخوصه ، تتضمنه هو وبعض موضوعات دراسته الأثرية من ملهى الريتز Ritz . ولا ننكر ، بالطبع ، أن هذا يضعنا فى جوٍّ أرستقراطىٍّ جدّاً ، بل وفى وسطٍ خاصٍ جداً مع ذلك ، مع وجود شخصيات مثل روبير دو مونتسكيو Robert de Montesquiou ، الذى تصوره الأميرة كليرمون – تونير بأستاذية . لكن هذا يصدّق على بروسست أيضاً ، ويجد مونتسكيو نظيراً له فى كتاباته . كل هذا لم يكن ليستحق النقاش ، خصوصاً حيث أن مسألة النماذج ستكون ثانويةً وغير مهمة بالنسبة لألمانيا ، ما لم يكن النقد الألمانى مغرماً بانتهاج المسلك السهل . فلم يستطع ، فى المقام الأول ، مقاومة فرصة الإنحدار الى مستوى جمهور المكتبة العامة . وقد مال النقادُ المأجورون الى استخلاص نتائج عن المؤلف من الوسط المترفع Snobbish لكتاباته ، الى تعريف أعمال بروسست على أنها شأنٌ داخلىٌ للفرنسيين ، على أنها ملحقٌ أدبىٌ لـ تقويم جوتا Almanach de Gotha .

بديهى أن مشكلات شخصيات بروسست هى مشكلات مجتمعٍ مُتخمٍ . لكن ليس بينها واحدةٌ تتطابق مع مشكلات المؤلف ، التى هى تخريبية . ولاختزال هذا فى صيغة ، كان هدف بروسست هو تصميم كل البنية الداخلية للمجتمع على أنها فيزيولوجيا للثرثرة . وفى خزانة تحيّراتها وأقوالها الماثورة ليس هناك واحدٌ منها لا يقضى عليه عنصرٌ هزلىٌ خطير . وكان بيير كينت Quint-Pierre هو أول من لفت الانتباه الى ذلك . فقد كتب يقول : " حين تُذكر الأعمال الفكاهية ، عادةً ما يفكر المرء فى كتبٍ قصيرةٍ ، مُسليةٍ ، فى أغلفةٍ مُزيّنةٍ . وينسى المرء دون كيخوته ، و بانتاجرويل Pantagruel ، و جبل بلا Gil Blas — المجلدات السمينية ، الضخمة المطبوعة بحروفٍ صغيرة . " وهذه المقارنات ، بالطبع ، لا تفى الطاقة المتفجرة لنقد بروسست للمجتمع حقّها . فأسلوبه هو الكوميديا ، وليس المرح ؛ وضحه لا يُطوّح بالعالم الى أعلى بل يقذف به الى أسفل — مخاطراً بذلك بأن يتحطّم منه الى نُتفٍ ، مما سيجعله عند ذلك ينخرط فى البكاء . وقد تحطمت بالفعل الى شظايا وحدةٍ العائلة والشخصية ، وحدة الأخلاق الجنسية والشرف المهني . بالضحك تحطمت إدعاءات البورجوازية ، وعودة هذه الادعاءات وإعادة تمثيلها بواسطة الأرستقراطية هى التيمة السوسولوجية للعمل .

لم يكلّ بروست من التدريب الذى كان يتطلبه التحرك فى الأوساط الأرستقراطية . إذ أنه باجتهادٍ ودون كبحٍ كثير ، كيف شخصيته ، جاعلاً إياها عصيةً على النفاذ و واسعة الحيلة ، خاضعةً و صعبة ، كما يجب أن تكون من أجل مهمته . وفيما بعد أصبحت هذه التعمية و الولع بالرسميات جزءاً منه حتى أن خطابه تشكل أحياناً أنساقاً كاملةً من الأقواس ، وليس فقط بالمعنى النحوى — إنها خطابات رغم إنشائها المرن ، اللانهائى البراعة ، تذكرنا بين حينٍ وآخر بعينةٍ من كراسة كاتب خطابات : " سيدتى العزيزة ، لاحظتُ للتو أننى قد نسيتُ عصاى فى منزلك أمس ؛ أرجو أن تتكرمى بإعطائها لحامل هذا الخطاب . ملاحظة : تفضلنى بأن تغفرى لى إزعاجك ؛ فقد وجدتُ عصاى للتو . " وكان بروست شديد البراعة فى خلق التعقيدات . فذات مرة ، فى وقت متأخرٍ من الليل ، مرّ على الأميرة كليرمون - تونير وجعل بقاءه متوقفاً على أن يحضر له شخصٌ دواءه من منزله . وأرسل خادماً لإحضاره ، وأعطاه وصفاً تفصيلياً للحى والمنزل . وأخيراً قال : " لايمكنك أن تخطئه . فهى النافذة الوحيدة فى بولفار هاوسمان التى ما زال ضوءها مُضاءً ! " . كل شيء فيما عدا رقم المنزل ! . وأى واحدٍ حاول العثور على عنوان ماخورٍ فى مدينة غريبة وتلقى أشد الوصفات الثقافاً ، كلَّ شيءٍ فيما عدا اسم الشارع ورقم المنزل ، سيفهم ما ينطوى عليه الأمر هنا وارتباط ذلك بحب بروست للرسميات ، وإعجابه بالدوق دو سان - سيمون Duc de Saint - Simon ، وأخيراً وليس آخراً ، بروحه الفرنسية المتعنتة . أليست خلاصة الخبرة أن تكتشف كم أن من الصعب أن تتعلم أشياء كثيرة يمكن على ما يبدو قولها فى كلماتٍ قليلة ؟ الأمر ببساطة أن تلك الكلمات تشكّل جزءاً من لغة قائمة على أساس الطائفة والطبقة وغير مفهومة للأغراب . لا عجب أن اللغة السرية للصالونات كانت تثير بروست . وحين شرع فيما بعد فى تصويره الذى لا يرحم لـ الطائفة الصغيرة *petit clan* ، آل كورفوازييه Courvoisiers ، " روح أوريان " *esprit d Oriane* " ، كان قد أصبح من خلال ارتباطه بآل بيبسكو Bibescos طلق اللسان فى ارتجالات لغةٍ شفريةٍ لم نستطع نحن الدخول إليها إلا مؤخراً .

خلال سنوات حياته فى الصالونات لم يُطوّر بروست فحسب رذيلة التملق الى درجةٍ بارزة — الى درجةٍ لاهوتية ، كما يميل المرء الى القول — بل طوّر كذلك رذيلة الفضول . إذ نستشف لديه انعكاس الضحك الذى يُجعدُ ، مثل وميض نارٍ ، شفاه العذراوات الحمقات المنقوشات على عقودٍ عديدٍ من الكاتدرائيات التى أحبها بروست . إنها ابتسامة الفضول . فهل كان الفضول هو الذى جعله كاتب محاكاةٍ ساخرةٍ *parodist* عظيمٍ الى هذا الحد ؟ إذا كان الأمر كذلك ، فيجب علينا أن نعرف كيف نقيم مصطلح " كاتب محاكاةٍ ساخرةٍ *parodist* " فى هذا السياق . وليس التقويم بالغ السمو . فرغم أنه يفى ضغينته السحيقة حقها ، فإنه يُغفل مرارة ، وضراوة ، وتجهّم القطع الرائعة التى كتبها بأسلوب بلزاك ، وفلوبير ، وسانت - بوف ، وأرنى دو رينيير Henri de Regnier ، والأخوين جونكور Goncourts وميشليه Michelet ، ورينان ، وسان - سيمون الأثير لديه ، والتى جُمعت فى مجلّد Pastiches et Melanges [مقابسات ومنوعات] . إن محاكاةَ رجلِ فضولى هى الأداة الباهرة لهذه المجموعة ، كما أنها ملمحٌ من ملامح إبداعيته كلها التى لا يمكن ضمن نطاقها أن نفى ولّعه بحياة الخمول النباتية حقّه من الجدّة . وكان أورتيجا إى جاسيت Ortega y Gasset هو أول من لفت الانتباه الى الوجود النباتى الخامل لشخصيات بروست ، المزروعة بقوة فى وسطها الاجتماعى ، والتى تتأثر بوضع شمس الخطوة الأرستقراطية ، وتهزّها الريح التى تهبُّ من جيرمانت Guermantes أو ميزيجليز Meseglise ، وتتشابك فروعها بلا فكاك فى خميّة قدرها . هذه هى البيئة التى

نشأت منها محاكاة الشاعر . وأدق استبصارات بروس ، وأشدّها إقناعاً تتشبّث بموضوعاتها كما تتشبّث الحشرات بالأوراق ، والبراعم ، والفروع ، ولا تشي بوجودها حتى تكشف وثبةً ، أو رفة جناح ، أو قفزة ، للمراقب المفزوع أن حياةً مفردةً ضئيلةً قد زحفت بشكلٍ غير محسوس إلى عالمٍ غريبٍ . والقارئ الحقيقي لبروست ترّجّه باستمرار صدماتٍ صغيرة . ويجدُ ثانيةً في المحاكيات الساخرة ، تحت قناعٍ تلاعبٍ بـ " الأساليب " ، ما أثر فيه على نحوٍ مختلفٍ تماماً بوصفه صراع هذه الروح للبقاء تحت التعريشة الوارفة للمجتمع . وعند هذه النقطة لا بد أن نقول شيئاً عن التفسير المُحكم والمثمر لهاتين الرذيلتين ، الفضول و التملُّق . ثمة فقرةٌ موحية في كتابات الأميرة كليرمون - تونير . " وأخيراً لا يمكننا إخفاء حقيقة أن بروس قد أصبح منتشياً بدراسة الخدم المنزليين - سواءً لأن عنصراً لم يصادفه في أي مكانٍ آخر قد أثار قدراته الإستقصائية أو لأنه كان يحسد الخدم على الفرص الأكبر المتاحة لهم لملاحظة التفاصيل الحميمية للأشياء التي تثير اهتمامه . على أية حال ، فإن الخدم المنزليين ، في تجسيداتهم وأنماطهم المختلفة كانوا هم ولّعه " . وفي الظلال الغرائبية لأمثال جوبيان Jupien ، والمسيو أيمة Monsieur Aime ، وسليستين ألبالا Celestine Albalat ، تمتد مراتبهم من فرانسواز Francoise ، التي هي شخصية ذات تقاطيع خشنةٍ ، حادّة مثل القديسة مارتا St. Martha التي تبدو كأنها تخرج مباشرةً من كتاب صلوات ، وحتى أولئك السُّيَّاس و خدم الصيد chasseurs الذين ينالون أجرهم مقابل التبطل وليس العمل . وربما اختصّ هذا الخبير بالمراسم تصوير هذه المراتب الدنيا بأقصى تركيزٍ له . منذ الذي يستطيع أن يخبرنا أيّ قدرٍ من فضول الخدم أصبح جزءاً من تملُّق بروس ، وأي قدرٍ من تملُّق الخدم امتزج بفضوله ، وإلى أي مدى تمتد حدود هذه النسخة البارعة من دور الخادم عند قمة السلم الاجتماعي ؟ لقد قدّم بروس تلك النسخة ، ولم يكن باستطاعته ألا يفعل ، لأن " الرؤية voir " و " الرغبة في المحاكاة desirer imiter " ، كما اعترف مرة ، كانا نفس الشيء بالنسبة له . وقد حفظ موريس باريس Maurice Barres هذا التوجّه ، الذي كان مُتسِّداً وخانعاً في نفس الوقت ، في أشد الكلمات التي كُتبت عن بروس ملاءمةً على الإطلاق : إنه " شاعرٌ فارسيٌّ في كوخ بوابٍ " . " Un poete persan dans une loge de portiere " .

كان في فضول بروس شيءٌ من المخبر السري . فقد كان العشرة آلاف الأعلى من الناس بالنسبة له عصابةً من المجرمين ، عصابةً من المتأمّرين بلا قرين : كامورا (2) Camorra المستهلكين . وهي تستبعد من عالمها كلّ ما له دورٌ في الإنتاج ، أو تطالب على الأقل بإخفاء هذا الجزء برشاقةٍ وحياءٍ خلف ذلك النوع من السلوك الذي يمارسه محترفو الاستهلاك المصقولون . وتحليل بروس للترف snobbery ، الذي هو أهم بكثيرٍ من تمجيده للفن ، يُشكّل ذروة نقده للمجتمع . لأن توجّه المترفع ليس سوى رؤيةٍ للحياة مُتسفةٍ ، ومُنظمةٍ ، وحديدية انطلافاً من الموقع النقي كيميائياً للمستهلك . ولأن أبعد وكذلك أكثر الذكريات بدائيةً عن القوى المنتجة للطبيعة كان يجب نفيها من هذا العالم السحري الشيطاني ، وجد بروس أن العلاقة المنحرفة أكثر فائدةً من العلاقة السوية حتى في الحب . لكن المستهلك الخالص هو المُستغلّ الخالص - منطقياً ونظرياً - وعند بروس نجده كذلك في كامل تغيّن وجوده التاريخي الفعلي . وهو متعيّن لأنه مُصمّت ومُراوغ . يصف بروس طبقةً ملتزمةً في كل مكان بتمويه أساسها المادي ومرتبطةً ، لهذا السبب ذاته ، بنزعةٍ إقطاعيةٍ ليس لها مغزى اقتصادي باطنى لكنها مفيدةٌ رغم ذلك بوصفها قناعاً للطبقة المتوسطة العليا . أن هذا المتحرّر

من الأوهام ، هذا النزاعُ الذي لا يرحم ليهاء الذات ، والحب ، والأخلاق — فهكذا أحب بروسـت أن ينظر الى نفسه — يُحيلُ كلَّـه فيه اللامحدود الى حجابٍ لهذا السر الواحد الأشد حيويةً لطبقته : أعنى الجانب الإقتصادي . ولم يقصد بذلك أن يُسدَى إليها خدمةً . هنا يتحدث مارسيل بروسـت ، صلابةُ عمله ، وتعتُّ رجلٌ متقدِّمٌ على طبقته . وما يحقّقه فإنه يحقّقه بوصفه سيدها . وسوف يظل جانبٌ كبيرٌ من عظمة عمله عصياً على البلوغ أو غير مُكتشفٍ حتى تكون هذه الطبقة قد أظهرت أبرز قسماتها في الصراع النهائي .

3

في القرن الماضي كان ثمة خانٌ في جرينوبل Grenoble يحمل اسم " في الزمن الضائع " " Au Temps Perdu " ؛ لا أدري إن كان ما زال موجوداً . وعند بروسـت ، أيضاً ، نحن ضيوف ندخل خلال بابٍ تحت لافتةٍ معلقة تتأرجح في النسيم ، بابٍ تنتظرنا خلفه الأبدية والنشوة . وقد ميّز فرنانديز Fernandez عن حقٍ بين تيمة الأبدية theme de l'eternite وبين تيمة الزمن theme du temps عند بروسـت لكن أبعده ليست بأية حال أبديةً أفلاطونيةً أو طوباويةً ؛ بل أبدية نشوانية . ومن هنا ، إذا كان " الزمن يكشف عن نوعٍ جديدٍ وغير معروفٍ حتى الآن من الأبدية لأي شخصٍ يصبح مستغرقاً في مروره " ، فإن هذا لا يُمكنُ أي فردٍ بالتأكيد من الاقتراب من " الأرجاء الأعلى التي بلغها أمثال أفلاطون أو سبينوزا بخفّة جناحٍ واحدةٍ " . صحيحٌ أننا نجد عند بروسـت بقايا من مثاليةٍ باقية ، لكن سيكون من الخطأ أن نجعل من هذه البقايا أسساً للتفسير ، كما فعل بنوا – ميشان Mechin-Benoist بصورة باهرةٍ تماماً . فالأبدية التي يبسطها بروسـت للنظر هي زمنٌ مطوى convoluted ، وليست زمناً غير محدودٍ . واهتمامه الحقيقي هو بمرور الزمن في شكله الأشد واقعيةً — أي ، في شكله المرتبط بالمكان — ، ولا يفرض هذا المرور سطوته في أي موضعٍ على نحوٍ أكثر وضوحاً مما يفعل في التذكّر داخله والشيخوخة خارجه . وملاحظة التفاعل المتبادل بين الشيخوخة والتذكّر تعني النفاذ الى قلب عالم بروسـت ، الى كون الإنطواء convolution . إنه العالم في حالة تشابهات ، مملكة التناظرات correspondances ؛ وكان الرومانسيون هم أول من فهمها وعانقها بودلير بأكثر حماسٍ ، لكن بروسـت كان هو الوحيد الذي استطاع الكشف عنها في حياتنا المعاشة . هذا هو عمل الذاكرة اللاإرادية memoire involontaire ، القوة التي تعيد الشباب والمعادلة لسيرورة الشيخوخة التي لا ترحم . فحين ينعكس الماضي في " اللحظة " الطازجة النّدية ، تجمعُ أطرافه من جديدٍ ، بطريقةٍ لا تُقاوم ، صدمةُ إعادة الشباب المؤلمة مثلاً يُصبحُ طريق جيرمانت أو طريق سوان مُشتبكين بالنسبة لبروسـت حين يتجول ، في المجلد الثالث عشر ، في أرجاء منطقة كومبراى Combray للمرة الأخيرة ويكتشف تشابك الطرق . في لمح البصر يتقافز المنظرُ الخلوى مثل طفل . " Ah ! que le monde est grand a la clarte des lampes ! Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! " [" أه ! ما أكبر العالم في التمتع المصابيح ! وما أصغر العالم في عيون الذكرى ! "] . لقد نجح بروسـت في المأثرة الضخمة لترك العالم بأسره يشيخُ عمراً كاملاً في لحظة . لكن نفس هذا التركيز الذي نجد فيه أن الأشياء التي عادةً ما تأفل وتهجع ، تستهلك نفسها في

ومضة يُسمى إعادة الشباب . و بحثاً عن الزمن الضائع هو محاولةٌ مستمرةٌ لشحن عُمرٍ كاملٍ بأقصى وعيٍ ممكنٍ . وطريقة بروسست هي جعل الأشياء راهنة actualization ، وليس التأمل . إنه ممتلئٌ ببصيرة أن أياً منا ليس لديه الوقت لكي يحيا الدرامات الحقيقية للحياة المُقدَّر لنا ان نعيشها . وهذا ما يجعلنا نشيخ — هذا وليس شيئاً سواه . والتجاعيد والغضون على وجوهنا هي تسحيلٌ للعواطف ، والرذائل ، والاستبصارات العظيمة التي زارتنا ، لكننا ، نحن السادة ، لم نكن بالدار .

منذ تدريبات لويولا Loyola الروحية ، لم يكن ثمة محاولةٌ أشدَّ جذريةً للإستغراق في الذات . ومحاولة بروسست ، بدورها ، في المركز منها وحدةٌ تجذب العالمَ الى دَوامتها بقوةٍ لا تُقاوم . واللغو المفرط الصخب والفارغُ على نحوٍ غير مفهومٍ والذي يأتي هادراً من روايات بروسست هو صوت المجتمع وهو يغطس في هاوية وحدته . وهذا هو موضع حجج بروسست في ذم الصداقة . كان الأمر يتعلق بإدراك السكون في قاع هذه الحفرة ، التي تُعدُّ عيوئها أشدَّ العيون هدوءاً واستغراقاً . وهناك شيءٌ يتبدى بصورةٍ مزعجة ومُتقلبة في عددٍ كبيرٍ من النوادر ، هو تزواجٌ كثافةٍ لا تُقارن في المحادثة مع ترفعٍ لا يمكن تجاوزه عن مُحدثه . لم يكن ثمة أبداً من يتمتع بقدرة بروسست على أن يُرينا الأشياء ؛ فإصبع بروسست الذي يُشير ليس له مثل . لكن ثمة إيماءٌ أخرى في إلتئام الرُفقة الودي ، في المحادثة : هو التلامس البدني . هذه الإيماء ليست غريبةً على أحدٍ قدر غرابتها على بروسست . إذ أنه لا يستطيع حتى أن يلمس قارئه ؛ ولم يكن بقادرٍ على ذلك مقابل أيَّ شيءٍ في العالم . وإذا أراد المرء تصنيف الأدب حول هذين القطبين ، مقسماً إياه الى النوع الذي يُوجّه والنوع الذي يلمس ، فإن لبَّ النوع الأول سيكون عمل بروسست ، بينما سيكون لبُّ النوع الثاني هو عمل بيجي Peguy . وهذا هو ، من الناحية الأساسية ، ما صاغه فرنانديز بصورةٍ جيدة : " العمق ، أو بالأحرى ، الكثافة ، في جانبه دائماً ، وليست مطلقاً في جانب مُحدثه " . ويبدو هذا بصورةٍ ساطعة وبللمسةٍ كليةٍ في نقد بروسست الأدبي ، وأكثر وثائق هذا النقد دلالةً هو مقال جاء الى الوجود عند أعلى مستوى لشهرته وأدنى مستوى لانطراحه على فراش الموت : هذا المقال هو " بصدد بودلير " A Propos de Baudelaire . والمقال يسوعى في إذعانه لأسقامه ، ومُغالٍ في هذرٍ رجلٍ يستريح ، ومفرع في لا مبالاة رجلٍ موسومٍ بالموت يريد أن يتحدث من جديد ، لا يهم في أي موضوع . وما ألهم بروسست هنا في وجه الموت ، شكَّلهُ كذلك في تعامله مع معاصريه : إنه ذلك التراوحُ البالغُ الإختلاج والخشونة للتهكم والرقّة الذي يهدّد بجعل مُتلقّيه ينهارون من الإجهاد .

إن الخاصية المُستفزة ، غير المُستقرة ، للرجل تُؤثر حتى في قارئ أعماله . يكفي أن نُذكر بالتتابع اللانهائي لعبارة " سواءً كان ... " ، " soit que ... " التي يتم عن طريقها إظهارُ فعلٍ ما على نحوٍ مُنهكٍ ، مُسبّبٍ للإكتئاب ، على ضوء الدوافع التي لا تُحصى التي يمكن أن يكون قد قام على أساسها . إلا أن هذه التتابعات الإردافية paratactic تكشف النقطة التي يتطابق عندها الضعف والعبقريّة عند بروسست : الزهد الذهني ، ونزعة الشك المُجرّبة التي كان يُقارب بها الأشياء . بعد الجوّانية الراضية عن نفسها للحركة الرومانسية أتى بروسست ، مصمماً ، كما يقول جاك ريفيير Jacques Riviere ، على ألا يولى أدنى صداقية لـ " الحوريات الباطنية Sirenes interieures " . " يُقارب بروسست الخبرة دون أدنى اهتمامٍ ميتافيزيقي ، دون أدنى وُلَعٍ بالبناء ، دون أدنى ميلٍ الى العزاء " . ليس ثمة ما هو أصدق من

ذلك . ومن هنا ، فإن الملمح الأساسى لهذا العمل ، أيضاً ، والذي دأب بروسست على الزعم بأنه مُخطّطٌ ، ليس نتيجةً للبناء بأية حال . لكنه مُخطّطٌ مثل الخطوط على راحة يدنا أو مثل ترتيب السّداة [العضو الذكري] فى كأس زهرةٍ . منهكاً تماماً ، إنطرح بروسست ، ذلك الطفل الشائخ ، فوق صدر الطبيعة — لا لكى يرشف منه ، بل ليحلم على دقات قلبها . ولا بد أن يُصوّره المرءُ فى هذه الحالة من الضعف حتى يفهم كم كان جاك ريفيير مُوفقاً فى تفسير الضعف حين كتب يقول : " مات مارسيل بروسست من نفس انعدام الخبرة الذى أتاح له أن يكتب أعماله . مات من الجهل بالعالم ولأنه لم يعرف كيف يُغيّر شروط حياته التى بدأت تسحقه . مات لأنه لم يعرف كيف يوقد ناراً أو يفتح نافذةً " . ومات ، بالتأكيد ، من داء الربو النفسى .

كان الأطباء بلا حيلةٍ فى وجه هذا الداء ؛ لكن هذا لم يكن حال الكاتب ، الذى وضعه فى خدمته بشكلٍ شديد المنهجية . وإذا بدأنا بأكثر الجوانب خارجيّةً ، فإنّه كان مخرجاً مسرحياً رائعاً لمرضه . فقد ظلّ لشهورٍ ، وبسخريةٍ مُدمّرةٍ ، يربط بين صورة مُعجّبٍ أرسل إليه زهوراً وبين عبير هذه الزهور ، الذى كان يجده غير محتمل . وبناءً على تقاليد مرضه صعوداً وهبوطاً كان يندُرُ أصدقاءه ، الذين كانوا يتهيبون ويتوقفون الى اللحظة التى يظهر فيها الكاتب فجأةً فى غرفة جلوسهم بعد منتصف الليل بوقتٍ طويل — *brise de fatigue* [وقد هذه الإرهاق] . ولخمس دقائقٍ فقط ، كما كان يقول — ليبقى حتى انبلاج الفجر ، من الإجهاد بحيث لا يستطيع النهوض من كرسيه ولا قَطْعَ محادثته . وحتى ككاتب خطابات كان يستخلص من مرضه أكثر التأثيرات تفرّداً . " إن صفير تنفسى يُغرقُ أصوات قلمى وأصوات حمامٍ يجرى إفراغه فى الطابق الأسفل " . لكن هذا ليس كل شيء ، وليس الأمر كذلك أن مرضه يبعده عن الحياة الراقية . فقد أصبح هذا الربو جزءاً من فنه — إن لم يكن فنه قد خلقه فى الحقيقة . إذ أن بناء الجملة عند بروسست يعيدُ ، إيقاعياً وخطوة خطوة ، إنتاج خوفه من الإختناق . وتأملاته الساخرة ، الفلسفية ، التعليمية ، هى بشكلٍ لا يتغير النفس العميق الذى ينفذ به عن كاهله عبء الذكريات . لكن على نطاقٍ أوسعٍ ، كانت الأزمة المُندرة ، الخائفةُ هى الموت ، الذى كان واعياً به دوماً ، وبالأخص حين يكتب . على هذا النحو كان الموت يواجه بروسست ، وقبل زمنٍ طويل من بلوغ مرضه أبعاداً حرجة — ليس كنزوة مريضٍ بالوهم ، بل كـ " واقعٍ جديدٍ *realite nouvelle* " ، ذلك الواقع الجديد التى تُعدّ انعكاساته على الأشياء والناس بمثابة علامات الشيخوخة . ويمكن لفيزيولوجيا للأسلوب أن تأخذنا الى اللب العميق لهذه الإبداعية . ومن يعرف القدر الكبير من العناد الذى يحفظ به حسّ الشمّ الذكريات ، بينما لا تبقى الروائح فى الذاكرة على الإطلاق ، لن يستطيع القول بأن حساسية بروسست للروائح عارضةٌ . من المؤكّد ان معظم الذكريات التى نبحت عنها تأتى إلينا كصورٍ بصريةٍ . وحتى الأشكال الحرّة الطفول — *الذاكرة اللاإرادية* *memoire involontaire* — ما زالت الى حدٍ كبيرٍ صوراً بصريةً معزولةً ، رغم أنها حاضرة على نحوٍ مُلغز . ولهذا السبب ذاته ، فإن أى شخصٍ يودّ أن يستسلم عن علمٍ لأعمق ظلال هذا العمل لابد أن يضع نفسه فى شريحةٍ خاصةٍ — الشريحة الأعمق — من هذه الذاكرة اللاإرادية ، وهى شريحة لا تعود مواد الذاكرة تظهر فيها مُفردةً ، كصورٍ ، بل تتبننا عن كلٍ ، على نحوٍ هلامىٍ وبلا شكل ، غير محدّدٍ وثقيل ، بنفس الطريقة التى ينبىء بها ثقلُ الشبكة صيّاداً بما اصطاده من سمك . والشمّ هو حسّ الثقل لدى شخصٍ يُلقى شبابه فى بحر الزمن / الضائع . وعباراته هى مجمل النشاط العضلى للجسد المُدرَك بالعقل ؛ وتتضمن كلّ الجهد الهائل المبذول لرفع هذا الصيد .

وفيما عدا ذلك ، فإن الارتباط الوثيق للتكافل العضوى symbiosis بين هذه الإبداعية العينية وبين هذا المرض العيني تُظهره بأوضح ما يكون حقيقة أنه لم يحدث أبداً عند بروسث اقتحامٌ لذلك التحدى البطولى الذى ارتفع به مبدعون آخرون فوق مستوى جوانب ضعفهم . ومن هنا يمكن للمرء القول ، من وجهة نظرٍ أخرى ، أن مثل هذا التواطؤ الوثيق مع الحياة وسيرورة العالم الذى كان لدى بروسث كان يمكن حتماً أن يقوده الى رضىٍ عادىٍ ، كسولٍ ، على أى أساسٍ غير أساسٍ تلك المعاناة الهائلة والدائمة . إلا أن هذا الداء كان مُقدِّراً له أن يحتلّ فى صيرورة العمل العظيم مكانه الذى خصّصه له غضبٌ مُفرغٌ من الرغبات والحسرات . للمرة الثانية ، ارتفعت دعامات مثل دعامات مايكل أنجلو Michelangelo رسم عليها الفنان ، ورأسه مُلقى الى الخلف ، عملية الخلق على سقف كنيسة السيستين Sistine Chapel : إنها فراشُ المرض الذى يكرّسُ فوقه مارسيل بروسث الصفحات التى لا تُحصى والتى ملأها بخط يده ، حاملاً إياها عالياً فى الهواء ، لخلق كونه المُصغّر .

هوامش

- 1- Eleatic : نسبة الى إيلية ، وهى مدينة إغريقية فى إيطاليا السفلى كانت فيها مدرسة من الفلاسفة من بينهم زينوفانس ، و بارمينيدس ، وزينون - م
- 2- إحدى فرق المافيا الإيطالية - م

السوريالية

آخر لقطة للإنجليزيسيا الأوروبية

يمكن للتيارات الثقافية أن تُؤلّد شلالاً يكفى لأن يقيم عليه الناقد محطته لتوليد الطاقة . والإنحدار اللازم ، فى حالة السورالية ، يَنُتْجُ من الفَرْقِ فى المستوى الثقافى بين فرنسا وألمانيا . إن ما انبثق عام 1919 فى فرنسا وسط حلقة صغيرة من الأدباء — و سوف نقدّم أهم الأسماء على الفور : أندريه بريتون Andre Breton ، ولوى أراجون Louis Aragon ، و فيليب سوبوه philippe Soupault ، وروبير ديزنوس Robert Desnos ، و بول إيلوار Paul Eluard — ربما كان جدولاً ضحلاً يُغذّيه السأم المبتلّ لأوروبا ما بعد الحرب وآخر قطرات الإنحطاط الفرنسى . لكن العارفين بكل شىء الذين لم يتقدّموا ، حتى اليوم ، الى أبعد من " الأصول الأصيلة " للحركة ، وليس لديهم ، حتى الآن ، ما يقولونه عنها سوى أن زُمرة أخرى من الأدباء ما زالت تمارس التضليل على الجمهور المُوقّر ، هم أشبه بتجمّع من الخبراء عند نبعٍ يتوصلون ، بعد مداولاتٍ مُطوّلةٍ ، الى أن هذا الجدول التافه لن يُدير التوربينات أبداً .

من نصيب المراقب الألمانى أنه لا يقف عند قمة الجدول . إنه فى الوادى . وباستطاعته أن يقيس طاقات الحركة . وبوصفه ألمانياً فإنه اعتاد منذ وقتٍ طويل على أزمة الإنجليزيسيا ، أو ، بعبارةٍ أدق ، على أزمة المفهوم الإنسانى النزعة للحرية ؛ وهو يعرف كم كان مسعوراً ذلك الإصرار الذى تملك الحركة على تجاوز مرحلة النقاش الأبدى والوصول ، بأى ثمنٍ ، الى قرار ؛ ولديه من قبل خبرةٌ مباشرةٌ بوضعها البالغ الهشاشة بين كونها حركة فرونْد *fronde* (1) فوضوية وكونها مذهباً ثورياً ، ومن ثم ليس لديه أى مبررٍ لاعتبار أن الحركة هى تلك الحركة " الفنية " ، " الشعرية " كما تبدو سطحياً . وإذا كانت كذلك فى البداية ، ففى البداية ، بالضبط ، أعلن بريتون عزمه على القطيعة مع ممارسةٍ تُقدّم للجمهور الرواسب الأدبية لشكلٍ مُعيّنٍ من الوجود بينما تحجب ذلك الوجود ذاته . وإذا قلنا ذلك بطريقةٍ أكثر إيجازاً وجدليةً ، فإنه يعنى أن مجال الشعر قد تم هنا استكشافه من الداخل من جانب حلقةٍ مُحكّمةٍ من الناس يدفعون " الحياة الشعرية " الى أقصى حدود الإمكان . ويمكن أن نصدّقهم حين يؤكدون أن عمل ريمبو Rimbaud فصلٌ فى الجحيم *Saison en enfer* لم يعد ينطوى على أية أسرارٍ بالنسبة لهم . فهذا الكتاب هو فى الحقيقة أوّل وثائق الحركة (فى الأزمنة الحديثة) ؛ وسوف نناقش أسلافاً أسبق فيما بعد) . فهل يمكن تقديم النقطة موضع البحث على نحوٍ أكثر تحديداً ومضاءً مما فعل ريمبو ذاته فى نسخته الشخصية من الكتاب ؟ فعلى الهامش ، بجانب المقطع القائل " على حرير البحار والأزهار القطبية " ، كتب فيما بعد ، " ليس ثمة شىء من هذا القبيل " . (2)

وقد أوضح أراجون مبلغ عدم وضوح وهامشية الجوهر الذى كان مطموراً فيه فى الأصل ذلك اللب الجدلى الذى نما وكون السورالية ، وجاء هذا التوضيح عام 1924 — فى وقتٍ لم يكن يمكن فيه بعد التنبؤ بتطورها — فى عمله موجة الأحلام *Vague de rêves* .

واليوم يمكن التنبؤ بتطورها . فلا شك أن المرحلة البطولية ، التي خلف لنا أراجون في ذلك العمل سجلَ أبطالها ، قد انقضت . هناك دائماً ، في مثل هذه الحركات ، لحظةٌ لا بد للتوتر الأصلي للجمعية السرية إما أن ينفجر عندها الى صراعٍ فعلى ، مبتذلٍ على السلطة والسيطرة ، وإما أن يذوى كظاهرة عامة ويمرّ بتحولٍ . والسوريالية تمرّ في الوقت الحاضر بهذه المرحلة من التحول . لكنها حينما أشرقت على مؤسسيها كموجة حلمٍ مُلهمةٍ ، بدت أكثر الحركات تكاملاً ، وحسماً ، وإطلاقاً . كان كل ما تلمسه يتكامل . ولم تبدُ الحياةُ جديرةً بأن تُعاش إلا حيث تَبْلَى العتيةُ الفاصلةُ بين اليقظة والنوم داخل كل شخصٍ كأنما بفعل خطوات الصور الحاشدة التي تفيض الى الأمام والى الخلف ، ولم يبدُ أن اللغة هي نفسها إلا حيث يتداخل الصوت والصورة ، الصورة والصوت ، بدقة آلية وبلباقة لا تدعُ مجالاً لذلك الشيء التافه المسمى بـ " المعنى " . فالصورة واللغة لهما الأولوية . حين يأوى سان - بول رو - Saint-Pol Roux النفراسه عند الفجر ، فإنه يثبتُ قصاصةً على بابه تقول : " شاعرٌ يعمل " . ويلاحظ بريتون : " بهدوءٍ . أودُّ أن أُمّرَ حيث لم يمرَّ أحدٌ حتى الآن ، بهدوءٍ ! - خلفك ، يا عزيزتي اللغة " . اللغة لها الأولوية .

ليس قبل المعنى فحسب . بل قبل الذات أيضاً . في بنية العالم ، يُخلخل الحلمُ الفرديةَ مثل ضررٍ فاسدٍ . هذا التخلخل للذات بواسطة الانتشاء [بالمكيفات] intoxication هو ، في الآن نفسه ، وعلى وجه الدقة ، الخبرةُ المثمرة ، الحية ، التي أتاحت لهؤلاء الناس أن يخرجوا من نطاق الانتشاء . وليس هذا مجال تقديم تعريفٍ دقيقٍ لخبرة السوريالية . لكن كل من أدرك أن كتابات هذه الحلقة ليست أدباً بل شيئاً آخر — تظاهرات ، كلمات سحرية ، وثائق ، خدع ، تزييفات — إذا شئت ، لكنها ليست أدباً على أية حال — سيعرفُ أيضاً ، ولنفس السبب ، أن هذه الكتابات معنيةٌ حرفياً بالخبرات ، وليس بالنظريات ، وأقل من ذلك بالأشباح phantasms . وليست هذه الخبرات محدودةً بأية حالٍ بالأحلام ، أو بساعات أكل الحشيش ، أو تدخين الأفيون . إنه لخطأٌ فاحشٌ أن نعتقد أننا لا نعرف ، من " الخبرات السوريالية " ، سوى النشوات الدينية أو نشوات المخدرات . وصف لينين الدين بأنه أفيون الشعب (3) ، وربط بذلك بين الاثنين بشكلٍ أوثق مما كان يمكن أن يريد السورياليون . وسوف أشيرُ لاحقاً الى التمرّد المريب ، الجياش ، ضد الكاثوليكية الذي جلب خلاله ريمبو ، ولوتريامون Lautreamont ، وأبوللينير Apollinaire السوريالية الى الوجود . لكن التغلب الحقيقي ، الإبداعى على الإشراق الدينى لا يكمن بالتأكيد فى المخدرات . إنه يكمن فى إشراق دنيوى **profane illumination** ، فى إلهامٍ أنثروبولوجى ، مادى النزعة ، يمكن للحشيش ، أو الأفيون ، أو أى شيءٍ آخر أن يُقدّم له درساً تمهيدياً . (لكنه درسٌ خطيرٌ ؛ والدرس الدينى أشدّ صرامةً .) هذا الإشراق الدنيوى لم يجد السورياليين أكفاءً له ، أو لأنفسهم ، على الدوام ، ونفس الكتابات التي تُعلنه بأقوى ما يمكن ، عمل أراجون الذى لا مثيل له فلاح باريس **Paysan de Paris** وعمل بريتون ناديا **Nadja** ، تُظهرُ أعراضاً مُقلقةً جداً للخلل . فمثلاً ، هناك فى ناديا فقرةٌ ممتازة عن " الأيام البهيجة المنصرمة فى نهب باريس تحت شارة ساكو وفانزيتي Sacco & Vanzetti (4) " ؛ ويُردف بريتون تأكيداً بأن بولفار بون - نوفيل Nouvelle-Bonne [الخبر الطيب - م] حقق فى تلك الأيام الوعدَ الاستراتيجى بالتمرد والذى كان متضمناً فى اسمه على الدوام . لكن مدام ساكو تظهر أيضاً ، ليس بوصفها زوجة ضحية فولر Fuller ، بل باعتبارها عرافة **Voyante** ، قارئة طالعٍ تعيش فى رقم 3

شارع ديز أوزين rue des Usines [شارع المصانع - م] وتُخبر بول إيلوار بأنه لا يمكن أن يتوقع خيراً من ناديا ⁽⁵⁾. إنني أسلم الآن بأن مهنة السورالية التي تدقّ العنق فوق قمم الأسطح ، ومناجات الصواعق ، والمزاريب ، والشرفات ، وديكّة الريح ، ونقوش الجصّ — فكل الحليات مفيدة لهذا القط اللص — ربما تكون قد قادتها أيضاً الى الحجرة الخلفية الرطبة للزرعة الروحانية . لكنني لست سعيداً بسماعها تنقّرُ على زجاج النوافذ بحرصٍ لتسأل عن طالعها . فمندا الذي لا يتمنى أن يرى أطفال الثورة بالتبني هؤلاء وقد انفصلوا بأشد الطرق صرامة عن كل مجريات إجتماعات العبادة السرية التي تضمأرامل النبلاء الباليات الثياب ، والضباط المتقاعدين ، و المهاجرين émigré الساعين للريح ؟

من نواح أخرى يوضح كتاب بريتون جيداً عدداً من السمات الأساسية لهذا " الإشراق الدنيوي " . فهو يدعو ناديا بأنها " كتابٌ له بابٌ ذو جَلْبَة " . (في موسكو ، عشت في فندقٍ يشغل كلَّ عُرْفه تقريباً لاماتٌ من التبت جاءوا الى موسكو لحضور مؤتمر للمعابد البوذية . وأدهشني عدد الأبواب التي تُتركُ مُواربةً على الدوام في الردهات . وما بدا صدفةً في البداية بدأ يصبح مزعجاً . واكتشفتُ أن هذه الغرف يشغلها أعضاء طائفةٍ أقسموا على ألا يحتلوا أبداً عُرفاً مغلقاً . والصدمة التي شعرتُ بها حينئذٍ لابد أن قارئ ناديا يشعر بها) . إن الحياة في منزلٍ زجاجي هي فضيلةٌ ثوريةٌ بامتياز . وهي أيضاً انتشاءٌ ، ونزعة استعراضية أخلاقية ، كنا نحتاجها بشدة . فالتكتم بشأن حياة المرء الخاصة ، والذي كان فضيلةً أرستقراطية ذات حين ، قد أصبح باضطراد شأنًا من شئون البورجوازيين الصغار المحدثي النعمة . وقد حققت نادي المركب الصادق ، الإبداعى ، بين الرواية الفنية و الرواية ذات المفتاح roman-a-clef .

وعلاوةً على ذلك ، يكفي أن يأخذ المرء الحب بجديّة ليتعرّف فيه ، هو أيضاً — كما تشير نادي بدورها — على " إشراقٍ دنيوي " . يخبرنا المؤلف : " في ذلك الوقت بالضبط " (أى ، حين عرف ناديا) ، " اهتممتُ اهتماماً كبيراً بحقبة لوى السابع ، لأنها كانت زمن بلاطات الحب " ، وحاولت أن أصوّر بإمعانٍ شديد كيف كان الناس يرون الحب في ذلك الحين " . وقد أطلعنا مؤلفٌ حديثٌ على معلوما تٍ بالغة الدقة عن شعر الحب البروفنسالى Provençal ، الذي يقتربُ بصورةٍ مذهشة من المفهوم السورياتي للحب . " كل شعراء ' الأسلوب الجديد ' ، كما يشير إريش أورباخ Erich Auerbach في كتابه الممتاز دنتي : شاعر العالم الدنيوي ، " يملكون محبوبةً صوفية ، ولديهم جميعهم تقريباً نفس الخبرة الشديدة الغريبة بالحب ؛ فكل حبٍ Amor بالنسبة لهم يمنح أو يمنع هباتٍ أقرب الى الإشراق منها الى اللذة الحسية ؛ وجميعهم خاضعون لنوعٍ من الرابطة السرية التي تُحدّد حيواتهم الداخلية وربما كذلك حيواتهم الخارجية " . أن جذليات الإنتشاء غريبةٌ حقاً . أليس من المُحتمل أن تكون كلُّ نشوةٍ في أحد العوالم صحواً مُهيناً في العالم المُكمل له ؟ وما الذى يسعى اليه غزل البلاط Minne — وهو ، وليس الحب ، ما يربط بريتون بالفتاة التخاطرية telepathic — إن لم يكن جعلُ العفة ، بدورها ، إفتتاناً ؟ صوب عالمٍ لايتعلق فقط بمقابر القلب المقدّس أو محاريب العذراء ، بل كذلك بالصباح السابق لمعركةٍ أو التالى لانتصار .

السيدة النبيلة هي أقل ما يهم ، في الحب المُقتصر على الخاصة . وكذلك الأمر ، أيضاً بالنسبة لبريتون . فهو أقرب الى الأشياء القريبة من ناديا من قربه منها هي . فما هي هذه الأشياء ؟ لا شيء يمكن أن يكشف لنا عن السورالية أكثر مما يفعل معيار هذه الأشياء . من أين أبدأ ؟ إن بإمكانه التفاخر باكتشاف غير عادى . فقد كان هو أول من أدرك الطاقات الثورية التي تنبذ في " ما هو عتيق " ، في أول إنشاءات الحديد ، في أول مبانٍ للمصانع ، في الصور الفوتوغرافية الأولى ، في الأشياء التي بدأت في الانقراض ، أجهزة البيانو الضخمة ، فساتين ما قبل خمس سنوات ، المطاعم الأنيقة حين تكون شعبيتها قد بدأت في الانحسار . ولا يمكن أن يكون لدى أحد مفهوم أكثر دقة عن علاقة هذه الأشياء بالثورة أكثر من هؤلاء المؤلفين . فلم يدرك أحد ، قبل هؤلاء المستبصرين والمُتنبئين ، كيف يمكن للبؤس — ليس البؤس الإجتماعي فحسب ، بل البؤس المعماري ، فقر داخل البيوت ، الأشياء المُستعبدة والمُستعبدة — أن يتحول فجأة الى عمدة ثورية . باستثناء عمل أراجون ممر الأوبرا *Passage de l'Opera* ، فإن بريتون وناديا هما الحبيبان اللذان يُحوّلان كل ما خبرناه في رحلات السكك الحديدية الجنازية (فقد بدأت السكك الحديدية تشيخ) ، في أمسيات أيام الأحاد التي تُلخى عنها الرب في الأحياء البروليتارية للمدن الكبيرة ، في أول نظرة خلال النافذة التي غيّسها المطر لشقّة جديدة ، الى خبرة ثورية ، إن لم يكن الى فعل ثوري . إنهما يوصلان القوى الهائلة لـ " الجو " المخبوء في هذه الأشياء الى نقطة الانفجار . فما هو الشكل الذي تقترض أن تأخذه حياة تكون قد تحددت عند لحظة حاسمة بأغنية الشارع التي هي آخر ما تُردده شفاه الجميع ؟ .

والحيلة التي تتم بها السيطرة على عالم الأشياء هذا — من الأنسب الحديث عن حيلة وليس عن منهج — تتمثل في إحلال رؤية سياسية للماضى محل رؤية تاريخية . " إنفتحي ، أيتها القبور ، وأنتم ، يا موتى قاعات الصور ، أيتها الجثث خلف الأستار ، في القصور ، والقلاع ، والأديرة ، هنا يقف حامل المفاتيح الرائع الذي يُمسك بحفنة من المفاتيح تفتح كل العصور ، الذي يعرف أين يضغط أشد الأقفال براعة ويدعوكم أن تدخلوا الى قلب عالم اليوم ، أن تخطلوا بحاملي الأعباء ، بالميكانيكيين الذين تجعلهم النقود نبلاء ، أن تأخذوا راحتكم في سياراتهم ، الجميلة مثل درع من عصر الفروسية ، أن تأخذوا أماكنكم في عربات النوم الدولية ، وتلتحموا بكل الناس الذين ما زالوا اليوم فخورين بامتيازاتهم . لكن الحضارة لن تمنحهم سوى مهلة قصيرة " . هذه الخطبة نسبها الى أبوللينير صديقه هنري هيرتز *Henri Hertz* . فقد ابتدع أبوللينير هذه التقنية . وفي مجلد رواياته القصيرة بطيرك الهرطقة *L'heresiarque* ، استخدمها بحساب ماكيافيللي لنسف الكاثوليكية (التي كان ينتشبت بها داخليا) الى فئات .

وفي مركز عالم الأشياء هذا يقف أكثر ما حلموا به من موضوعاتهم ، مدينة باريس ذاتها . لكن التمرّد وحده هو الذي يكشف تماماً وجهها السورالي (الشوارع المهجورة التي تُحدّد فيها الصفارات والطلقات النتيجة) . وما من وجه ينزع الى السورالية بنفس الدرجة التي يكون عليها الوجه الحقيقي لمدينة ما . ما من لوحة بريشة دي كيريكو *de Chirico* أو ماكس إرنست *Max Ernst* يمكنها أن تُعادل الارتفاعات الحادة للمعاقل الداخلية للمدينة ، التي لا بد للمرء أن يجتاحها ويحتلها حتى يتملك مصيرها ، ومصيرها هو في مصيرها ، في مصير جماهيرها . وناديا هي مُفسّرة لهذه الجماهير ولما يلهمها بالثورة . " اللا وعى العظيم الحى ، الرثان ، الذى يُلهم أفعالي الوحيدة المُقنعة ، بمعنى أننى أودّ دوماً أن أثبت أنه يتحكّم الى الأبد في كل ما يخصنى " . ومن ثم ، نجد هنا سجلاً هذه التحصينات ، من ميدان موبير

Place Maubert ، حيث استعادت القمامة كل قوتها الرمزية كما لم يحدث في أي مكان آخر ، الى " المسرح الحديث " Theatre Moderne " ، الذى لا يُعزّينى شيء عن عدم معرفته . لكن في وصف بريتون للبار في الطابق الأعلى — " المكان مظلم تماماً ، بتعريشاتٍ مثل أنفاقٍ لا يمكن النفاذ منها — غرفة استقبال فوق قاع بحيرة " — ثمة شيءٌ يعيد الى ذاكرتى تلك الغرفة غير المفهومة تماماً في مقهى برينسيس القديم Princess Café . كانت هي الغرفة الخلفية في الطابق الأول ، وفيها يظهر أزواج العشاق في ضوء أزرق . كنا نسميها " مدرسة التشريح " ؛ وكانت آخر مطعمٍ مُصمّمٍ من أجل الحب . في مثل هذه الفقرات عند بريتون ، تتدخل الفوتوغرافيا بطريقةٍ بالغة الغرابة . فهي تُحيل الشوارع ، والبوابات ، وميادين المدينة ، الى رسومٍ توضيحيةٍ لروايةٍ مبتذلةٍ ، تستخلص البداهة التافهة لهذه العمارة العتيقة لتحققها بالكثافة الأشد أصالةٍ إزاء الأحداث التى يجرى وصفها ، والتى تُحيل إليها اقتباساتٌ منقولةٌ كلمةً بكلمةٍ مع أرقام الصفحات ، مثلما في دفاتر خادمتي الغرف القديمتي . وكل أجزاء باريس التى تظهر هنا هي أماكن يدور فيها ما بين هؤلاء الناس مثل بابٍ دوار .

باريس السوراليين هي ، أيضاً ، " كونٌ صغير " . بمعنى أن الأمور لا تبدو مختلفةً في الكون الأكبر ، الكوزموس cosmos . فهناك ، أيضاً ، مُفترقاتٌ تومض فيها إشاراتٌ مرورٍ شبحية ، و التناظرات و الارتباطات غير المحسوسة بين الأحداث هي الحالة السائدة . إنها الإقليم الذى ينقل عنه الشعر الغنائى للسورالية . ولابد من ملاحظة ذلك ولو لمجرد دحض سوء الفهم الإجبارى لشعار الفن للفن *l'art pour l'art* . لأن كلمة " للفن " [في عبارة " الفن للفن " — م] ما كان لها أبداً أن تفهم بشكلٍ حرفيٍّ ؛ فقد كانت على الدوام تقريباً رايةً تُبحر تحتها شحنةٌ لا يمكن الإعلان عنها لأنها لا زالت تفتقر الى إسمٍ . هذه هي لحظة الشروع في عملٍ يمكن أن يضيء ، مثلما لم يفعل أى عملٍ آخر ، أزمنة الفنون التى نشهدها الآن : هذا العمل هو تاريخٌ لشعر الخاصة esoteric poetry . وليس من قبيل الصدفة بأية حالٍ ألا يوجد مثل هذا العمل حتى الآن . لأنه لو كُتب كما يجب — أعنى ، ليس كمجموعةٍ يُسهّم فيها كل " المتخصصين " النوعيين " بأبرز ما يستحق المعرفة " في مجالاتهم ، بل كمؤلفٍ عميق الجذور ينجزه فردٌ يقوم ، بدافعٍ داخليٍّ ، بتصوير زخمٍ أولىٍّ ، دائم التجدد لشعر الخاصة أكثر مما يُصوّرُ تطوّراً تاريخياً — لو كُتب على هذا النحو لأصبح واحداً من تلك الاعترافات الدراسية التى يمكن إحصاؤها في كل قرنٍ . وسوف يكون على الصفحة الأخيرة أن تُبين صورةً بالأشعة السينية للسورالية . يبين بريتون في عمله مقدمة لخطابٍ حول قلة الواقع *Introduction au discours sur le peu de realite* كيف كانت الواقعية الفلسفية للعصور الوسطى أساسَ الخبرة الشعرية . إلا أن هذه الواقعية — أى ، الاعتقاد في وجودٍ واقعيٍّ ، منفصلٍ ، للمفاهيم سواءٌ خارج أو داخل الأشياء — كانت دائماً ما تعبر بسرعةٍ بالغة من المجال المنطقي للأفكار الى المجال السحري للكلمات . ويجب أن نفهم الألعاب التحويلية الصوتية والجرافيكية المفعمة بالعاطفة والتي سرت خلال كل أدب الطليعة طوال الأعوام الخمسة عشر الماضية ، سواءٌ حمل اسم المستقبلية ، أو الدادائية ، أو السورالية ، يجب أن نفهم هذه الألعاب بوصفها خبراتٍ سحريةٍ مع الكلمات ، وليس بوصفها تسليياتٍ فنيةٍ . وتبين الكلمات التالية لأبوللينير من بيانه الأخير ، الروح الجديد والشعراء *L'esprit nouveau et les poètes* ، كيف تمتزج هنا الشعارات ، والصيغ السحرية ، والمفاهيم . إنه يقول ، عام 1918 : " ليس هناك مُعادلٌ حديثٌ في الأدب للسرعة والبساطة اللتين أصبحنا جميعاً معتادين على الإشارة بهما بكلمةٍ واحدة الى كياناتٍ مُركبةٍ من قبيل زحامٍ ، وأمةٍ ، والكون . لكن

كتاب اليوم يملأون هذه الفجوة ؛ فأعمالهم التركيبية تخلق حقائق جديدة تكون التبدلات التشكيلية لها مركبة قدر تركيب تلك التي يُشار إليها بالكلمات التي تدلّ على كياناتٍ جماعيةٍ " . إلا أن أبوللينير و بريتون لو تقدّما بنشاطٍ أكبر في نفس الاتجاه وأكملوا الارتباط بين السورالية وبين العالم الخارجى بإعلان أن ، " إنجازات العلم تقوم على أساس تفكيرٍ سورىالى بدرجةٍ أكبر بكثير مما تقوم على أساس تفكيرٍ منطقي " — وبعبارةٍ أخرى ، لو جعلنا التعمية Mystification ، التي يرى بريتون ذروتها في الشعر (مما يمكن الدفاع عنه) ، لو جعلها أساساً للتطور العلمى والتقنى ، أيضاً — فإن ذلك التكامل يكون مفرط التهوّر . ومن الموحى جداً أن نقارن احتضان الحركة المفرط الاندفاع لمعجزة الآلات غير المفهومة — " لقد تحققت الخرافات القديمة في أغلبها ، والآن جاء دور الشعراء ليخلقوا خرافاتٍ جديدة يمكن للمخترعين من جانبهم أن يجعلوها واقعاً من جديد " (أبوللينير) — ان نقارن هذه الفانتازيات الفائقة السخونة باليوتوبيات الجيدة التهوية لأمثال شيربارت Scheerbart .

" إن التفكير في كل النشاط الإنسانى يجعلنى أضحك " . هذه العبارة لأراجون توضح بجلاءٍ شديد الدرب الذى كان على السورالية أن تقطعه منذ أصولها وحتى تسييسها . وفى المقال الممتاز "الثورة والمثقفون" بقلم بيير نافيل Pierre Naville ، الذى كان ينتمى أصلاً الى هذه الجماعة ، وصّفت هذا التطور ، عن حقٍ ، بأنه جدلى . ففى تحوّل توجّه شديد التأملية الى معارضةٍ ثوريةٍ ، لعب دوراً بارزاً عداءُ البورجوازية تجاه كلّ تعبيرٍ عن الحرية الفكرية الجذرية . وقد دفع هذا العداء السورالية الى اليسار . وسارعت هذا التطور الأحداثُ السياسية ، وخصوصاً الحرب فى المغرب . ومع بيان " مثقفون ضد الحرب المغربية " ، الذى ظهر فى صحيفة لومانيته L Humanite ، تم كسب أرضيةٍ مشتركةٍ مختلفةٍ جذرياً عن تلك التى كانت تتميز ، مثلاً ، بالفضيحة الشهيرة فى مأدبة سان - بول روه Saint-Pol Roux . ففى ذلك الحين ، بعد الحرب بقليل ، حين انفجر السوراليون ، الذين اعتبروا أن الاحتفال بشاعرٍ يعبدونه قد تعرّضَ للإمتهان بحضور عناصر قومية النزعة ، هاتفين " تحيا ألمانيا " ، فإنهم بقوا ضمن نطاق الفضيحة ، التى تتمتع البورجوازية تجاهها ، كما هو معروف ، بجلدٍ سميك ، بقدر حساسيتها تجاه كل فعل . وهناك إتفاقٌ ملحوظٌ بين الطرق التى نظر بها أبوللينير و أراجون الى مستقبل الشاعر فى ظل مثل هذه الرعاية السياسية . فالفصلان " اضطهاد " و " قتل " فى عمل أبوللينير الشاعر القاتل Poete assassine يتضمنان الوصف الشهير لمذبحةٍ ضد الشعراء . يتم اجتياح دور النشر ، وتلقى كُتبُ الأشعار فى النيران ، ويُشنقُ الشعراء . وتجري نفس المشاهد فى نفس الوقت فى كل أنحاء العالم . ولدى أراجون ، وتحسباً لمثل هذه الفظائع ، ينادى " الخيال " فريقه لشن حملةٍ صليبيةٍ أخيرة .

ولفهم تلك النبوءات ، وللتوصل الى تقييم استراتيجى للخط الذى توصلت اليه السورالية ، يجب على المرء أن يتمعن فى نمط التفكير الواسع الانتشار بين من يُطلقُ عليهم اسم الإنتليجنسيا البورجوازية اليسارية الحسنة الطوية . ويتبدى هذا التفكير بوضوح كافٍ فى التوجه الروسى الحالى لهذه الدوائر . ونحن لا نشير هنا بالطبع الى بيروه Beraud ، الذى كان رائداً للكذب عن روسيا ، ولا الى فابر - لوس Fabre- Luce ، الذى يحجل خلفه كقرٍ وفى ، مُحَمَّلاً بكل أنواع سوء النية البورجوازية . لكن ، ما أشد إشكالية حتى كتاب الوساطة النمطى الذى كتبه دوهامل Duhamel . وما أصعب احتمال الاستقامة المُتكلفة ، النشاط والإخلاص القسريين للمنهج البروتستانتى ، الذى يمليه الضيق والجهل اللغوى ، والذى يضع الأشياء فى نوع

من الإشراق الرمزي . وما أشدَّ إحياء موجزه : " إن الثورة الحقيقية ، الأعمق ، التي يمكن بمعنى معين أن تُغيّر جوهر الروح السلافي ذاته ، لم تحدث بعد " . من السمات النمطية لهؤلاء المثقفين الفرنسيين اليساريين — مثلما هي بالضبط من السمات النمطية لنظرانهم الروس ، أيضاً — أن وظيفتهم الإيجابية مُستمدّةٌ بكاملها من شعورٍ بالواجب ، ليس تجاه الثورة ، بل تجاه الثقافة التقليدية . وإنجازهم الجماعي ، بقدر ما يكون إيجابياً ، يُقارب المحافظة . لكنهم ، سياسياً واقتصادياً ، لا بد من اعتبارهم دائماً مصدراً محتملاً للتخريب .

ومن الأمور المُميّزة لكل هذا الموقف اليساري البورجوازي مُزاوجته التي لا شفاء لها بين الأخلاق المثالية النزعة وبين الممارسة السياسية . و لا يجب فهم سماتٍ محوريةٍ معينةٍ للسوريالية ، وللتقاليد السوريالية في الحقيقة ، إلا في تضادٍ مع الحلول الوسط العاجزة لـ " الوجدان " . ولم يحدث حتى الآن سوى القليل لحفز هذا الفهم . فقد كان الإغراء كبيراً للنظر إلى شيطانية أمثال ريمبو أو لوتريامون بوصفها ملحقاً للفن من أجل الفن في سجلٍ للحذقة snobbery . لكن المرء لو عقد العزم على فتح هذه الدُمية الرومانسية ، لوجد بداخلها شيئاً صالحاً للاستخدام . لوجد عقيدة الشر بوصفها أداةً سياسية ، ولو أنها رومانسية ، للتطهير والعزل ضد كل نزعة هوايةٍ سطحيةٍ مُسبِغةٍ للطابع الأخلاقي . وإذا اقتنع المرء بهذا ، وصادف سيناريو مسرحيةٍ مرعبةٍ بقلم بريتون تتركز حول اغتصاب الأطفال ، فربما رجع القهقري بضعة عقود . فبين عامي 1865 و 1875 ، عمل عددٌ من الفوضويين العظام ، دون أن يعرفوا شيئاً عن بعضهم البعض ، على آلتهم الجهنمية . والشئ المدهش أنهم بشكلٍ مستقلٍ أحدهم عن الآخر ، قد ضبطوا ساعة آلتهم على نفس الساعة بالضبط ، وبعد ذلك بأربعين سنة انفجرت في أوروبا الغربية في نفس الوقت كتابات دوستوفسكي ، و ريمبو ، و لوتريامون . ولمزيدٍ من الدقة ، يمكن للمرء أن يختار من مجمل عمل دوستوفسكي مقطعاً واحداً لم يُنشر فعلياً حتى حوالي عام 1915 ، هو " اعتراف ستافروجين Stavrogin " من رواية المموسون . فهذا الفصل ، الذي يتماسّ بشكلٍ وثيقٍ جداً مع النشيد الثالث من أناشيد مالدورور Chants de Maldoror ، يتضمن تبريراً للشر يتم فيه التعبير عن موتيفاتٍ معينة من السوريالية بصورةٍ أقوى مما يفعل أي واحدٍ من الناطقين الحاليين باسمها . إذ أن ستافروجين سوريالي قبل التسمية avant la lettre . فليس ثمة من يفهم ، مثلما فعل ، مقدار سذاجة وجهة نظر المتزمتين Philistines القائلة بأن الخير ، برغم كل فضيلة من يمارسونه ، هو إلهامٌ من الله ؛ بينما ينشأ الشر بكامله من عفويتنا ، وفيه نكون كائناتٍ مستقلةٍ ومكتفيةً بذاتها . وليس سواه من رأى الإلهام ، مثلما فعل ، حتى في أحقر الأفعال ، وفيها بالتحديد . وقد اعتبر الخسة ذاتها شيئاً متشكلاً سلفاً ، في مسار العالم وكذلك في أنفسنا ، شيئاً نحن مُزوّدون بالاستعداد له إن لم نكن مدعويين إليه ، مثلما يرى المثالي البورجوازي الفضيلة . إن رب دوستوفسكي لم يخلق فقط السماء والأرض والإنسان والوحش ، بل خلق أيضاً الوضاعة ، والانتقام ، والقسوة . وهنا ، أيضاً ، لم يُتيح للشيطان فرصة التدخل في عمل يديه . ولهذا السبب تتمتع كل هذه الرذائل بحيويةٍ أوليةٍ في عمله ؛ ربما لم تكن " رائعة " ، لكنها جديدةٌ أبداً ، " كأنها في اليوم الأول " ، تفصلها مسافةٌ لا نهائية عن الكليشيهات التي يدرك من خلالها المتزمتُ الخطيئة .

إن إيقاع التوتر الذي مكّن الشعراء موضع النقاش من أن يحققوا على مبعدةٍ تأثيراتهم المدهشة يجدُ توثيقاً بالغ البذاءة له في الخطاب الذي وجهه إيزيدور دو كاس Isidore

Ducasse الى ناشره بتاريخ 23 اكتوبر عام 1869 ، فى محاولة لجعل شعره يبدو مقبولا . وفيه يضع نفسه فى خط النسب الذى يمتد من ميكيفيتش Mickiewicz ، وساوثى Southey ، وألفريد دى موسيه Alfred de Musset ، وبودلير ، ويقول : " إننى ، بالطبع ، قد ضحمت النعمة بعض الشيء كى أجلب شيئا جديداً الى هذا الأدب الذى ، فى نهاية الأمر ، لا يتغنى إلا باليأس حتى يسبب الإكتئاب للقارىء وبذلك يجعله يتوق بكثافة أكبر الى الخير بوصفه علاجاً . وهكذا فإن المرء فى النهاية لا يتغنى حقاً إلا بالخير ، لكن المنهج وحده أكثر فلسفية وأقل سذاجة من منهج المدرسة القديمة ، التى لم يبق منها على قيد الحياة سوى فيكتور هوجو وقلة من الآخرين " . لكن ، إذا كان لكتاب لوتريامون الضال أى نسب على الإطلاق ، أو ، بالأحرى ، أمكن تحديد نسب له ، فإنه نسب العصيان . ومن هنا ، فإن محاولة سوبوه Soupault ، فى طبعته للأعمال الكاملة عام 1927 ، لكتابة سجل حياة سياسى لإيزيدور دوкас كانت محاولة مفهومة تماماً و متبصرة . ولسوء الحظ ، ليس هناك توثيق يدعمها ، والتوثيق الذى قدمه سوبوه يقوم على خلط . من جهة أخرى ، ولحسن الحظ ، نجحت محاولة مماثلة فى حالة ريمبو ، ويتمثل إنجاز مارسيل كولون Marcel Coulon فى أنه دافع عن صورة الشاعر الحقيقية ضد الاغتصاب الكاثوليكي من جانب كلوديل Claudel و بيريشون Berrichon . وريمبو كاثوليكي فى الحقيقة ، لكنه ، بناءً على تقريره هو نفسه ، كاثوليكي فى أشد أجزاء نفسه تعاسة ، ولا يكفل من شجب هذا الجزء وتحديده ليكون محطاً لكراهيته هو و كراهية الجميع ، لاحتقاره هو واحتقار الجميع : إنه ذلك الجزء الذى يجبره على الاعتراف بأنه لا يفهم التمرد . لكن هذا هو تنازل كوميونى غير راضٍ عن مساهمته ، وعندما أدار ظهره للشعر ، كان منذ زمنٍ طويل — فى أعماله الأولى — قد ترك الدين . يكتب فى فصل فى الجحيم

Saison en enfer : " أيتها الكراهية ، إليك قد عهديت بكنزى " . وهذا قول آخر يمكن أن تنمو حوله بويطيقا للسوريالية مثل نبات متسلق ، لتضرب بجذورها الى مدى أعماق من نظرية الإبداع " المندھش " التى ولدها أبوللينير ، الى عمق استبصارات بو Poe .

منذ باكونين Bakunin ، ظلت أوروبا تفتقر الى مفهوم راديكالى للحرية . أما السورياليون فلهيهم واحد . إنهم أول من يصقئ المثل الأعلى المتصلب الليبرالى — الأخلاقى — الإنسانى النزعة للحرية ، لأنهم مقتنعون بأن " الحرية ، التى لا يمكن شراؤها على هذه الأرض إلا بألف من أصعب التضحيات ، لا بد من الاستمتاع بها بتمامها دون قيود ودون أى نوع من الحساب البراجماتى ، طالما بقيت " . وهذا يثبت لهم أن " نضال البشرية من أجل التحرر فى أبسط أشكاله الثورية (الذى هو ، رغم ذلك ، تحرر بكل المعانى) ، يظل هو القضية الوحيدة الجديرة بأن تُخدم " . لكن ، هل هم ناجحون فى لحم هذه الخبرة بالحرية بالخبرة الثورية الأخرى التى علينا الاعتراف بها لأنها تخصتنا ، لأنها الجانب البناء ، الديكتاتورى للثورة ؟ باختصار ، هل ربطوا التمرد revolt بالثورة revolution ؟ كيف لنا أن نتخيل وجوداً موجهاً فقط صوب بولفار بون — نوفيل ، فى عُرف بناها لوكوربوزيه Le Corbusier و أود Oud ؟

كسب طاقات الانتشاء لصالح الثورة — هذا هو المشروع الذى تدور حوله السوريالية فى كل كتبها وأعمالها . ويمكنها أن تسميه مهمتها الأشد خصوصية . بالنسبة لهم ، لا يكفى أن نكوناً نشوانياً يحيا ، كما نعلم ، فى كل فعل ثورى . وهذا المكون يتطابق مع ما هو فوضى . لكن التشديد عليه بشكل حصري سيعنى إخضاع الإعداد المنهجى والانضباطى للثورة بالكامل لممارسة تتراوح بين تدريبات اللياقة وبين الاحتفال مُقدماً . يُضاف الى هذا مفهوم غير دقيق

، وغير جدلي لطبيعة الانتشاء . فجماليات الرسّام ، والشاعر ، **en etat de surprise** في حالة دهشة ، جماليات الفن بوصفه رد فعل شخصٍ مندهشٍ ، مشتبكةٌ في أحبولة عددٍ من التعصّبات الرومانسية الخبيثة . وأيّ استكشافٍ جدّي للمواهب والظواهر الخفية ، السورالية النزعة ، الفانتازماجورية ، يفترضُ سلفاً إنصفاً جدلياً يكون الانعطافُ الرومانسي للذهن منيعاً تجاهه . والتشديد المسرحي أو التعصّبي على الجانب المُلغز فيما هو مُلغز لا يمضي بنا الى مدى أبعد ؛ فنحن لا نخترق اللغز إلا الى الدرجة التي نتعرّف عليه فيها في العالم اليومي ، بفضل منظورٍ جدليٍ يُدركُ ما هو يومي على أنه يتعذّر إختراقه ، وما يتعذّر إختراقه على أنه يومي . وأشدّ الأبحاث عاطفةً في الظواهر التخاطرية telepathic ، على سبيل المثال ، لن تعلّمنا عن القراءة (التي هي عملية تخاطرية على نحوٍ بارز) ، نصف ما يعلمنا الإشراف الدنيوي للقراءة عن الظواهر التخاطرية . وأشدّ الأبحاث عاطفةً في نشوة الحشيش لن تعلمنا عن التفكير (الذي هو مُخدّرٌ على نحوٍ بارز) ، نصف ما يعلمنا الإشراف الدنيوي للتفكير في نشوة الحشيش . والقاريء ، والمفكر ، والمتبطل ، و **المتسكع flaneur** ، هم أنماطٌ من المستبشرين تماماً مثل متعاطي الأفيون ، والحالم ، والنشوان . وأكثر دنيويةً . ناهيك عن ذكر أفطع المخدرات ذاك — الذي هو نواتنا — الذي نتعاطاه في وحدتنا .

" كسب طاقات الانتشاء لصالح الثورة " — هل هذه ، بتعبيرٍ آخر ، سياسة شعرية ؟ . " لقد جرّبنا هذا الشراب . أي شيءٍ ، إلّا هذا ! " . حسناً ، سيحكم أن تعرفوا الى أي حدٍ توضح الأمور جولةً في الشعر . إذ ، ما هو برنامج الأحزاب البورجوازية ؟ . إنه قصيدةٌ سيئةٌ في الربيع ، مملوءةٌ بالاستعارات حتى الانفجار . والاشتراكي يرى ذلك " المستقبل الأفضل لأطفالنا وأحفادنا " في حالةٍ يتصرّف فيها الجميع " كما لو كانوا ملائكة " ، ويملك الجميع " كما لو كانوا أغنياء " ، ويحيا الجميع " كما لو كانوا أحراراً " . و لا أثر للملائكة ، و لا الثروة ، و لا الحرية . فهذه مجرد صور . وماذا عن رصيد مخيلة هؤلاء الشعراء من الجمعيات الاشتراكية — الديمقراطية ؟ ماذا عن **gradus ad parnassum** [قاموسهم الشعري اللاتيني أو الإغريقي — م] ؟ إنه التفاؤل . لكن نسيماً مختلفاً تماماً يهبُ في مقال نافيل الذي يجعل تنظيم التشاؤم " نداء الساعة . إنه ، باسم أصدقائه الأدبيين ، يُوجّه إنذاراً لا بد في مواجهته لهذا التفاؤل غير المبدئي ، المميّز للهواة ، أن يبيّن ألوانه الحقيقية دون إبطاء : أين تكمن شروط الثورة ؟ في تغيير التوجّهات أم في تغيير الظروف الخارجية ؟ هذا هو السؤال الفاصل الذي يحدّد علاقة السياسة بالأخلاق و لا يمكن التموه به بشأنه . وقد وصلت السورالية الى أقرب ما يمكن من الإجابة الشيوعية . ويعني هذا التشاؤم على طول الخط . تماماً . الارتياح في مصير الأدب ، الارتياح في مصير الحرية ، الارتياح في مصير الإنسانية الأوروبية ، لكن الارتياح ثلاث مرات في كل مصلحة : بين الطبقات ، وبين الأمم ، وبين الأفراد . والثقة غير المحدودة فقط في شركة I. G. Farben وفي الوصول السلمي بسلاح الجو الى حدّ الكمال . لكن ما الأمر الآن ، ماذا بعد ؟

هنا لابد من إعطاء الأهمية الواجبة للإستبصار الذي استلزم ، في كتاب أراجون الأخير ، **مبحث في الأسلوب Traite du style** ، تفرقةً بين الاستعارة والصورة ، وهو استبصارٌ مُوفقٌ في مسائل الأسلوب يحتاج الى توسيعٍ . وها هو التوسيع : لا تتصادم هاتان الاثنتان — الاستعارة والصورة — في أي موضعٍ بعنفٍ وبشكلٍ لا يقبل المصالحة مثلما

تفعلان في السياسة . لأن تنظيم التشاؤم لا يعنى سوى طرد الاستعارة الأخلاقية من السياسة واكتشاف فضاءٍ في العمل السياسى محجوزٌ مائة بالمائة للصور . إلا أن فضاء الصور هذا لم يعد يمكن استكشافه بالتأمل . وإذا كانت المهمة المزدوجة للإنتلجنسيا الثورية هي الإطاحة بالسيادة الفكرية للبورجوازية وإقامة إتصالٍ مع الجماهير البروليتارية ، فإن الإنتلجنسيا قد أخفقت تماماً تقريباً في الشق الثاني من هذه المهمة لأنه لم يعد يمكن أدائه تأملياً . لكن هذا لم يمنع إحداً مطلقاً من الاقتراب منه المرة بعد المرة كأنما يمكن عمله ، ومن المطالبة بشعراء ، ومفكرين ، وفنانين بروليتاريين . ولمواجهة ذلك ، كان على تروتسكى أن يؤكد — منذ وقتٍ مبكرٍ يرجع الى كتاب الأدب والثورة — ان أمثال هؤلاء الفنانين لن يبرزوا إلا من ثورةٍ منتصرةٍ . وفي الحقيقة ، ليس الأمر هو جعل الفنان ذى الأصل البورجوازي أستاذاً " للفن البروليتارى " بقدر ما هو نقله ، حتى على حساب نشاطه الفنى ، الى نقاطٍ هامةٍ في فضاء الصور هذا . وفي الحقيقة ، ألا يمكن أن يكون قطع " عمله الفنى " جزءاً جوهرياً من وظيفته الجديدة ؟ .

ستكون النكات التى يرويها هي الأفضل . وسيرويها بشكلٍ أفضل . ففي النكتة ، أيضاً ، في الهجاء ، في سوء الفهم ، في كل الحالات التى يُبرزُ فيها فعلٌ ما صورته الخاصة ويوجدُ ، وهو يمتصّها ويستهلكها ، حيث ينظرُ القربُ بعيونه ذاتها ، يفتحُ فضاء الصور الذى طال البحث عنه ، عالمُ الوقائع الكلية والمتكاملة ، التى تفتقر الى " الحيز الأفضل " — إنه ، بكلمةٍ واحدةٍ ، الفضاء الذى تنقسم فيه المادية السياسية والطبيعة الفيزيقية الإنسان الداخلى ، النفس ، الفرد ، أو ما شئنا أن نلقيه لهما ، بعدالةٍ جدليةٍ ، تشملُ كلَّ أعضائه . ورغم ذلك — بالضبط بسبب هذه التصفية الجدلية — سيكون هذا الفضاءُ فضاءً للصور ، وللأجساد ، بشكلٍ أكثر تَعَيُّناً . فلا بد في النهاية من الإقرار بالأمر : أن المادية الميتافيزيقية ، من نوع مادية فوجت Vogt وبوخارين Bukharin ، كما تشهد خبرة السورياليين ، وقبلها خبرة هيبيل Hebel ، وجورج بوشنر Georg Buchner ، ونيتشه ، وريمبو ، لا يمكنها أن تؤدّى دون إنقطاع الى المادية الأنثروبولوجية . فثمة شىء ناقص . فالمجموع هو جسدٌ ، أيضاً . و الطبيعة physis التى يجرى تنظيمها له في التكنولوجيا لا يمكن ، من خلال كل واقعه السياسى والفعلى ، إنتاجها إلا في فضاء الصور ذاك الذى يُعدنا له الإشراقُ الدنيوى . وفقط حين يتداخل في التكنولوجيا الجسدُ والصورةُ بحيث يُصبحُ كلُّ توترٍ ثورىٍ استثارةً عصبيةً جسميةً جماعيةً ، وتصبحُ كلُّ الاستنارات العصبية الجسمانية للمجموع تفرغاً ثورياً ، يكون الواقعُ قد تجاوز نفسه الى المدى الذى يُطالب به البيان الشيوعى . وحتى الآن ، لم يفهم مطالبه الراهنة سوى السورياليين . وهم يستبدلون ، بالنسبة لإنسانٍ ، تفاعل الملامح الإنسانية بوجه مُنبهٍ يدقُّ في كل دقيقةٍ لمدة ستين ثانية .

- 1- تقال على حركات الإنتفاضة أو التمرّد غير المنظمين . نسبة الى القلاقل ضد لوى 14 وأن النمساوية و حكومة مازاران .
- 2- خطأ مزدوج من بنيامين : فمن جهة ، لا يرجع البيت الذى يستشهد به الى " فصل فى الجحيم " ، بل الى قصيدة " Barbare " فى " الإشراقات " ؛ ومن جهة أخرى فإن " ليس ثمة شىء من هذا القبيل " ليست عبارة لاحقة ، بل تشكل جزءاً من ذات النص:
"Oh !le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas) " A rthur Rimbaud, Œuvres complètes, éd. A. Adam , Paris , Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972,p.144)
- 3- العبارة لماركس كما هو معروف
(cf . Critique de la philosophie du droit de Hegel , paris , Aubier ,1971,p.52)
- 4- المهاجران الإيطاليان الفوضويان نيقولاس ساكو (1898- 1927) و بارتولوميو فآنزيتى (1888 – 1927) . حكمت عليهما محكمة ماساشوستس العليا بالموت (1921) وأعدما (1927) بتهمة قتل صرّاف وحارس أحد المصانع برغم توفر إقرافات أخرى تؤكد براءتهما وبرغم كل حركات التأييد التى طالبت بإطلاق سراحهما . أعيد اعتبارهما عام 1977 – روبير الصغير
(André Breton, Nadja, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 1964, p. 179 sq.)
- 5 – لكن يبدو أن ماكس إرنست ، وليس إيلوار هو من تحذره مدام ساكو من ناديا .

محاوَرَات مع بريخت

ملاحظات سفندبورج

4 يوليو 1934 . محاورَة طويلة في غرفة مرض بريخت في سفندبورج دارت أمس حول مقالِي "المؤلف بوصفه منتجاً". النظرية التي يطورها المقال - وهي أن معياراً حاسماً للحكم على الوظيفة الثورية للأعمال الأدبية يكمن في درجة التقدم التقني في الأدب، والذي يؤدي إلى وظيفة معدلة للأشكال الفنية، ومن ثم لوسائل الإنتاج الذهني أيضاً - لم يكن بريخت ليقبلها إلا بالنسبة لنمط وحيد، هو كاتب الطبقة المتوسطة - العليا، الذي يحسب نفسه ضمنه . يقول : " مثل هذا الكاتب يتمتع فعلاً بالتضامن مع مصالح البروليتاريا عند نقطة واحدة : حيث يتعلق الأمر بتطوير وسائل إنتاجه الخاصة . لكنه بشعوره بالتضامن عند هذه النقطة الواحدة، يكون كمنتج، قد اكتسب الطابع البروليتاري، بشكل تام، عند هذه النقطة . إلا أن هذا الاكتساب الكامل للطابع البروليتاري عند نقطة واحدة، يؤدي إلى التضامن مع البروليتاريا على مجمل الجبهة" . أما إنتقادي للكتاب البروليتاريين من طراز بيشير Becher فقد وجده بريخت مفرط التجريد . وحاول تحسينه بتحليل قصيدة بيشير المطبوعة في أحد الأعداد الأخيرة من إحدى الصحف الأدبية البروليتارية الرسمية تحت عنوان "أقول بكل صراحة..." قارنها بريخت، من ناحية، بقصيدته التعليمية حول فن التمثيل و المكتوبة من أجل كارولا نيهير Carola Neher، ومن ناحية أخرى، بقصيدة "الزورق النشوان Bateau ivre" (1) . قال : " علمت كارولا نيهير بضعة أشياء، تعلمت ليس فقط كيف تمثّل، بل أيضاً كيف تغتسل، على سبيل المثال . لأنها اعتادت أن تغتسل كي لا تكون قذرة. لم يكن في ذلك شك . وقد علمتها كيف تغسل وجهها . عندئذ بلغت بذلك حداً من الكمال جعلني أود أن أصورها سينمائياً وهي تفعل ذلك . لكن هذا لم يسفر عن شيء لأنني في ذلك الحين لم أكن راغباً في التصوير، وهي غير راغبة في أن يصورها أي شخص آخر كانت هذه القصيدة التعليمية نموذجاً . كان المقصود أن يضع كل تلميذ نفسه مكان الـ "أنا" . أما حين يقول بيشير "أنا"، فإنه يصدق أنه نموذجي - بوصفه رئيس إتحاد الكتاب البروليتاريين - الثوريين في ألمانيا. لكن لا أحد يريد أن يحذو حذوه. ويستنتج المرء ببساطه أنه سعيد بنفسه". وبهذه المناسبة قال بريخت أنه اعتزم منذ فترة طويلة أن يكتب سلسلة من تلك القصائد النموذجية لمهن مختلفة - المهندس، والكاتب . ومن جهة ثانية، يقارن بريخت قصيدة بيشير بقصيدة ريمبو . في القصيدة الأخيرة، كما يعتقد، كان ماركس و لينين، أيضاً - لو كانا قد قرأها - سيستشفان الحركة التاريخية العظيمة التي هي تعبير عنها . كانا سيدركان بوضوح تام أنها لا تصف جولات متجول غريب الأطوار، بل الهروب المتصعلك لشخص لم يعد يحتمل حدود طبقته التي - مع حرب القرم، والمغامرة المكسيكية - كانت قد بدأت في فتح أجزاء غريبة من العالم أمام مصالحها الماركنتيلية. لكنّ تمثّل إيماءة الصعلوك غير المكبل، الذي يسلم أموره ليد المصادفة و يدير ظهره لمجتمعه، من الواضح أنه أمر مستحيل بالنسبة للنموذج النمطي للمقاتل البروليتاري .

6 يوليو . قال بريخت ، خلال محاوره الأمس : " كثيراً ما أفكر في محكمة
يجرى إستجوابي أمامها . ' ما هذا ؟ هل حقاً تعنى هذا بجدية ؟' عندئذ يكون على
أن أعترف : ليس بجدية تامة . إننى فى نهاية المطاف أفكر أكثر مما يجب فى الأمور
الفنية، فيما يكون مستحسناً على خشبة المسرح ، بحيث لا يمكن أن أكون جاداً تماماً؛
لكننى بعد أن أكون قد أجبت بالنفى على هذا السؤال الهام ، سأضيف تأكيداً أكثر أهمية:
أن مسلكى **مشروع** " . حقاً ، أن هذه الصياغة جاءت فى النقاش فى وقت لاحق.
فقد بدأ بريخت بشكوك ، ليس فى مشروعية نهجه بل فى فعاليته. بدأ بعبارة نشأت
عن بعض ملاحظات أدليت أنا بها عن جير هارت هاوبتمان Gerhart Hauptman :
" أحياناً أتساءل أليسوا هم، فى نهاية المطاف، الكتاب الوحيد الذين يحققون شيئاً
بالفعل : أعنى ، **الكتاب الجوهريين** . و يعنى بريخت بهذا الكتاب الجادين
تماماً. ولكى يشرح هذه الفكرة فإنه يبدأ من تخيل أن كونفوشيوس قد كتب تراجيدياً
أو أن لينين قد كتب رواية. ويعلن أن المرء قد يظن أن هذا أمر غير مسموح به،
أنه سلوك لا يليق بهما . " لنفترض أنك تقرأ رواية سياسية ممتازة لتكتشف بعد ذلك
أنها بقلم لينين ؛ سيتغير رأيك فيه و فيها ، وذلك على نحو يضر بكليهما . كذلك لن
يُسمح لكونفوشيوس بكتابة إحدى مسرحيات يوريبديدس؛ فسوف يُظن أن هذا أمر
غير مشرف. رغم أن حكمه ليست كذلك " . باختصار ، يشير هذا كله إلى تفرقة
بين نموذجين أدبيين : ذى البصيرة ، الجاد ، من ناحية ، والمتأمل ، الذى ليس
جاداً تماماً ، من الناحية الأخرى . وهنا أثير سؤال كافكا Kafka. إلى أى واحدة من
المجموعتين ينتمى ؟ وأعلم أن السؤال لا يمكن حسمه . وهذا نفسه يُعد بالنسبة لبريخت علامة
على أن كافكا ، الذى يعتبره كاتباً عظيماً ، مثل كلايست Kleist ، أو جرابه Grabbe ، أو
بوشنر Buchner ، فاشل. فنقطة إنطلاقه هى الأمثلة فى الحقيقة، وهى مسئلة أمام العقل و من ثم
، لا يمكن أن تكون جادة تماماً، بقدر ما يتعلق الأمر بصياغتها اللفظية . لكن هذه
الأمثلة تخضع عندئذ لتطويفى . وتنمو لتصير رواية. وأذا تحدثنا تحديداً، فإنها
تحمل جرثومة رواية من البداية . فلم تكن أبداً شفافة. علاوة على ذلك ، فإن بريخت
مقتنع بأن كافكا ما كان ليعثر على شكله الخاص بدون رواية دوستويفسكى
المفتش العام وبدون فقرة الأمثلة الأخرى فى **الإخوة كارامازوف**،
حيث تبدأ جثة ستاريتس القدسية فى التعفن . من هنا ، فإن الأمثلة لدى كافكا فى
تعارض مع الرؤيا . لكن كافكا ، بوصفه صاحب رؤيا ، كما يقول بريخت ، رأى ما
سيأتى دون أن يرى ما هو قائم . وهو يشدد - مثلما فعل من قبل فى لوفاندو
Le Lavandou ، لكن على نحو أوضح بالنسبة لى - على الجانب التنبؤى فى
عمله. يقول أن كافكا لديه مشكلة واحدة فقط ، هى مشكلة التنظيم. كان ما تملكه
هو الخوف من دولة مستعمرة النمل : كيف يصبح الناس مغتربين عن أنفسهم
بواسطة أشكال حياتهم الجمعية . وقد تنبأ بأشكال معينة من هذا الإغتراب -
مثلاً، [أساليب الـ G. P. U.] (2) ورغم ذلك، لم يجد حلاً ، و لم يستيقظ من
كابوسه. وعن دقة كافكا ، يقول بريخت أنها دقة شخص مُبهم، حالم.

12 يوليو. أمس، بعد مباراة شطرنج ، قال بريخت : " إذا جاء كورش Korsch فسوف يكون علينا أن نبتكر لعبة جديدة معه . لعبة لا تظل المواقع فيها كما هي على الدوام ؛ و حيث تتغير وظيفة القطع إذا ظلت لفترة في نفس المربع: فإما أن تصبح أقوى أو أضعف . على هذا النحو ، لا تتطور اللعبة ؛ بل تظل كما هي وقتاً أطول مما يجب . "

23 يوليو. أمس ، زيارة من كارين ميشائيليس Karin Michaelis ، التي عادت لئوها من رحلتها الروسية ممثلة بالحماس . يتذكر بريخت دليله ، تريتياكوف Tretiakov ، الذي فرّجه على موسكو ، فخوراً بكل ما يراه ضيفه ، مهما كان . يقول بريخت : " ليس هذا شيئاً سيئاً ، إذ يبين أنها تخصه . فلا أحد يفخر بما يملكه الآخرون " . وبعد برهة يردف : " حسناً ، في النهاية أصبحت مرهقاً بعض الشيء . فلم أستطع أن أعجب بكل شيء ، ولا حتى أردت . الأمر على هذا النحو : إنهم جنوده ، وشاحناته . لكنها ، لسوء الحظ ، لاتخصني " .

24 يوليو. على عارضة تسند سقف غرفة مكتب بريخت نُقشت الكلمات : " الصدق غنيّ " . وعلى إفريز إحدى النوافذ يقف قرد خشبي صغير يمكنه أن يهز رأسه . وقد علّق بريخت حول رقبته ملاحظة صغيرة تقول : " أنا، أيضاً ، يجب أن أفهمه " .

5 أغسطس. منذ ثلاثة أسابيع ، أعطيت ب مقالاً عن كافكا . من المؤكد انه قرأه ، لكنه لم يتحدث عنه من تلقاء نفسه على الإطلاق ، وفي المرتين اللتين حوّلتهما المناقشة باتجاهه، اجاب متهرباً . وأخيراً إسترددت المخطوطة دون كلمة واحدة . ومساء أمس عاد فجأة إلى هذا المقال . وجاء الإنتقال ، الحاد و الخطر، إليه نتيجة لملاحظته أنني ، أنا أيضاً ، لا يمكن تبرئتي تماماً من تأنيب الوقوع في أسلوب كاتب يوميات ، على طريقة نيتشه Nietzsche . فمقالى عن كافكا ، على سبيل المثال - كان مهتما بكافكا من وجهة النظر الظاهرية فحسب - أخذ العمل على أنه شيء نما من تلقاء ذاته - والرجل، أيضاً - وقطع كل روابطه ، حتى رابطته بمؤلفه . كان سؤال **الجوهر** دائما هو ما يهمنى في النهاية . بينما يجب تناول ذلك الأمر من خلال طرح سؤال كافكا : ماذا يفعل ؟ كيف يتصرف ؟ وبالنظر في المقام الأول إلى العام أكثر من الخاص . عندئذ سيتضح أنه عاش في براغ في وسط سىء من الصحفيين والأدباء الذين يسبغون على أنفسهم أهمية؛ في هذا العالم كان الأدب هو الواقع الأساسى ، إن لم يكن الوحيد . من هذا المنطلق ترتبط نقاط قوة وضعف كافكا ؛ قيمته الفنية ، وكذلك أيضاً لا جدواه المتعددة

الأوجه . إنه صبي يهودى - مثلما يمكن للمرء أيضا أن يصوغ لفظة صبي أرى - كائن نحيل ، غير محبوب ، فقاعة فوق مستنقع السبخ القزحي لثقافة براغ ، لا أكثر . ورغم ذلك ، كان له كذلك جوانب معينة شديدة الإثارة للإهتمام . هذه الجوانب يمكن إبرازها ؛ ولهذا الغرض سيكون على المرء أن يتخيل محادثة بين لاو-تسى وحواريه كافكا . يقول لاو-تسى : " حسناً، أيها الحوارى كافكا ، إن المنظمات ، وعقود الإيجار ، وغيرها من الأشكال الإقتصادية التى تحيا فيها تجعلك متوتراً؟ " " نعم " . " لم تعد قادراً على إحتمالها ؟ " " لا " . " تزعجك شهادة أسهم؟ " " نعم " . " والآن تبحث عن قائد تتبعه ، أيها الحوارى كافكا . " يقول بريخت : هذا بالطبع شئ جدير بالإزدراء . أنا أرفض كافكا . ثم يمضى فيتحدث عن أمثلة لفيلسوف صينى عن " متاعب النفع " . فى الغاية أنواع متعددة من جذوع الأشجار . من أكثرها سمكاً ، تُقطع عوارض السفن ؛ ومن الجذوع الأقل سمكاً لكنها ما زالت محترمة ، تُصنع أغطية الصناديق و جوانب التوابيت؛ أما البالغة النحافة فتستخدم للعصى؛ لكن الجذوع التى توقفت عن النمو لا يخرج منها شئ - إنها تقلت من متاعب النفع . " عليك أن تتلفت فيما كتبه كافكا مثلما تتلفت فى غابة من هذا القبيل . عندها ستجد عدداً من الأشياء المفيدة جداً . الصور جيدة . لكن الباقي ظلامية . إنه أذى خالص . عليك أن تتجاهله . والعمق لا يقودك إلى مدى أبعد . العمق هو بعد قائم بذاته ، مجرد عمق - لذا لا يتضح فيه شئ " . ختاماً، أشرح لـ ب أن سبر الأعماق هو طريقتى فى الوصول إلى الأضداد . فى مقالى عن كراوس Kraus توصلت إلى ذلك فعلاً . وأنا أعلم أن مقالى عن كافكا لم يكن موفقاً تماماً: إذ لا يمكننى دفع تهمة أنه يتكون من ملاحظات شبيهة باليوميات . وفى الحقيقة ، فإن النقاش داخل المنطقة الحدودية التى يحددها كراوس ، ويحددها كافكا بطريقة أخرى ، كان مثيراً حقاً لاهتمامى . قلت ، أننى لم أستكشف بعد هذه المنطقة فى حالة كافكا . أما كونها تحتوى على قدر كبير من النفايات و المخلفات ، والكثير من الظلامية الحقيقية ، فهو أمر أدركه جيداً . ألا أن ثمة جوانب أخرى أكثر أهمية ، وقد تناولت عدداً منها فى مقالى . ولابد لمقاربة ب النقدية ، فى نهاية الأمر ، أن تثبت نفسها من خلال تفسير ما هو خاص . وافتح " القرية التالية " . وعلى الفور أمكننى ملاحظة النزاع الذى ولده هذا الإقتراح داخل ب . فقد كان يرفض بشدة ملاحظة أيزلر Eisler القائلة أن هذه القصة " لا قيمة لها " . لكنه ، من جهة أخرى ، عاجز بنفس القدر عن شرح قيمتها . إعتقد أنها " تحتاج إلى دراسة فاحصة " . ثم إنقطع النقاش ؛ كانت الساعة العاشرة ، وكانت الأخبار تزداع من فيينا .

31 أغسطس . أول أمس كان لنا جدال طويل و محتدم حول مقالى عن كافكا . أساسه : تهمة أنه يعزز الفاشية اليهودية . أنه يزيد و يكتف الظلام المحيط بهذا المؤلف بدل أن يبذره . بينما تكمن الأهمية الحاسمة فى توضيح كافكا ، أى ، صياغة مقترحات قابلة للتطبيق يمكن استخلاصها من قصصه . ويمكن إفتراض أن ثمة مقترحات قابلة للإستخلاص من القصص ، ولو حتى من الهدوء الساجى لوجهة النظر فيها . لكن ،

سيتوجب البحث عن هذه المقترحات في إتجاه الإساءات العامة الكبرى التي تلحق بالبشرية اليوم . ويحاول بريخت أن يبين أثرها في عمل كافكا . لكنه يقتصر أساساً على المحاكمة . هناك ، فيما يعتقد ، نجد ، قبل كل شيء ، الخوف من نمو المدن الذي لا ينتهي ولا يُقاوم . ويزعم أنه يعرف من خبرته الشخصية العبء الساحق لهذه الظاهرة على الكائنات البشرية . إن التوسّطات ، وأشكال الإعتماد ، والتشابكات غير المفهومة التي تكتنف البشر كنتيجة للشكل الحالى لوجودهم ، تجد التعبير عنها في هذه المدن . وتجد التعبير عنها على نحو آخر في الرغبة في " زعيم " ، يمثل بالنسبة للبورجوازي الصغير الرجل الذي يمكنه أن يعده مسؤولاً عن كل مصائبه ، في عالم يمكن فيه إزاحة اللوم من شخص إلى آخر بحيث يفلت منه الجميع . يسمى بريخت المحاكمة كتاباً تنبؤياً . " يمكنك من النظر إلى الجستابو أن تتبين ما يمكن أن تؤول إليه التشيكا Cheka " (3) . ومنظور كافكا : هو منظور الرجل الذي ألقى به إلى الكلاب . وأودراديك Odradek شخصية مميزة لذلك: حيث يفسر بريخت الحاجب بأنه يمثل هموم رب الأسرة . لا بد أن تجري الأمور خطأ بالنسبة للبورجوازي الصغير . ووضعه هو وضع كافكا . لكن بينما يقرر نمط البورجوازي الصغير الشائع اليوم - أى ، الفاشى - فى مواجهة هذا الوضع أن يمارس إرادته الحديدية، التي لا تُقهر ، لا يكاد كافكا يقاوم ؛ إنه حكيم . فحيث يفرض الفاشى البطولة ، يطرح هو أسئلة . إنه يطلب ضمانات لوضعه . لكن وضعه مؤسس بحيث أن الضمانات لا بد لها أن تتجاوز كل حدٍ معقول . وإنها لمفارقة كافكاوية أن الرجل الذي يبدو أن أقوى قناعاته هي قناعاته بعدم جدوى كل الضمانات كان موظف تأمين . علاوة على ذلك ، فإن تشاؤمه المطلق العنان خال من أى حس تراجيدى بالقدر . فهو لا يكتفى بأن يكون لتوقعه للشقاء مجرد أساس إمبريقي - رغم أنه أساس مكتمل ؛ بل يضع أيضاً معيار النجاح النهائى ، بساذجة لا شفاء لها ، فى أشد الجهود تفاهة و سوقية : فى زيارة مندوب تجارى متجول أو فى تقديم طلب إلى جهة رسمية . تركزت المناقشة فى بعض الأحيان على قصة " القرية التالية " . أعلن بريخت أنها المقابل لقصة أخيل و السلحفاة . فالشخص الذى يُركب الرحلة ابتداءً من أصغر جزئياتها لن يبلغ القرية التالية أبداً - ناهيك عن كل أنواع الحوادث . فالعمر نفسه أقصر من أن يتسع لتلك الرحلة . لكن الخطأ يكمن فى ذلك " الشخص " . فالمسافر خادع ، أيضاً ، بقدر كون الرحلة خادعة . و مثلما تم الآن القضاء على وحدة الحياة ، تم كذلك القضاء على قصر أمدها . مهما كانت قصيرة . ولا يصنع هذا أى فرق ، لأن من يصل إلى القرية هو شخص آخر مختلف عن ذلك الذى بدأ الرحلة . ومن جانبى ، أقدم التفسير التالى : المقياس الحقيقى للحياة هو التذكر . فالتذكر يعبر الحياة إسترجاعياً ، بسرعة البرق . وفور أن يقلب المرء بضع صفحات إلى الوراء ، يكون التذكر قد رجع من القرية التالية إلى النقطة التى قرر عندها المسافر أن يشرع فى السفر . والمرء الذى تحولت حياته إلى كتابة ، مثل حياة العجائز ، لا يحب أن يقرأ هذه الكتابة إلا إلى الوراء . لأنه بهذه الكيفية فقط يقابل نفسه ، وبهذه الكيفية فقط - هارباً من

الحاضر - يمكن لحياته أن تُفهم .

27 سبتمبر، دراجور . فى مناقشة ذات مساء منذ بضعة أيام ، شرح بريخت الحيرة الغريبة التى تمنعه حالياً من وضع خطط محددة . السبب الأول لهذه الحيرة - كما يؤكد - هو المزايا التى تميز وضعه الشخصى عن وضع معظم المهاجرين . وإذا كان فى هذا لا يعترف بالهجرة عموماً باعتبارها الأساس لمشروعات و خطط ، فإن أى مفهوم من هذا القبيل لها فى حالته المحددة ملغى بالأحرى على نحو لا رجعة فيه . وخططه أوسع مدى . وهذا يضعه أمام إختيار . فمن ناحية ، هناك مشروعات نظرية تنتظر . المشروع الأصغر عن أى Ui - وهو هجائية عن هتلر بأسلوب كتاب التاريخ فى عصر النهضة - والمشروع الضخم لرواية - توى Tui . والمقصود برواية - توى أن تقدم مسحا موسوعيا لحماقات التليكتوال - Intellectual- Insنز (أى المثقفين)؛ ويبدو أنها ستجرى فى الصين ، جزئياً على الأقل . وهناك نموذج صغير جاهز لهذا العمل . لكن علاوة على هذه الخطط النظرية ، تتنازع مشروعات تعود إلى دراسات و تأملات قديمة جداً . وبينما أمكن إدراج التأملات التى نشأت مرتبطة بالمرشح الملحمى فهوامش ومقدمات كتاب Versuche ، فإن الأفكار التى نشأت عن نفس الإهتمامات لكنها ارتبطت فى وقت لاحق بدراسة اللينينية، من جهة ، وبالاتجاهات العلمية لدى الإمبريقيين ، من جهة ثانية ، قد تجاوزت ذلك الإطار الضيق . وعلى مدى سنوات جرى تجميعها ، تحت هذا العنوان أو ذاك ، بحيث أن المنطق اللا-أرسطى ، والنظرية السلوكية ، و الموسوعة الجديدة ، و نقد الأفكار ، قد انتقلت على التوالى إلى مركز جهود بريخت . هذه النشاطات المختلفة تتلاقى الآن فى فكرة قصيدة فلسفية ، تعليمية . وتتبع هواجس بريخت من سؤال ما إذا كان سيجد قبولاً من الجمهور لعمله - بالنظر إلى كل عمله السابق ، لكن بالنظر خصوصاً إلى الجزء التهكمى منه ، وبالدرجة الأولى **رواية البنسات الثلاثة** . فى هذا الشك يلتقى خيطان مختلفان من التفكير . فمن ناحية ، هناك التشككات التى لا بد أن يتعرض لها الموقف التهكمى وحتى موقف المفارقة ، وذلك كلما اشتد إهتمام بريخت بمشكلات و مناهج الصراع الطبقي البروليتارى . إلا أن هذه التشككات - ذات الطبيعة العملية أساساً - سوف يساء فهمها إذا جرت مماهاتها مع إعتبرات أخرى ، أكثر جوهرية . هذه الطبقة الأعمق من الهواجس تتعلق بالعنصر الفنى و الهازل فى الأدب ، لكنها تتعلق بالدرجة الأولى بتلك اللحظات التى أحياناً ما تجعل نفسها ، جزئياً ، منيعة أمام العقل . هذه الجهود البطولية لبريخت من أجل إضفاء المشروع على الفن فى علاقته بالعقل قد أعادته المرة تلو المرة إلى الأمثلة ، التى يتم فيها إثبات البراعة الفنية عن طريق الإلغاء النهائى فيها لكل عناصر الفن . و هذا الانشغال بالأمثلة هو بالضبط ما يسود الآن ، على نحو أكثر جذرية ، فى الإعتبرات المحيطة بالقصيدة التعليمية . خلال المناقشة ذاتها ، حاولت أن أوضح لبريخت أن تلك القصيدة التعليمية لن يكون عليها أن تبرر نفسها للجمهور البورجوازي بقدر ما تبرر نفسها للجمهور البروليتارى ، الذى من المفترض أنه سيستمد معايير من عمل بريخت الأسبق ، ذى التوجه البورجوازي جزئياً ، بدرجة أقل مما سيستمد من المضمون الدوجمائى و النظرى للشعر التعليمى ذاته . قلت له : "إذا استطاعت هذه القصيدة التعليمية أن تستنفر لصالحها سلطة الماركسية ، فلن تهزها حقيقة عملك الأسبق ."

4 أكتوبر . أمس ، رحل بريخت إلى لندن . وسواء كنت أنا ، من حين لآخر ، أمثل له إغراء بوجه خاص ، أم أنه أصبح مؤخراً أكثر ميلاً إلى ذلك ، فإن ما يسميه هو نفسه موقف التصيد في تفكيره قد أصبح الآن أشد وضوحاً في النقاش . وفي الحقيقة ، تدهشني لفظة بعينها تنشأ عن هذا التوجه . فهو مغرم بشكل خاص باستخدام مفهوم " النكرات " بإصرار شديد . في دراجور قرأت الجريمة و العقاب لدوستويفسكي . وفي البداية ، ألقى باللوم على الكتاب باعتباره السبب الأساسي لمرضى . وحتى يدعم حجته ، حكى لى كيف استبد به مرض طويل ، فى شبابه ، ربما كان يحمل جرثومته منذ أمد بعيد ، حين استمع ، ذات عصر ، وهو أضعف من أن يحتج ، إلى زميل دراسة له يعزف شوبان عللييانو . وينسب بريخت إلى شوبان و دوستويفسكي تأثيراً مدمراً للصحة بوجه خاص . لكنه إتخذ كذلك كل المواقف الممكنة ضد قراءتى ، ولما كان هو نفسه يقرأ شفيك Schweik فى نفس الوقت ، فإنه لم يضيع فرصة المقارنة بين قيمة كل من المؤلفين . فى كل الأحوال ، ما كان دوستويفسكى ليمسك شمعة لهاشيك Hasek ، لكنه ، بالأحرى ، يقتصر بشكل فظ على " النكرات " ، ولا شك أنه كان على وشك أن يطلق على عمله اللفظة التى جعلها مؤخراً جاهزة لكل الكتابات التى تفتقر إلى طابع تنويرى ، أو ينكره هو عليها . إنه يدعوها " جواليص طين " .

28 يونيو 1938 . وجدت نفسى فى متاهة من السلالم . لم تكن هذه المتاهة مسقوفة فى كل مكان . تسلفت صاعداً ؛ وكانت سلالم أخرى تقود إلى أسفل . وعلى أحد المنبسطات وجدت نفسى واقفاً فوق قمة . إنبسط عبر الريف أفق متسع . رأيت آخرين يقفون فوق ذرى أخرى . وفجأة أمسك الدوار بتلابيب أحد هؤلاء الناس فهوى إلى أسفل . إنتشر الدوار ؛ وأخذ آخرون يتساقطون الآن من القمم الأخرى إلى الأعماق . وحين تملكنى هذا الإحساس ، بدورى ، استيقظت . فى 22 يونيو وصلت إلى منزل بريخت .

يشير بريخت إلى رشاقة لامبالية فى وقفة فيرجيل Virgil ودانتى Dante ، واصفاً إياها بأنها الخلفية التى تبرز فوقها إيماءة فيرجيل الكبرى . دعاهما كليهما بأنهما متنزهان promeneurs . يشدد على المكانة الكلاسيكية لـ الجحيم Inferno : "يمكنك أن تقرأه فى الريف " . يتحدث بريخت عن كراهيته المتأصلة لرجال الدين ، التى ورثها عن جدته . ويلمح إلى أن أولئك الذين تبنا مبادئ ماركس النظرية بشكل تلاعبوا به ليناسيهم سيشكلون دائماً زمرة كهنوتية . الماركسية تقبل "التفسير" بسهولة بالغة . عمرها مائة عام واتضح أنها ... (فى هذه اللحظة قوطعنا) . " يجب إلغاء الدولة " . من يقول ذلك ؟ إنها الدولة " . (هنا لا يمكنه أن يعنى سوى الإتحاد السوفيتى .) يأتى بريخت ويقف فى وضع بارع ، مسحوق أمام المقعد الذى أجلس عليه - إنه يقلد "الدولة " - ويقول ، بغمزة جانبية لزبائن خياليين ؛ "أنا أعلم ، يجب إلغائى" . مناقشة حول الرواية السوفيتية الحديثة . تخيلنا عن متابعتها . نتحول بعدها إلى الشعر والترجمات الشعر الغنائى السوفيتى من اشد اللغات تنوعا والتى تغرق مجلة داس فورت Das Wort .

يلاحظ بريخت أن المؤلفين هناك يمرون بوقت عصيب . "يُعدُّ الأمر مقصوداً إذا لم يظهر إسم ستالين في قصيدة " .

29 يونيو. يتحدث بريخت عن المسرح الملحمي ؛ و يذكر مسرح الأطفال حيث تضيف أخطاء التقديم ، التي تعمل كتأثيرات إغراب ، على العرض سمات ملحمية . ويمكن أن يحدث شيء مماثل مع الفرق الصغيرة . أتذكر عرض جنيف لمسرحية السيد Le Cid ، التي كان مرأى تاج الملك الملوى فيها هو ما أوحى إلى بالفكرة الأولى للكتاب عن التراجيديا الذي كتبته بعدها بتسع سنوات . هنا يذكر بريخت ، من جانبه ، اللحظة التي تجذرت فيها فكرة المسرح الملحمي . كان تدريباً [بروفة] على عرض ميونخ لمسرحية إيوارد الثاني . وكانت المعركة التي تحدث في المسرحية ستشغل خشبة المسرح لفترة ثلاثة أرباع الساعة . لم يستطع بريخت أن يتصرف مع الجنود (ولا استطاعت آسيا [لاسيس] [Asja [Lasis] ، مخرجته المساعدة .) وأخيراً إستدار إلى فالنتين Valentin ، وهو صديق حميم له في ذلك الوقت ، كان يحضر التدريب ، ملقياً السؤال اليائس : "حسناً ، ماذا أصاب الجنود ؟" فاجاب فالنتين : "إنهم شاحبون - إنهم خائفون " . وكانت هذه هي الملاحظة الحاسمة . أضاف بريخت : " إنهم متعبون " . وتم طلاء وجوه الجنود بطبقة سميكة من الطباشير . وفي ذلك اليوم تم إكتشاف الأسلوب .

بعدها بقليل ، طُرح موضوع " الوضعية المنطقية " القديم . كُنت متعنناً تماماً ، وهددت المناقشة بأن تأخذ منعطفاً غير سار . ومنع ذلك إعترافي بريخت لأول مرة بسطحية صياغاته . وقد فعل ذلك بأن أورد قولاً مأثوراً لطيفاً هو " الإحتياج العميق يجب تناوله بطريقة سطحية " . بعدها ، حين انتقلنا إلى منزله - لأن المناقشة جرت في حجرتي ، قال : إنه لأمر طيب أن تباغتكَ حقبة رجعية وأنت في موقف متطرف . لأنك بهذه الطريقة تصل إلى موقف وسطي " . قال أن هذا ما حدث له ؛ لقد أصبح سمحاً .

في المساء ، أود أن أعطى أحداً هدية صغيرة لآسيا ؛ هي زوج من القفازات . لكن بريخت يظن أن الأمر سيكون صعباً . إذ يمكن أن يظنوا أن يان Jahn (4) يكافئها على خدماتها التجسسية بزواج من القفازات . "أسوأ شيء هو أن إتجاهات برمتها دائماً ما تُرفس بعيداً(5) . لكن ربما ظلت ترتيباتها دون تغيير " .

1 يوليو. كلما تلمست الأحوال في روسيا ، جاءت إجابات شديدة التشكك . وحين تساءلت مؤخراً عما إذا كان أوتفالد Ottwald ما زال في السجن ، كانت الإجابة ، " إذا كان ما زال حياً ، فإنه في السجن " . وأمس قالت شتيفين Steffin أنها تشك في أن يكون تريتياكوف Tretiakov ما زال حياً .

4 يوليو. مساء أمس . قال بريخت (فمناقشة حول بودلير) : أنا لست ضد ما هو ضد - إجتماعى asocial — أنا ضد ما هو لا - اجتماعى non- social .

21 يوليو. تسبب مطبوعات الكتاب من قبيل لوكاتش Lukacs و كوريل Kurella لبريخت الكثير من القلق . إلا أنه يعتقد أنهم لا يجب معارضتهم في المجال النظري. أغير السؤال إلى المجال السياسي . وهنا ، أيضا لا ينمق كلماته . "الإقتصاد الإشتراكي ليس بحاجة إلى الحرب ومن ثم لا يستطيع هضمها . والمزاج 'المحب للسلام ' لدى ' الشعب الروسى ' لا يعنى أكثر من ذلك . لا يمكن وجود إقتصاد إشتراكي في بلد واحد . ولا بد أن إنتاج السلاح كان ، بالضرورة ، نكسة قاسية للبروليتاريا الروسية؛ فقد ارتد بهم فبعض المجالات إلى مراحل من التطور التاريخي كانوا قد خلفوها وراءهم منذ زمن طويل .ومن بينها المرحلة القيصرية . في روسيا يتولى السلطة نظام شخصي . وهذا ، بالطبع ، لا يمكن أن ينكره سوى الحمقى " . سرعان ما قوطعت هذه المحاوراة القصيرة . بالإضافة إلى ذلك ، شدد بريخت في هذا الصدد أنه مع حل الأممية الأولى ، فقد ماركس و إنجلز الإتصال بالحركة العمالية ومن هنا كانا لا يرسلان سوى نصائح شخصية ، ليس المقصود منها النشر ، إلى زعماء أفراد . كذلك لم يكن من قبيل الصدفة - المؤسفة رغم ذلك - أن إنجلز تحول في النهاية إلى العلوم الطبيعية .

قال أن بيلا كون Bela Kun هو أعظم معجبيه في روسيا . فالشاعران الألمانيان الغنائيان الوحيدان اللذان يفضلهما هما بريخت و هاينه Heine . (وبالمناسبة ، أشار بريخت إلى رجل معين في اللجنة المركزية يؤيده .)

25 يوليو. امس صباحاً جاء بريخت ليريني قصيدته عن ستالين ، بعنوان " حديث الفلاح إلى ثوره " . في البداية لم أستطع أن أتبين الغرض منها ؛ وبعد برهة ، حين عبر ذهني خاطر ستالين ، لم أجرو على التشبث به . كان هذا التأثير يناظر تقريبا ما يقصده بريخت . وقد شرحة في المناقشة التالية ، مشددا ، بين أشياء أخرى ، على اللحظة الإيجابية في القصيدة . إنها حقاً تؤبن ستالين - الذي يتمتع في رأيه بمزايا ضخمة . لكنه لم يكن قد مات بعد . وفضلاً عن ذلك فإنه ، أي بريخت ، ليس مؤهلاً لتقديم أي تأبين آخر ، أشد حماساً ؛ لأنه في المنفى ينتظر الجيش الأحمر . كان يتابع التطورات الروسية ، وكتابات تروتسكى بنفس القدر . وجميعها تثبت وجود أساس للشك ؛ الشك المبرر الذي يتطلب نظرة تشككية للشئون الروسية . هذه النزعة التشككية تتمشى مع روح الكتاب الكلاسيكيين . وإذا ما تأكدت الشكوك ذات يوم ، فسوف يكون على المرء أن يعارض النظام - وهذا يعنى علناً . لكن " للأسف ، أو الحمد لله ، أيهما شئت " ، فإن هذا الشك لم يصبح بعد حقيقة مؤكدة . وسيكون أمراً غير مسئول أن يستخلص المرء منه سياسة مثل سياسة تروتسكى . " ومن جهة أخرى

، فإن حقيقة وجود مجموعات طغمة إجرامية معينة تعمل في روسيا ذاتها هي حقيقة لا تقبل الشك . وبالإمكان رؤية ذلك بشكل دورى نتيجة أفعالها الشريرة " . وأخيراً ، شدد بريخت على أن هذا النكوص قد ألحق بنا إصابات داخلية . "لقد دفعنا ثمن موقفنا ؛ والندوب تكسونا . ومن الطبيعى أن نكون كذلك حساسين بوجه خاص " .

عند الأصيل ، وجدنى بريخت فى الحديقة أقرأ رأس المال Das Kapital . قال بريخت : " يسعدنى جداً أن أراك تدرس ماركس الآن - فى وقت يقل فيه الإهتمام به شيئاً فشيئاً ، خصوصاً بين قوماً " . أجبته أننى أفضل قراءة الكتب التى تثير الكثير من النقاش بعد أن تتخطاها الموضوعة . ومضينا نتحدث عن السياسة الروسية تجاه الأدب . " مع هؤلاء الناس " ، قلت ، مشيراً إلى لوكاتش ، وجابور Gabor ، وكوريل ، "لا يمكنك أن تبني دولة " . فقال بريخت : " أو مجرب دولة ، لكن ليس مجتمعا . إنهم ، ببساطة تامة ، أعداء للإنتاج . الإنتاج يجعلهم متوترين . فلا يمكن الثقة به . ولا يمكن التنبؤ به . ولا تدرى أبداً أين سينتهى به الأمر . وهم أنفسهم لا يريدون أن ينتجوا . بل يريدون ان يلعبوا دور رجل الجهاز apparatchik ويشرفوا على الآخرين . وينطوى كل واحد من إنتقاداتهم على تهديد " . ووجدنا أنفسنا ، لا أدرى كيف ، نناقش روايات جوته ؛ لا يعرف بريخت سوى رواية الوشائج المختارة Elective Affinities . قال أنه أعجب فيها برشاقة الرجل الشاب . وحين أخبرته بأن جوته كتب الكتاب فى سن الستين ، دُهِش جداً . فالكتاب خال تماماً من التزمت . وهذا إنجاز هائل . يمكنه أن يصفق لهذا ، حيث أن الدراما الألمانية ، حتى فى أهم أعمالها ، تحمل آثار التزمت . فلاحظت أن نتيجة ذلك هي أن الوشائج المختارة قد لقيت استقبالا بائساً . فقال بريخت : " يسعدنى أن أسمع ذلك . فالألمان شعب فظيع . وليس صحيحاً أنك لا تستطيع استخلاص نتائج عن الألمان من هتلر . وفى داخلى ، أنا أيضاً ، فإن كل ما هو ألماني سيء . وما يجعل الألمان غير محتملين هو اكتفاؤهم - الذاتى الضيق الأفق . فلم يوجد أبداً فى أى مكان آخر شيء يشبه المدن الإمبراطورية الحرة ، من قبيل بلدة أوجسبورج Augsburg البغيضة . فليون Lyon لم تكن أبداً مدينة حرة ؛ ومدن عصر النهضة المستقلة كانت مدناً - دولاً - ولوكاتش ألماني بالتبني . وقد أوشك أن تنبدد ريحه تماماً " .

وفى أفضل أقاصيص اللص فوينوك

Best Tales of the Robber Woynok بقلم زيجرس Segers ، أثنى بريخت على الدلائل التى تبديها على أنها قد حررت نفسها من مهمتها . " زيجرس لا يمكنها أن تكتب من أجل مهمة ، مثلما أننى ، دون مهمة ، لن تكون لدى فكرة عن كيف أبداً " . كذلك راقه الدور المحورى الذى يؤديه فى هذه القصص شخص لا منتمٍ عنيد .

26 يوليو . قال بريخت مساء أمس : " لم يعد ثمة أدنى شك - فالصراع ضد الإيديولوجيا قد أصبح إيديولوجيا جديدة " .

29 يوليو. يقرأ لى بريخت عدداً من النزاعات الجدالية مع لوكاتش ،
وهي دراسات من أجل مقال سينشره في **داس فورت** . إنها هجمات مقنّعة
لكنها عنيفة. يطلب بريخت نصيحتي بشأن نشرها . وحيث انه يخبرني في نفس
الوقت بأن لوكاتش يتمتع الآن بمركز مهم "هناك" ، فإنني أقول أنني لا أستطيع
نصحه . "هذه أمور تتعلق بالسلطة . لا بد لشخص ما هناك أن يقول شيئاً . وفي
النهاية ، فإن لك أصدقاء هناك " . يجيب بريخت : " فعلياً ، ليس لى أى أصدقاء
هناك . مثلما ليس للموسكوفيين أى أصدقاء - مثل الموتى " .

3 أغسطس . مساء 29 يوليو ، في الحديقة ، ثارت مناقشة حول مسألة ما
إذا كان يجب إدراج جزء من مجموعة " أغنيات الأطفال " ضمن ديوان القصائد
الجديد . لم أكن محبذاً لذلك ، لإعتقادي أن التضاد بين القصيدة السياسية والقصيدة
الشخصية يعبر عن خبرة المنفى بوضوح خاص ؛ ولا يجب أضعاف هذا التأثير بإضافة
مجموعة متباينة . وألمحت إلى أن إقتراح بريخت ينطوي مرة أخرى على تدخل
طبيعته التدميرية ، التي تطرح للتساؤل ما تحقق بالكاد . فقال بريخت : " أعرف
أن الناس سيقولون عني ، ' كان مهووساً ' . وإذا انتقل هذا العصر إلى الأجيال
القادمة ، فسوف ينتقل معه فهم هوسى . لأن العصر سيقدم الخلفية التي تظهر
فوقها ميول الهوس . لكن ما أوده حقا هو أن يقول الناس ذات يوم ، ' كان
مهووساً معتدلاً ' " . ولا يجب إغفال إقرار إعتداله في ديوان القصائد ؛
إقرار أن الحياة ، برغم هتلر ، تمضي ، وأنه سيكون ثمة أطفال دوماً . يفكر بريخت
في عصر بدون تاريخ ، تقدم قصيدته إلى النحاتين صورة له ، وقال لى عنه بعد
بضعة أيام أنه يعتقد أن حلوله أكثر احتمالاً من الإنتصار على الفاشية . عند ذلك ،
وكحجة أيضاً لصالح إدراج " أغنيات الأطفال " ضمن **قصائد من المنفى**
، فرض شيء آخر نفسه ، عبر عنه بريخت وهو واقف أمامي على العشب ،
بعاطفة نادرة ما يُظهرها . " لا يجب استبعاد شيء في القتال ضدهم . فنواياهم
ليست نافهة . إنهم يخططون للثلاثين ألف سنة القادمة . وحشية . جرائم وحشية .
لا يتورعون عن شيء . يصوبون ضرباتهم إلى كل شيء . كل خلية تجفل تحت
ضرباتهم . لذا لا يمكن أن يُنسى ولا واحد منا . إنهم يشوهون الطفل في رحم
أمه . لا يجب أن نستبعد الأطفال تحت أى ظرف " . وبينما يتحدث ، شعرت بأن
قوة مكافئة لقوة الفاشية تمارس تأثيرها عليّ ؛ أعنى قوة ليس مصدرها أقل
عمقاً في التاريخ من الفاشية . كان شعوراً غريباً جداً ، وجديداً عليّ . وكان يتمشى
مع الاتجاه الذي اتخذه تفكير بريخت الآن . " إنهم يخططون لدمار ذى أبعاد
تلجية . ولهذا السبب لا يستطيعون التوصل إلى إتفاق مع الكنيسة ، التي هي
بدورها مسيرة صوب آلاف السنين . كذلك فإنهم قد جعلوني بروتستانتياً . فلم
ينتزعوا منزلي ، وبركة أسماكي ، وسيارتي فحسب ؛ بل سرقوا أيضاً
مسرحي وجمهوري . من النقطة التي أقف عندها ، لا يمكنني التسليم بأن
شيكسبير كان موهبة أعظم من الناحية الأساسية . لكنه ، هو أيضاً ، ما
كان باستطاعته أن يكتب من المخزون لديه . كانت نماذجه ماثلة أمامه .
كان الناس الذين صورهم موجودين فعلاً . وقد تمكن بصعوبة بالغة من انتزاع

بضع سمات مميزة من سلوكهم ؛ على أنه استبعد الكثير من السمات الهامة بنفس الدرجة " .

بداية أغسطس . " فى روسيا تتولى السلطة دكتاتورية على البروليتاريا . ولا بد أن نتجنب التبرؤ منها طالما ظلت هذه الدكتاتورية تقوم بمهمة عملية لصالح البروليتاريا - أى طالما ظلت تسهم فى إقامة توازن بين البروليتاريا و الفلاحين مع ترجيح كفة المصالح البروليتارية " . بعد ذلك بعدة أيام تحدث بريخت عن " ملكية عمالية " ، و قارنت أنا هذا الكيان العضوى بنكات الطبيعة البشعة ، التى تُستخرج من المحيط ، على شكل سمكة ذات قرن أو غير ذلك من الوحوش .

25 أغسطس . حكمة بريختية : لا تَبْنِ على الأيام الخوالى الطيبة ، بل على الأيام الجديدة السيئة .

الهوامش

- 1- قصيدة ريمبو .
- 2- G.P.U. : ربما كان يقصد الشرطة السياسية الألمانية .
- 3- التشيكا : هى الشرطة السرية الروسية بين 1917 و 1922 .
- 4- الإسم ، الذى ربما كان اسم الوسيط المقصود ، ليس واضحاً؛ وربما كان هانز هينى يان
Hans Henny Jahn - المحرر الأمريكى
- 5- قراءة غير مؤكدة - المحرر الأمريكى

رواية البنسات الثلاثة لبريخت

ثمانى سنوات

ثمانى سنوات تفصل أوبرا البنسات الثلاثة عن رواية البنسات الثلاثة.

تطوّر العمل الجديد من القديم . لكن هذا لم يحدث بالطريقة الطريفة التى نتصور بها عادة نضوج عمل فنى . فتلك كانت سنوات حاسمة سياسيا . وقد تبنى المؤلف درسها ، وسمى شرورها بأسمائها ، وأشعل شمعة من أجل ضحاياها . لقد كتب رواية تهكمية satirical كبرى .

ولكى يكتبها عاد إلى البداية تقريبا . إذ لا يتبقى سوى القليل من الأساس ، من حبكة الأوبرا . الشخصيات الرئيسية فقط تظل كما هى . لأنها هى التى بدأت تنمو أمام أعيننا خلال هذه السنوات ، وتفسح مكانا ملطخا بالدم لنموها . حين عرضت أوبرا البنسات الثلاثة لأول مرة فى ألمانيا ، كان رجل العصابات ما زال وجهاً غريباً هنا . وفى هذه الأثناء جعل نفسه فى بيته ، وأقيمت البربرية . فالبربرية عند المستغلين لا تأخذ إلا فى مرحلة متأخرة نفس الشكل الوحشى الذى يميز بالفعل بؤس المستغلين عند بداية الرأسمالية . وبريخت مهتم بكليهما ؛ ومن ثم فإنه يمزج الحقب معا ويخصص لنموذج رجل العصابات لديه أحياء من مدينة لندن لها إيقاع ومظهر عصر ديكنز Dickens . الحياة الخاصة تخضع للشروط الأسبق ، لكن الصراع الطبقي يخضع لشروط اليوم . ليس لدى هؤلاء اللندنيون أجهزة تليفون ، لكن شرطتهم لديها دبابات بالفعل . وقد قيل أن مدينة لندن الحالية تبين أن من مصلحة الرأسمالية الإبقاء على تخلف معين . وقد أثبت هذا الظرف فائدته بالنسبة لبريخت . فهو يملأ المكاتب السيئة التهوية ، والحمامات العامة الرطبة ، والشوارع الضبابية بنماذج عادة ما تكون أبوية فى سلوكها ، لكنها حديثة فى أساليبها على الدوام . والإزاحات من هذا القبيل هى جزء من بصريات التهكم . ويؤكد بها بريخت من خلال التحويلات التى أدخلها

على طوبوغرافية لندن . ربما قال الكاتب التهكمى لنفسه أن سلوك شخصه ، المستمد من الواقع ، أشد فظاعة بكثير من أى بروبدنجناج* Brobdingnag أو لندن يكون قد بناها فى ذهنه .

هكذا ، إذن ، خطت هذه الشخصيات مرة أخرى أمام مبدعها . ها هو بيتشام Peachum ، الذى يظل مرتدياً قبعته دائماً لأنه ما من سقف إلا ويتوقع أن ينهار فوق رأسه . وقد أهمل محل الأدوات الذى يملكه واقترب خطوة ، بسفن النقل التى لديه ، من التجارة الحربية ، التى يستخدم خلالها جيشه من الشحاذين فى اللحظات الحرجة بمثابة " جمهور هائج " . من المفترض أن تقوم السفن بنقل الجنود خلال حرب البوير . وحيث أن السوس قد نخرها ، فإنها تغرق

* بروبدنجناج : هو اقليم فى رحلات جاليفر لسويقت يكون فيه كل شئ بالغ الضخامة .

بالجنود غير بعيد من مصب التيمز . يصّر بيتشام على حضور جنازة الجنود الغرقى ؛ مع آخرين كثيرين ، بينهم شخص يُدعى فيو كويمبى Fewkoombey ، ويستمتع إلى موعظة يلقيها الأسقف عن النصيحة الإنجيلية التي تحت على تنمية مواهب المرء . فى ذلك الوقت يكون قد آمن نفسه بالفعل من أية عواقب مشكوك فى أمرها لتجارته فى توريد السلاح وذلك عن طريق تصفية شريكه ، رغم أنه لا يرتكب الجريمة بنفسه . كذلك احتكت ابنته "بيتش " Peach بالجريمة احتكاكاً خفيفاً — لكن فقط بالقدر الذى يليق بسيدة مهذبة ، إجهاض و خيانة زوجية . ونقابل الطبيب المُكرّه على إجراء العملية ، ونستمع منه إلى خطبة تُعدّ مقابلاً لخطبة الأسقف .

أما البطل ماكهيث Macheath ، فكان لا يزال لصيقاً بمرحلة تأهيله فى أوبرا البئسات الثلاثة . ولا تستعيد الرواية ذلك إلا بإيجاز ؛ أما بالنسبة لـ " مجموعات كاملة من السنين " فتلاحظ الصمت " الذى يجعل صفحات عديدة من سير رجال أعمالنا الكبار خالية تماماً من المضمون " ، ويترك بريخت السؤال معلّقاً حول ما إذا كان القاتل ستانفورد سيللز Stanford Sills ، الملقّب بـ " السكين " ماثلاً هناك عند بداية التحوّل المؤدى من تاجر الخشب بيكيت إلى تاجر الجملة ماكهيث . فليس واضحاً سوى أن رجل الأعمال يظل وفيّاً لبعض الأصدقاء القدامى الذين لم يجدوا طريقهم الى الشرعية . ولهذا الوفاء جائزته ، فهو لاء الأصدقاء يحصلون بالسرقة على البضائع التى تتبعها سلسلة متاجر ماكهيث بأسعار زهيدة ودون منافس .

تتكوّن سلسلة ماكهيث من متاجر بى B shops ، التى يتم التعاقد مع حائزيها — وهم وسطاء مستقلون — بحيث يشترون بضائعه ويدفعون إيجار المتاجر فقط . وقد تحدث فى عددٍ من الحوارات الصحفية عن " اكتشافه الحاسم لغريزة الاستقلال عند البشر " . وبديهي أن هؤلاء الوسطاء المستقلين مُعوزون ، وينتهى الأمر بأحدهم ، وهى امرأة ، فى نهر التيمز ، حين يقطع عنها ماكهيث مدد بضائعه مؤقتاً ، لأسباب تجارية . يثور الشك فى وقوع جريمة قتل ؛ ويجرى تحقيق جنائى . لكن هذه القضية الجنائية تندمج فى النيمة التهكمية . فالمجتمع الذى يبحث عن قاتل المرأة التى انتحرت لن يتمكن أبداً من التعرف عليه فى شخص ماكهيث ، الذى لم يفعل سوى أن مارس حقوقه التعاقدية . ليست " جريمة قتل سيدة الأعمال الصغيرة مارى سوير Mary Sawyer " محورية بالنسبة للحبكة فحسب ، بل تتضمن أيضاً درسها الأخلاقى . فأصحاب المتاجر البائسون ، والجنود المحشورون فى سفن يرشح منها الماء ، واللصوص الذين يدفع مُستخدمهم راتباً لرئيس الشرطة — هذا الجمهور الرمادى ، الذى يأخذ فى الرواية مكان الكورس فى الأوبرا ، يُزوّد الحُكّام بضحاياهم . وعليه يمارسون جرائمهم . وإليه تنتمى مارى سوير ، التى تُجبر على إغراق نفسها ، ومن قلبه يأتى فيوكويمبى ، الذى ، لدهشته ، يُشَنّق بتهمة قتلها .

وجه جديد

إن الجندي فيوكوومبي ، الذى يُوجَر له سكنٌ ، فى الإستهلال ، بناء على اقتراح بيتشام ، والذى تتكشف له فى حلم " موهبة الفقراء " ، فى الختام ، هو وجه جديد ، أو بالأحرى ، ليس وجهاً بل إنه " شفاف وبلا وجه "، مثل الملايين الذين يملأون المعسكرات وشقق البديروم . إنه شخص بالحجم الطبيعى ، ملتصق بشدة بالإطار ، ويشير إلى قلب الصورة . يشير إلى المجتمع البورجوازي الإجرامى فى المنتصف . فى هذا المجتمع تكون له الكلمة الأولى ، لأن هذا المجتمع لن يحقق ربحاً بدونه ؛ ومن ثم فإن فيوكوومبي موجود فى الاستهلال . وهو موجود فى الختام بوصفه قاضياً ، وإلا فسوف تكون لهذا المجتمع الكلمة الأخيرة . وبين الاستهلال والختام ، تمتد فسحة نصف عام قصيرة يتلأأ هو خلالها ، لكن تكون شئون معينة للطبقة الحاكمة قد تطورت بدرجة ، وعلى نحوٍ مواتٍ ، بحيث تنتهى بإعدامه ، الذى لا يوقفه أى " رسول ملكٍ على صهوة جواد " .

قبل ذلك مباشرةً يرى حلماً ، كما ذكرنا . إنه حلم عن محاكمة تدور حول " جريمة خاصة " . لأن أحداً لا يستطيع منع حالمٍ من أن ينتصر ، فقد أصبح صديقنا رئيس أعظم محكمة فى كل العصور ، رئيس المحكمة الوحيدة الضرورية ، والشاملة ، والعادلة حقاً ... وبعد تفكّرٍ طويل ، دام أشهراً ، قرر القاضى الأعلى أن يبدأ برجل اخترع ، بناءً على خطبة أسقف فى جنازة الجنود الغرقى ، أمثلة جرى استخدامها على مدى ألفى عام من فوق كل المنابر وتعتبر جريمة خاصة فى نظر القاضى الأعلى " . ويثبت القاضى وجهة نظره عن طريق تحديد عواقب الأمثلة واستجواب السلسلة الطويلة من الشهود الذين يجب عليهم أن يقدموا تقريراً عن مواهبهم .

" هل نمت موهبتكم ؟ " كان القاضى الأعلى يسأل بصرامة . وكانوا يجيبون ، خائفين ، بقولهم ، ' لا ' . فيشير إلى المتهم قائلاً : ' وهل رأى هو أنها لم تكن تنمو ؟ ' . فى البداية ، لم يعرفوا كيف يجيبون على هذا السؤال . لكن ، بعد فترة من التدبّر ، تقدم أحدهم ، وهو صبي صغير ، قائلاً ' لا بد أنه رأى ذلك ؛ فقد كنا نتجمد حين يكون الجو برداً ، وكنا جوعى قبل وبعد تناول الوجبات . انظر بنفسك إن كان ذلك واضحاً أم لا ' . و وضع إصبعين فى فمه وصفر و ... هوب ... ظهر شكل أنثوى يشبه تماماً التاجرة الصغيرة مارى سوير " . وحين يُسمح للمتهم بمحامى دفاع ، نظراً لهذا الدليل الذى يجلب الفضيحة ، يقول فيوكوومبي ، " لكنه يجب أن يقاضيك " ؛ وحين يقدم السيد بيتشام نفسه بهذه الصفة ، يتحدد ذنب مُوَكَّله . يقول القاضى الأعلى أنه يجب أن توجّه إليه تهمة المساعدة والتحريض ، لأنه وضع فى أيدي قومه هذه الأمثلة التى هى أيضاً موهبة . ثم يحكم عليه بالموت . لكن المشنقة لا تتلقى سوى الحالم ، الذى فهم فى لحظة صحو إلى أى مدى سحيق تعود آثار الجريمة التى يقع ضحيتها هو و أمثاله .

حزب ماكهيث

فى المراجع عن الإجرام ، يوصف من يخرقون القانون بأنهم عناصر معادية للمجتمع . قد يكون هذا دقيقا بالنسبة لأغلبهم . إلا أن التاريخ القريب يدحضه بالنسبة للبعض منهم . إذ أن تحويل الكثيرين إلى مجرمين يجعل منهم نماذج اجتماعية . وهذا هو الحال مع ماكهيث . إنه من المدرسة الجديدة ، بينما حموه ، نده وعدوه منذ زمن طويل ، ما زال من المدرسة القديمة . لا يدرى بيتشام كيف يجعل نفسه مقبولا . إنه يخفى جشعه خلف ستار الإهتمام بأسرته ، ويخفى غُته خلف ستار الزهد ، ويخفى ابتزازه خلف ستار العناية بالفقراء . وأفضل ما يروقه هو أن يختفى فى غرفة مكتبه . و لا يمكن أن يقال هذا عن ماكهيث . فهو زعيم بالفطرة . لكلماته رنين كلمات رجل دولة ، ولأفعاله طابع عملى . والمهام التى عليه أن يؤديها متعددة . ولم تكن أبداً أصعب مما هى عليه اليوم بالنسبة لزعيم . فلا تكفى ممارسة القوة للحفاظ على علاقات الملكية . ولا يكفى إجبار المعدمين أنفسهم على ممارستها . ولا بد من التعامل مع هذه الأمور العملية . لكن مثلما يُتوقع من راقص الباليه لا أن يكون قادرا على الرقص فحسب ، بل أن يكون مليحا كذلك ، تتطلب الفاشية ليس فقط وجود منفذ لرأس المال ، بل كذلك أن يكون كائنا بشريا نبيلاً . وهذا هو السبب فى أن نمودجا من نوع ماكهيث لا يقدر بثمن فى هذه الأوقات .

إنه يعرف كيف يستعرض الشخصية المرموقة ، كما يتصورها البورجوازي الصغير المتوقف النمو . فضحية الأزمات هذا ، المؤلف فى الإحصاءات ، الذى تحكمه مئات السلطات ، وتتناقضه أمواج ارتفاعات الأسعار ، يبحث عن شخص يمكنه التشبث به . لا أحد سيعطيه إجابة ، لكن لا بد لأحد أن يفعل . وجدل الأمر كما يلى : إذا رَحِب أحد بأن يتولى المسؤولية ، فإن البورجوازيين الصغار يشكرونه بأن يعدوه ألا يحاسبوه . إنهم يمتنعون عن المطالبة بمطالب ، " لأن ذلك سيبين لمستمر ماكهيث أننا فقدنا ثقتنا فيه " . وطبيعته ، طبيعة الزعيم ، هى الوجه الآخر لقناعتهم . وهذه القناعة تُرضى ماكهيث بلا كلل . فلا يفوت فرصة لاستعراض نفسه . وهو رجل مختلف أمام كل من مديرى البنوك ، وحائزى متاجر ب ، والمحكمة ، وأفراد عصابته . إنه يثبت " أنك تستطيع

أن تقول أى شىء إذا كانت لك فقط إرادة لا تلين " ؛ وإليك ما يلى ، على سبيل المثال :

" فى رأى ، وهو رأى رجل أعمال جاد ، مجتهد ، ليس لدينا القوم المناسبون على رأس الدولة . فجميعهم ينتمون إلى حزب أو آخر ، والأحزاب أنانية . و وجهة نظرها أحادية الجانب . نحن بحاجة الى رجال يفوقون فوق الأحزاب ، كما نفعل نحن ، رجال الأعمال . فنحن نبيع بضائعنا للأغنياء والفقراء على السواء . إننا نبيع لأى فرد ، بصرف النظر عن شخصيته ، مائة رطل من البطاطس ، أو نركب له شبكة أسلاكه الكهربائية ، أو نطلى منزله بالطلاء . إدارة الدولة هى مهمة أخلاقية . وعلينا أن نبلغ النقطة التى يكون عندها المستخدمون مستخدمين جيدين ، والمستخدمون

مستخدَمين جيدين ، وباختصار : حيث يكون الأغنياءُ أغنياءَ جيدين والفقراءُ فقراءَ جيدين . وأنا على قناعة بأن يوم ذلك النظام سوف يأتي . وسوف يجدنى بين مؤيديه " .

تفكير خشن

جعل بريخت برنامج ماكهيث وتأملاته العديدة الأخرى تُطبع بالحروف المائلة ، حتى تبرز من النص الروائى . بهذه الطريقة أنتج مجموعة من الخطب والأقوال المأثورة ، والإعترافات والذرائع التى يمكن وصفها بأنها فريدة . وهى وحدها ستضمن بقاء العمل . وما تقوله هذه المقاطع لم ينطق به أحد بعد ، ورغم ذلك يتكلم الجميع على هذا النحو . هذه المقاطع تعترض النص ؛إنها — وفى هذا تقارن بالرسوم التوضيحية — دعوة للقارئ ، المرة بعد المرة ، أن يتخلّى عن الأوهام . ولا شئ أنسب من هذا لرواية تهكمية . وبعض هذه المقاطع تضىء بشكل دائم الافتراضات التى يدين لها بريخت بقوته على الإقناع . مثلاً : " الشئ الأساسى هو تعلّم التفكير الخشن ، أى ، تفكير العظماء " .

هناك كثيرون يعتقدون أن خبير الديالكتيك شخص مولع بالتفاصيل الرهيفة . ولذا فمن المفيد على نحو غير عادى أن يضع بريخت إصبعه على " التفكير الخشن " الذى ينتجه الديالكتيك بوصفه نقيضه ، ويتضمنه فى داخله ، ويحتاجه . والأفكار الخشنة لها مكان خاص فى التفكير الديالكتيكى لأن وظيفتها الوحيدة هى توجيه النظرية صوب الممارسة . إنها توجيهات صوب الممارسة ، وليست توجيهات لها : فالفعل يمكنه ، بالطبع ، أن يكون رهيفاً رهافة التفكير . لكن التفكير يجب أن يكون خشناً حتى يجد طريقه الى الفعل .

وتتغير أشكال التفكير الخشن ببطء ، لأنها من خلق الجماهير . وما زال يمكننا التعلم حتى من الأشكال الميتة . وأحد هذه الأشكال هو القول المأثور ، والقول المأثور هو مدرسة للتفكير الخشن . يسأل الناس : " هل تثقل مارى سوير على ضمير مستر ماكهيث ؟ " . فيفرك بريخت أنوفهم فى إجابته ويضع لهذا القسم عنوان " أينما غرق مهر فلا بد أن ثمة ماء " . وكان يمكن أن يُعنون آخر بعنوان ، " أينما جرى سحج الخشب فلا بد أن ثمة نشارة " . إنه القسم الذى يراجع فيه بيتشام ، " المرجع الأول فى حقل البؤس " ، أسس صناعة التسوّل .

يقول لنفسه ، " أعلم جيداً لماذا لا يتفحص الناس عاهات المتسولين بعناية أكبر قبل منحهم شيئاً . إنهم مقتنعون بانه لابد أن توجد جروح حيث يكونون قد صوّبوا ضرباتهم ! ألن يطبق الدمار على أحدٍ حيث يكونون قد أداروا أعمالهم ؟ وإذا كانوا يولون رعايتهم لعائلاتهم ، ألا يجب أن يكون مآل العائلات تحت الكبارى ؟ كل واحد مقتنع سلفاً أنه فى وجه نمط حياته الخاص ، لابد أن يزحف فى كل مكان أناسٌ بجروح قاتلة وعاجزون على نحو لا يوصف . فلماذا يعبأون بالتفحص . أفى مقابل بضع البنسات التى هم على استعداد لمنحها ! " .

--

مجتمع إجرامى

لقد كبر بيتشام منذ زمن أوبرا البنسات الثلاثة . وأمام نظرته الفاحصة التى لا تخطئ ، تتضح للأبصار شروط مضارباته الناجحة وكذلك أخطاء تلك التى أخفقت . وما من غلالة ، ولا حتى أدنى وهم ، تخفى عنه قوانين الاستغلال . ومن ثم ، فإن هذا الرجل الضئيل العتيق الطراز ، غير الواقعى ، يثبت أنه مفكر حديث تماما . وليس له أن يخشى مقارنته بشبينجلر Spengler ، الذى بين مدى ما صارت إليه لا جدوى الإيديولوجيات الإنسانية و الإحسانية المنحدرة من الأيام الأولى للبورجوازية بالنسبة للمقاولين الحاليين . لكن إنجازات التكنولوجيا تفيد الطبقات الحاكمة فى المقام الأول . وهذا صحيح بالنسبة لأنماط التفكير المتقدمة مثلما هو بالنسبة للأشكال الحديثة لتحريك المركبات . والسادة المهذبون فى رواية البنسات الثلاثة ليس لديهم سيارات ، لكنهم جميعا مفكرون ديكالكتيكيون . فبيتشام ، على سبيل المثال ، يتأمل فى أن القتل يستحق العقاب . لكنه يفكر : " لكن ألا يقتل المرء ، يستحق العقاب أيضا وبشكل أقطع أن يغوص المرء فى الأحياء البائسة ، مثلما كنت أنا وكل عائلتي مهددين أن نفعل ، ليس أقل من سجن . الأحياء البائسة هى سجن مدى الحياة ! " .

إن رواية الجريمة ، التى فعلت الكثير من أجل علم النفس ، فى أيامها الأولى ، على يد دوستوفسكى ، قد وضعت نفسها ، فى ذروة تطورها ، فى خدمة النقد الإجتماعى . وإذا كان كتاب بريخت يستفيد استفادة أشمل من هذا الجنس الأدبى مما فعل دوستوفسكى ، فإن أحد أسباب ذلك أن المجرم — مثلما فى الواقع — يجد أسباب عيشه فى المجتمع ، والمجتمع — مثلما فى الواقع — يأخذ نصيبه من سرقة . كان دوستوفسكى مهتما بعلم النفس ؛ وقد أظهر العنصر الإجرامى المخبوء داخل كل شخص . أما بريخت فمهتم بالسياسة ؛ وهو يظهر عنصر الجريمة المخبوء فى كل أنواع الأعمال التجارية .

. الشرعية البورجوازية والجريمة نقيضان — وفق قواعد رواية الجريمة . وتتمثل طريقة بريخت فى الإبقاء على التقنية العالية التطور لرواية الجريمة لكن مع إغفال قواعدها . وفى رواية الجريمة الحالية هذه يجرى تقديم العلاقة الفعلية بين الشرعية البورجوازية وبين الجريمة . ويجرى توضيح أن الأخيرة هى حالة خاصة من الإستغلال تُقرّها الأولى . وبين الحين والآخر تحدث إلتقالات طبيعية بين الإثنين . يلاحظ بيتشام المتأمل " كيف تتحول الصفقات المعقدة عادةً إلى أفعال بالغة البساطة ، مألوفة من أزمان سحيقة ! ...بدأ الأمر بالعقود و الأختام الحكومية وفى النهاية أصبح القتل ضرورياً ! وأنا ، من بين جميع البشر ، ما أشد ما أعارض القتل ! ... وإذا فكرت فى أننا كنا فقط نعقد الصفقات مع بعضنا البعض ! " .

وطبيعى أن هذه الحالة الحديثة من رواية الجريمة لا مكان فيها للمخبر السرى . فدور حافظ النظام الشرعى الذى تخصصه له القواعد تتولاه هنا المنافسة . ما يجرى بين ماكهيث وبيتشام هو

صراع بين عصابتين ، والنهاية السعيدة هى إتفاق جنتلمان يضيفى شرعيةً على اقتسام الغنائم .

ماركس و التهكم

يُعرى بريخت الظروف التي نحيها ، مزيحاً عنها أستار المفاهيم القانونية . وعاريةً مثلما ستصل إلى الأجيال القادمة ، يبرز مضمونها الإنساني . ولسوء الحظ ، فإنها تبدو منزوعة الإنسانية ، لكن هذا ليس خطأ الكاتب التهكمي . فمهمته هي أن يجرِّدَ زميله المواطن من ملابسه . وإذا أعطاه بعدها رداءً جديداً ، مثلما يفعل ثريانتس في الكلب برجانتا ، وسوفت في شخصية حصان Houyhnhnms ، و هوفمان في شخصية قط ، فإن إهتمامه الحقيقي ينحصر رغم ذلك في الوضع الذي تقف فيه شخصيته عارية بين أزيائها . يقتصر الكاتب التهكمي على العرى الذي يواجهه في المرأة . و واجبه لا يمضى الى أبعد من ذلك .

هكذا يقنع بريخت بإعادة ترتيب بسيطة لأزياء معاصريه . وبالمناسبة ، فإنها تكفي لإقامة استمرارية مع القرن التاسع عشر ، الذي أنتج لا الإمبريالية وحدها بل كذلك الماركسية التي طرحت عليها أسئلة جدّ مفيدة . "حين أرسل القيصر الألماني برقية للرئيس كروجر Kruger ، أى أوراق مالية كانت أسعارها ترتفع وأيها كانت أسعارها تنخفض ؟ " " بالطبع ، لا يسأل عن ذلك سوى الشيوعيين " . لكن ماركس ، الذي كان أول من أخذ على عاتقه أن يعيد العلاقات بين الناس من انحطاطها وتشوشها في الاقتصاديات الرأسمالية الى ضوء النقد أصبح بذلك معلماً للتهكم لا يبعد أن يكون أستاذاً له . وقد كان بريخت تلميذاً له . والتهكم ، الذي كان على الدوام فناً مادياً ، صار عنده الآن فناً ديكتيكياً ، كذلك . يقف ماركس في خلفية هذه الرواية — تقريباً مثلما يقف كونفوشيوس وزرادشت خلف ملوك الصين و إيران الذين ، في الكتابات التهكمية للتنوير ، يستعرضون

الفرنسيين المحيطين بهم . إن ماركس هو الذي يحدد هنا المسافة التي يحافظ كل كاتب عظيم ، وخصوصاً الكاتب التهكمي العظيم ، على بقائها بينه وبين موضوعه . وهذه المسافة هي دائماً ما كانت الأجيال اللاحقة تتبناها لنفسها حين تعلن أن كاتباً ما هو كاتب كلاسيكي . ولنا أن نفترض أنها ستجد مجالا فسيحاً لذلك في رواية البنسات الثلاثة .

ما هو المسرح الملحمي ؟

الجمهور المسترخي

" ليس ثمة ما هو أكثر إمتاعاً من الاستلقاء على أريكة وقراءة رواية " ، هكذا كتب قصاص من القرن التاسع عشر ، مشيراً إلى المدى الفسيح الذي يمكن به لعمل قصصى أن يبعث الاسترخاء فى القارىء الذى يتمتع به . والصورة الشائعة لرجل يحضر أداءً مسرحياً هي عكس ذلك : إذ يجرى تصوير رجل يتابع الحدث بكل ذرة من كيانه باهتمام مُستغرق . أما مفهوم المسرح الملحمي ، الذى ابتكره بريخت بوصفه مُنظراً ممارسته الشعرية ، فيشير فى المقام الأول الى أن هذا المسرح يرغب فى جمهورٍ مُسترخٍ يتابع الحدث دون توتر . ومن المؤكد أن هذا الجمهور يظهر دائماً باعتباره تجمعاً ، مما يميزه عن القارىء ، الوحيد مع نصّه . كما أن هذا الجمهور ، بكونه تجمعاً ، سيشعر فى العادة أنه مدفوعٌ الى المبادرة برد فعلٍ فورى . هذا الرد فعل ، طبقاً لبريخت ، يجب أن يكون متروياً ومن ثم مسترخياً — انه باختصار ، رد فعل أناس لهم مصلحة فى الأمر . ويتم تقديم شيئين لهذه المصلحة. الأول هو الحدث ؛ الذى يجب ان يكون بحيث يمكن للجمهور ان يضعه تحت المراقبة عند المواضع الحاسمة على أساس خبرته الخاصة . والثانى هو الأداء ؛ الذى يجب تقديمه فنياً بطريقة راقية . (هذه الطريقة فى التقديم قد تكون أى شيء باستثناء أن تكون عديمة الفن ؛ فهي تفرض مسبقاً ، بالفعل ، تعقيداً و حذقاً فنيين من جانب المخرج .) يروق المسرح الملحمي لجماعة مصالح "لا تفكر دون سبب " . لا يحول بريخت بصره عن الجماهير ، التى ربما تصف هذه العبارة ممارستها المحدودة للتفكير . وفى السعى من أجل إثارة اهتمام الجمهور فى المسرح بطريقة ماهرة ، لكن ليس بمجرد الانخراط الثقافى بالتأكيد ، سادت إرادةٌ سياسية .

الحبكة

يستهدف المسرح الملحمي أن " يجرد خشبة المسرح من إثارتها المستمدة من الموضوع " . وهكذا فإن قصة قديمة ستكون فى العادة أكثر فائدة له من قصة جديدة . وقد بحث بريخت مسألة ما إذا كان يجب أن تكون الأحداث التى يقدمها المسرح الملحمي مألوفة فعلاً . إذ ستكون علاقة المسرح بالحبكة هي نفس علاقة مدرّس الباليه بتلميذته : ستكون مهمته الأولى أن يُليّن مفاصلها الى أقصى مدى ممكن . وهذه هي الطريقة التى يعمل بها المسرح الصينى فعلاً . وفى مقاله " حائط الصين الرابع " .

(*Life and Letters Today*, Vol. xv, No. 6, 1936) ، يذكر بريخت ما يدين به لهذا المسرح . وإذا كان على المسرح أن يفتش عن الأحداث المألوفة ، " فسوف تكون الحوادث

التاريخية أنسبها " . والمقصود بالتوسيع الملحى لها من خلال أسلوب التمثيل ، واللافتات والتعليقات المكتوبة ، أن يظهرها من عنصر الإثارة .

بهذا الأسلوب يتخذ بريخت من حياة جاليليو موضوعاً لمسرحيته الأخيرة . يقدم بريخت جاليليو أساساً باعتباره معلماً عظيماً لا يُدرّسُ فيزياء جديدةٍ فحسب ، بل يفعل ذلك بطريقةٍ جديدةٍ . بين يديه ، لا تصبح التجارب مجرد إنجاز علمي ، بل أداة للتربية أيضاً . والتركيز الأساسي لهذه المسرحية ليس على نكوص جاليليو عن معتقداته ؛ بل إن العملية الملحمية الحقّة ، بالأحرى ، يجب البحث عنها فيما يتضح من عنوان المشهد قبل الأخير : " من 1633 الى 1642 . بوصفه سجيناً لمحاكم التفتيش ، يواصل جاليليو عمله العلمي حتى وفاته . وينجح

فى تهريب أعماله الرئيسية خارج إيطاليا . "

يرتبط المسرح الملحى بمسار الزمن بطريقةٍ مختلفةٍ تماماً عن طريقة المسرح التراجيدى . فلأن التشويق ينتمى الى الأحداث المفردة أكثر مما ينتمى الى المحصلة ، يكون باستطاعة هذا المسرح أن يغطى اكبر امتدادات للزمن . (ونفس الشيء يصدق على مسرحيات الأسرار الدينية الأسبق . ان الفن المسرحى لمسرحيات أوديب أو البطة البرية يشكّل الطرف النقيض للفن المسرحى الملحى .)

البطل غير التراجيدى

أفسح المسرح الكلاسيكى الفرنسى مكاناً وسط الممثلين لشخصيات ذات منزلةٍ رفيعةٍ ، تكون مقاعدها الوثيرة فوق الخشبة المفتوحة . وبالنسبة لنا يبدو هذا أمراً غير مناسب . فطبقاً لمفهوم " العنصر الدرامى " المألوف لنا ، يبدو من غير المناسب أن نربط بالحدث الدائر فوق خشبة المسرح طرفاً ثالثاً غير مشارك بوصفه مراقباً غير منفعل أو " مفكراً " . إلا أن بريخت عادةً ما كان فى ذهنه شيء من هذا القبيل . ويمكن للمرء أن يمتضى الى أبعد من ذلك ويقول أن بريخت حاول أن يجعل المفكر ، أو حتى الرجل الحكيم ، بطل الدراما . ومن وجهة النظر هذه ذاتها يمكن تعريف مسرحه بأنه مسرح ملحى . وقد بلغت هذه المحاولة أقصاها فى شخصية جالى جاي Galy Gay ، الحمّال . فجالى جاي ، بطل مسرحية الإنسان هو الإنسان ، ليس سوى عرضٍ للتناقضات التى تكوّن مجتمعنا . وقد لا يكون أمراً مفترط الجسارة أن ننظر إلى الرجل الحكيم بالمعنى البريختى باعتباره واجهة العرض المكتملة لديالكتيك هذا المجتمع . وعلى أية حال ، فإن جالى جاي رجلٌ حكيم . وقد أقر أفلاطون بالفعل بالسمة غير الدرامية لأفضل الرجال ذاك ، الحكيم . ففى محاوراته أخذته الى عتبة الدراما ؛ وفى محاوره فيديون ، أخذته الى عتبة مسرحية الألام [الدينية] . ومسيح العصر الوسيط ، الذى يمثل الرجل الحكيم أيضاً (نجد هذا لدى الآباء المبكرين) ، هو البطل غير التراجيدى بامتياز . par Excellence لكن فى الدراما الدنيوية للغرب ، أيضاً ، لم يتوقف أبداً البحث عن البطل غير الدرامى .

وبطرقٍ جديدةٍ دوماً ، وغالباً في نزاعٍ مع منظريها ، اختلفت هذه الدراما عن الشكل الأصلي – أى ، الإغريقي – للتراجيديا . هذا الطريق الهام لكن القليل المعالم ، الذى يمكن أن يفيد هنا كصورةٍ لتقاليد بعينها ، مضى عبر روسفيتا Roswitha ومسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى ، وعبر جريفيوس Gryphius و كالديرون Calderon فى عصر الباروك ؛ ويمكن أن نتعقبه بعدها عند لنتس Lenz و جرابه grabbe ، وأخيراً عند ستريندبرج Strindberg . ولدى شيكسبير مشاهد تُعد تماثيل تذكارية على جانب الطريق ، ويعبره جوته فبالجزء الثانى من فاوست . إنه طريقٌ أوروبى ، لكنه ألمانيٌ أيضاً – بفرض أننا يمكن أن نتحدث عن طريقٍ وليس عن درب مهربين سرى وصلنا منه ميراث دراما العصر الوسيط والباروك . إن مدقّ البغال ذاك ، المُهمَل والمكسو بالأعشاب ، هو الذى يُسلطُ عليه الضوء اليوم فى درامات بريخت .

قطع الحَدَث

يُميّز بريخت مسرحه الملحمى عن المسرح الدرامى بالمعنى الأضيق ، الذى صاغ نظريته أرسطو . وعلى نحوٍ ملائمٍ ، يقدم بريخت فنّه الدرامى باعتباره لا – أرسطى ، تماماً مثلما قدّم ريمان Riemann هندسةً لا – إقليدية . هذا التناظر ربما يبرز حقيقة أن الأمر ليس مسألة منافسة بين الأشكال المسرحية موضع البحث . ألغى ريمان الفرضية الموازية ؛ بينما ألغت دراما بريخت الكاتارسيس catharsis الأرسطى ، تطهير المشاعر من خلال التقمص الوجدانى empathy للمصير المقلق للبطل .

يتمثل الطابع الخاص للإهتمام المسترخى للجمهور الذى تستهدفه عروض المسرح الملحمى فى حقيقة أنه لا يجرى أى إحتكامٌ الى تقمص المشاهدين . وبدلاً من ذلك ، يتلخص فن المسرح الملحمى فى إنتاج الدهشة بدل التقمص . وإذا صغنا الأمر باقتضاب : فإنه بدلاً من التماهى مع الشخص ، يجب تعليم الجمهور الإندهاش من الشروط التى تعمل هذه الشخص فى ظلها .

مهمة المسرح الملحمى ، طبقاً لبريخت ، ليست تطوير الأحداثِ بقدر ما هى تمثيل الشروط . وهذا التقديم لا يعنى الاستنساخ مثلما فهمه منظرو النزعة الطبيعية . وبالأحرى فإن الشيء المهم حقاً هو اكتشاف شروط الحياة . (ويمكن أن نقول أيضاً : هو إغرابها [to alienate [verfremden] .) هذا الإكتشاف (الإغراب) للشروط يحدث من خلال قطع الأحداث . والمثال الأكثر بدائية سيكون مشهداً عائلياً . يدخل غريب فجأة . كانت الأم على وشك الإمساك بتمثال برونزى لتطوّحه صوب ابنتها ؛ وكان الأب فى منتصف فعل فتح النافذة كى ينادى شرطياً . فى تلك اللحظة يظهر شخص غريب عند مدخل الباب . معنى هذا أن الغريب يواجه الموقف كأنه صورة مذهلة : وجوهٌ منزعة ، ونافذة مفتوحة ، وأثاثٌ مبعر . لكن ثمة عيون تبدو لها حتى المشاهد الأكثر اعتيادية لحياة الطبقة الوسطى مذهلةً بنفس القدر تقريباً .

الإيماءة القابلة للإستشهاد

فى إحدى القصائد التعليمية عن الفن الدرامى يقول بريخت : " كان تأثير كل عبارة ٍ يُنتَظَرُ ويُطرحُ عارياً . وكان الانتظار يدوم حتى يكون الجمهور قد وزن عبارتنا بعناية " . باختصار ، جرى قطع المسرحية . ويمكن للمرء أن يمضى الى مدى أبعد ويتذكر أن القطع هو أحد الأدوات الأساسية لكل هيكله بنوية . وهو يتجاوز بكثير مجال الفن . ولكى نعطي مثالا واحداً ، فإنه أساسُ الاستشهاد . فالاستشهاد بنصٍ يتضمن قطع سياقه . ومن المفهوم ، من ثم ، أن المسرح الملحمى هو مسرحٌ قابلٌ للاستشهاد ، بمعنى معين ، لأنه يقوم على أساس القطع . وما من شيء خاص فيما يتعلق بقابلية نصوصه للاستشهاد . فهو مختلف فى الإيماءات التى تتلاءم مع مسار المسرحية .

" جعل الإيماءات قابلةً للإستشهاد " هو أحد الإنجازات الجوهرية للمسرح الملحمى . ولا بد للممثل أن يكون قادراً على توزيع إيماءاته فضائياً بالطريقة التى ينتج بها منضد الحروف كتابة مؤرعة فى الفضاء . وقد يتم تحقيق هذا التأثير ، مثلاً ، بأن يستشهد الممثل بإيماءته هو ذاته على المسرح . هكذا رأينا فى مسرحية النهاية السعيدة كيف غنت كارولا نيهر Carola Neher ، التى تقوم بدور جاويش فى جيش الخلاص ، على سبيل الاستمالة ، أغنية فى حانة بخارة كانت أنسب هناك مما لو كانت فى كنيسة ، ثم كان عليها أن تستشهد بهذه الأغنية وتودى إيماءاتها أمام مجلس لجيش الخلاص . وبالمثل ، فى مسرحية الإجراء يُقدّم الى محكمة الحزب ليس التقرير عن الرفاق فحسب ، بل كذلك أداء بعض إيماءات الرفيق الذى يتهمونه . إن ما يُعدّ أداةً من أرفه نوعٍ فى المسرح الملحمى عادةً ما تصبح هدفاً مباشراً فى الحالة المحددة للمسرحية التعليمية . المسرح الملحمى هو مسرحٌ إيمائىٌ بالتعريف . لأننا كلما قاطعنا أحداً بتواترٍ أكثر أثناء فعل التمثيل ، كلما نتجت إيماءات أكثر .

المسرحية التعليمية

فى كل لحظة ، يتوجّه المسرح الملحمى الى الممثلين بقدر ما يتوجه الى المشاهدين . والمسرحية التعليمية هى حالة خاصة لأنها الى حدٍ كبير تسهّل و توحى بالتفاعل بين الجمهور وبين الممثلين والعكس من خلال القلة المفرطة للمعدات الميكانيكية . يجرى تمكين كل مشاهد من أن يصبح مشاركاً . ومن الأسهل فى الحقيقة أن يلعب المرء دور " المعلم " عن أن يلعب دور " البطل " .

في الطبعة الأولى من Lindberghflug (طيران ليندبرج) ، التي ظهرت في مطبوعة دورية ، كان الطيار ما زال يُقدّم كبطل . وكان المقصود بتلك الطبعة أن تكون تمجيذاً له . أما الطبعة الثانية – وهذا أمرٌ موحٍ – فيرجع أصلها الى حقيقة أن بريخت قد راجع نفسه . ما كان أشد الحماس في كلتا القارتين خلال الأيام التالية لطيرانه ! . لكن هذا الحماس تلاشى كمجرد إثارة . وفي طيران الأخوين ليندبرج يجاهد بريخت لكسر أشعة طيف " سورة الانفعال "

(Erlebnis) حتى يستمد منها ظلال " الخبرة " (Erfahrung) – الخبرة التي لا يمكن استخلاصها إلاّ من جهد ليندبرج ، وليس من استشارة الجمهور ، والتي كان يجب نقلها الى " الأخوين ليندبرج " .

كتب ت . إ . لورنس T.E. Lawrence ، مؤلف أعمدة الحكمة السبعة الى روبرت جريفز Robert Graves حين التحق بسلاح الجو أن تلك الخطوة تعنى بالنسبة للإنسان الحديث ما كان يعنيه دخول الدير بالنسبة لإنسان العصر الوسيط . في هذه الملاحظة ندرك نفس التوتر الذي نجده في طيران الأخوين ليندبرج وفي المسرحيات التعليمية اللاحقة . إذ جرى تطبيق صرامة كهنوتية على التدريب على تقنية حديثة – هنا ، تقنية الطيران ؛ وفيما بعد ، تقنية الصراع الطبقي . وهذا التطبيق الثاني يمكن رؤيته بأكمله ما يكون في مسرحية الأم . كانت مهمة جسارة بوجه خاص أن يبقى دراما إجتماعية خالية من التأثيرات التي ينتجها التقمص والتي كان الجمهور معتاداً عليها . وقد عرف بريخت ذلك وعبر عنه في قصيدة على شكل رسالة بعث بها الى مسرح عمالي في نيويورك حين كان يجري إنتاج مسرحية الأم هناك . " سنلنا : هل سيفهم عاملٌ هذا ؟ هل سيسطيع الإستغناء عن مخدّره المعتاد ، عن مشاركته الذهنية في انتفاضة شخصٍ آخر ، في هبة الآخرين ؛ عن الوهم الذي يسوطه لبضع ساعات ثم يتركه أشدّ إنهاكاً ، ممتلئاً بذكرياتٍ مبهمة وآمالٍ أشدّ إبهاماً ؟ " .

الممثل

مثل الصور في فيلمٍ ، يتحرك المسرح الملحمي في دقائق . وشكله الأساسي هو الصدمة التي تتصادم بها مواقف المسرحية المفردة ، الجيدة التحديد . وتقوم الأغاني ، والتعليقات المكتوبة ، والمواضع التي لا حياة فيها ، بفصل المواقف أحدها عن الآخر . وينتج هذا فواصل تُفسدُ وهم الجمهور وتشلّ استعداداته للتقمص على أية حال . هذه الفواصل محجوزة لرد فعل المشاهدين النقدي – تجاه أفعال المؤدّين وتجاه الطريقة التي تقدّم بها . وبالنسبة لأسلوب التقديم ، فإن مهمة الممثل في المسرح الملحمي هي أن يُظهر من خلال تمثيله أنه هادئ و مسترخٍ . فهو أيضاً ليست لديه أية حاجة للتقمص . لهذا النوع من التمثيل ، لا يكون " مؤدى " المسرح الدرامي مستعداً تماماً على الدوام . وربما كانت المقاربة الأرحب للمسرح الملحمي هي التفكير فيه على أنه "اصطناع عرض " putting on a show .

كتب بريخت : " لا بد للممثل أن يعرض الشخصية التي يؤديها ، ولا بد له أن يعرض نفسه . وبالطبع ، فإنه يعرض الشخصية التي يؤديها بأن يعرض نفسه ، ويعرض نفسه بأن يعرض الشخصية التي يؤديها . ورغم أن الإثنتين تتطابقان ، فلا يجب أن تتطابقا بحيث يختفى الفرق بين المهمتين " . بعبارة أخرى : يتوجب على الممثل أن يحتفظ لنفسه بإمكانية الخروج من الشخصية بشكل فني . فعند اللحظة المناسبة عليه أن يصّر على تصوير شخص يتأمل في دوره . وسوف يكون من الخطأ أن نفكر في تلك اللحظة في المفارقة الرومانسية ، كما استخدمها Tiek في عمله *Puss in Boots* . فهذه المفارقة ليس لها هدف تعليمي . ومن الناحية الأساسية ، فإنها لا تبين سوى التعقيد الفلسفي للمؤلف الذي يتذكر دوماً ، وهو يكتب مسرحياته ، أن العالم قد يتضح في النهاية أنه مسرح .

بقدر ما تتطابق المصالح الفنية والسياسية على مشهد المسرح الملحمي بقدر ما يتبدى ذلك في أسلوب التمثيل الملائم لهذا الجنس الأدبي . وأحد الأمثلة على ذلك سلسلة بريخت *الحياة الخاصة للجنس الأرقى* . فمن السهل رؤية أنه إذا تم تكليف ممثل ألماني في المنفى بأداء دور أحد جنود العاصفة النازيين SS أو أحد أعضاء محكمة الشعب ، فسوف تكون مشاعره إزاءه مختلفة تماماً عن مشاعر أبٍ وزوجٍ مخلص يُطلب منه أداء دور دون خوان في مسرحية موليير . بالنسبة للأول ، لا يمكن اعتبار أن التقمص هو المنهج المناسب ، حيث يُفترض أنه لا يمكنه التماهي مع قتلة رفاقه المقاتلين . في مثل تلك الحالات ، ستكون طريقة أخرى في الأداء ،

تطالب بالتباعد ، هي الطريقة الصحيحة والملائمة والناجحة بوجه خاص . هذه هي حرفة المسرح الملحمية .

المسرح فوق منبر

يمكن تعريف أهداف المسرح الملحمي بصورة أسهل على أساس خشبة المسرح وليس على أساس الدراما الجديدة . إذ يتيح المسرح الملحمي طرفاً لم يحظ بكثير من الاهتمام . ويمكن أن نطلق عليه ملء تجويف الأوركسترا . إن الهوة التي تفصل الممثلين عن الجمهور مثلما تفصل الموتى عن الأحياء ؛ الهوة التي يؤكد صمتها التسامي في مسرحية ، التي يؤكد رنينها الانتشاء في أوبرا — هذه الهوة ، التي هي ، من بينكل عناصر المسرح ، ما يحمل أكثر الآثار التي لا تمحى لأصله الطقسي ، قد تناقصت دلالتها باستمرار . ما زالت خشبة المسرح مرتفعة ، لكنها لم تعد تنبثق من عمق لا يُسبر غوره ؛ فقد أصبحت منبراً . المسرحية التعليمية والمسرح الملحمي هما محاولتان للجلوس فوق منبر .

المؤلف بوصفه منتجاً (1)

المهمة هي كسب المتقنين إلى صف الطبقة
العامة و ذلك بجعلهم واعين بهوية مشروعاتهم
الروحية وبشروطهم بوصفهم منتجين .

رامون فرنانديث

ستتذكرون كيف يتعامل أفلاطون ، في دولته النموذجية ، مع الشعراء . إنه ينفهم منها من أجل الصالح العام . كان لديه إدراك رفيع لسلطة الشعر ، لكنه اعتقد أنه ضار ، زائد عن الحاجة - في مجتمع كامل ، بالطبع . ومنذ ذلك الحين ، لم يُطرح كثيراً السؤال حول حق الشاعر في الوجود بنفس التشديد ؛ لكنه اليوم يطرح نفسه . ربنا كان الأمر أنه لا يُطرح بهذا الشكل ، لكنه مألوف لكم جميعاً بدرجة أو بأخرى بوصفه السؤال حول الاستقلال الذاتي للشاعر ، حول حريته في أن يكتب أى شيء يريد . لستم على استعداد لمنحه هذا الاستقلال الذاتي . وتعتقدون أن الوضع الاجتماعي الراهن يجبره على أن يقرر في خدمة من سيكون عليه أن يضع نشاطه . والكاتب البورجوازي لأدب التسلية لا يعترف بهذا الاختيار . ولا بد أن تيرهنوا له أنه ، دون أن يعترف بذلك ، يعمل في خدمة مصالح طبقية معينة . ويعترف بهذا الاختيار نمط أكثر تقدماً من الكتاب . وقراره ، المُتخذ على أساس صراع طبقي ، هو أن يأخذ جانب البروليتاريا . وهذا يضع نهاية لاستقلاله الذاتي . فنشاطه يتقرر الآن بما هو مفيد للبروليتاريا في الصراع الطبقي . مثل هذه الكتابة تُسمى عادة منحازة tendentious .

ها هي الكلمة المفتاح التي طالما دار حولها سجل مألوف بالنسبة لكم . وألفته تفصح لكم عن مدى عمقه ، حيث لم يتقدم إلى أبعد من التردد الرتيب لحجج مع أو ضد: من ناحية ، فإن الخط السياسي الصحيح مطلوب من الشاعر ؛ ومن ناحية أخرى ، فإن من المبرر توقع أن يكون عمله جيداً . وبالطبع ، فإن تلك الصياغة غير مرضية طالما لم يتم إدراك الارتباط بين العاملين ، الخط السياسي و الجودة . وبالطبع يمكن تأكيد الارتباط دوجمائياً . إذ يمكنك أن تعلن : أن العمل الذي يُظهر الإنحياز السياسي الصحيح لا يحتاج إلى إظهار أية جودة أخرى . كما يمكنك أن تعلن : أن العمل الذي يعرض الإنحياز الصحيح يجب بالضرورة أن يتمتع بكل جودة أخرى .

هذه الصياغة الثانية ليست بعيدة عن إثارة الإهتمام ، وهي ، بالإضافة إلى ذلك ، صحيحة . وأنا أتبناها . لكنني وأنا أفعل ذلك أمتنع عن تأكيدها دوجمائياً . فلا بد من البرهنة عليها. وأنا الآن اطلب إهتمامكم كي أحاول البرهنة عليها . ربما تعترضون بأن هذا موضوع شديد التخصص ، وغير مطروق . ثم كيف أعتزم تنشيط

دراسة الفاشية بمثل هذا البرهان ؟ هذا هو قصدى فى الحقيقة . لأننى أمل أن أستطيع أن أبين لكم أن مفهوم الإنحياز السياسى ، بالشكل الموجز الذى عادة ما يظهر به فى السجل المذكور للتو ، هو أداة غير مفيدة تماماً للنقد الأدبى السياسى . وأود أن أوضح لكم أن انحياز عمل أدبى لا يمكنه أن يكون صحيحاً سياسياً إلا إذا كان كذلك صحيحاً أدبياً . ويعنى هذا أن الإنحياز الصحيح سياسياً يتضمن إنحيازاً أدبياً . وسوف أضيف على الفور أن هذا الإنحياز الأدبى ، الموجود ضمناً أو صراحة فى كل إنحياز سياسى صحيح لعمل ما ، يتضمن جودته الأدبية لأنه يتضمن إنحيازه الأدبى .

هذا التأكيد - كما أمل أن أعدكم - سرعان ما سبصبح أكثر وضوحاً . أما الآن فسوف أقحم هنا أننى كان يمكن أن أختار نقطة بداية مختلفة لتأملاتى . فقد بدأت من السجل العقيم حول العلاقة بين الإنحياز و الجودة فى الأدب . وكان باستطاعتى أن أبدأ من سجل أقدم ولا يقل عنه عقماً : ما هى العلاقة بين الشكل و المضمون ، خصوصاً فى الشعر السياسى ؟ هذا السؤال له سمعة سيئة ؛ عن حق . إنه المثال النموذجى على محاولة تفسير العلاقات الأدبية بكليشيهات غير جدلية . حسناً ، فما هى ، إذن ، المقاربة الجدلية لنفس السؤال ؟

المقاربة الجدلية لهذا السؤال - وهنا أصل إلى نقطتى المحورية - ليست بحاجة مطلقاً إلى تلك الأشياء المتصلبة ، المعزولة ، من قبيل العمل ، والرواية ، والكتاب . فعليها أن تغرس هذه الأشياء فى السياق الاجتماعى الحى . وأنتم تعلنون عن حق أن ذلك قد جرى عمله المرة تلو المرة بين أصدقائنا . بالتأكيد . إلا أنهم عادة ما كانوا يفعلون ذلك بالإنطلاق على الفور إلى أسئلة ضخمة ، ومن ثم غامضة بالضرورة . الشروط الاجتماعية تحددها ، كما نعلم ، شروط الإنتاج . وحين كان يجرى نقد عمل ما من وجهة نظر مادية ، كان من المعتاد السؤال عن كيف يقف هذا العمل فى مواجهة علاقات الإنتاج الاجتماعية فى زمنه . وهذا سؤال هام ، لكنه أيضاً سؤال بالغ الصعوبة . وإجابته ليست دائماً غير ملتبسة . وأود الآن أن أقترح عليكم سؤالاً أكثر مباشرة ، سؤالاً أكثر تواضعاً على نحو ما ، وأقل اتساعاً ، لكن أمامه ، فيما يبدو لى ، فرصة أكبر فى أن ينال إجابة . فبدلاً من سؤال ، " ما هو موقف عمل ما من علاقات الإنتاج فى زمنه ؟ هل يقبلها ، هل هو رجعى - أم هل يستهدف الإطاحة بها ، هل هو ثورى ؟ " -

— بدلاً من هذا السؤال ، أو قبله على أية حال ، أود أن أقترح سؤالاً آخر . بدلاً من السؤال ، " ما هو موقف عمل ما من علاقات الإنتاج فى زمنه ؟ " أود أن أسأل ، " ما هو موقعه فيها ؟ " . هذا السؤال يتعلق مباشرة بوظيفة العمل ضمن نطاق علاقات الإنتاج الأدبية فى زمنه . إنه ، بتعبير آخر ، يتعلق مباشرة بالتقنية الأدبية للأعمال .

باقتراح التقنية ، أكون قد سميت المفهوم الذى يجعل النتائج الأدبية متاحة مباشرة لتحليل اجتماعى ، ومن ثم مادى . وفى نفس الوقت ، يقدم مفهوم التقنية نقطة الإنطلاق الجدلية التى يمكن منها تجاوز التعارض العقيم بين الشكل و المضمون . وعلاوة على ذلك ، يتضمن مفهوم التقنية هذا مؤشراً على التحديد الصحيح للعلاقة بين الإنحياز و الجودة ، وهو السؤال المثار فى البداية . ومن ثم ، فإذا كنت قد قلت سابقاً أن الإنحياز السياسى الصحيح لعمل ما يتضمن جودته الأدبية ، لأنه يتضمن انحيازه الأدبى ، فيمكننى الآن أن أصوغ

هذا بشكل أدق بالقول بأن هذا الإنحياز الأدبي يمكن أن يتمثل إما في تقدم أو في تراجع في التقنية الأدبية .

ستوافقون بالتأكيد إذا إنتقلت الآن ، بتعسف ظاهري فقط ، إلى شروط أدبية عينية تماما . هي الشروط الروسية . أود ان أوجه إنتباهكم إلى سيرجي تريتياكوف Sergei Tretiakov وإلى النمط ، الذي عرّفه وجسّده هو ، نمط الكاتب "الفاعل" . فهذا الكاتب الفاعل يقدم المثال الأكثر ملموسية على الإعتماد المتبادل الوظيفي الذي يوجد دوما ، وتحت كل الشروط ، بين الإنحياز السياسى الصحيح و بين التقنية الأدبية التقدمية . وأنا أقر بأنه مجرد مثال واحد ؛ ولدى المزيد من الأمثلة . يميّز تريتياكوف بين الكاتب الفاعل operating وبين الكاتب الناقل informing . ومهمته ليست الإبلاغ to report بل النضال to struggle ؛ ليست ان يلعب دور المتفرّج بل ان يتدخل بنشاط . وهو يعرّف مهمته في التقرير الذى يقدمه عن نشاطاته الخاصة . ففي عام 1928 ، فى زمن التجميع التعاونى الشامل للزراعة ، حين أعلن شعار " إلى الكولخوز أيها الكتّاب ! " ، ذهب تريتياكوف إلى كوميونة " الفئران الشيوعى " وهناك ، خلال إقامتين طويلتين ، شرع فى المهام التالية : الدعوة إلى إجتماعات جماهيرية ؛ جمع الأموال لدفع ثمن الجرارات ؛ حث الفلاحين المستقلين على دخول الكولخوز [المزرعة الجماعية] ؛ فحص قاعات القراءة ؛ خلق مجلات حائط و تحرير صحيفة الكولخوز ؛ كتابة تقارير لصحف موسكو ؛ إدخال الراديو ودور السينما المتنقلة ، إلى آخره . وليس مدهشا أن كتاب قادة الحق ، الذى كتبه تريتياكوف فى أعقاب هاتين الإقامتين ، يقال أن تأثيره كان ملحوظا على التطور اللاحق للزراعة الجماعية .

قد تحملون تقديرا رفيعا لتريتياكوف ورغم ذلك يكون رأيكم أن مثاله لا يبرهن على الكثير فى هذا السياق . فقد تعترضون بأن المهام التى قام بها هي مهام صحفى أو دعائى ؛ وهذا كله قليل الصلة بالأدب . إلا أننى أوردت مثال تريتياكوف عن عمد لكى أبرز لكم مقدار شمول الأفق الذى علينا أن نعيد التفكير فى إطاره فى مفاهيمنا عن الأشكال أو الأنواع الأدبية ، بالنظر إلى العوامل التقنية التى تؤثر على وضعنا الراهن ، إذا كان علينا تحديد اشكال التعبير التى تنسرب فيها الطاقات الأدبية للحاضر . لم تكن هناك دوما روايات فى الماضى ، ولن يكون عليها أن توجد دوما ؛ ولم تكن هناك دوما تراجيديات ، ولا ملاحم عظيمة ؛ كذلك لم تكن أشكال التعليق ، والترجمة ، وحتى ما يسمى الإنتحال ، ألعاب على الدوام على هوامش الأدب ؛ فقد كان لها مكان ليس فقط فى الكتابات الفلسفية بل كذلك فى الكتابات الأدبية لبلاد العرب والصين . ولم تكن البلاغة على الدوام شكلا ثانويا ، بل طبعت ميسمها فى العصور القديمة على مناطق واسعة من الأدب . كل هذا لأجعلكم تألفون فكرة أننا فى قلب عملية إعادة تشكيل ضخمة للأشكال الأدبية ، عملية ذوبان قد تفقد فيها قوتها كثير من التعارضات التى تعودنا التفكير من خلالها . دعونى أضرب مثالا على عقم تلك التعارضات ، وعلى عملية تجاوزها الجدلية . وسنظل مع تريتياكوف . لأن هذا المثال هو الصحيفة .

يكتب مؤلف يسارى (2) قائلاً : " فى كتابتنا نجد أن التعارضات

التي كانت في فترات أسعد تخصب بعضها البعض قد أصبحت نقائص لا يمكن حلها . هكذا فإن العلم والأدب الرفيعة ، النقد و الإنتاج ، التربية والسياسة ، تنهوى في فوضى . ومسرح هذا الإضطراب الأدبي هو الصحيفة ، ومضمونه هو "الموضوع " ، الذي ينكر على نفسه أى شكل آخر للتنظيم باستثناء ذلك الذي يفرضه عليه نفاذ صبر القارئ . ونفاذ الصبر هذا ليس مجرد نفاذ صبر السياسي الذي يتوقع معلومات، أو المضارب الذي يفتش عن معلومة سرية ؛ فوراؤه يحتدم نفاذ صبر الرجل الواقف على الخطوط الجانبية والذي يعتقد أن له الحق في أن يرى مصالحه مُعبّراً عنها . أما حقيقة أن لا شيء يربط القارئ بصحيفته بشكل أوثق من هذا التوق النافذ الصبر للغذاء اليومي فطالما استغلها الناشرون ، الذين يفتحون باستمرار أعمدة جديدة لأسئلته ، وآرائه ، واحتياجاته . ومن ثم ، فجنبا إلى جنب مع الإستيعاب دون تمييز للحقائق ، يمسى استيعاب مماثل دون تمييز للقراء الذين تُرفع مرتبتهم فوراً إلى مرتبة المشاركين . لكن هذا ينطوى على لحظة جدلية : فتدهور الكتابة في الصحافة البورجوازية يثبت أنه هو نفسه صيغة إحيائها في صحافة روسيا السوفيتية . إذ بينما تكسب الكتابة في الإتساع ما تفقده في العمق ، يبدأ في الإختفاء في الصحافة السوفيتية ذلك التمييز التقليدي بين المؤلف و الجمهور ، الذي تحافظ عليه الصحافة البورجوازية فالقارئ مستعد في كل الأوقات لأن يصبح كاتباً ، أى ، واصفاً describer ، لكن كذلك لأن يصبح موصياً prescriber . إنه بوصفه خبيراً – حتى لو لم يكن في أى موضوع سوى في المنصب الذي يشغله – ينال حق الوصول إلى سلطة المؤلف . جاء دور العمل نفسه ليتحدث . والتقارير الذي يقدمه عن نفسه هو جزء من الكفاءة المطلوبة للقيام به . والتأهيل الأدبي لم يعد مؤسساً على تربية متخصصة ، بل بالأحرى ، على تربية متعددة التقنيات polytechnic ، ومن هنا فإنه ملكية عامة . ويكلمة واحدة ، فإن إضفاء الطابع الأدبي على شروط العيش هو الذي يسيطر على النقائص التي لا حل لها بخلاف ذلك ، وعلى مسرح الحط المطلق العنان لقيمة الكلمة — الصحيفة — يجرى الإعداد لخلاصها " .

أمل أن أكون قد أوضحت بهذا الإقتباس إن وصف المؤلف كمنتج لابد أن يتسع ليشمل الصحافة . فمن خلال الصحافة ، ومن خلال صحافة روسيا السوفيتية على أية حال ، يُقر المرء بأن عملية إعادة التشكيل الضخمة التي تحدثت عنها آنفاً لا تؤثر فقط على التفرقة التقليدية بين الأنواع الأدبية ، بين الكاتب والشاعر ، بين الدارس والمروّج الجماهيري ، لكنها تُراجع أيضاً حتى تلك التفرقة بين المؤلف والقارئ . والصحافة هي المثال الحاسم على هذه العملية ، ومن ثم فإن أى اعتبار للمؤلف بوصفه منتجاً لابد أن تتضمنها .

لكن الأمر لا يمكن ، رغم ذلك ، أن يتوقف عند هذه النقطة . لأن الصحيفة في غرب أوروبا لا تُشكل أداة نافعة للإنتاج في أيدي الكاتب . فما زالت تابعة لرأس المال . وحيث أن الصحيفة ، من جهة ، تمثل ، من الناحية التقنية ، الموقع الأدبي الأهم ، لكن هذا الموقع ، من جهة أخرى ، تسيطر عليه المعارضة ، فلا غرو أن فهم الكاتب لموقعه التابع ، وإمكاناته التقنية ، ولمهمته السياسية عليه أن يُصارع أضخم الصعوبات . وكانت إحدى العمليات الحاسمة خلال الأعوام العشرة الأخيرة في ألمانيا أن نسبة ملحوظة من عقولها المنتجة ، تحت ضغط الشروط الاقتصادية ، قد مرّت بتطور ثوري في توجهاتها ، دون أن تتمكن في نفس الوقت من إعادة التفكير في عملها ذاته ، وفي علاقتها بوسائل الإنتاج ، وفي

تقنياتها ، بطريقة ثورية حقاً . وأنا أتحدث ، كما ترون ، عمن يُسمّون بالمتقنين اليساريين ، وسوف أقتصر على اليسار البورجوازي . فى ألمانيا نبعت الحركات السياسية – الأدبية الرائدة خلال العقد الماضى من الإنتليجنسيا اليسارية . وسأذكر اثنتين منها ، مذهب الفعالية Activism ، والعناية الجديدة ، لأبين بهذين المثالين أن إنحيازاً سياسياً ما ، مهما بدا ثورياً ، تكون له وظيفة ثورية – مضادة طالما شعر الكاتب بتضامنه مع البروليتاريا فى توجهاته فقط ، وليس بوصفه منتجاً .

والكلمة المفتاح التى تتلخص فيها مطالب نزعة الفعالية هى " اللوجوقراطية " Logocracy ؛ أى حكم العقل ، بلغة سهلة . ويمكن ترجمتها على أنها حكم المتقنين . وفى الحقيقة ، فإن مفهوم المتقف ، بالقيم الروحية المصاحبة له ، قد رسّخ نفسه فى معسكر الإنتليجنسيا اليسارية ، ويسود بياناتها السياسية من هاينريش مان Heinrich Mann إلى دوبلين Doblin . ويمكن أن نرى بسهولة أن هذا المفهوم قد صيغ دون أى اعتبار لموقع المتقنين فى عملية الإنتاج . وهيلر Hiller نفسه ، منظر مذهب الفعالية ، لا يعنى بالمتقنين أن يفهموا على أنهم " أعضاء فى مهن معينة " ، بل على أنهم " ممثلون لنمط طبائعى characterological معين " . وهذا النمط الطبائعى بوصفه كذلك يقف بالطبع بين الطبقات . إنه يضم أى عدد من المواطنين الأفراد دون تقديم أدنى أساس لتنظيمهم . وحين يصوغ هيلر شجبه للزعماء الحزبيين ، يُسلم لهم بالكثير ؛ فربما كانوا " أفضل اطلاعاً فى أمور هامة ، ولهم جاذبية شعبية أكبر ... ، ويحاربون بصورة أشجع " منه ، لكنه واثق من شىء واحد : أنهم " يفكرون بطريقة أكثر خلاً " . ربما ، لكن إلى أين يؤدى به ذلك ، حيث أن الأمر الحاسم سياسياً ليس هو التفكير الفردى بل إنه ، كما عبّر بريخت عن ذلك ذات مرة ، فن التفكير بعقول الآخرين . حاولت الفعالية استبدال الجدل المادى بمقولة – لا يمكن تحديدها على أساس طبقي – هى مقولة الفهم المشترك⁽³⁾ . و متقنوها يمثلون فى أحسن الأحوال جماعة إجتماعية . وبعبارة أخرى ، فإن نفس المبدأ الذى يتشكل على أساسه هذا التجمع هو مبدأ رجعى ؛ و لا عجب أن أثره لا يمكن أبداً أن يكون ثورياً .

ورغم ذلك ، فإن مبدأ التجميع الفاسد هذا يظل يعمل . وقد أمكن رؤية هذا منذ ثلاث سنوات ، حين ظهرت كراسة دوبلين بعنوان Wissen und Verändern [إعرف و غير] . وكما هو معروف ، كُتبت هذه الكراسة رداً على شاب – يسميه دوبلين الهر هوكة Herr Hocke – طرح على المؤلف المشهور سؤال " ما العمل ؟ " . يدعو دوبلين إلى الانضمام إلى قضية الاشتراكية ، لكن مع بعض التحفظات . فالإشتراكية ، طبقاً لدوبلين ، هى " الحرية ، الاتحاد العفوى بين البشر ، رفض كل إجبار ، الشعور بالمهانة إزاء الجور و القسر ، الإنسانية ، التسامح ، المزاج المسالم " . ومهما كان ذلك ، فإنه على أساس هذه الإشتراكية يدير وجهه ضد نظرية و ممارسة الحركة العمالية الراديكالية . يعلن دوبلين : " لا يمكن لشيء أن يخرج من أى شىء ما لم يكن موجوداً فيه بالفعل – ومن حرب طبقية متفاقمة بصورة قاتلة يمكن أن تأتى العدالة ، لكن ليس الإشتراكية " . ويصوغ دوبلين التوصية التى يقدها للهر هوكة ، لهذه الأسباب وغيرها ، كما يلى : " لا يمكنك ، يا سيدى العزيز ، أن تضع موضع الفعل إتفاقتك المبدئى مع نضال (البروليتاريا) بالإنضمام إلى الجبهة البروليتارية . ولا بد أن تقع بالموافقة المستثارة والمريرة على هذا النضال ، لكنك تعرف أيضاً أنك لو فعلت ما هو أكثر ، فسوف يبقى خالياً موقع فائق الأهمية ... : هو الموقع الشيوعى الأسمى للحرية

الإنسانية الفردية ، للتضامن والاتحاد العفويين بين البشر وهذا الموقع ،
يا سيدى العزيز ، هو وحده الذى يخصصك " . هنا يكون واضحاً تماماً إلى أين
يؤدى مفهوم " المثقف " ، بوصفه نمطاً يُعرّف بأرائه ، وتوجهاته ، واستعداداته ،
لكن ليس بموقعه فى عملية الإنتاج . لا بد ، كما يعبر دوبرلين ، أن يجد مكانه
بجانب البروليتاريا . لكن أى نوع من المكان هذا ؟ إنه مكان المحسن ، مكان
الراعى الإيديولوجى - مكان مستحيل . وهكذا نعود إلى الأطروحة المذكورة فى
البداية : أن مكان المثقف فى الصراع الطبقي لا يمكن تحديده ، أو بالأحرى ،
إختياره ، إلا على أساس موقعه فى عملية الإنتاج .

من أجل تغيير أشكال و أدوات الإنتاج بالطريقة التى ترغبها
إنتليجنسيا تقدمية - أى ، إنتليجنسيا مهتمة بتحرير وسائل الإنتاج وبخدمة
الصراع الطبقي - نحت بريخت مصطلح *Umfunktionierung* [التحويل
الوظيفي] . كان أول من طلب من المثقفين المطلب البعيد المدى المتمثل فى
عدم إمداد جهاز الإنتاج دون تغييره ، إلى أقصى مدى ممكن ، طبقاً للإشتراكية .
" إن نشر *Versuche* " ، كما يكتب المؤلف فى تقديمه لسلسلة الكتابات التى
تحمل هذا العنوان ، " حدث فى وقت لم يعد من الواجب فيه أن تكون أعمال
معينة بمثابة خبرات فردية (لها طابع الأعمال) بل يجب ، بالأحرى ، أن تتعلق
بإستخدام (تغيير) معاهد و مؤسسات معينة " . ليس المرغوب هو تجدد روحى ،
كما ينادى الفاشيون : بل يجرى اقتراح تجديدات تقنية . وسوف أعود إلى هذه
التجديدات . وعلى أن أفنع هنا بالإشارة إلى الإختلاف الحاسم بين مجرد إمداد
جهاز إنتاجى ما وبين تغييره . وأود أن أصدر مناقشتى لـ " العيانية الجديدة " .
بقضية تقول إن إمداد جهاز إنتاجى دون تغييره - إلى أقصى مدى ممكن - سيظل
مسلكاً يستحق اللوم بشدة حتى لو بدا أن المادة التى يجرى إمداده بها ذات طبيعة
ثورية . إذ تواجهنا حقيقة - قدم العقد الماضى فى ألمانيا وفرة من الأمثلة عليها -
تقول أن الجهاز البورجوازي للإنتاج و النشر يمكنه استيعاب كميات مذهلة من
القيم الثورية ، ويمكنه ، تعميمها ، فى الحقيقة ، دون أن يطرح جدياً للتساؤل
وجوده الخاص ، ووجود الطبقة التى تملكه . ويظل هذا صحيحاً على الأقل طالما
ظل الكتاب المأجورون يُمدون هذا الجهاز ، حتى لو كانوا مأجورين ثوريين .
وأنا أعرف الكاتب المأجور بأنه الرجل الذى يمتنع من حيث المبدأ عن استلاب
الجهاز الإنتاجى عن الطبقة الحاكمة عن طريق تحسينه بطرق تخدم مصالح
الإشتراكية . وأمضى إلى أبعد من ذلك فأؤكد أن نسبة ملحوظة مما يسمى بالأدب
اليسارى لم تكن لها من وظيفة إجتماعية سوى أن تعترض من الوضع السياسى
فيضاً متصلاً من المؤثرات الجديدة لتسلية الجمهور . وهذا يصل بى إلى العيانية
الجديدة . كانت عُدتها هى الريبورتاج . فلنسأل أنفسنا لمن كانت هذه التقنية
مفيدة .

من أجل الوضوح سأضع شكلها الفوتوغرافى فى مكان الصدارة ،
لكن ما يصدق عليه يمكن تطبيقه كذلك على شكلها الأدبى . فكلاهما يدين بالإزدياد
غير العادى لشعبيتهما إلى تكنولوجيا النشر : الراديو و الصحافة المصوّرة . دعونا

نعود بأفكارنا إلى الدادائية . تمثلت القوة الثورية للدادائية فى اختبار الفن بحثاً عن

أصالته . طبيعة صامتة مؤلفة من التذاكر ، و بكرات خيط القطن ، وأعقاب السجائر ، المرتبطة بالعناصر المرسومة . وكان ذلك الشيء برمته يوضع في إطار . وهكذا يُعرض على الجمهور : إنظروا ، إن إطار صوركم يُحدث قطيعة في الزمن ؛ وأقل شذرة أصيلة من الحياة اليومية تقول أكثر من الرسم . تماماً مثلما تقول بصمة الإصبع الدامية لقاتل على صفحة كتاب أكثر مما يقول النص . وقد تطوّر جزء كبير من هذا المضمون الثوري إلى المونتاج الفوتوغرافي . ويكفي أن تفكروا في عمل جون هارتفيلد John Heartfield ، الذي حوّلت تقنيته غلاف الكتاب إلى أداة سياسية . والآن تتبعوا مسار الفوتوغرافيا إلى مدى أبعد . فماذا ترون ؟ إنها تصبح محملة بظلال المعاني nuance باضطراد ، تصبح حديثة باضطراد ، والنتيجة أنها لم تعد تستطيع أن تلتقط بناية سكنية أو كومة نفايات دون أن تتغير هيئتها . وغنى عن الذكر أن الفوتوغرافيا عاجزة عن قول أى شيء عن محطة توليد طاقة أو عن مصنع كابلات بخلاف ما يلي : ياله من عالم جميل ! و عالم جميل – هو عنوان مجموعة الصور الشهيرة لرنجير – باتش Renger - Patsch ، التي نرى فيها فوتوغرافيا العيانية الجديدة في ذروتها . فقد نجحت حتى في تحويل الفقر المدقع إلى موضوع للإستمتاع ، عن طريق تسجيله بطريقة مكتملة علنحو مبتكر . إذ لو كان من الوظائف الاقتصادية للفوتوغرافيا أن تعيد إلى الإستهلاك الجماهيري ، عن طريق تطوير مبتكر ، موضوعاتٍ انسحبت منه من قبل – مثل فصل الربيع ، والناس المشاهير ، والبلدان الأجنبية – فإن إحدى وظائفها السياسية هي أن تجدد من الداخل – أى بطريقة مبتكرة – العالم كما هو .

هنا نجد أمامنا مثلاً صارخاً على ما يعنيه إمداد جهاز إنتاجي دون تغييره . وتغييره كان سيعنى الإطاحة بحاجز آخر ، تجاوز نقيض آخر من تلك التي تكبل إنتاج المثقفين ، وهو في هذه الحالة الحاجز بين الكتابة وبين الصورة . إن ما نتطلبه من المصور الفوتوغرافي هو القدرة على أن يُعطى صورته التعليق الذي ينتزعها من التجارة الرائجة ويمنحها قيمةً ثورية مفيدة . لكننا سنطلب هذا المطلب بأقصى ما يمكن من التأكيد حين نشرع – نحن الكتاب – في التصوير الفوتوغرافي . هنا أيضاً ، إذن ، نجد أن التقدم التقني بالنسبة للمؤلف بوصفه منتجاً هو أساس تقدّمه السياسي . وبعبارة أخرى ، لا يمكن للمرء أن يجعل إنتاجه مفيداً سياسياً إلا عن طريق تجاوز التخصص في عملية الإنتاج الذي يُشكّل نظام هذا الإنتاج ، من وجهة النظر البورجوازية؛ ولا بد من انتهاك الحواجز التي يفرضها التخصص بشكل مشترك من جانب القوى المنتجة التي اقيمت هذه الحواجز للفصل بينها . إن المؤلف بوصفه منتجا يكشف – في اكتشافه لتضامنه مع البروليتاريا – في أن واحد تضامنه مع منتجين معينين آخرين بدا من قبل أنهم لا يكادون يعنونه . تحدثت عن المصور الفوتوغرافي ؛ وسوف أدخل هنا باختصار شديد كلمة لا يزلر Eisler عن الموسيقى : " في تطور الموسيقى ، أيضاً ، في كل من

إنتاجها وإعادة إنتاجها ، لا بد أن نتعلم إدراك عملية ترشيد عقلائي متزايدة باطراد ... إن أسطوانة الفونوغراف ، وشريط الصوت ، وصناديق الموسيقى jukeboxes يمكنها أن تمدنا بموسيقى ذات جودة فائقة ... مُعلبة كسلعة . ونتيجة عملية الترشيد العقلاني هذه هي أن إعادة الإنتاج الموسيقية قاصرة على مجموعات من الأخصائيين المتناقصين باستمرار ، لكنهم أرقى تأهيلاً باستمرار . وأزمة الكونسير التجاري هي أزمة شكل عتيق من الإنتاج أبطلته إبتكارات تقنية جديدة " . تتمثل المهمة ، من ثم ، في التحويل

الوظيفي Umfunktionierung لشكل الكونسير الذى عليه أن يحقق شرطين اثنين : أن يلغى التناقض بين المؤدين والمستمعين أولاً وبين التقنية و المضمون ثانياً . وحول هذا يبدى آيزلر الملاحظة المضينة التالية : " يجب أن يحذر المرء من المبالغة فى تقدير الموسيقى الأوركسترالية واعتبارها الفن الراقى الوحيد . فالموسيقى الخالية من الكلمات لم تكتسب أهميتها الفائقة ومداها الكامل إلا فى ظل الرأسمالية " . وهذا يعنى أن مهمة تغيير الكونسير مستحيلة بدون تعاون الكلمة . وهى وحدها التى يمكن أن تحدث تحويل الكونسير ، كما يقول آيزلر ، إلى اجتماع سياسي . أما أن ذلك التحويل يمثل حقا ذروة تقنية موسيقية وأدبية ، فإن بريخت و آيزلر يبرهنان عليه بمسرحيتهما التعليمية .

الإجراء The Measures Taken .

وإذا نظرتم إلى الوراء من هذه النقطة المتميزة الى إعادة تشكّل الأشكال الأدبية التى تحدثت عنها آنفاً ، لأمكنكم أن تروا كيف أن الفوتوغرافيا والموسيقى ، وكل ما يخطر ببالكم سواهما ، يدخلون فى الكتلة المتنامية ، الذائبة التى يجرى صب الأشكال الجديدة منها . ولوجدتم إثباتاً على أن إضفاء الطابع الأدبى على كل شروط الحياة هو وحده الذى يقدم فهما صحيحاً لمدى عملية الذوبان هذه ، مثلما أن حالة الصراع الطبقي تحدّد درجة الحرارة التى تتحقق عندها - بشكل كامل بدرجة أو بأخرى .

تحدثت عن طريقة فوتوغرافيا رائجة معينة يصبح فيها الفقر موضوعاً للإستهلاك . وفى انتقالى الى العيانية الجديدة كحركة أدبية ، لابد أن أخطو خطوة أخرى وأقول أنها قد جعلت من **الصراع ضد الفقر** موضوعاً للإستهلاك . وفى الحقيقة أن الأهمية السياسية للحركة قد استنفدت فى حالات كثيرة بسبب تحوّل الدوافع الثورية ، بقدر ما كانت تحدث بين البورجوازية ، إلى موضوعات للتسلية وجدت طريقها دون صعوبة إلى صناعة كباريه المدينة الكبيرة . إن تحوّل النضال السياسي من دافع لا يُقاوم لاتخاذ قرار الى موضوع للاستمتاع التأملى ، من وسيلة إنتاج إلى سلعة استهلاكية ، هو الخاصية المحددة لهذا الأدب . وقد شرح ناقد مرهف هذا ، مستخدماً مثال إريش كاستنر Erich kastner ، كما يلى : " ليس لهذه الإنتليجنسيا الراديكالية اليسارية ما يربطها بالحركة العمالية . إنها ، بالأحرى ، ظاهرةٌ للتحلل البورجوازي ، مناظرة للقناع الإقطاعى الذى كانت الجمهورية الثانية تُعجب به لدى ضباط الإحتياط . والمروّجون للحياة الراديكالية من نوعية كاستنر ، أو مهرينج Mehring ، أو توخولسكى Tucholsky هم التموه البروليتارى لشرائح بورجوازية متحللة . ووظيفتهم أن ينتجوا ، من المنطلق السياسي ، لا أحزاباً بل مجموعات طغمة ؛ ومن المنطلق الأدبى ، لا مدارس بل موضوعات ؛ ومن المنطلق الإقتصادى ، لا منتجين بل وسطاء . وسطاء أو مأجورون يصنعون من فقرهم عرضاً ضخماً ، ومن خوائهم المتئائب وليمة . ولا يمكن أن يستريح المرء تماماً فى وضع غير مريح كهذا " .

قلت أن هذه المدرسة قد صنعت من فقرها عرضاً ضخماً . وبذلك تهرّبت من أشد مهام الكاتب الراهن إلحاحاً : أن يُقرّ بمقدار فقره وبمقدار الفقر الذى يجب أن يكون عليه لكى يبدأ من البداية . لأن هذا هو ما ينطوى عليه الأمر . صحيح أن الدولة السوفيتية لن تنفى الشاعر مثلما فعل أفلاطون ، لكنها - وهذا هو السبب فى أننى استحضرت الدولة الأفلاطونية فى البداية - ستوكل إليه مهاماً لا تتيح له أن يعرض ، فى روائع جديدة الثروة التى طال تزيفها للشخصية الإبداعية . أما توقّع تجديدٍ على أساس مثل تلك الشخصيات والأعمال فهو امتيازٌ للفاشية ، التى تتيح ظهور صياغات مشتتة الذهن من قبيل تلك التى يختم بها جونتير جروندل Gunter grundel القسم الذى يدور حول الأدب من كتابه **رسالة الجيل**

الشاب: " لا يمكننا أن نختتم هذا ... المسح و التنبؤ بشيء أفضل من ملاحظة أن فيلهلم مايستر Wilhelm Meister والهنري الأخضر الخاصين بجيلنا لم يُكتب بعد " . لن يكون هناك ما هو أبعد عن المؤلف الذى تأمل بعمق فى شروط الإنتاج الراهن من توقع ، أو الرغبة فى ، مثل تلك الأعمال . فعمله لن يكون أبداً مجرد عمل على المنتجات بل سيكون دائماً ، وفى نفس الوقت ، عملاً على وسائل الإنتاج . وبعبارة أخرى ، لابد أن تكون لنتائجته ، قبل وفوق خاصيتها كأعمال ، وظيفة منظمة ، ولا يجب بأية حال قصر فائدتها التنظيمية على قيمتها بوصفها دعاية . إن إنحيازها السياسى وحده ليس كافياً . قال ليشتنبرج Lichtenberg الممتاز ، "أراء إنسان ما لا تهم ، بل المهم هو نوع الإنسان الذى تصنعه منه هذه الآراء" . والصحيح الآن ان هو أن الآراء تهم بدرجة ضخمة ، لكن أفضلها لا جدوى منها إن لم تجعل من يعتقونها مفيدين . وأفضل انحياز سياسى يكون خاطئاً إن لم يوضح التوجه الذى تجب متابعته به . وهذا التوجه attitude لا يمكن أن يُظهره الكاتب إلا فى نشاطه الخاص : أى ، فى الكتابة . الإنحياز السياسى هو الشرط الضرورى ، وليس أبداً الشرط الكافى للوظيفة المنظمة لعمل ما . وهذه تتطلب علاوة على ذلك موقفاً مُوجهاً ، مُرشداً من جانب الكاتب . واليوم يجب أن نطالب بهذا أكثر من أى وقت مضى . إن كاتباً لا يُعلم الكتاب شيئاً ، لا يُعلم أحداً . وما يهم ، إذن هو الطابع النموذجى للإنتاج ، القادر أولاً على حث المنتجين الآخرين على الإنتاج ، وثانياً على وضع جهاز مُحسّن فى متناول أيديهم . ويكون هذا الجهاز أفضل بقدر ما يستطيع تحويل عدد أكبر من المستهلكين إلى منتجين - أى ، تحويل القراء أو المتفرجين إلى مشاركين . ولدينا بالفعل مثال على ذلك لا يمكننى هنا إلا مجرد الإشارة إليه . إنه مسرح بريخت الملحمى .

تكتب باستمرار تراجيديات وأوبرات تملك تحت تصرفها ظاهرياً جهازاً مسرحياً مُجرباً ، لكنها فى الواقع لا تفعل سوى إمداد جهاز مهجور . يقول بريخت : " إن افتقاد الموضوع ، السائد بين الموسيقيين ، والكتاب ، والنقاد بشأن وضعهم ، له نتائج ضخمة لم تتل سوى القليل من الإهتمام . لأنهم ، باعتمادهم أنهم يملكون جهازاً يملكهم فى الحقيقة ، يدافعون عن جهاز لم تعد لهم أى سيطرة عليه ولم يعد ، كما لا زالوا يظنون ، وسيلة للمنتجين ، بل أصبح وسيلة ضد المنتجين " . هذا المسرح ، بآلاته المعقدة ، وطاغم المساندة الضخم ، وتأثيراته المتطورة ، قد أصبح " وسيلة ضد المنتجين " تمتد تأثيراتها إلى مدى أبعد من السعى إلى إدراجهم فى الصراع التنافسى اللئيم الذى أوقع الفيلم والراديو المسرح فى أحبولته . هذا المسرح - سواء فى دوره التعليمى أو فى دوره الترفيهى ؛ فالاثنتان يكملان بعضهما - هو مسرح طبقة مُتخمة يتحول كل ما تلمسه إلى مُثير . وقد خسر موقعه . وليس هذا هو حال مسرح يسعى ، بدل التنافس مع أدوات النشر الأحدث ، إلى استخدامها والتعلم منها ، وباختصار ، إلى الدخول فى سجال معها . وقد جعل المسرح الملحمى من هذا السجال شأنه الخاص . إنه ، بمقياس الحالة الراهنة لتطور الفيلم والراديو ، هو الشكل المعاصر .

ولصالح هذا السجال رجع بريخت إلى أشد عناصر المسرح بدائية . وقنع ، حتى الآن ، بمنصة . واستغنى عن الحكبات البعيدة المدى . وهكذا نجح فى تغيير الرابطة الوظيفية بين خشبة المسرح والجمهور ، بين النص والأداء ، بين المخرج والممثل . أعلن أن المسرح الملحمى عليه أن يصور مواقف ، وليس أن يطور حيكات . وهو يحصل على تلك المواقف ، كما سنرى على الفور ، عن طريق قطع الحكبة . وأذكركم هنا بالأغنيات ، التى تتمثل وظيفتها الرئيسية فى قطع الحدث . هنا - فى مبدأ القطع - يستخدم المسرح الملحمى ، كما ترون ، إجراءً أصبح مألوفاً لكم فى السنوات الأخيرة من الفيلم والراديو ، من الصحافة والفوتوغرافيا . أتحدث عن عملية المونتاج : فالعنصر المتراكب يقطع السياق الذى يتم إقحامه فيه . لكن اسمحوالى بأن أشير بإيجاز إلى أن هذه العملية تتمتع هنا بأهمية خاصة ، وربما حتى بأهمية كاملة . فقطع الحدث ، الذى بسببه وصف بريخت مسرحه بأنه ملحمى ، يتصدى باستمرار

لوهم لدى الجمهور . لأن ذلك الوهم هو عائقٌ لمسرحٍ يقترح الاستفادة من عناصر الواقع في عمليات إعادة ترتيبٍ تجريبية . لكن الموقف لا يظهر إلا في نهاية التجربة ، وليس في بدايتها - وهو موقف يخلصنا دائماً ، بهذا الشكل أو ذاك . ولا يتم تقريبه من المشاهد بل تبعيده عنه . إنه يتعرف فيه على الموقف الواقعي ، ليس برضا ، مثلاً في مسرح النزعة الطبيعية ، بل بدهشة . المسرح الملحمي ، إذن ، لا ينسخ مواقف ؛ بل ، بالأحرى ، يكتشفها . وهذا الاكتشاف يتحقق عن طريق قطع التتابع . إلا أن القطع هنا ليس له طابع شيء مثير ، بل له وظيفة مُنظمة . إنه يوقف الحدث في مساره ، ومن ثم يُجبر المستمع على تبني موقف في مواجهة السيروورة ، والممثل على تبني موقف في مواجهة دوره . وأود أن أريكم من خلال مثال ، كيف أن اكتشاف بريخت واستخدامه للإيماء *gestus* ليس سوى استعادة لطريقة المونتاج الحاسمة في الراديو والفيلم ، من كونها مجرد إجراء رائع لتصبح حدثاً إنسانياً . تخيلوا مشهداً عائلياً : الزوجة على وشك الإمساك بتمثال برونزي لتقفز به ابتهاجاً ؛ والأب يفتح النافذة ليطلب النجدة . في هذه اللحظة يدخل شخص غريب . يتم قطع السيروورة ؛ وما يظهر في مكانها هو الموقف الذي تقع عليه عين الغريب الآن : وجوه متوترة ، ونافذة مفتوحة ، وأثاث مبعثر . إلا أن ثمة عيون لا تبدو أمامها أشد مشاهد الوجود الراهن ألفة ، مختلفةً كثيراً : تلك هي عيون الكاتب الدرامي الملحمي .

إنه يعارض العمل الفني الدرامي الكلي بالمختبر الدرامي . ويستفيد بطريقة جديدة من الفرصة العظيمة ، القديمة للمسرح - فرصة عرض ما هو مائل . وفي مركز خبرته نجد الإنسان . إنسان اليوم ؛ إنسانٌ مختزل ، من ثم ، مُثلج في بيئة مُثلجة . لكن ، حيث أنه الإنسان الوحيد لدينا ، فمن مصلحتنا أن نعرفه . يجري تعريضه لاختبارات ، وفحوص . وما ينبثق هو هذا : الأحداث قابلة للتغيير ليس عند ذروتها ، وليس بالفضيلة والعزم ، بل فقط في مسارها المألوف تماماً ، بالعقل والممارسة . وهدف المسرح الملحمي هو أن يبني من أصغر عناصر السلوك ما يسمى في الفن الدرامي الأرسطي باسم " الحدث " . ومن ثم ، فإن وسائله أكثر تواضعاً من وسائل المسرح التقليدي ؛ وكذلك أهدافه . وهو أقل اهتماماً بأن يملأ الجمهور بالمشاعر ، حتى لو كانت تحريضية ، من اهتمامه باستلابه بطريقة باقية ، من خلال التفكير ، عن الشروط التي يحيا فيها . ويمكن أن نلاحظ ، بالمناسبة ، أنه ما من بداية للتفكير أفضل من الضحك . وبالأخص ، فإن اختلاج الحجاب الحاجز عادة ما يتيح فرصاً أفضل للتفكير من اختلاج الروح . والمسرح الملحمي سخى فقط في مناسبات الضحك .

ربما يكون قد أدهشكم أن تسلسل الأفكار الذي قارب على الانتهاء لا يطالب الكاتب إلا بمطلب واحد ، هو مطلب أن يفكر ، أن يتأمل موقعه في عملية الإنتاج . ويمكننا الاعتماد على ذلك : فهذا التأمل يؤدي ، عاجلاً أو آجلاً ، بالكتاب الذين يهتمون - أي ، بأفضل التقنيين في موضوعهم - إلى ملاحظات تقدم الأساس الأكثر واقعية للتضامن مع البروليتاريا . وأود أن أختتم بإيراد توضيح شائع على شكل مقتطف صغير من صحيفة تُنشر هنا ، هي صحيفة كومون *Commune* . ورّعت كومون إستبياناً : " لمن تكتب ؟ " . وأنا أنقل عن إجابة رينيه موبلان *Rene Maublanc* وعن التعليق الذي أضافه أراجون *Aragon* . يقول موبلان ، " دون شك ، أكتب بصورة شبه حصرية لجمهور بورجوازي . أولاً ، لأنني مضطر لذلك " - هنا يشير موبلان إلى واجباته المهنية بوصفه معلماً في مدرسة ابتدائية - " وثانياً ، لأن لي أصولاً بورجوازية وتربية بورجوازية ونشأت في بيئة بورجوازية ، ولذا فإنني أميل بطبيعتي إلى التوجه إلى الطبقة التي أنتمي إليها ، التي أعرفها و أفهمها بأفضل ما يمكن . إلا أن هذا لا يعنى أنني أكتب كي أروقها أو أدمعها . إنني مقتنع ، من جهة ، بأن

الثورة البروليتارية ضرورية ومطلوبة و، من جهة أخرى ، بأنها ستكون أسرع ، وأسهل ، وأنجح ، وأقل دموية ، كلما ازداد ضعف معارضة البورجوازية
تحتاج البروليتاريا اليوم إلى حلفاء من معسكر البورجوازية ، بالضبط مثلما احتاجت البورجوازية في القرن الثامن عشر إلى حلفاء من المعسكر الإقطاعي . وأنا أود أن أكون بين أولئك الحلفاء " .

وعلى هذا يعلق أراجون قائلا : "يلمس رفيقنا هنا وضعاً للأمر يؤثر على عدد كبير من الكتاب اليوم . وليس لدى الجميع شجاعة النظر إليه مباشرة فقلّة هم الذين يرون وضعهم الخاص بوضوح يماثل وضوح رينيه موبلان . لكن يجب أن يطلب المزيد منهم هم على وجه الدقة فلا يكفي إضعاف البورجوازية من داخلها ، بل إن من الضروري محاربتها مع البروليتاريا ورينيه موبلان والعديد من أصدقائنا بين الكتاب الذين ما زالوا مترددين ، يواجهون مثال الكتاب الروس السوفيت الذين جاءوا من صفوف البورجوازية الروسية ورغم ذلك أصبحوا رؤّادا لبناء الاشتراكية " .

وهكذا هو أراجون . لكن كيف أصبحوا رؤّادا ؟ بالتأكيد ، ليس بدون صراعات شديدة المرارة ، وسجالات بالغة الصعوبة . والاعتبارات التي طرحتها عليكم هي محاولة لاستخلاص بعض النتائج من هذه الصراعات . وهي تقوم على أساس المفهوم الذي يدين له السجال حول توجّه المثقفين الروس بتوضيحه الحاسم : مفهوم المتخصص . فتضامن المتخصص مع البروليتاريا — وهنا تكمن بداية هذا التوضيح — لا يمكن إلا أن يكون تضامناً عبر توسط mediated . لقد كان بإمكان أنصار نزعة الفعالية وممثلي العيانية الجديدة أن يومتوا كيفما شاءوا : فما كان بإمكانهم إلغاء حقيقة أنه حتى بلتره المثقف لا يمكنها أن تجعل منه بروليتاريا . لماذا ؟ لأن الطبقة البورجوازية منحت ، على هيئة تعليم ، وسيلة للإنتاج تجعله ، بسبب الامتياز التعليمي ، يشعر بالتضامن معها ، وتجعلها هي تتضامن أكثر معه . ومن هنا كان أراجون على صواب تماماً حين أعلن ، في موضع آخر ، أن " المثقف الثوري يبدو ، بدايةً وقبل كل شيء ، باعتباره خائناً لطبقته الأصلية " . وتتمثل هذه الخيانة ، في حالة الكاتب ، في سلوك يحوله من مزود للجهاز الإنتاجي إلى مهندس يرى أن مهمته هي تعديل هذا الجهاز ليناسب أهداف الثورة البروليتارية . وهذا نشاط توسطي mediating ، لكنه يحرر المثقف من تلك المهمة التدميرية الخالصة التي يعتقد موبلان وكثير من رفاقه بضرورة حصره فيها . هل ينجح في حفز إضفاء الطابع الاجتماعي على وسائل الإنتاج الثقافية ؟ هل يرى كيف أن بإمكانه هو أن ينظم العمال الثقافيين في عملية الإنتاج ؟ هل لديه

اقتراحات من أجل التحويل الوظيفي Umfunktionierung

للمرواية ، والدراما ، والقصيدة ؟ كلما استطاع توجيه نشاطه بدرجة أكمل باتجاه هذه المهمة ، كلما ازدادت صحة الانحياز السياسي لعمله ، وكلما ارتفعت كذلك بالضرورة الجودة التقنية له . وفي نفس الوقت ، كلما ازدادت دقة معلوماته عن موقعه في عملية الإنتاج ، كلما قلّ احتمال أن يخطّر له أن يطالب بخصائص " روحية " . إن الروح التي تخطب باسم الفاشية لا بد أن تختفي . والروح التي ، في معارضتها لها ، تثق بقدراتها العجائبية سوف تختفي .

فالنضال الثوري ليس بين الرأسمالية والروح ، بل بين الرأسمالية والبروليتاريا .

هوامش

- 1- خطابُ أُلقي في معهد دراسة الفاشية في باريس يوم 27 أبريل 1934 .
- 2- هذا المؤلف هو بنيامين نفسه ؛ راجع :
Schriften, Frankfurt/ M . , 1955, vol. I ,p. 384
- 3- كان في المخطوطة في الأصل ، في مكان هذه الجملة ، جملة مختلفة جرى شطبها هي :
" أو ، إذا قلنا ذلك مع تروتسكي فإنه : " إذا حاول المسالمون المستنيرون إلغاء الحرب بواسطة حجة عقلانية ، فإنهم ببساطة يجعلون من أنفسهم حمقى ، لكن إذا بدأت الجماهير المسلحة في استخدام حجج العقل ضد الحرب ، فهذا يعني نهاية الحرب . " — المحرر .

تاريخ موجز للفوتوغرافيا^(١)

الضباب الذى يحجب بدايات الفوتوغرافيا اقل كثافة بقليل من ذلك الذى يكسو استهلالات الطباعة ؛ فربما كان اوضح ، فى الحالة الاولى ، أن ساعة الاختراع كانت قد حانت و استشرفها اكثر من واحد - رجال اتجهوا ، بشكل مستقل عن بعضهم البعض ، الى نفس الهدف : ألا و هو تثبيت الصور التى تظهر فى الغرفة المظلمة Camera obscura ، التى كانت معروفة منذ ليوناردو على الاقل . و حين توصل نيبس Niepce و داجير Daguerre ، بعد نحو خمس سنوات من الجهود ، الى هذه النتيجة فى وقت واحد ، فإن الدولة ، منتهزة فرصة الصعوبات التى صادفها المخترعان فى الحصول على براءة الاختراع ، قد اخذت المسألة فى يدها ، و جعلتها شأنأ عاماً ، بعد ان دفعت تعويضاً للرجلين . هكذا تحققت شروط تطور دائم و متسارع استبعد لزمن طويل كل نظرة استعادية retrospectif . و هذا ما يفسر أنه ، طوال عقود ، لم يبد اى اهتمام بالأسئلة التاريخية ، او اذا شئت ، الفلسفية ، التى يطرحها صعود و أفول الفوتوغرافيا . و اذا كان المرء يبدأ اليوم فى الوعى بهذه المشكلات ، فهذا يرجع الى سبب محدد . و المؤلفون الاحداث ينطلقون من حقيقة بارزة ، هى ان ازدهار الفوتوغرافيا - الحقبة التى شهدت نشاط أمثال هيل Hill ، و كاميرون Cameron ، و هوجو Hugo ، و نادار Nadar - يتطابق مع العقد الاول لوجودها . انها بالضبط السنوات العشر التى سبقت تصنيعها . و لا يعنى هذا انه لم يوجد منذ هذه الفترة الاولى محتالون و مهرجون يحاولون الاستيلاء على التقنية الجديدة لأغراض مربحة ؛ فقد وُجدَ منهم فيلق . لكن هذا الاستخدام اعتمد بدرجة اكبر على فنون اخرى ، ظلت الفوتوغرافيا منذ ذلك الحين و حتى الان اقرب اليها من الصناعة . فهذه الاخيرة لم تحتل المجال سوى مع بطاقات الزيارة الفوتوغرافية ، التى أصبح صانعها الاول ، بصورة موحية ، مليونيراً . و ليس من المدهش ان تكون الممارسات الفوتوغرافية التى تعيدنا اليوم للمرة الاولى الى هذا الازدهار قبل - الصناعى مرتبطة بعلاقة خفية مع أزمة الصناعة الرأسمالية . لكن هذا لا يساعدنا بشئ كى نجد فى سحر الصور الفوتوغرافية الاولى ، التى تقدم لنا البومات حديثة النشر^(٢) مستنسخات جميلة منها ، وسيلة لفهم طبيعتها الحقبة . تظل محاولات التنظير بدائية جداً ، و لم تتجاوز سجلات القرن الماضى العديدة المخطط الشائنة الذى اعتقدت نشرة ، شوفينية ، هى Leipziger Anzeiger ، انها يجب ، انطلاقاً منه ، أن تقيم متراساً ضد هذا الفن الشيطانى القادم من فرنسا : " إن محاولة تثبيت الانعكاسات العابرة ، ليست أمراً مستحيلاً فحسب ، كما برهنت دراسات ألمانية صلبة ، بل ان المشروع فى ذاته هرطيقى . فقد خُلق الانسان على صورة الرب ، و لا يمكن تثبيت صورة الرب بأية آلة إنسانية . و غاية ما هناك ان الفنان الإلهى ، بدافع من إلهامه السماوى ، هو من له الحق فى أن يحاول ، فى اللحظة المباركة و بأمر سام من عبقرية ، نقل ملامح الانسان - الإله بدون استعانة بأية آلة^(٣) " . يدخل المشهد هنا ، بغرض واضح ، المفهوم الفظ لـ ((فن)) غريب عن كل اعتبار تقنى ، و يشعرُ بتهديد قاتل نتيجة الظهور المستفز للتقنية الجديدة . إلا أنه بهذا المفهوم الصنمى للفن ، المعادى من حيث المبدأ لكل تقنية ، و طوال ما يقرب من قرن من الزمن ، حاول منظرو الفوتوغرافيا توضيحها ، دون ان يتوصلوا بالطبع الى أى نتيجة . فقد حاولوا بالضبط تبرير المصور الفوتوغرافى أمام المحكمة التى اطاح بها . و تختلف عن ذلك تماماً تلك الروح التى تسرى فى الطرح الذى دافع به الفيزيائى أراجو Arago ، يوم 3 يوليو

عام 1839 ، عن اختراع داجير أمام مجلس النواب .⁽⁴⁾ و يأتي جمال هذا الخطاب من انه يضع في اعتباره كل جوانب النشاط الانساني .و البانوراما التي يُقيمها من الاتساع بحيث يبدو بلا قيمة ذلك التبرير المشكوك فيه للفوتوغرافيا في مواجهة التصوير الزيتي peinture (و هو تبرير يحاوله هو الآخر) ، و بحيث تنجح ، على النقيض ، الفرصة لتطور الشعور بالأهمية الحقيقية للاختراع . ((حين يطبق المخترعون أداة جديدة على دراسة الطبيعة ، فإن ما يكونوا قد توقعوه منها دائماً ما يكون قليلاً بالمقارنة بتتابع الاكتشافات التي تصبح الاداة منبعاً لها)) .⁽⁵⁾ هذا الخطاب يحتضن بإيماء واسعة كلّ المجال الذي تغطي التقنية الجديدة ، من فيزياء الكواكب astrophysique و حتى فقه اللغة philologie : فسوف تنجح الفوتوغرافيا في أن واحد رسم خريطة السماء و تأسيس مدونة Corpus من الرموز الهيروغليفية المصرية .

كانت كليشيهات داجير عبارةً عن ألواح حساسة من [الزجاج المكسو بطبقة من] يودات الفضة تنطبع عليها المؤثرات في الغرفة المظلمة ؛ و لابد لها من الخضوع لسلسلة كاملة من التحايلات قبل ان يمكن التعرف فيها ، تحت اضاءة جيدة ، على صورة من ظلال رمادية ناعمة . كان الأمر يتعلق بنماذج فريدة ؛ و كان اللوح الحساس ، عام 1829 ، يُكَلَّفُ في المتوسط 25 فرنكاً ذهبياً . و لم يكن من النادر الاحتفاظ بهذه اللوح في صندوق النفائس مثل المجوهرات . غير ان بعض المصورين peintres استخدموها كمجرد تقنية مساعدة . و بنفس الطريقة ، بعدها بسبعين عاماً ، كان على أوتريللو Utrillo أن ينجز مناظره الباهرة لمنازل الضواحي الباريسية لا نقلاً عن الطبيعة ، بل نقلاً عن البطاقات البريدية ، و استفاد ديفيد أوكتايفوس هيل David Octavius Hill ، فنان البورتريه [الصور الشخصية] الانجليزي المرموق ، من سلسلة من الصور الشخصية الفوتوغرافية من أجل رسم لوحة جدارية تمثل اول مجلس كنسي عام للكنيسة الاسكتلندية عام 1843 . و قد التقط هذه الكليشيهات بنفسه . هذه الوسائل المساعدة المتواضعة ، المقصود منها الاستخدام الداخلي الخالص ، أفادت في الحفاظ على اسمه أكثر بكثير من لوحاته التي اصبحت اليوم منسية . صحيح ، أن بعض دراسات هيل تجعلنا ، أكثر من تلك السلاسل ، ننفض الى قلب التقنية الجديدة : فهي صورٌ لأشخاص مجهولين ، و ليست صوراً شخصية [بورتريهات] . منذ زمن طويل ، عرف فن التصوير الزيتي peinture شخصاً من هذا النوع . فطالما بقيت اللوحات داخل نطاق العائلة ، كان التساؤل لايزال يثور ، من حين لآخر ، عن الأشخاص المرسومين . لكن بعد جيلين او ثلاثة ، لا يعود احدٌ يهتم : و لا يكتب البقاء للوحات الا بقدر ما تشهد على فن من رسمها . في حين أننا ، مع الفوتوغرافيا ، نشهد شيئاً جديداً و فريداً : ففي تلك الخاطئة من نيوهافن ، التي ترخى نظرتها بخفر غير مبالٍ ، و مُفرط الإغواء ، يظل ثمة شيء أكثر من مجرد قطعة تشهد على فن الفوتوغرافي هيل ، شيء يستحيل اختزاله الى الصمت و يطالب بالحاح باسم تلك التي عاشت هناك ، و التي مازالت واقعية على ذلك الكليشية و لن تعبر تماماً أبداً الى ((الفن)) .

و أسأل : كيف لفَّ غطاءُ هذا الشعر
و هذه النظرة الكائناتِ بالأمس ،
كيف قبَّلَ هذا الفم الذي تتحلَّقه الرغبة
بجنونٍ مثل دخانٍ بغير لهب .⁽⁶⁾

و قد يكتشف المرء صورة المصور الفوتوغرافي دوتندي Dauthendey، والد الشاعر ، في زمن خطوبته لتلك المرأة التي ، ذات يوم ، بعد قليل من ولادة طفلها السادس ، قُدِّر له ان يجدها ، بشرايين مقطوعة داخل غرفة نوم منزله في موسكو . يراها المرء هنا ، الى جانبه ، يبدو انه يُمسك بها ، لكن نظرتها تمر فوقه دون ان تراه ، مُثَبِّتَةً بشراة أبعاداً مشؤومه . لو انغمس المرء وقتاً كافياً في مثل تلك الصورة ، لأدرك الى أى حد ، هنا أيضاً ، تتلاقى الحدود القصوى المتعارضة : فالتقنية الأشد دقة يمكنها أن تمنح نتائجها قيمة سحرية لن تعود أى صورة مرسومة قادرة على امتلاكها في نظرنا . و رغم كل استاذية المصور الفوتوغرافي ، و رغم التوجُّه المركَّب لموديله ، يشعر المشاهد بأنه مُجبر رغماً عنه على البحث في مثل تلك الصورة عن شرارة المصادفة الصغيرة ، شرارة الهُنا و الآن ، التي بفضلها احرق الواقع فجوة في الصورة اذا جاز التعبير ؛ إنه يسعى لأن يجد الموضع اللامحسوس الذي فيه ، في الخاصية الفريدة لهذه الدقيقة المكتملة منذ زمن طويل ، مازال المستقبل يُعشَّش اليوم ، بطريقة بليغة إلى حد أننا نستطيع أن نكتشفه بأثر رجعي . لأن الطبيعة التي تخاطب آلة التصوير الفوتوغرافي هي طبيعة أخرى غير تلك التي تخاطب العين - أخرى ، في المقام الأول ، في أنه يتم استبدال فضاء متقن الصنع بواسطة الإنسان بصورة واعية بفضاء مهياً بطريقة لا واعية . فمثلاً : لو وضع المرء في حسابه عموماً ، و لو بشكل كلى ، كيف يسير الناس ، فلن يعودَ يعرفُ على وجه اليقين شيئاً عن توجههم خلال هذا الجزء من الثانية الذي ((يغذون فيه الخطي)) . أما الفوتوغرافيا ، فإنها تبين ماذا يجرى ، بوسائلها المساعدة التي هي عمليات التصوير البطيء

les ralentis ⁽⁷⁾ ، و عمليات التكبير . إنها وحدها تُطلِّعنا على هذا اللاوعى البصرى ، مثلما يطالعنا التحليل النفسى على اللاوعى الغريزي ⁽⁸⁾ . و المنظومات البنيوية ، و الأنسجة الخلوية ، التي عادةً ما تواجه التقنية و الطب - مرتبطة كلها بالآلة التصوير على نحوٍ أشد أصالةً من المنظر المُوحي او البورترية المُعبَّر . في نفس الوقت ، تكشف الفوتوغرافيا في مادتها عن الجوانب المرتبطة بالفراسة Physiognomoniques ، عن عوالم الصور التي تحيا في أصغر الأشياء ، قابلةً للتفسير و مخبأةً بحيث وجدت ملاذاً في الأحلام المستتارة ، لكنها صارت من الآن فصاعداً ضخمةً و قابلةً للتشكيل بحيث تُظهر الفرق بين التقنية و بين السحر باعتباره متغيراً تاريخياً من أوله الى آخره . بهذه الطريقة فإن بلوسفيلدت Blossfeldt ⁽⁹⁾ ، بصوره الفوتوغرافية المذهلة للنباتات ، اكتشف في عشب دَنب الفَرَس la prêle أشكال أعمده بدائية ، و في السرخس الشجيري fougère arborescente صليباً أنجليكانياً ، و في براعم شجرة الكستناء و القيقب النامية عشرة أمثال الأشجار الطوطمية ، و في شوك الهرس chardon à foulon حليات قوطية . كذلك لاشك أن موديلات هيل لم يكونوا بعيدين عن الحقيقة حينما كانوا لايزالون يعتبرون أن ((ظاهرة الفوتوغرافيا)) بمثابة ((خبرة غامضة ضخمة)) ⁽¹⁰⁾ ، و لو لمجرد أنهم كانوا واعين بأنهم ((أمام آلة قادرة على استنساخ محيطهم المرئى في غمضة عين و على إعطاء صورة تبدو حية و حقيقية مثل الطبيعة ذاتها)) . ⁽¹¹⁾ يقال أن هيل إلترم تحفظاً حذراً إزاء آلة تصويره . لكن موديلاتة ليسوا أقل تحفظاً ؛ إذ يُظهرون نوعاً من التهيُّب إزاء آلة التصوير ، و يمكن أن نستنتج من توجُّههم ذلك المبدأ الذي سيتبناه فيما بعد مصوِّر فوتوغرافي من الحقبة العظيمة - ((لا تنظروا أبداً الى العدسة)) . ⁽¹²⁾ غير أن ذلك لم يكن لإظهار تلك الطريقة التي لدى الحيوانات ، و الناس ، و الأطفال في ((النظر إليكم)) ، تلك النظرة التي تُورِّط المُشترى بطريقةٍ دينية جداً ، و لا يمكن أن يعارضها المرء بشيء أفضل من صيغة دوتندي العجوز إزاء ألواح داجير : ((في البداية ، [...] لم يكن من المألوف النظر طويلاً إلى أولى الصور الناتجة بهذه الطريقة . كان وضوح الشخص البشرية يوقِّع الفرع ، و كان من المعتقد أن الوجوه

المتناهية الصغر للأشخاص الممثلين على اللوح الحساس يمكنها أن تراك ، بدا كل من الوضوح و الدقة غير المعهودين في أولى ألواح داجير مذهلين)) . (13)

هذه الشخوص ، الأولى التي يتم استنساخها بهذه الطريقة ، ستدخل إلى الفضاء البصرى للفوتوغرافيا بكل براءة ، أو بالأحرى ، دون تعليق شارح . كانت الصحف لاتزال من أشياء الرفاهية التي نادراً ما يشتريها المرء ، بل يقرأها في المقهى ، و لم تكن قد شكّلت بعد أداة لتسيير نهج الفوتوغرافيا ، و لم تكن سوى قلة من الأشخاص ترى اسمها مطبوعاً . كان الوجه الإنسانى محاطاً بصمت ظلت فيه النظرة مطمئنة . باختصار ، تأتي كل إمكانات فن البورتريه ذلك من أن الإتصال لم تتم إقامته بعد بين الواقع الراهن وبين الصورة الفوتوغرافية . كان الكثير من كليشيهات هيل قد تم التقاطه في المقبرة الفرنسية باديبره ، و لا شيء يميّز هذه الفترة الأولى أفضل من الطريقة التي يحس بها الموديلات انهم في دارهم . هذه المقبرة ، إذا حكمنا بناءً على صورة انجزها هيل ، تشبه بالفعل داخل منزل interieur : إنها جيّزٌ مُسيجٌ معزول ، ترتفع فيه القبور ، المستندة على جدران عالية ، فوق بساطٍ من العشب . و هي مجوّفةٌ مثل فراغات المدافىء ، و بدلاً عن السنة اللهب تقدّم فوق حواجزها الداخلية نقوشاً . لكن هذا المكان لم يكن لينتج أبداً ذلك الإنطباع ، ما لم يكن اختياره قد ارتكز على أسباب تقنية . فالحساسية الضعيفة للألواح الحساسة الأولى كانت تتطلب تعريضاً طويلاً في وسطٍ خارجى . مما استلزم بدوره أن يوضع الموديل في مكان منعزلٍ إلى اقصى حدٍ ممكن ، حيث لا تُفسد التقاط المناظر حركة الذهاب و الإياب . و قد كتب أورليك Orlik ، و هو يتحدث عن بدايات الفوتوغرافيا ، ما يلى : ((إن توليفة التعبير ، التي يفرضها الثبات الطويل للموديل ، هي السبب الرئيسى الذى يجعل هذه الكليشيهات ، رغم بساطتها ، تؤثر مثلما تؤثر البورتريهات الجيدة المرسومة أو المصوّرة بالألوان الزيتية ، و تُنتج في المشاهد إنطباعاً أشدّ إدهاشاً و اشدّ دواماً من الصور الفوتوغرافية الراهنة)) . (14) لم يؤدّ الإجراء نفسه بالموديلات إلى العيش بقوة اللحظة ، بل إلى الإنغراس فيها تماماً ؛ فخلال الوقت الممتد الذى يدوم وضع التصوير ، ينساقون داخل الصورة إذا صحّ التعبير ، في تضادٍ حادٍ مع الشخوص الممثلة في الصور الفورية التي تناظرُ عالماً متحولاً يعتمد فيه على كسر الثانية الذى يدوم التعريض ، كما لاحظ كراكور عن حق ، ((أن يصبح رياضى مشهوراً لدرجة أن يجعله المصورون الفوتوغرافيون يأخذ وضعاً لتصويره للصحف المصوّرة)) . (15) كلُّ شيء في هذه الصور القديمة صُنِع ليديم ؛ ليس فقط تلك المجموعات التي لا تبارى و التي كان يشكّلها الناس - و التي يمثل إختفاؤها بالتأكيد أحد أشد الأعراض دقةً على تطور المجتمع خلال النصف الثانى من القرن - ، بل إن نفس طيّات الثياب ، في هذه الصور ، تظل زمناً أطول . إنظروا فقط الى معطف ردينجوت شيللينج Schelling : من المضمون له أن يعبر معه إلى الأبدية . و الأشكال التي يأخذها المعطف عند الأكتاف تليق بالغضون المحفورة في سحنته . باختصار ، يشير كلُّ شيء الى أن برنارد فون برنتانو Bernard Von Brentano (16) كان على حق حين افترض أن ((المصور الفوتوغرافى في عام 185 . كان على مستوى أدواته)) - للمرة الأولى و الأخيرة ، لفترة طويلة .

و فضلاً عن ذلك ، و حتى ننتبه بالكامل للتأثير القوى الذى مارسه ألواح داجير فى حقبة إكتشافها ، يجب أن نتذكر أنه فى ذلك الزمن ، كان التصوير الزيتى لمناظر الهواء الطلق قد بدأ يفتح منظورات جديدة تماماً أمام الفنانين الأكثر تقدماً . و واعياً بأن الفوتوغرافيا ، فى هذا الصدد بالضبط ، يتوجّب عليها أن تأخذ الراية من التصوير الزيتى ، أعلن أراجو Arago

صراحةً ، مشيراً إلى المحاولات القديمة لجيوفاني بابتيستا بورتا Giovanni Baptista Porta (17) : ((بالنسبة للتأثيرات المتوقّفة على الشفافية غير المكتملة لجونا ، و التي جرى تعريفها بمصطلح غير مناسب تماماً هو المنظور الجوّي ، فإن الرسامين المتمرسين هم أنفسهم لم يكونوا ينتظرون ، من أجل استنساخها بدقة ، من الغرفة المظلمة)) - يقصد أراجو : الاستنساخ التصويري للصور التي تظهر فيها - ((أن تُقدّم لهم أي عون)) . (18) فمذ اللحظة التي نجح فيها داجير في تثبيت الصور التي تظهر في الغرفة المظلمة ، تم ، في هذه النقطة ، استبعاد الرسامين بواسطة التقنيين . لكن الضحية الحقيقية للفوتوغرافيا لم تكن التصوير الزيتي للمناظر الطبيعية ، بل البورتريه المصغّر . و ستمضي الأمور بسرعةٍ بالغةٍ حتى أنه ، منذ عام 184 . ، كان الجزء الأكبر من رسامي الصور المصغرة الذين لا يُحصون قد تحولوا إلى مصورين فوتوغرافيين محترفين ، بشكلٍ تكميليٍّ أولاً ، ثم بشكلٍ حصريٍّ . سيستفيدون بالطبع من الخبرة المكتسبة في مهنتهم القديمة ، و المستوى المرتفع لمنجزاتهم الفوتوغرافية يدين لتأهيلهم الفني بدرجةٍ أقل مما يدين لمهارتهم الحرفية . و بتدرّجٍ بالغ البطء اختفى هذا الجيل الانتقالي ؛ بل بدا أن أولئك المصورين الفوتوغرافيين الأوائل قد تمتعوا بمباركةٍ إنجيليةٍ : فأمثال نادار ، و شتيلسنر Stelzner و بيرسون Pierson ، و بايار Bayard قد توفوا جميعاً في ثمانينياتهم أو تسعينياتهم . لكن من كل جانبٍ اكتسح رجال الأعمال المهنة أخيراً و منذ أن انتشرت فيما بعد طريقة عمل الرتوش على النيجاتيف ، التي تمثل انتقام الرسام الرديء من الفوتوغرافيا ، شهد المرء انحطاطاً حاداً في الذوق . كان هذا هو الزمن الذي بدأ فيه ملء الألبومات بالصور الفوتوغرافية . كان يُفضّل وضعها في أنحاء المنزل الأشد ثلجيةً ، فوق مناضد مزخرفة أو مناضد ذات قائم واحد ، في حجرة الاستقبال : مجلدات ضخمة من الجلد مُدّرة بزخارف حديدية مُفَرَّرة ، و صفحات سميكة كالأصابع ، مُطرّزة بالذهب ، يتوزع فوقها شخوصٌ يتقمطون ألبسةً بشعة ، العم أليكس و الخالة ريكا ، جيرترود حين كانت طفلة ، بابا في أولى سنوات الكلية ، و أخيراً ، حتى تبلغ حيرتنا منتهاهما : نحن أنفسنا على هيئة تيرولييين * Tyrolien للصالون ، مُترنمين ، نهزّ القبة صوب ديكور من القمم المكسوة بالجلد ، أو في هيئة بحارٍ مهندمين حتى التصنع ، بساقٍ متكئة ، و ساقٍ حرة ، كما يجب ، متكئين على ركيزة مُلمّعة . مازالت قطع الديكور المكملّة [الأكسسوارات] لهذه البورتريهات ، قاعدةٌ تمثال ، أو ظهر مقعد ، أو منضدة بيضاوية ، تستدعي الزمن الذي كان يجب فيه ، بسبب فترة التعريض ، تزويد الموديلات بدعامات حتى يحافظوا على وضعهم . و إذا كان يتم الإكتفاء في البداية بـ ((مسند رأس)) و ((مُثبت ركبة)) (19) ، فسرعان ما برزت ((اكسسوارات أخرى ، شبيهة بتلك التي كانت تظهر في اللوحات الشهيرة و التي يجب بالتالي أن تُقدّم طابعاً فنياً . و أولها العمود أو الستار)) (20) . و منذ أعوام عقد 186 . ، هبّت نفوسٌ أكثر كفاءةً ضد مثل تلك الحركات الخرقاء . و كتبت مجلة إنجليزية متخصصة تقول : ((في اللوحات ، يُقدّم العمود ما يشبه الإمكانية ، لكن الطريقة التي تم استخدامه بها في الفوتوغرافيا عبثية ، لأنه ينتصب عموماً فوق سجادة . و ليس ثمة من يمكنه أن يصيّق أن اعمدة من المرمر أو الحجر يمكنها أن تستقر فوق أساسٍ من هذا القبيل)) . (21) عندها ظهرت تلك الاستديوهات ذات الستائر و النباتات الخضراء ، و المفروشات و حمالات اللوحات ، على الحافة الملتبسة بين الإنجاز الفني و التمثيل ، بين غرفة التعذيب و قاعة العرش ، تقدّم شاهداً لا دعاءً عليها صورةً لكافكا الصغير . فالصبي ، البالغ من العمر نحو ست سنوات ، يرتدى بذلة طفلٍ ، مفرطة الضيق ، مُهينة تقريباً ، مُثقلة بحواشي مزخرفة ؛ و يتخذ وضعه داخل نوع من الحديقة الشتوية ، على خلفيةٍ من سعف النخيل . و كأنما للتأكيد على الرطوبة الخانقة لهذه الحشوات الإستوائية ، فإنه يمسك في يده اليسرى قبةً ضخمة ذات حوافٍ عريضة ،

* من إقليم تيرول النمساوي - م

كالتى يرتديها الإسبان . كان سيختفى بالتأكيد وسط كل تلك التجهيزات ، لو لم تكن عيون الطفل الهائلة الحزن تسيطر على هذا المنظر الخلو المصنوع من أجلها . (22)

هذه الصورة ، بحزنها الذى لا يُسبر غوره ، تشكّل مقابلاً للصور الفوتوغرافية الأولى ، حيث لم يكن الناس يُلقون بعدُ على العالم ، مثل كافكا الصبى هنا ، نظرة ضائعة و منبوذة . حينذاك ، كان ثمة هالة تحيط بهم ، كان ثمة وسط يمنح نظرهم ، عندما تخترقه ، إمتلاءً و يقيناً . هنالك أيضاً ، يتضح المعادل التقنى لتلك الظاهرة : إنه المُتَّصِلُ المطلق من الضوء الأشد سطوعاً إلى الظل الأشد حُلْكة . مما يؤكد من جديد ، فضلاً عن ذلك ، القانون الذى طبقاً له تعلن الأكتشافات الجديدة عن نفسها بالفعل داخل التقنيات القديمة ؛ إذ أن فن البورتريه ، قبل تدهوره ، كان قد أنتج إزدهاراً فريداً للميتزو – تينتو ** mezzo – tinto [النقش التظليلي] . و من المؤكد ، أن تلك الوسيلة للحفر بالطريقة السوداء تشكّل تقنية استنساخ لن ترتبط إلا فيما بعد بالتقنية الفوتوغرافية الجديدة . و مثلما فى لوحات الحفر بالميتزو – تينتو ، يرى المرء لدى هيل الضوء و هو يشق لنفسه بصعوبة طريقاً خلال الظلام : يتحدث أورليك عن ((إختزال للإضاءة)) ، يرجع إلى طول زمن التعريض ، و يصنع ((عظمة تلك الصور الفوتوغرافية الأولى)) (23) . و من بين معاصري الإختراع ، لاحظ ديلاروش Delaroche بالفعل هذا الإنطباع العام)) الذى لم يتم بلوغه أبداً من قبل ، الثمين ، و الذى لا يُزعجُ فى شيءٍ هدوء الكُتْل ((. (24) هذا هو الأمر بالنسبة للتكييف التقنى للهالة . و ثمة ، بوجه خاص ، صور مجموعات معينة ، مازالت تحتفظ مرةً أخرى بتلك الطريقة البهيجة للتواجد سوياً ، كما تبدو للحظة عابرة فوق اللوح الحساس ، قبل أن يدمرها ((الكليشيه الأصيل)) . إنها هذه المنطقة الضبابية التى تُطَوّق أحياناً ، بطريقة جميلة و موحية ، الإطار البيضاوى للصور الذى أصبح الآن عتيقاً . كذلك يختلط الأمر على المرء بشأن تلك اللقطات الاستهلاكية للفوتوغرافيا حين يجرى التشديد على ((كماليها الفنى)) أو ((الذوق)) الذى تشهد عليه . فهذه الصور وُلدت فى أماكن كان كلُّ زبون فيها يرى فى المصوّر الفوتوغرافى تقنياً من المدرسة الجديدة فى المقام الأول ، بينما كان المصور الفوتوغرافى يرى فى كل زبون ممثلاً للطبقة الجديدة الصاعدة ، مزوداً بهالة تُعشّش حتى فى طيات ردنجه أو بابيونته الضخمة المَهْدَلَة . لأن هذه الهالة ليست مجرد نتاج لأدوات بدائية . فى هذه الأزمنة الأولى للفوتوغرافيا ، يتناظر الموضوع و التقنية بصرامةٍ بقدر ما سيتباعدان فيما بعد ، خلال فترة انحطاطها . و بالفعل ، سرعان ما أتاح تقدّم البصريّات أدوات تزيل العتمة تماماً و تعكس ما هو مرئى بوضوح مرآة . لكن هذه الهالة التى مَحَتْها من الصورة إزالة العتمة بواسطة عدساتٍ أشد جلاءً بقدر ما كان التحلّل المتزايد للبورجوازية الإمبريالية قد محاها من الواقع – إعتقد المصورون الفوتوغرافيون للفترة اللاحقة على عام 188 . أن عليهم إعادة خلق الإيهام بها بكل حيل الرتوش ، و خصوصاً باستخدام صمغ ملح الحمض الكرومى la gomme bichromatée . و هكذا ، خصوصاً فى أسلوب الشباب Jugendstil ، كانت الموضوعة تميل إلى درجة لونٍ غسقية تتخللها إنعكاسات إصطناعية ؛ لكن رغم هذا الغبش ، كان يرتسم دوماً بشكلٍ أوضح وضعٌ للشخص ينمُّ تصلُّبه عن عجز هذا الجيل فى مواجهة التقدم التقنى .

** حفر ((بالطريقة السوداء)) ينفَّذ بكشط اللوح المحبَّب للحصول ، بدءاً من الأسود المتجانس ، على درجات رمادى أفتح و درجات أبيض نقية - م

و مع هذا ، فإن ما يحكم على الفوتوغرافيا بشكل فاصلٍ ، هو دائماً علاقة المصور الفوتوغرافى بتقنيته . و قد حدّد كامى ريشت Camille Recht هذه العلاقة بواسطة صورة جميلة . يقول ((عازف الكمان ، عليه أولاً أن يُشكّل الصوت ، عليه أن يُفَتِّش عنه و أن يعثر عليه بسرعة البرق ؛ أما عازف البيانو فيضرب المفاتيح : عندها يرن الصوت . الأداة فى متناول الرسام مثلما هى فى متناول المصور الفوتوغرافى . فخطوط و تلوين الرسام تناظر رنين العزف على الكمان ، أما فن المصور الفوتوغرافى ، مثله مثل فن عازف البيانو ، فيتميّز بالجانب الميكانيكى ، الذى يفرض عليهما قيوداً نوعيةً يفلت منها عازف الكمان بدرجة كبيرة . و ما من شخصٍ مثل باديريسكى * Paderewski سيجنى أبداً المجد ، أو يمارس أبداً السحر شبه الأسطورى لشخصٍ مثل باجانينى * Paganini)) (25) . فى حين يوجد ، إذا تابعنا الاستعارة ، شخص مثل بوزونى * Busoni بالنسبة للفوتوغرافيا ، هو آتجيه Atget . فكلهما كانا بارعين ، مثلما كان رائدين فى الآن ذاته . و هما يشتركان فى قدرةٍ غير عاديةٍ على الذوبان فى الأشياء المرتبطة بأعلى درجات الدقة . و حتى بدنياً تقدم ملامحهما جواً أسرياً . كان آتجيه ممثلاً كوميدياً ، لفظته مهنته ، فأزاح قناعه ، ثم أخذ على عاتقه كذلك أن يزيل المساحيق عن وجهه الواقع . عاش فى باريس ، فقيراً و مجهولاً ، مُلقباً أعماله بـ «بشم بخس لهواةٍ لم يكونوا أقل غرابةً منه بأية حال ، و مات مؤخراً تاركاً عملاً ثرياً يتجاوز الأربعة آلاف كليشيه . و قد قامت بيرينيس أبوت Berenice Abbot ، من نيويورك ، بتجميع صورهِ ، التى طبع كامى ريشت لتوه مختاراتٍ منها فى مجلّد فائق الجمال . (26) ((لم يعرف)) معلّقو زمنه ((شيئاً عن ذلك الرجل الذى قضى أغلب وقته فى التَجوُّل على الأتاليهات ، مضحياً بكليشيهاته مقابل بضعة دراهم ، تعادل غالباً ثمن واحدة من تلك البطاقات البريدية التى ، حوالى عام 19.. ، كانت تصوّر مناظر حضرية جميلة غارقة فى ليل مائل للزرقة ، مع قمرٍ محدّدٍ برتوش . بلغ آتجيه قطب البراعة الفائقة ؛ لكنه بالتواضع العنيد لخبير عظيم يحيا دائماً فى الظل ، تجاهل أن يغرس رايته هناك . هكذا يستطيع الكثيرون تخيّل أنهم قد اكتشفوا القطب الذى خطا فوقه قبلهم)) (27) . و بالفعل ، فإن الصور الفوتوغرافية الباريسية لآتجيه هى أسلاف الفوتوغرافيا السوربالية ؛ طليعة الطابور الوحيد المهم حقاً الذى نجحت السوربالية فى تحريكه . كان أوّل من طهّر الجو الخانق الذى ساد البورتريه الفوتوغرافى التقليدى فى حقبة الانحطاط . إنه ينقّى هذا الجو ، أو بالأحرى يجعله ينقش . إنه يسهّل هذا التحرير للشئ بالنسبة للهالة ، و هذا هو الفضل الأقل إثارةً للجدل للمدرسة الفوتوغرافية الجديدة . و حين تقدّم مجلات طليعية مثل بيفور Bifur أو فاربيتية Variete صوراً فوتوغرافية بتعليقٍ من قبيل ((وستمينستر)) ، أو ((ليل)) ، أو ((أنفير)) ، أو ((بريسلاو)) ، تبين مناظر تفصيلية بسيطة ، تارةً طرف درابزين ، و تارةً قمة عارية لشجرة تمدّ شبكة فروعها فوق شكلٍ أسود (سيلويت) لمصباح الشارع ، و تارةً أخرى جداراً أو عمود مصباح فوقه عوامة تحمل اسم المدينة – فليس هذا سوى إضفاء لقيمة أدبية على موتيفات إكتشفها آتجيه . كان يفتش عما تبدّد و اختفى ، و هذا هو السبب فى أن الصور من هذا النوع تُعيرُ نفسها أيضاً للرنين الغرائبى ، المتألّق ، الرومانسى ، لأسماء المدن . فهى تضخّ الهالة من الواقع مثل الماء من سفينة تغرق . ما هى الهالة بالضبط ؟ إنها نسيجٌ فريدٌ من الفضاء و الزمن : إنها التبدّى الفريد لمسافةٍ ما ، مهما قرّبت . إذا تتبعت بنظرتك ، ذات يومٍ صيفى ، فى رائعة النهار ، سلسلة جبالٍ عند الأفق أو غصناً يلقي بظله عليك ، إلى أن يصبح للحظة أو للساعة نصيبٌ فى

* باديريسكى (إجناسى يان) عازف بيانو و سياسى بولندى (186 . - 1924) ، و بوزونى (فيرتشيو) عازف بيانو و مؤلف موسيقى إيطالى (1866 - 1924) ، أما نيكولو باجانينى فهو عازف الكمان و المؤلف الموسيقى الإيطالى الشهير (1782 - 184 .)

تبديهما - فذلك يعنى أنك تستنشق هالة تلك الجبال ، و ذلك الغصن أما ((تقريب)) الأشياء من المرء ، أو بالأحرى من الجماهير ، فإنه لدى أناس اليوم دافعٌ يعادل فى إحتدائه الرغبة فى اختزال تَقَرُّد كلِّ موقفٍ بإخضاعه للاستنساخ . يوماً بعد يومٍ تتأكد بالحاح أكبر الحاجة إلى إمتلاك الشئ بأقرب ما يمكن ، فى صورته المرئية I ' image أو بالأصح فى مستنسخه . و بديهي أن المستنسخ ، كما تتيحه الصحيفة المصورة و الوقائع المسجلة فيلماً ، يتميز عن الصورة المرئية I ' image . فالتفرد و الدوام وثيقا الإرتباط بهذه الأخيرة بقدر إرتباط الزوال و قابلية الاستنساخ بالأول . إن إنتزاع الشئ من غلافه ، و تدمير هاله ، هو العلامة المميّزة لإدراك دفع الحس بالتماهى بين كل الأشياء فى العالم إلى درجة أنه يتوصّل ، عن طريق الاستنساخ ، إلى العثور على هوية فيما هو متفرد . (28) . دائماً تقريباً ما يمر آتجيه بجوار ((مناظر شهيرة و ما اصطُح على تسميته برموز المدينة)) ؛ لكن ليس قط بجوار سلسلة طويلة من قوالب الأحذية ؛ و لا من أفنية باريس ، حيث تصطف عربات اليد من الصباح إلى المساء ؛ و لا من الموائد المهجورة التى مازالت تنتثر فوقها الأنية ، مثل عشرات الآلاف من مثيلاتها ، فى نفس الساعة ؛ و لا من ماخور شارع ... رقم 5 ، حيث يظهر الرقم ((5)) بحروف ضخمة على جوانب الواجهة الأربعة . و من اللافت للإنتباه أن تكون كل هذه الصور تقريباً خاوية . خاوية هى التحصينات عند بوابة أركوى Arcueil ، خاوية تلك السلاسل الباذخة ، خاوية هى الأفنية ، خاوية شرفات المقاهى ، خاوي ، كما يجب أن يكون ، ميدان تيرتر Tertre . ليست موحشة ، لكنها بلا جو . المدينة ، فى هذه الصور ، غير مسكونة ، مثل شقة لم تجد بعد مستأجراً جديداً . فى منجزاتٍ مثل تلك تهى الصورة السورالية للحركة المفيدة التى ستجعل الإنسان و وسطه المحيط غريبين أحدهما عن الآخر . إنها تفتح الطريقَ للنظرة المثقفة سياسياً ، التى تنبذ كلَّ حميمية لصالح توضيح التفاصيل .

و غنى عن الذكر أن المجال الذى لن تكسب فيه هذه النظرة الجديدة سوى القليل هو ذلك الذى عادةً ما يسوده أكثر قدر من التقصير : أعنى فى إنجاز البورتريهات المتميّزة ، بمقابل مادي . و من جانب آخر ، فإن الإنسان هو آخر ما يمكن أن تنبذه الفوتوغرافيا . و لمن يكون قد جهل ذلك ، علمتنا أفضل الأفلام الروسية أنه حتى الوسط و المشهد لا يكشفان عن نفسيهما إلا للمصور الفوتوغرافى الذى يعرف كيف يُمسك بهما فى تبديهما المجهول فوق سحنةٍ ما . لكن هذه الإمكانيات ، بدورها ، تعتمد بدرجة كبيرة على من يجرى تصويره . و الجيل الذى لم ينشغل بأن ينقل نفسه إلى الأجيال اللاحقة من خلال الفوتوغرافيا ، لكنه ، فى مواجهة هذا النوع من الاحتقال ، سرعان ما تحصّن بشئٍ من الخجل داخل وسطه الحيوى - مثل شوبنهاور Schopenhauer فى عمق مقعده ، فى بورتريه تم إنجازه فى فرنكفورت حوالى عام 185 . و الذى ، لهذا السبب عينه ، جعل التعبير عن هذا الوسط ينتقل إلى اللوح الحساس ، هذا الجيل لم يُورث فضائله لمن تلوه . لأول مرة منذ عقود ، أتاحت السينما الروسية من جديد أن يظهر أمام العدسة أناسٌ لم يكن لصورهم الفوتوغرافية أى نفع . و على الفور ، اكتسب الوجه الإنسانى ، على شريط الفيلم ، دلالةً جديدةً و هائلة . لكن لم يعد الأمر يتعلّق بالبورتريه [بالصورة الشخصية] . بماذا كان يتعلق إذن ؟ يرجع إلى مصور فوتوغرافى ألمانيّ الفضل البارز فى الإجابة على هذا السؤال . فقد جمّع أوجوست زاندر (29) August Sander سلسلةً من الصور لا تقلُّ فى شئٍ عن المجموعة القوية من صور السحنات التى استهلّها أمثال آيزنشتين Eisenstein أو بودوفكين Podovkine ، و فعل ذلك من وجهة نظرٍ علمية : ((يتكوّن عمله الكلى من سبع مجموعات

كلٌ منها طبقةٌ إجتماعيةٌ محدّدة ، و يجب أن يُنشر على هيئة نحو خمسة و أربعين ألوماً يضمُّ كلٌ واحدٍ إثنى عشرة صورة)) . (3) من هذا المجموع ظهر مجلّدٌ يضمُّ إختياراً من ستة عشر مستنسخاً تقدّم للنظر و للتأمل مادةٌ لا تتضب : ((يبدأ زاندر بالفلاحين ، بالناس المرتبطين بالأرض ، ثم يقوّد المراقب عبر كل الشرائح و كل المهن حتى ممثلي الحضارة الأرقى ، ثم يعاود الهبوط حتى الحمقى)) (31) . لم يُقارب المؤلف هذا العمل الضخم بوصفه حكيماً ؛ و لم يأخذ بنصائح منظرى العرق أو السوسيولوجيين ، بل إنطلق ، كما يقول ناشره ((من الملاحظة المباشرة)) . ملاحظة من المؤكد أنها خالية من أى تحيزٍ مسبق ، الى حد الجساسة ، لكنها رقيقة أيضاً ، بالمعنى الذى يتحدث به جوته عن ((نزعة تجريبية مليئة بالرفقة ، تتماهى على نحوٍ بالغ الحميمية مع موضوعها و بذلك تصبح نظرية حقّة)) (32) من الطبيعى تماماً ، أن يكون مشاهدٌ مثل دوبلين Döblin قد صدمته بالضبط الجوانب العلمية لهذا العمل ، و أن يلاحظ أنه : ((مثلما يوجد علمٌ تشريحٍ مقارن ، يضئ فهمنا لطبيعة و تاريخ أعضائنا ، يقترح علينا زاندر الفوتوغرافيا المقارنة : فوتوغرافيا تتجاوز التفاصيل لتصنع نفسها ضمن منظورٍ علمي)) . (33) سيكون من المؤسف أن تتعارض الظروف الإقتصادية مع نشر بقية هذا المجموع corpus غير العادى . لكن بخلاف هذا التشجيع المبدئى ، يمكن للمرء أن يخاطب الناشر على نحوٍ أكثر تحديداً . فالأعمال من قبيل عمل زاندر يمكنها ، بين عشية و ضحاها ، أن تجد راهنيةً غير متوقعة . ففى فترات الاضطراب السياسى مثل تلك الوشيكة فى ألمانيا ، يصبح من الأمور الحيوية تكوين و شحذ الحس بالقسمات . فسواءً أتى المرء من اليسار أو من اليمين ، عليه التعود على محاولة الناس أن يقرأوا فى سحنته من أين أتى . و هو أيضاً ، عليه أن يقرأ فى سحناتهم من أين أتوا . إن عمل زاندر هو أكثر من كتاب صور ، إنه كراسة تدريبات .

((ليس فى حقبتنا أى عملٍ فنى يوليه المرء من الاهتمام قدر ما يولى صورته الشخصية الفوتوغرافية ، و صورة أقربائه ، و صورة أصدقائه أو المرأة التى يحبها)) (34) هذا ما كتبه ليشتفارك Lichtwark منذ عام 19.7 ، ناقلاً بذلك البحث من مجال التمايزات الجمالية إلى مجال الوظائف الاجتماعية . فبدءاً من هناك فقط يمكن للبحث ان يتقدم . و من الموحى بالتأكيد أن السجال ارتكز فى المقام الأول على جماليات ((الفوتوغرافيا باعتبارها فناً)) ، و لم يكد الاهتمام ينصب ، مثلاً ، على المدى الذى يفكر فيه الواقع الاجتماعى فى ((الفن باعتباره فوتوغرافيا)) . و مع هذا ، فإن الاستنساخ الفوتوغرافى للأعمال الفنية له عواقب على وظيفة الفن اهم بكثير من الجانب الفنى بدرجةٍ أو بأخرى لفوتوغرافيا لا ترى فى الخبرة المعاشة سوى ((فريسةٍ للعدسة)) . و فى الواقع ، أن الهاوى الذى يعود الى منزله بحشدٍ من الكليشيهات الأصلية ذات الطابع الفنليس أكثر بهجةً بأية حالٍ من الصيد العائد من الصيد بأكواٍ من الطرائد لا يستطيع تسويقها سوى التاجر . و يبدو قريباً فعلاً ذلك اليوم الذى ستكون فيه الأوراق المزينة بالرسوم أكثر من تجارة الطرائد و الطيور . هكذا الأمر بشأن ((صيد الكليشيهات)) . على أن كل شئ يتغير اذا انتقلنا من الفوتوغرافيا بوصفها فناً الى الفن بوصفه فوتوغرافيا . و لابد أن الجميع قد لاحظوا كم أن لوحة مرسومة ، بل و نحتاً ، و فوق كل شئ تكويناً معمارياً ، تُسلم نفسها للفهم فى الصورة الفوتوغرافية على نحوٍ أفضل مما فى الواقع . سيكون المرء أكثر ميلاً إلى إرجاع تلك الحقيقة إلى مجرد تدهور للحس الفنى ، إلى قصور فى معاصرنا . لكن المرء مُجبَرٌ على الإقرار بأنه ، تقريباً فى نفس الوقت الذى تأسست فيه تقنيات الاستنساخ ، نتج تحوّل فى طريقة إدراك الأعمال العظيمة . فلم يعد من الممكن تصوّر هذه الأعمال العظيمة بوصفها

نتائج فردية ؛ بل أصبحت تكوينات جماعية ، تبلغ من القوة حد أن المرء لم يعد قادراً على استيعابها إلا بشرط اختزالها . إن وسائل الاستنساخ الميكانيكية تؤدي في نهاية المطاف إلى تقنية للإختزال ، و تُزَوِّد الإنسان بدرجة من السيطرة على الأعمال بدونها لن يعود يعرف ماذا يفعل .

إذا كان ثمة ما يميز العلاقات الراهنة بين الفن و بين الفوتوغرافيا ، فإنه ذلك التوتر المتأصل المستمر بينهما منذ أن استُخدمت الفوتوغرافيا في استنساخ الأعمال الفنية . و كثيرون من المصورين الفوتوغرافيين الذين يُسيغون على هذه التقنية وجهها الحالي يأتون من التصوير الزيتي . و قد أداروا ظهرهم له بعد أن حاولوا دمج وسائل تعبيرهم ضمن علاقة حيّة و دون التباس مع حياة اليوم . فكلما اكتسبوا حساً حاداً بالطابع النوعي لهذا الزمن ، كلما أصبحت نقطة إنطلاقهم إشكالية في نظرهم . و مثلما فعلت الفوتوغرافيا قبل ثمانين عاماً ، فإنها تأخذ الراية من التصوير الزيتي . يقول موهولي – ناجي Moholy – Nagy : ((في أغلب الاحوال ، يتم إكتشاف الإمكانية الخلاقة لما هو مُستحدث la nouveauté ببطء من خلال أشكال ، و أدوات ، و مجالات إبداع أصبحت في عمقها لاغية فعلاً بظهور الجديد ، لكنها ، تحت ضغط ما يجري إعداده ، تشهد إزدهاراً نشوانياً . هكذا ، مثلاً ، قدم التصوير الزيتي المستقبلي (الاستاتيكي) الاشكالية التي ستقضى عليه فيما بعد ، أعنى المسألة الواضحة التحديد لتزامن الحركة ، للصياغة الشكلية لما هو لحظي ؛ و ذلك في وقت كانت السينما قد أصبحت معروفة فيه بالفعل ، لكن مازال يُساء فهمها لزمّن طويل . [...] و بالمثل يمكن أن نعتبر – بتعقّل – أن بعض الرسامين الذين يعملون اليوم بوسائل واقعية (كلاسيكية جديدة أو مطابقة للحقيقة veristes) يُعدّون صياغة شكلية جديدة للتمثيل البصري ، لن تستخدم في القريب العاجل سوى وسائل ميكانيكية و تقنية)) . (35) و يقول تريستان تزارا Tristan Tzara ، عام 1922 : ((حين كان كل ما يُسمّى فناً مكسوّاً بالرومانيزم ، أضاء الفوتوغرافي آلاف شمعات مصباحه ، و امتص الورق الحساس درجات متفاوتة الأسود الذي تتخلله بضعة أشياء شائعة . لقد إخترع قوة برقي رقيق و نضري يتجاوز في أهميته كل المجرّات التي تستهدف لذتنا البصرية)) . (36) و أولئك الذين لم ينتقلوا من الفنون الجميلة إلى الفوتوغرافيا بدافع الإنتهازية ، أو الصدفة ، أو الراحة ، يشكّلون اليوم طليعة المتخصصين المعاصرين ، لأن تطوّرهم يؤمّنهم بدرجة معينة ضد الخطر الأكبر للفوتوغرافيا الراهنة : ألا و هو النزوع التزييني . ((الفوتوغرافيا الفنية)) ، كما يكتب ساشا ستون Sacha Stone ، ((هي مجال بالغ الخطورة)) .

حينما تخرج الفوتوغرافيا من الأطر التي حدّدها أمثال زاندر ، و جيرمين كرول Germaine Krull ، و بلوسفيلت ، حينما تنعقد من الاهتمام بالفراسة ، و الاهتمام السياسي ، و العلمى ، فإنها تصبح ((إبداعية)) . لا تعود العدسة تنشغل سوى ب ((المنظر التخليقي synthetique)) ؛ مُدبّج الصفحات الفاشل هو الذى يدخل إلى المشهد . ((الروح المنتصرة للميكانيكا ، تعيد تفسير النتائج المضبوطة و كأنها رموز للحياة)) . بقدر ما تنقش أزمة النظام الإجتماعي الحالي ، بقدر ما تنتصب مختلف مكونات هذا النظام ضد بعضها البعض في تعارضٍ راسخ ، يتحول العنصر الإبداعى – الذى هو تنوع ، فى جوهره الحميم : التناقض أبوه ، و المحاكاة أمّه – إلى صنم ، لا تدين ملامحه بحياتها إلا لتلاعبات الضوء الرائجة حسب الموضة . الإبداع ، فى الفوتوغرافيا ، هو ما تجد نفسها بواسطته خاضعة للموضة . ((العالم جميل)) (37) ، هذا هو بالضبط شعارها . فيها يتم نزع القناع عن وجه فوتوغرافيا يمكنها أن تمنح

أى علبةً مربى مهما كانت مكانها فى الكون ، لكنها عاجزة عن الإمساك بواحدة فقط من العلاقات الإنسانية التى تتدخل فيها، و بذلك ، و حتى فى موضوعاتها الأشد أثيرية ، تُمهّد لترويجها التجارى و ليس لمعرفةا . لكن حيث أن الوجه الحقيقى لهذا الإبداع الفوتوغرافى هو الإعلان réclame أو التداعى ، فإن نقيضه المشروع هو نزع الغيبية démystification أو البناء . إن الموقف ، كما يقول بريخت ، : ((يتعقد لأن الحقيقة البسيطة لـ)) (تقديم الواقع) ، أقل من أى وقت مضى ، لا تقول شيئاً عن هذا الواقع . إن صورة فوتوغرافية لمصانع كروب Krupp أو أه. إيه. جيه A.E.G. لا تكاد تكشف شيئاً عن هذه المؤسسات على الإطلاق . و تشيخ العلاقات الإنسانية ، فى المصنع مثلاً ، لم يعد يدع شيئاً يرشح من تلك العلاقات . و من ثم يجب ، فعلياً ،

((بناءً شيئاً ما)) ، شيئاً ما ((إصطناعى)) ، شيئاً ما ((ملق))⁽³⁸⁾ . و فضل السوراليين هو أنهم شكلوا رواد مثل ذلك البناء الفوتوغرافى . و تشكل السينما الروسية مرحلة جديدة فى المواجهة بين الفوتوغرافيا الإبداعية و الفوتوغرافيا البنائية . و ليس من المبالغة القول بأن المنجزات الكبرى للمخرجين الروس لم تكن ممكنة إلا فى بلد لم تكن الفوتوغرافيا فيه تسعى لأن تروق للمشاهد أو تكون موحية ، بل لأن تنقل خبرةً و إرشاداً enseignement . بهذا المعنى ، و بهذا المعنى وحده ، ما زال يمكننا اليوم أن نجد مغزى ما للتحية المهيبة التى وجهها إلى الفوتوغرافيا أنطوان فيرتس Antone Wiertz ، رسام الأفكار ذو الثقل ذاك ، عام 1855 : ((لقد وُلدت لنا ، منذ سنوات قليلة ، آلهة ، هى فخر حقيبتنا ، و كل يوم ، تُذهل فكرنا و تخيف أعيننا . هذه الآلهة ، قبل مرور قرن ، ستصير هى ريشة الفنان ، و لوحة الألوان ، و الألوان ، و الجذق ، و العادة ، و الصبر ، و نظرة العين ، و اللمس ، و العجينة ، و التزجيج ، و سر المهنة و النموذج المجسم و المنجز النهائى ، و المردود . [...] لا يظن أحد أن لوح داجير يقتل الفن . [...] فحين [...] يكون هذا الطفل العملاق قد بلغ سن النضج ؛ حين تكون كل قوته ، و كل قدرته قد تطورتا ، فسوف يضع جنى الفن يده بغتة فوق رقبتة و يهتف : ((أنت لى ! أنت لى الآن ! سنعمل سوياً)) .⁽³⁹⁾ و بالمقابل ، كم هى رزينة ، بل و متشائمة ، تلك العبارات التى يقدم بها بودلير التقنية الجديدة لقرائه ، بعدها بأربع سنوات ، فى مقاله **صالون عام 1859** . فعلى عكس تلك العبارات التى أوردناها لتونا ، لا يمكن للمرء أن يقرأها اليوم دون أن يُغيّر لهجتها تغييراً طفيفاً . لكنها بقدر ما كانت متوقفة على عبارات فيرتس ، تظل ذات دلالة على رفض لادع لكل ضروب احتيال الفوتوغرافيا الفنية : ((فى هذه الأيام التعسة ، نتجت صناعة جديدة ، لم تُسهم بقدر قليل فى تأكيد حماقة إيمانها [...] بأن الفن هو و لا يمكن أن يكون سوى الاستنساخ الدقيق للطبيعة . [...] لقد حقق إله منتقم أمنيات هذا الزحام . و كان داجير مسيحه . [...] لو كان مسموحاً للفوتوغرافيا أن تحل محل الفن فى بعض وظائفه ، لكانت قد حلت محله أو أفسدتة فعلاً ، بفضل التحالف الطبيعى الذى ستجده فى حماقة الزحام . يجب إذن أن تعود إلى واجبه الحقيقى ، أن تكون خادمة العلوم و الفنون)) .⁽⁴⁾ أما ما لم يدركه لا فيرتس و لا بودلير فى زمنهما ، فهى الإعجازات التى تخبئها أصالة الفوتوغرافيا . و لن ينجح المرء دوماً فى التملص منها عن طريق ممارسة الريبورتاج ، حيث لا يكون للكليشيهات البصرية من تأثير سوى أن تنير بالتداعى كليشيهات لغوية لدى من ينظر إليها . . . ستصبح آلة التصوير دائماً أصغر ، و دائماً أقدر على الاحتفاظ بالصورة العابرة و السرية التى تُعطّل صدمتها ، لدى المشاهد ، آلية التداعى . هنا يجب أن يتدخل التعليق ، الذى يُدرج الفوتوغرافيا ضمن صيرورة إضفاء الطابع الأدبى على شروط وجودنا ، و الذى بدونه لا بد أن يظل كل بناء فوتوغرافى تقريباً dans l' à-peu-près . و لم تكن دون سبب مقارنة مناظر معينة لدى أتجيه بالقرائن القضائية المرفوعة من مواقع جريمة .

ففى مدننا ، هل ثمة ركنٌ وحيدٌ يمكن ألا يكون موقع جريمةٍ ، هل من عابرٍ وحيدٍ يمكن ألا يكون مجرمًا ؟ و المصور الفوتوغرافى ، وريثُ العرافين و المُتنبئين ، ألا يجب عليه ، فى تلك الصور ، أن يكتشف الغلطة و يحدّد المذنب ؟ و قد قيل أن ((أمي الغد ، لن يكون ذلك الذى يجهل الكتابة ، بل ذلك الذى يجهل الفوتوغرافيا)) . (41) لكن أليس أسوأ من أمي ذلك المصور الفوتوغرافى الذى لا يعرف كيف يقرأ صوره هو ذاته ؟ ألن يصبح التعليق هو العنصر الجوهري فى الكليشيه ؟ تلك هى الأسئلة التى يتم فيها تفريغُ التوتر التاريخى الناتج عن العقود التسعة التى تفصلنا عن داجير . و على وميض تلك الشرارات تنبعث من جديد تلك الصور الفوتوغرافية الأولى ، بكل جمالها و كل بُعدها ، من عتمة الأيام التى عاش فيها أجدادنا .

هوامش المترجم الفرنسي

- (1) طبع المقال لأول مرة في ثلاثة أجزاء في Die Literarische Welt (18 و 25 سبتمبر و 2 أكتوبر عام 1931) .
- (2) Helmut Theodor bossert et Heinrich Guttman , Aus der frühzeit der Photographie . 184. – 187. . Ein Bildbuch nach 2.. originalen , Francfort - sur - le main , Societäts - verlag , 193. . – Heinrich Schwarz , David Octavius Hill . Der Meister der Photographie . Mit 8. Bildtafeln , Leipzig , Insel Verlag , 1931 .
- (3) cité in Max Dauthendey , Der Geist meines Vaters . Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert , Munich , A . Langen , 1912 , P. 61.
- (4) ((تقرير دومينيك فرنسوا جان أراجو ، نائب اقليم البيرينيه الشرقى ، أمام مجلس النواب ، يوم 3 يوليو 1839)) ، أورده
Josef Maria Eder , Geschichte der Photographie , 3^e tirage , Halle , Knapp , 19.5 , p. 187 – 195 (chap. XVI) ; cf. F.J. Arago , Oeuvres complètes , éd . J. – A. Barral , t. VII 1858 (((Le Daguerreotype)) , p. 455 – 517) .
- (5) Cité in Georges Potonniée , Histoire de la découverte de la photographie , Paris , P. Montel , 1925 (cf. Arago . op. cit. , P. 5..) .
- (6) Stefan George , Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod (Gesamtausgabe der Werke , t.V) , Berlin , G. Bondi , 1932 , P. 62 (((Standbilder . Das Sechste)) , v.13 -16).
- (7) مصطلح ((التصوير البطيء)) ralenti (Zeit lupe) يبدو غريباً هنا . و أنا
-

أُتفق مع A. Gunthert (op. cit., n. 19) ، في تقدير أن بنيامين يفكر هنا في ((اللقطات الفورية)) التي بواسطتها كان فوتوغرافيون مثل Étienne – Jules Marey قد توصلوا إلى تفكيك الحركة الجسمانية إلى عناصرها الأولى . و لنلاحظ أن الكلمة الألمانية **Kamera** ، التي تشير في أن واحد إلى ((الغرفة المظلمة)) ((Caméra)) و ((آلة التصوير)) ((appareil – photo)) ' l ستسمح لبنيامين بإعادة استخدام هذا المقطع في ((العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي)) ، حيث ، بالنسبة إلى السينما ، يعدُّ مصطلح ((التصوير البطيء)) مناسباً تماماً .

(8) بصدد كل هذا المقطع ، فيما يلي ((لأن الطبيعة التي تخاطب)) ، راجع ((العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي)) .

(9) Karl Bloßfeldt , **Urformen der Kunst . Photographische Pflanzenbilder** , édité et préfacé par Karl Nierendorf , Berlin Wasmuth , s . d . [1928] .

(1) H . Schwarz , **op. cit.** P.42

(11) Ibid

(12) Henry H. Snelling , cité in H. Schwarz , **op. cit.**

(13) M. Dauthendey , **Der Geist meines Vaters , op. cit.** , p. 72

(14) Emil Orlik , **Kleine Aufsätze** , Berlin , Propyläen – Verlag , 1924 , p. 38 sq.

(15) Siegfried Kracauer , " Die Photographie " (1927) , in **Aufsätze** , (1 .) t. II , Francfort - sur - le – Main , Suhrkamp , p. 94

(16) كان برنارد فون برنتانو (19.1 – 1964) ، صديق بنيامين ، حينها مراسلاً
لمجلة Frankfurter Zeitung .

(17) جيامباتيستا ديللا بورتا (1535 – 1615) Giambattista Della Porta ،
فيزيائي إيطالي ، ندين له خصوصاً بوصف الغرفة المظلمة و المصباح السحري .

(18) Arago , op. cit. , p. 465

(19) J . M . Eder , op. cit. , P. 211 .

(.2) Fr. Matthies-Masuren , Künstlerische Photographie.
Entwicklung und Einfluß in Deutschland ,
Preface et introduction d' Alfred Lichtwark , Leipzig ,
Marquardt , 19.7 , P. 22.

(21) Robinson , in The Photographic News (Londres 1856 sqq)
cite in Fr . Matthies – Masuren , op. cit. .

(22) بصدد كل هذا المقطع بدءاً من ((عندما ظهرت ...)) . راجع ((فرانز كافكا)) .

(23) E . Orlik , op. cit. , P.38 .

(24) Paul Delaroche , cite in Schwarz , op. cit. , P. 39 .

(25) Eugène Atget , Lichtbilder , Introduction de Camille Recht ,
Paris et Leipzig , H. J onquières , 193. , P. 9 .

(26) راجع الهامش السابق .

(27) Ibid . , P. 8 .

(28) بصدد كل هذا المقطع ، بدءاً من ((ماهى الهالة بالضبط ؟ ...)) راجع ((العمل الفني في عصر الاستنساخ الميكانيكي)) . أما صيغة ((الحسن بالتماهى بين كل الأشياء في العالم)) ، التي هي إستشهاد من الكاتب الدنماركي J. V. Jensen ، فتظهر بالفعل في ((حشيش في مارسيليا)) .

August Sander , **Antlitz der Zeit . Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 2. . Jahrhunderts** , avec une introduction d' Alfred Döblin , Munich , Kurt Wolf , s . d . [1929] N . d . T . : Ce texte a été réédité en 199. par Schirmer / Mosel (Munich et Paris) ; la traduction française , **Visage d' une époque** (même éditeur , même année) , est due à Léa Marcou .

Ibid . , P. 1 (3)
هذا المقطع و المقطع التالي مأخوذ من إعلان الناشر عن الطبعة الأصلية .

Ibid . (31)

J . W . von Goethe , **Maximen und Reflexionen** , n ° 5.9 , in (32)
Werke , éd . par W. Weber , H. J. Schrimpf et al . , Munich , Beck , 1973 , vol . XII , P. 435 .

Sander , **op. cit.** , P. 14 . (33)

A. Lichtwark , in Fr. Matthies-Masuren , **op. cit.** , P. 16 . (34)

Laszlo Moholy-Nagy , **Malerei Fotografie Film** , éd . (35)
Hnas M. Winkler , Mayence-Berlin , Kupferberg , 1967
(réédition en fac-similé de la 1^{er} édition de 1925) , P. 25 sq.

Tristan Tzara , ((La photographie à l' envers)) , in Œuvres (36)
complètes , éd . Henri Béhar , Paris , Flammarion , 1975 t. I, P.
415-417 .

Cf. Albert Renger-Patzsch , **Die Welt ist schön . Einhundert Photographische Aufnahmen** , éd . C. G. Heise , Munich , Wolff , s. d. [1928] . (37)

Bertolt Brecht , ((Der Dreigroschenprozeß . Ein Soziologisches Experiment)) (193.) , in **Werke** , éd . W. Hecht , Francfort-sur-le-Main , Suhrkamp , 1992 , t. XXI , P. 469 . (38)

Antoine I. Wierlz , ((La Photographie)) (1855) , in **Œuvres littéraires** , Paris , Librairie internationale , 187. , P. 3.9 . (39)

((Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859)) , in Ch. Baudelaire , **Œuvres complètes** , éd. Par Cl. Pichois , Paris , Gallimard , Bibliothèque de la Pléiade , 1961 , t. II, P. 1.33-1.35 . (.4)

Moholy – Nagy , **op. cit.** , P. 5 . (41)

العمل الفني في عصر الإستنساخ الميكانيكي

((لقد تطورت فنوننا الجميلة ، و أقيمت انماطها و استخداماتها ، في عصور شديدة الاختلاف عن العصر الحاضر ، على أيدي بشر كانت قدرتهم على التأثير في الأشياء لا تُذكر بالمقارنة مع قدرتنا . لكن النمو المدهش لتقنياتنا ، و قابلية التكيف و الدقة التي بلغتها ، و الافكار و العادات التي تخلقها ، تجعل من المؤكد أن تكون تغيرات عميقة على وشك الحدوث في مهنة الجميل العتيقة . و في كل الفنون ثمة عنصر مادي لم يعد من الممكن النظر إليه او معاملته على نحو ما جرت العادة ، و لا يمكنه أن يظل غير متأثر بمعرفتنا و سلطتنا الحديثتين . فعلى مدى العشرين سنة الماضية ، لم تعد لا المادة و لا الفضاء و لا الزمن على ما كانت عليه منذ أقدم العصور . و لابد أن نتوقع أن تُغيّر تجدييدات كبرى مجمل تقنية الفنون ، و بذلك تؤثر على الابتكار الفني ذاته و ربما أحدثت حتى تغييراً مدهشاً في ذات مفهومنا عن الفن)) *

بول فاليري ،

PIÈCES SUR L'ART ,

" La Conquête de l'ubiquité , " Paris

تمهيد

عندما أخذ ماركس على عاتقه نقد نمط الانتاج الرأسمالي ، كان هذا النمط في طفولته . و قد وجه ماركس جهوده بحيث يعطيها قيمةً توقّعيةً . فقد رجع الى الشروط الأولية الكامنة في الإنتاج الرأسمالي و أظهر من خلال عرضه ما يمكن توقّعه من الرأسمالية في المستقبل . و كانت النتيجة أن أصبح باستطاعة المرء أن يتوقع منها ليس فقط أن تستغلّ البروليتاريا بكثافة متزايدة ، بل كذلك أن تخلق في النهاية شروطاً تجعل من الممكن الغاء الرأسمالية ذاتها .

إن التحول في البنية الفوقية ، الذي يجري على نحوٍ أبطأ بكثير من التحول في البنية التحتية ، قد إستغرق أكثر من نصف قرن كي يُظهر في كل مجالات الثقافة التغير الذي طرأ على شروط الانتاج . و اليوم فقط يمكن الإشارة الى الشكل الذي أخذه ذلك . و لابد لهذه العبارات أن تلبّي متطلبات توقّعية معينة . رغم أن الاطروحات حول فن البروليتاريا بعد تولّيها السلطة أو حول فن مجتمع لا طبقي ستكون أقل ارتباطاً بهذه المطالب من الاطروحات حول الميول التطورية للفن في ظل ظروف الانتاج الحالية . وجدلها ليس أقل جلاءً في البنية الفوقية مما هو في الاقتصاد . و من ثم يكون من الخطأ التقليل من قيمة تلك الاطروحات بإعتبارها سلاحاً . فهي تكتس جانباً عدداً من المفاهيم التي عفا عليها الزمن ، من قبيل الابداعية و العبقرية ، القيمة الخالدة و اللغز – و هي مفاهيم قد يقودنا تطبيقها دون ضوابط (و في الوقت الحاضر يكاد تطبيقها أن يفلت من أي ضابط) إلى ترتيب البيانات وفق معنى فاشي . و المفاهيم التي يجري ادخالها على نظرية الفن فيما يلي تختلف عن المصطلحات الأكثر شيوعاً في أنها عديمة الفائدة

* Quoted from Paul Valéry , Aesthetics , " The Conquest of Ubiquity " , translated by Ralph Manheim , p. 225 . Pantheon Books , Bollingen Series , New York , 1964 .

تماماً بالنسبة لأغراض الفاشية . و هى ، بالمقابل ، مفيدة من أجل صياغة مطالب ثورية فى سياسة الفن .

I

من ناحية المبدأ ، كان العمل الفنى قابلاً للاستنساخ على الدوام . فقد كان بإمكان البشر دائماً أن يقلّدوا الأعمال الفنية التى صنعها البشر . كان التلاميذ يصنعون نسخاً من الأعمال الفنية كتدريب على الحرفة ، و يصيغها الأساتذة لنشر أعمالهم ، و أخيراً ، تصنعها اطراف أخرى سعيّاً وراء الربح . إلا أن الاستنساخ الميكانيكى لعمل فنى يمثل شيئاً جديداً . و كان يتقدم ، تاريخياً ، بصورة متقطعة و فى قفزات على فترات طويلة ، لكن بكثافة متسارعة . فلم يعرف الإغريق سوى طريقتين لاستنساخ الأعمال الفنية تقنياً : هما الصب founding و السك stamping ، و كانت الأعمال من البرونز ، و الطين المحروق terra cotta ، و العملات هى الأعمال الفنية الوحيدة التى كان باستطاعتهم انتاجها بكمية كبيرة . و كان كل ما عداها فريداً و لا يمكن استنساخه ميكانيكياً . و مع ظهور الحفر على الخشب أصبحت الفنون التخطيطية * قابلةً للاستنساخ ميكانيكياً لأول مرة ، قبل وقت طويل من امكان استنساخ خط اليد بواسطة الطباعة . و التحولات الضخمة التى أحدثتها الطباعة ، أى الاستنساخ الميكانيكى للكتابة ، فى الأدب هى حكاية مُعادة . رغم أن الطباعة ، ضمن الظاهرة التى نبحثها هنا من منظور تاريخ العالم ، هى مجرد حالة خاصة ، رغم اهميتها الفائقة . و خلال العصور الوسطى أضيف الحفر engraving و النقش etching على المعادن إلى الحفر على الخشب ؛ و عند بداية القرن التاسع عشر ظهرت الليتوجرافيا [الطباعة على الحجر] .

مع ظهور الليتوجرافيا بلغت تقنية الاستنساخ مرحلةً جديدةً جوهرياً . فقد تميزت هذه العملية الأكثر مباشرة بكثير باتباع التصميم على حجر بدلاً من حزّه على كتلة من الخشب أو نقشه على لوح نحاس و أتاحت للفنون التخطيطية أن تطرح منتجاتها فى السوق للمرة الأولى ، ليس فقط بأعداد كبيرة مثلما هى الحال حتى الآن ، بل كذلك فى أشكال تتغير يومياً . مكّنت الليتوجرافيا الفنون التخطيطية من تصوير الحياة اليومية ، و بدأت تساير الطباعة . لكن بعد عقود قليلة من ابتكار الليتوجرافيا ، تجاوزتها الفوتوغرافيا [التصوير الضوئى] . و لأول مرة فى عملية الاستنساخ التصويرى ، أطلقت الفوتوغرافيا يد أهم الوظائف الفنية التى آلت منذ ذلك الحين إلى العين التى تنظر من خلال عدسه . و حيث أن العين تدرك على نحو أسرع بكثير مما تستطيع اليد أن ترسم ، فقد تسارعت عملية الاستنساخ التصويرى بدرجة هائلة بحيث أصبح بمقدورها أن تساير الكلام . فالمصوّر السينمائى الذى يصوّر مشهداً فى الاستديو يلتقط الصور بسرعة حديث الممثل . و مثلما كانت الليتوجرافيا تتضمن افتراضياً الصحيفة المصورة ، كانت الفوتوغرافيا تؤذن بالفيلم الناطق . و قد عولج الاستنساخ التقنى للصوت عند نهاية القرن الماضى . و قد أتاحت هذه الجهود المتلاقية إمكانية التنبؤ بوضع أبرزه بول فاليرى فى العبارة التالية : " مثلما يُجلب الماء ، و الغاز ، و الكهرباء إلى منازلنا من بعيد لتلبى احتياجاتنا استجابةً لأدنى جهد ، فإننا سوف نُزوّد بالصور البصرية أو السمعية ، التى سوف تظهر و تختفى بحركة بسيطة من اليد ، لا تعدو مجرد اشارة . " op. cit. , p. 226 و حوالى عام 19.. بلغ الاستنساخ التقنى

* الجرافيكية - م

مستوى لم يُتاح له فقط نسخ كل الأعمال الفنية المنقولة transmitted و بذلك يُحدث أعماق تحول في وقعها على الجمهور ؛ بل إنه احتل أيضاً مكاناً خاصاً به بين العمليات الفنية . و لدراسة هذا المستوى ليس ثمة ما هو أشد إحياءً من طبيعة المضاعفات التي أحدثتها على الفن بشكله التقليدي هذان التبديان المختلفان – استنساخ الأعمال الفنية و فن الفيلم .

.II

حتى أكمل مستنسخ لعمل فني ينقصه عنصرٌ واحد : هو حضورُ العمل في الزمان و المكان ، وجوده الفريد في المكان الذي تصادف أن وُجد فيه . فهذا الوجود الفريد للعمل الفني قد حدّد التاريخ الذي مر خلاله طوال زمن وجوده . و هذا يتضمن التغيرات التي يمكن أن يكون قد عاناها في حالة المادية عبر السنين و كذلك التغيرات العديدة في ملكيته ⁽¹⁾ . و لا يمكن كشف آثار التغيرات الأولى إلاّ من خلال التحليلات الكيميائية أو الفيزيائية مما يستحيل أدائه على مستنسخ ؛ اما تغيرات الملكية فتخضع لتقليد لابد من تتبعه ابتداءً من وضع الأصل .

و وجود الأصل هو الشرط الضروري لمفهوم الأصالة . و التحليلات الكيميائية لغشاء الصدا الذي يكسو قطعة برونز يمكن أن تساعد في تحديد ذلك ، مثلما يفعل البرهان على أن مخطوطاً معيناً من العصور الوسطى ينبع من أرشيف من القرن الخامس عشر . و كل مجال الأصالة يقع خارج نطاق قابلية الاستنساخ التقنية – و ليس التقنية وحدها ، بالطبع ⁽²⁾ . ففي مواجهه المستنسخ اليدوي ، الذي عادةً ما كان يوسم بأنه تزييف ، احتفظ الأصل بكل سلطته ؛ و ليست هذه هي الحال في مواجهه الاستنساخ التقني . و السبب مزدوج . أولاً ، لأن الاستنساخ من خلال عملية ، أكثر استقلالاً عن الأصل من المستنسخ اليدوي . ففي الفوتوغرافيا ، على سبيل المثال ، يمكن للاستنساخ من خلال عملية أن يُظهر تلك الجوانب من الأصل التي لا يمكن أن تصل إليها العين المجردة لكنها في متناول العدسة ، القابلة للضبط و التي تختار زاويتها كما تشاء . كذلك يمكن للاستنساخ الفوتوغرافي ، بمساعدة عمليات معينة ، مثل التكبير أو الحركة البطيئة ، أن يلتقط صوراً تفلت من الرؤية الطبيعية . و ثانياً لأن الاستنساخ التقني يمكنه أن يضع نسخة الأصل في مواقف قد تكون بعيدة عن متناول الأصل نفسه . إنه ، في المقام الأول ، يمكن الأصل من مقابلة المتفرج في منتصف الطريق ، سواء في شكل تسجيل فوتوغرافي أو فونوغرافي . تترك الكاتدرائية موقعها ليتم استقبالها في استوديو أحد محبي الفن ؛ أما الإنتاج الكورالي ، المؤدّى في قاعة إستماع أو في الهواء الطلق ، فإنه يدوّى في حجرة الإستقبال .

إن المواقف التي يمكن أن يوضع فيها ناتج الاستنساخ الميكانيكي قد لا تمسّ العمل الفني نفسه ، إلا أن نوعية حضوره تُنقص دائماً . و هذا لا يصدق على العمل الفني فقط بل يصدق أيضاً ، على سبيل المثال ، على منظر خلوي يمر متتابعاً أمام المشاهد في فيلم . و في حالة العمل الفني ، يتم التشويش interference على نواة بالغة الحساسية – هي أصالته ، بالتحديد – بينما ما من موضوع طبيعي يمكن الإضرار به من هذه الزاوية . و أصالة شيء ما هي جوهر كل ما يمكن توصيله من بدايته ، بدءاً من مداه الزماني المادي إلى شهادته عن التاريخ الذي مرّ به . و حيث أن الشهادة التاريخية تركز على الأصالة ، فإن الأولى ، كذلك ، تكون مهددة من جانب المستنسخ حين لا يعود مداه الزماني المادي مهماً . و ما يتهدهده الخطر فعلاً حين تتأثر الشهادة

و يمكن للمرء أن يُدرج العنصر الذي جرت تصفية في مصطلح "الهالة" * "aura" و يمضى فيقول : إن ما يذوى في عنصر الاستنساخ الميكانيكي هو هالة العمل الفني . و هذه عملية مصاحبة symptomatic يشير مغزاها إلى ما هو أبعد من مجال الفن . و قد يُعمّم المرء بالقول : أن تقنية الاستنساخ تفصل الشئ المستنسخ عن مجال التقاليد . إذ أنها بعملها لمستنسخات عديدة تُحلّ مجموعة من النسخ محلّ وجودٍ فريد . و باتاحتها للمستنسخ أن يقابل المشاهد أو المستمع في وضعه الخاص ، فإنها تعيد تنشيط العمل المستنسخ . و تؤدي هاتان العمليتان إلى تحطيم هائل للتقاليد هو الوجه الآخر للأزمة و التجدد المعاصرين للجنس البشرى . و كلتا العمليتين مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحركات الجماهيرية المعاصرة . و أقوى وسائلهما هو الفيلم . و دلالة الفيلم الاجتماعية ، خصوصاً في أكثر أشكالها إيجابية ، لا يمكن تصورهما بدون جانبها التدميري ، التطهيري ، أى تصفية القيمة التقليدية للتراث الثقافي . و تكون هذه الظاهرة أوضح ما يمكن في الأفلام التاريخية الكبرى . إذ تمتد المواقع جديدة دوماً . و في عام 1927 صاح أبل جانس Abel Gance بحماس : " إن شيكسبير ، و ميرانت ، و بيتهوفن سيصنعون الأفلام ... كل الخرافات ، كل الميثولوجيات و الأساطير ، كل مؤسسى الديانات ، و الديانات ذاتها ... ينتظرون جميعاً بعثهم المكشوف ، و يتزاحم الأبطال على البوابة " ** . و من المفترض أنه دون قصد ، قد وجه الدعوة للقيام بتصفية بعيدة المدى .

III.

خلال فترات طويلة من التاريخ ، تغير نمط الإدراك الحسى الانسانى مع تغير مجمل نمط وجود البشرية . و تتحدد الطريقة التى يتم بها تنظيم الإدراك الحسى الإنسانى ، و الوسط الذى يتحقق من خلاله ، ليس فقط بواسطة الطبيعة بل كذلك بواسطة الظروف التاريخية . فالقرن الخامس ، بهجراته السكانية الكبيرة ، شهد مولد صناعة الفن الرومانى المتأخر و التكوين Genesis فى فيينا ، و هناك لم يتطور فن مختلف عن فن العصر العتيق فقط ، بل كذلك نوعٌ جديد من الإدراك . و كان دارسا مدرسة فيينا ، ريجل Riegl و فيكهوف Wickhoff ، اللذان قاوما ثقل التقاليد الكلاسيكية التى كانت هذه الأشكال الفنية المتأخرة مدفونة تحتها ، كانا أول من استخلص منها نتائج تخص ترتيب الإدراك فى ذلك الحين . و مهما بلغ من بعد بصيرتهما ، فقد اقتصر هذان الدارسان على اظهار الطابع الشكلى المميّز ، الدال ، الذى تميز به الادراك فى العصور الرومانية المتأخرة . و لم يحاولا- و ربما لم يجدا طريقاً - لاهزار التحولات الاجتماعية التى تعبر عنها هذه التغيرات فى الادراك . الا أن شروط استبصارٍ مماثل مواتية أكثر فى الوقت الحاضر . و إذا كان من الممكن فهم التغيرات فى وسط الادراك المعاصر على أنها ذبول للهالة ، فإن بالإمكان إظهار اسبابها الاجتماعية .

* aura : تعنى أساساً العيق أو الأريج أو الشذى أو الفيض الذى ينبعث من الأشياء الحية أو التأثير الذى يحيط أو يفيض من شخص أو شئ . أى الشئ الجوهرى الذى ينقل تفردَه . لاحظ ارتباط ذلك بقيمة العبادة و الطقس - م

** Abel Gance , " Le Temps de l' image est venu " , l' Art cinématographique , vol. 2 , pp. 94 f , Paris 1927 .

إن مفهوم الهالة الذي اقترحه أعلاه بالإشارة إلى الموضوعات التاريخية يمكن توضيحه على نحو مفيد بالإشارة إلى هالة الموضوعات الطبيعية . و نحن نعرف هالة هذه الأخيرة بأنها الظاهرة الفريدة لمسافة ما ، مهما قربت . فإذا تتبعنا بعينيك سلسلة جبال عند الأفق أو غصناً يلقي بظله عليك بينما تستجم ذات اصيل في يوم صيفي ، فإنك تمر بخبرة هالة تلك الجبال ، أو ذلك الغصن . هذه الصورة تجعل من السهل فهم الأسس الاجتماعية للذبول المعاصر للهالة . فهو يرتكز على شرطين ، يرتبطان كلاهما بالدلالة المتزايدة للجماهير في الحياة المعاصرة . وهذان الشرطان هما ، رغبة الجماهير المعاصرة لجعل الأشياء " أقرب " مكانياً و انسانياً ، و هي رغبة جيشة بقدر نزوع هذه الجماهير إلى التغلب على تفرد كل واقع عن طريق قبول مستنسخ (4) . كل يوم تزداد قوة الدافع إلى الإمساك بشئ ما على مسافة قريبة جداً عن طريق شبيهه ، مستنسخه . و بشكل لا يحتمل الخطأ . فإن المستنسخ كما تقدمه المجلات المصورة و شريط الأنباء ، يختلف عن الصورة التي تراها العين المجردة . فالتفرد و الدوام وثيقا الارتباط بالأخيرة مثلما يكون الطابع العابر وقابلية الاستنساخ وثيقا الارتباط في الحالة الأولى . إن إنترزاغ شئ من قوقعة ، و تدمير هالته ، هو العلامة المميزة لادراك تزايد " حسه بالمساواة الشاملة بين الأشياء " لدرجة أنه يستخلصها حتى من موضوع متفرد بواسطة الاستنساخ . هكذا يتبدى في مجال الإدراك ما يلاحظ في المجال النظري في تزايد أهمية الإحصاءات . ان توافق الواقع مع الجماهير و الجماهير مع الواقع هو عملية ذات مدى غير محدود ، بالنسبة للتفكير مثلما بالنسبة للإدراك .

IV

إن تفرد عمل فني لا ينفصل عن كونه منغمساً في نسيج التقاليد . و هذه التقاليد ذاتها حيّة تماماً و متغيرة بصورة بالغة . إن تمثلاً عتيقاً لفينوس ، مثلاً ، يمثّل في سياق تقاليد مختلفة بالنسبة للإغريق الذين جعلوه موضوعاً للتبجيل ، عما يفعل بالنسبة لكهنة العصور الوسطى ، الذين نظروا إليه باعتباره صنماً مشنوماً . إلا أن كلا الجانبين كانا يقفان في مواجهة تفرد ، أي ، هالته . في الأصل ، وجد التكامل السياقي للفن في التقاليد التعبير عنه في العبادة cult . ونحن نعرف أن الأعمال الفنية الأولى نشأت في خدمة طقس – من النوع السحري أولاً ، ثم من النوع الديني . ومما له مغزى أن وجود العمل الفني في علاقته بهالته لا ينفصل تماماً أبداً عن وظيفته الطقسية (5) . و بعبارة أخرى ، فإن القيمة الفريدة للعمل الفني " الأصل " تجد أساسها في الطقس ، الذي هو موضع قيمته الاستعمالية الأصلية . و هذا الأساس الطقسي ، مهما بعد ، مازال بالامكان التعرف عليه بوصفه طقساً اكتسب الطابع العلماني و ذلك حتى في أشد الأشكال دنيوية لعبادة الجمال (6) . إن عبادة الجمال العلمانية ، التي تطورت خلال عصر النهضة و سادت على مدى ثلاثة قرون ، أوضحت بجلاء ذلك الأساس الطقسي في تدهورها و أول أزمة عميقة تصيبها . فمع قدوم أول وسيلة ثورية حقاً للاستنساخ ، الا و هي التصوير الفوتوغرافي ، في وقت واحد مع صعود الاشتراكية ، استشعر الفن الأزمة الموحدة التي أصبحت واضحة بعدها بقرن . في ذلك الحين ، ردّ الفن بمذهب الفن للفن l'art pour l'art ، أي بلاهوت للفن . و نشأ عن ذلك ما يمكن تسميته بأنه لاهوت سلبي في شكل فكرة الفن " الخالص " ، التي لم تنكر أي وظيفة اجتماعية للفن فحسب ، بل أنكرت كذلك أي تصنيف حسب الموضوع . (في الشعر ، كان مالارميه أول من يتخذ هذا الموقف .)

إن تحليلاً للفن في عصر الاستنساخ الميكانيكي يجب أن يوفى هذه العلاقات حقها ، لأنها تقودنا إلى استبصار كلى الأهمية : فللمرة الأولى في تاريخ العالم ، يحرر الاستنساخ الميكانيكي العمل الفني من اعتماده الطفيلي على الطقس . بدرجة متزايدة باستمرار ، يصبح العمل الفني المُستنسخ هو العمل الفني المُصنَّع بحيث يقبل الاستنساخ (7) . فمثلاً ، يمكن للمرء أن يصنع أى عدد من الصور الفوتوغرافية المطبوعة بدءاً من صورة فوتوغرافية سالبة [نيجاتيف] ؛ و السؤال عن الصورة المطبوعة " الأصيله " لا يكون له معنى . لكن في اللحظة التي يكف فيها معيار الأصالة عن التطبيق على الانتاج الفني ، تنعكس كل وظيفة الفن . فبدل أن يكون قائماً على أساس الطقس ، يبدأ في أن يكون قائماً على أساس ممارسة أخرى – هي السياسة .

V.

يتم تلقى و تقييم الأعمال الفنية على مستويات مختلفة . و يبرز هنا قطبان متعارضان : في الأول ، يكون التشديد على قيمة العبادة ؛ و في الثاني ، على قيمة العرض للعمل (8) . فالانتاج الفني يبدأ بأشياء إحتفالية تستهدف خدمة عبادة . و بإستطاعة المرء أن يفترض أن ما يهم كان وجودها ، و ليس كونها معروضة للمشاهدة . فالأيل الذي صورته انسان العصر الحجري على جدران كهفه كان أداة للسحر . و قد عرضه لزملائه البشر ، لكن المقصود به في الأساس كان الأرواح . و اليوم قد يبدو أن قيمة العبادة تتطلب أن يظل العمل الفني مخفياً . إذ أن ثمة تماثيل معينة للآلهة لا يصل إليها إلا الكاهن في المَقْدِس * cella ؛ و تظل تماثيل معينة للعدراء مغطاة على مدار السنة تقريباً ؛ و ثمة تماثيل معينة في كاتدرائيات العصر الوسيط لا يراها المشاهد الموجود عند مستوى الأرض . و مع تحرير مختلف الممارسات الفنية من الطقس ، تترافق فرص متزايدة لعرض منتجاتها .

فعرض تماثل نصفى لشخص يمكن إرساله هنا و هناك أسهل من عرض تماثل إله له مكانه المحدد داخل معبد . و نفس الشيء يصدق بالنسبة للوحة تصوير زيتي painting في مقابل لوحة الفسيفساء أو اللوحة الجدارية التي سبقتها . و برغم أن قابلية التقديم الجماهيري لقداس ربما كانت في الأصل مساوية لقابلية تقديم سيمفونية ، فإن هذه الأخيرة قد نشأت في اللحظة التي بشرت فيها قابلية تقديمها جماهيرياً بأن تتجاوز قابلية تقديم القداس .

و مع إدخال الأساليب المختلفة للإستنساخ التقني لعمل فني ، تزايدت صلاحيته للعرض إلى حد أن الإزاحة الكمية بين قطبيه أصبحت تحولاً نوعياً في طبيعته . و يمكن مقارنة ذلك بوضع العمل الفني في أزمنة ما قبل التاريخ حين كان العمل الفني ، عن طريق التأكيد المطلق على قيمة العبادة فيه ، أداة للسحر أولاً و قبل كل شيء . و لم يصبح معترفاً به كعمل فني إلا فيما بعد . و بنفس الطريقة اليوم ، و عن طريق التأكيد المطلق على قيمة العرض فيه ، يصبح العمل الفني إبداعاً له وظائف جديدة تماماً ، الوظيفة التي نعيها من بينها ، وهي الوظيفة الفنية ، ربما جرى الاعتراف فيما بعد بأنها وظيفة عارضة (9) . كل هذا أكيد : و اليوم فإن الفوتوغرافيا و السينما هما المثالان الأكثر شيوعاً لهذه الوظيفة الجديدة .

* cella : المَقْدِس . مكان مخفى في معبد إغريقي أو روماني . و يقابل قدس الأقداس في المسيحية

.VI

فى الفوتوغرافيا ، تبدأ قيمة العرض فى الحلول محل قيمة العبادة على طول الخط . لكن قيمة العبادة لا تستسلم دون مقاومة .إنها تلوذ بخندق أخير : هو الملامح الأدمية . و ليس من قبيل الصدفة أن يكون البورتريه [الصورة الشخصية] هو بؤرة الفوتوغرافيا المبكرة . أن عقيدة تذكر الأحباب ، غائبين كانوا أو موتى ، تقدم ملاذاً أخيراً لقيمة العبادة فى الصورة . للمرة الأخيرة تنبعث الهالة من الصور الفوتوغرافية المبكرة فى التعبير العابر لوجه آدمى . و هذا ما يشكل حزنها ، جمالها الذى لا يبارى . لكن بينما ينسحب الإنسان من الصورة الفوتوغرافية ، تُظهر قيمة العرض تفوقها للمرة الأولى على قيمة الطقس . و تأكيد هذه المرحلة الجديدة هو ما يشكل الدلالة التى لا تضارع للمصور الفوتوغرافى أتجيه Atget ، الذى التقط ، حوالى عام 19.. ، صوراً فوتوغرافية لشوارع باريس المهجورة . و قد قيل فيه عن حق أنه صورها كأنها مواقع جريمة .

فموقع الجريمة مهجور هو ايضاً ؛ و هو يُصور فوتوغرافياً بغرض إقامة الدليل . و مع قدوم أتجيه ، أصبحت الصور الفوتوغرافية دلائل مُعتَمَدة standard evidence على الحوادث التاريخية ، و اكتسبت دلالة سياسية خفية . و هى تتطلب نوعاً معيناً من المقاربة ؛ فالتأمل التهويمى لا يناسبها . إنها تنثير المشاهد ؛ يشعر بأنها تتحداه بطريقة جديدة . و فى نفس الوقت تبدأ المجالات المصورة فى وضع علامات ارشادية له ، علامات صحيحة أو خاطئة ، لا يهم . فلأول مرة ، أصبحت التعليقات على الصور إجبارية . و من الواضح أن لها طابعاً مختلفاً تماماً عن عنوان لوحة تصوير زيتى . أما التوجيهات التى تُصدرها هذه التعليقات لمن ينظرون إلى الصور فى المجالات المصورة فسرعان ما تصبح أكثر صراحة و أكثر الزامية فى السينما حيث يبدو أن معنى كل صورة منفردة مُحدد سلفاً prescribed بنتابع كل الصور السابقة عليها .

.VII

اليوم يبدو الخلاف الذى نشب فى القرن التاسع عشر حول القيمة الفنية للتصوير الزيتى painting فى مقابل الفوتوغرافيا خلافاً ملتوياً و مشوشاً . إلا أن ذلك لا يقلل من أهميته ؛ بل يؤكد . كان الخلاف فى الحقيقة عَرَضاً لتحول تاريخى لم يدرك أى من الجانبين المتخاصمين تأثيره الشامل . حين فصل عصر الاستنساخ الميكانيكى الفن عن أساسه فى الطقس ، أختفى إلى الأبد مظهر استقلاله الذاتى . و قد تجاوز التغير الناتج فى وظيفة الفن منظور القرن ؛ و أفلت كذلك لزمان طويل من منظور القرن العشرين ، الذى شهد تطور السينما .

فى وقت سابق ، تم تكريس قدر كبير من التفكير العقيم لمسألة ما إذا كانت الفوتوغرافيا فناً . و لم يُطرح السؤال الأساسى – عما إذا لم يكن نفس إختراع الفوتوغرافيا قد غيّر مجمل طبيعة الفن . و سرعان ما طرح منظرو السينما نفس السؤال السئ بالنسبة للسينما . لكن الصعوبات التى سببتها الفوتوغرافيا لعلم الجمال التقليدى كانت مجرد لعب أطفال بالمقارنة مع الصعوبات التى أثارها السينما . و من هنا الطابع غير الحساس و القسرى للنظريات المبكرة عن السينما . فعلى سبيل المثال ، يقارن أبل جانس Abel Gance الفيلم بالأشكال الهيروغليفية

: "إننا هنا ، بتراجع مشهود ، قد عدنا إلى مستوى التعبير لدى المصريين القدماء ... و لم تتضح لغة الصور بعد لأن أعيننا لم تتوافق بعد معها . مازال هناك إحترام غير كافٍ ، عقيدة غير كافية ، لما تعبّر عنه " * . أو ، بعبارات سيفران – مارس Séverin – Mars : " أى فنٍ قد مُنح حُلماً أكثر شاعرية و أكثر واقعية فى نفس الوقت ! إن الفيلم ، إذا تناولناه على هذا النحو ، سيمثل وسيلة تعبير لا تُقارن . و لا يجب أن يُسمح بدخول جُوهٍ إلاّ للأشخاص ذوى العقول الأسمى ، فى أشد لحظات حياتهم إكتمالاً و غموضاً " ** . أما الكسندر أرنو Alexandre Arnoux فيختتم هذه الفانتازيا عن الفيلم الصامت بسؤال : " ألا ترقى كل الأوصاف الجسورة التى اطلقناها إلى مرتبة تعريف الصلاة ؟ " *** و من الأمور الموحية أن نلاحظ كيف أن رغبتهم فى تصنيف الفيلم بين " الفنون " تجبر هؤلاء المنظرين على أن يروا فيه عناصر طقسية – بإفتقار مدهش للكياسة . و رغم ذلك فعندما نشرت هذه التأملات ، كانت قد ظهرت بالفعل أفلام من قبيل الرأى العام L'opinion publique و البحت عن الذهب The Gold Rush . إلاّ أن ذلك لم يمنع أبل جانس من إيراد الأشكال الهيروغليفية لأغراض المقارنة ، و لا سيفران – مارس من الحديث عن الفيلم كما يتحدث المرء عن لوحات فرا أنجيليكو Fra Angelico . و بصورة مُميّزة ، فإن المؤلفين الموغلين فى الرجعية حتى اليوم يعطون الفيلم دلالة سياقية مماثلة – إن لم تكن دلالة مقدسة بشكل صريح ، فعلى الأقل دلالة فائقة للطبيعة . إذ يقرر ويرفل Werfel **** ، فى تعليقه على نسخة ماكس راينهاردت Max Reinhardt السينمائية لمسرحية حلم ليلة صيف A Midsummer Night's Dream أنه لا شك أن النسخ العقيم للعالم الخارجى بشوارعه ، و أماكنه الداخلية ، و محطات السكك الحديدية ، و المطاعم ، و السيارات ، و الشواطئ هو الذى أعاق حتى الآن ارتقاء السينما إلى مرتبة الفن . " إن الفيلم لم يدرك بعد معناه الحق ، إمكانياته الحقيقية ... و هذه تتمثل فى قدرته الفريدة على التعبير بوسائل طبيعية و بقوه إغراء لا تضاهى عن كل ما هو خيالى ، و عجيب ، و مفارق للطبيعة " .

.VIII

يُقدّم الأداء الفنى للممثل المسرحى بشكل محدّد للجمهور بواسطة الممثل بشخصه ؛ إلاّ أن أداء ممثل السينما يُقدّم بواسطة الكاميرا ، و النتيجة مزدوجة . فالكاميرا التى تقدم أداء الممثل السينمائى للجمهور ليس من الضرورى أن تحترم الأداء ككل متكامل . إذ بتوجيه المصور السينمائى ، تغير الكاميرا على الدوام موقعها بالنسبة للأداء . و تتابع المناظر المأخوذة من زوايا مختلفة و التى يولفها مُركّب الفيلم [فنان المونتاج] من المادة المقدّمة إليه هو الذى يشكل الفيلم المكتمل . و يحتوى الفيلم على عناصر معينة من الحركة التى هى فى الواقع حركات الكاميرا ، ناهيك عن زوايا الكاميرا الخاصة ، و اللقطات المُقرّبة ، إلى آخره . و من هنا ، فإن أداء الممثل يخضع لسلسلة من الإختبارات البصرية . و هذه هى النتيجة الأولى لحقيقة أن أداء الممثل يقدم بواسطة الكاميرا . كذلك يفتقر الممثل السينمائى إلى الفرصة المتاحة للممثل المسرحى فى التوافق مع الجمهور خلال أدائه ، حيث أنه لا يقدم أدائه إلى الجمهور بشخصه . و هذا يتيح للجمهور أن يتخذ وضع الناقد ، دون أن يمرّ بأى اتصال شخصى بالممثل . و تماهى الجمهور مع الممثل هو فى الحقيقة تماهى مع الكاميرا . و بالتالى ، يتخذ الجمهور وضع الكاميرا ، و مقاربته هى مقاربة اختبار (1) . و هذه ليست المقاربة التى يمكن أن تتعرض لها قيم العبادة .

* Abel Gance , op. cit. , pp. 1.. – 1 .

** Séverin – Mars , quoted by Abel Gance , op. cit. , p. 1.. .

*** Alexandre Arnoux , cinema pris , 1929 , p. 28 .

**** Franz Werfel , " Ein sommernachtstraum , Ein Film von Shakespeare und Reinhardt " , Neues Wiener Journal , cited in Lu 15 , Novembre , 1935 .

.IX

بالنسبة للفيلم ، فإن ما يهم بالدرجة الأولى هو أن يمثل represents الممثل نفسه للجمهور أمام الكاميرا ، و ليس أن يمثل شخصاً آخر. و قد كان بيرانديللو Pirandello واحداً من أوائل من أحسوا بتحوّل الممثل عن طريق هذا الشكل من الاختبار . و رغم أن ملاحظاته حول الموضوع في روايته Si Gira كانت قاصرة على الجوانب السلبية للمشكلة و على السينما الصامتة فقط ، فإن هذا لا يضعف من صحتها . فلم يغير الفيلم الناطق أى شئ جوهري ، فى هذا الصدد . فما يهم هو أن الدور لا يُمثّل لجمهور بل لإختراع ميكانيكى – و لأختراعين منهما فى حالة الفيلم الناطق . كتب بيرانديللو ، " إن الممثل السينمائى يشعر كأنه فى منفى – منفياً ليس عن خشبة المسرح فحسب ، بل كذلك عن نفسه . بإحساس غامض من عدم الارتياح يشعر بخواء لا لا تفسير له : يفقد جسمه جسمانيته ، يتبخّر ، و يُحرّم من الواقع ، و الحياة ، و الصوت ، و الضوضاء التى يحدثها تجوّله ، لكى يتحول إلى صورة صامتة ، تلمع برهةً على الشاشة ، ثم تنفى فى الصمت ... ستلعب آلة العرض بخياله أمام الجمهور ، و عليه هو أن يقنع بلعب دوره أمام الكاميرا " * . هذا الموقف يمكن توصيفه أيضاً على النحو التالى : لأول مرة – و هذا تأثير الفيلم – يكون على الانسان أن يؤدى بكل كيانه الحى ، و رغم ذلك يتخلّى عن هالته . فالهالة مرتبطة بحضوره ، و لا يمكن أن تكون هناك نسخة منها . و الهالة التى تنبعث من ماكبث ، على المسرح ، لا يمكن بالنسبة للمشاهدين أن تنفصل عن هالة الممثل . إلا أن تفرّد اللقطة فى الاستوديو هو أن الكاميرا تحل محل الجمهور . و بالتالى ، تتلاشى الهالة التى تلف الممثل ، و تتلاشى معها هالة الشخصية التى يصورها .

و ليس من المدهش أن يكون كاتب دراما مثل بيرانديللو ، هو الذى ، فى توصيفه للفيلم ، يمس دون قصد ذات الأزمة التى نرى المسرح فيها . و تثبت أى دراسة مستفيضة أنه ما من تضاد أكبر من التضاد القائم بين المسرحية المؤداة على المسرح و بين عملٍ فنى خاضع تماماً للأستتساخ الميكانيكى ، أو قائم على أساسه . مثل الفيلم . أقر الخبراء منذ وقت طويل أنه فى الفيلم فإن " أعظم التأثيرات يتم الحصول عليها على الدوام تقريباً عن طريق التمثيل " acting " أقل ما يمكن ... " و فى عام 1932 ، رأى رودلف آرنهايم Rudolf Arnheim " آخر اتجاه ... فى معاملة الممثل كأداة مسرحية تُختار من أجل خصائصها و ... و توضع فى المكان المناسب " (11) . و يرتبط بهذه الفكرة شئ آخر إرتباطاً وثيقاً . فالممثل المسرحى يتماهى مع الشخصية التى يؤدى دورها . بينما يحرم الممثل السينمائى عادةً من هذه الفرصة . و إبداعه ليس كلاً واحداً بأية حال ؛ بل يتركب من أداءات عديدة منفصلة . فبالإضافة إلى إعتبارات اتفاقية معينة ، مثل تكلفة الاستوديو ، و تواجد زملائه الممثلين ، و الديكور ، و ما إلى ذلك ، هناك ضرورات أولية تتعلق بالمعدات تُقَطع عمل الممثل إلى سلسلة من المشاهد القابلة للتوليف . و بوجه خاص ، فإن الأضواء و تركيبها يتطلبان تقديم حادث يتوالى ، على الشاشة ، كمشهد سريع و موحد ، فى تتابع من اللقطات المنفصلة التى قد تستغرق ساعات فى الاستوديو ؛ ناهيك عن المونتاج الأكثر بداهة . و هكذا يمكن التقاط قفزة من النافذة فى الاستوديو كقفزة من سقالة ، و يمكن للهروب التالى لهذه القفزة ، إذا لزم الأمر ، أن يلتقط بعد ذلك بأسابيع حين تلتقط المشاهد الخارجية . و يمكن بسهولة تخيل حالات أكثر تناقضاً . فلنفترض أن من المفروض أن يفرع ممثل ما إزاء طريقة على الباب . إذا لم يكن رد فعله مُرضياً ، يمكن للمخرج اللجوء إلى حيلة : حين يتصادف وجود الممثل فى الاستوديو مرة أخرى يجعلهم يطلقون خلفه طلقة دون تحذير

* Luigi Pirandello , Si Gira , quoted by Léon Pierre – Quint , " signification du cinéma " , L'art cinématographique, op .cit.pp.14-15

مسبق . ساعتها يمكن إنتقاط رد الفعل المفزوع و تركيبه فى الفيلم الذى سيعرض على الشاشة . لا شئ يبين بصورة أشد جلاءً أن الفن قد غادر مجال " الشبه الجميل " الذى ظل يعتبر ، حتى الآن ، الحقل الوحيد الذى يمكن للفن أن يزدهر فيه .

X.

إن الشعور بالغربة strangeness الذى يمتلك الممثل أمام الكاميرا ، كما يصفه بيرانديلو، يُعدّ أساساً من نفس نوع الاغراب estrangement الذى يشعر به المرء أمام صورته فى المرآة . لكن الصورة المنعكسة قد أصبحت الان قابلة للإنفصال ، قابلة للنقل . و أين تُنقل ؟ أمام الجمهور (12) . و لا يكف ممثل السينما و لو للحظة واحدة عن الوعى بهذه الحقيقة . فبينما يواجه الكاميرا يعرف أنه فى النهاية سيواجه الجمهور ، المستهلكين الذين يشكلون السوق . و هذه السوق ، حيث يقدم ليس جهده فحسب بل كل كيانه ، قلبه و روحه ، أبعد من متناوله . و أثناء التصوير يكون اتصاله بها ضئلاً مثله مثل أى سلعة تصنع فى مصنع . و هذا يزيد من ذلك الإضطهاد ، ذلك القلق الجديد الذى ، طبقاً لبيرانديلو ، يمسك بخناق الممثل أمام الكاميرا . و تستجيب السينما لذبول الهالة ببناء مصطنع " للشخصية " خارج الاستوديو . فعبادة نجم السينما ، التى تحفزها نقود صناعة السينما ، تحافظ ليس على الهالة الفريدة للشخص ، بل على " سحر الشخصية " ، السحر الزائف لسلعة . و طالما ظل رأسمال صانعى السينما يحدد الموضة ، لا يمكن كقاعدة أن ننسب أى ميزة ثورية أخرى لسينما اليوم سوى حفز نقدٍ ثورى للمفاهيم التقليدية للفن . و لا ننكر أن أفلام اليوم يمكنها فى بعض الحالات أن تحفز نقداً ثورياً للظروف الإجتماعية ، و حتى لتوزيع الملكية . إلا أن دراستنا الحالية لا تهتم نوعياً بهذا أكثر مما يفعل الانتاج السينمائى لأوروبا الغربية .

و الأمر الكامن فى تقنية السينما مثلما فى تقنية الرياضة هو أن كل شخص يشهد إنجازاتها هو خبيرٌ من نوع ما . و هذا بديهى لأى شخص يستمع إلى مجموعة من صبية توزيع الصحف و هم يستندون على دراجاتهم و يناقشون نتيجة سباق دراجات . و ليس عبثاً أن ينظم ناشرو الصحف سباقاتٍ لصبية التوزيع لديهم . فهذا يثير إهتماماً كبيراً بين المشاركين ، لأن أمام الفائز فرصة الصعود من صبة توزيع إلى متسابقٍ محترف . و بطريقة مماثلة ، تتيح الجريدة الناطقة لكل فرد فرصة الصعود من عابر سبيل إلى كوميبارس سينما . و بهذه الطريقة قد يجد أى شخص نفسه جزءاً من عمل فنى ، كما يشهد على ذلك فيلم فيرتوف vertoff بعنوان ثلاث أغنيات عن لينين Three Songs About Lenin أو فيلم إيفنز Ivens بعنوان بوريناج Borinage . اليوم يمكن لأى شخص المطالبة بأن يُصوّر فى السينما . و يمكن توضيح هذه المطالبة بأفضل ما يمكن بإلقاء نظرة مقارنة على الوضع التاريخى للأدب المعاصر .

لقرون عديدة ، ظل عدد صغير من الكتاب يواجهون الآفاً عديدة من القراء . و تغير هذا عند نهاية القرن الماضى . إذ مع الاتساع المتزايد للصحافة ، التى ظلت تضع منابر جديدة سياسية ، و دينية ، و علمية ، و مهنية ، و محليه أمام القراء ، أصبح عدد متزايد من القراء كُتاباً – كتاباً مؤقتين ، فى البداية . بدأ ذلك مع إفساح الصحافة اليومية مساحة لقراءها " للرسائل إلى المحرر " . و اليوم لا تكاد تجد أوروبياً يشغل وظيفة مربحة لا يستطيع ، من حيث المبدأ ، أن

يجد فرصة لينشر في مكان أو آخر تعليقات على عمله ، و شكواه ، و تقارير وثائقية ، أو ما شابه ذلك . و من ثم ، فإن التمييز بين المؤلف و الجمهور على وشك أن يفقد طابعه الأساسي . يصبح الاختلاف مجرد اختلاف وظيفي ؛ و قد يختلف من حالة إلى أخرى . فالفارئ مستعد للتحول إلى كاتب في أى لحظة . فبوصفه خبيراً ، و هو ما عليه أن يكونه طوعاً أو كرهاً في عملية عمل بالغة التخصص ، حتى لو كان متخصصاً في جانب ثانوى ، يجد القارئ طريقة للوصول إلى التأليف . و في الاتحاد السوفيتى يُمنح العمل نفسه صوتاً . فتقديم العمل لفظياً هو جزء من قدرة الإنسان على أداء هذا العمل . و الترخيص الأدبى يُؤسّس الآن على أساس تدريبٍ متعدّد التقنيات و ليس تدريباً متخصصاً و من ثم يصبح ملكية عامة . (13)

كل هذا يمكن بسهولة تطبيقه على السينما ، حيث تحققت خلال عقد من الزمن التحولات التى استغرقت قرناً فى الأدب . و فى الممارسة السينمائية ، خصوصاً فى روسيا ، أصبح هذا التحول واقعاً راسخاً جزئياً . فبعض المؤدّين الذين نصادفهم فى الأفلام الروسية ليسوا ممثلين بالمعنى الذى نفهمه بل أناس يصورون أنفسهم – و أساساً خلال عملية العمل الخاصة بهم . أما فى أوروبا الغربية فإن الاستغلال الرأسمالى للسينما لا يولى اهتماماً بالمطلب المشروع للإنسان الحديث فى أن يُستنسخ . و فى ظل هذه الظروف تحاول صناعة السينما جاهدة أن تحفز اهتمام الجماهير من خلال استعراضات مثيرة للوهم و تأملاتٍ مشكوكٍ فيها .

.XI

إن تصوير فيلم ، خصوصاً إذا كان فيلماً ناطقاً ، يقدم لنا مشهداً لم يكن يمكن تخيله فى أى مكان و فى أى وقت قبل الآن . إنه يقدم عملية يكون من المستحيل فيها أن تخصّص للمشاهد زاوية رؤية تستبعد من المنظر الفعلى تلك الإضافات الغريبة مثل معدات الكاميرا ، و آلات الإضاءة ، و المساعدين ، إلى آخره – ما لم تكن عينه على خط موازٍ للعدسة . هذا الطرف ، أكثر من أى شئ آخر ، يجعل أى تشابه ممكن بين مشهد فى الاستوديو و مشهد على المسرح تشابهاً سطحياً و غير ذى دلالة . ففى المسرح يكون المرء منتبهاً جيداً للمكان الذى لا يمكن منه على الفور النقاط المسرحية بإعتبارها وهمية . و ليس هناك مثل هذا المكان بالنسبة للمشهد السينمائى الذى يجرى إلتقاطه . و طبيعته الوهمية من الدرجة الثانية ، نتيجة المونتاج . و هذا يعنى أنه فى الاستوديو قد تغلّغت المعدات الميكانيكية فى الواقع بعمق بلغ منه أن جانبه الخالص المتحرر من جوهر المعدات الغريب عنه هو نتيجة إجراء خاص ، هو بالتحديد التصوير بالكاميرا المضبوطة بطريقة خاصة و تركيب اللقطة مع لقطات أخرى مشابهة . لقد أصبح جانب الواقع الخالى من المعدات هنا قمة الصنعة ؛ أصبحت رؤية الواقع المباشر زهرة أوركيد فى أرض التكنولوجيا .

و الأمر الموحى بدرجة أكبر هو مقارنة هذا الظروف ، التى تختلف إختلافاً كبيراً عن ظروف المسرح ، بالموقف فى التصوير الزيتى . هنا يكون السؤال هو : كيف يُقارن المصور السينمائى [الكاميرامان] بالرسام ؟ للإجابة على ذلك نلجأ إلى التناظر مع العملية الجراحية . فالجراح يمثل القطب النقيض للساحر . الساحر يداوى الشخص المريض بوضع يديه عليه ؛ بينما يقطع الجراح جسم المريض . و الساحر يحافظ على المسافة الطبيعية بين المريض و بينه ؛ و رغم أنه يضيقها بدرجة ضئيلة بوضع يديه ، فإنه يزيدها بدرجة كبيرة بفضل سلطته . و الجراح

يفعل العكس تماماً ؛ إنه يقلل المسافة بينه و بين المريض بدرجة كبيرة عن طريق إختراق جسد المريض ، و يزيدها لكن قليلاً بالحرص الذى تتحرك به يده بين الأعضاء . بإختصار ، فإن الجراح ، فى تعارض مع الساحر – الذى مازال مختبئاً داخل الممارس الطبى – يمتنع ، فى اللحظة الحاسمة ، عن مواجهة المريض رجلاً لرجل ، و بدلاً من ذلك ، فإنه ينفذ إلى داخله من خلال العملية .

و الساحر و الجراح يقارنان بالرسام و المصور السينمائى . فالرسام يحافظ فى عمله على مسافة طبيعية من الواقع ، بينما يتغلغل المصور السينمائى عميقاً داخل أحولته (14) . و ثمة إختلاف هائل بين الصور التى يحصلان عليها . فصورة الرسام صورة شاملة ، بينما تتكون صورة المصور السينمائى من شذرات عديدة يتم تجميعها بقانون جديد . و من هنا ، فإن تمثيل الواقع بواسطة السينما بالنسبة للإنسان المعاصر أكبر دلالة بما لا يقاس من تمثيل الواقع بواسطة الرسام ، حيث أنه ، بالضبط بسبب التخلل الكامل للواقع من جانب المعدات الميكانيكية ، يقدم جانباً من الواقع خالياً من كل المعدات . و هذا ما يحق للمرء أن يطلبه من عمل فنى .

XII.

يغير الاستنساخ الميكانيكى للفن رد فعل الجماهير تجاه الفن . فالموقف الرجعى إزاء لوحه لبيكاسو Picasso يتغير إلى رد فعل تقدمى إزاء فيلم لشابلن Chaplin . و يتميز رد الفعل التقدمى بالاندماج المباشر ، و الحميم للمتعة البصرية و الوجدانية مع توجيه الخير . و هذا الاندماج ذو مغزى اجتماعى كبير . و كلما قلت الدلالة الاجتماعية لشكل فنى ، كلما ازدادت حدة التمايز بين النقد و المتعة من جانب الجمهور . يتم التمتع بما هو تقليدى بطريقة غير نقدية ، بينما يتم إنتقاد ما هو جديد حقاً بكراهية شديدة . و بالنسبة للشاشة ، يتطابق موقفا النقد و التلقى لدى الجمهور . و السبب الحاسم لذلك هو أن ردود الفعل الفردية تتحدد سلفاً بالاستجابة التى يكون الجمهور الواسع على وشك إتخاذها ، و يكون ذلك أوضح ما يمكن فى السينما . و لحظة أن تصبح هذه الاستجابات واضحة فإنها تحكم بعضها البعض . و مرة أخرى ، تكون المقارنة مع التصوير الزيتى مفيدة . كانت اللوحة تتمتع دائماً بفرصة ممتازة فى أن يشاهدها شخص واحد أو قلة من الأشخاص . أما التأمل المتزامن للوحات من جانب جمهور كبير ، مثلما تطور فى القرن التاسع عشر ، فهو أحد الأعراض المبكرة لأزمة التصوير الزيتى ، و هى أزمة لم تنشأ بأية حال بسبب الفوتوغرافيا وحدها بل نشأت بطريقة مستقلة نسبياً بسبب جاذبية الأعمال الفنية للجماهير .

إن التصوير الزيتى ، ببساطة ، ليس فى وضع يسمح له بأن يقدم موضوعاً للتجربة الجماعية المتزامنة ، كما كان ممكناً للعمارة فى كل العصور ، و للقصيدة الملحمية فى الماضى ، و للسينما اليوم . و رغم ان هذا الشرط فى حد ذاته لا يجب أن يقود المرء إلى استنتاجات حول الدور الاجتماعى للتصوير الزيتى ، فإنه يمثل تهديداً خطيراً فور أن يصبح التصوير الزيتى ، فى شروط معينة ، و ضد طبيعته ، كما هو الحال ، فى مواجهة مباشرة مع الجماهير . ففى كنائس و أديرة العصور الوسطى و فى بلاطات الأمراء حتى نهاية القرن الثامن عشر ، لم يحدث التلقى الجماعى للوحات بصورة متزامنة ، بل عن طريق توسط متدرج و مراتبى . و التغير الذى طرأ هو تعبير عن النزاع الخاص الذى تورط فيه التصوير الزيتى بواسطة قابلية الاستنساخ الميكانيكى

للوحات . و رغم أن اللوحات بدأت تُعرض جماهيرياً فى القاعات و الصالونات ، فلم تكن أمام الجماهير طريقة لتنظيم و ضبط نفسها فى أثناء التلقى⁽¹⁵⁾ . و هكذا فإن نفس الجمهور الذى يستجيب بطريقة تقديمية إزاء فيلم غريب grotesque سوف يستجيب بطريقة رجعية للسورالية.

XIII.

لا تكمن خصائص الفيلم فقط فى الطريقة التى يقدم بها الإنسان نفسه للمعدات الميكانيكية بل كذلك فى الطريقة التى يمكن بها للإنسان ، بواسطة هذه الأداة ، ان يقدم بيئته . و لمحة واحدة إلى علم النفس المهني توضح القدرة الاختبارية للمعدات . و التحليل النفسى يوضحها فى منظور مختلف . فقد أثرى الفيلم مجال إدراكنا بطرق يمكن توضيحها بطرق النظرية الفرويدية . فمنذ خمسين عاماً ، كانت زلة اللسان تمر غير ملحوظة بدرجة أو بأخرى . و بطريقة استثنائية فقط ربما كشفت تلك الزلة أبعاداً ذات عمق فى محادثة يبدو أنها تأخذ مجراها على السطح . و منذ ظهور كتاب علم المرض النفسى للحياة اليومية Psychopathology of Everyday Life تغيرت الأمور . فقد عزل هذا الكتاب أشياء ظلت حتى ذلك الحين تطفو غير ملحوظة فى مجرى الإدراك الواسع و جعلها قابلة للتحليل . و بالنسبة لمجمل طيف الإدراك perception البصرى ، و السمعى الآن أيضاً ، أحدث الفيلم تعميقاً مماثلاً فى تمثل الخبرات الجديدة و إدماجها بما قبلها apperception . و يُعدّ مجرد وجه آخر لهذه الحقيقة أن يمكن تحليل عناصر السلوك المعروضة فى فيلم بدرجة أكبر من الدقة و من زوايا رؤية أكثر من تلك المقدّمة فى اللوحات أو على المسرح . اذ بالمقارنة بالتصوير الزيتى ، يُقدّم السلوك المعروض فى فيلم نفسه للتحليل بشكل أسهل بسبب إفاداته الأدق بدرجة لا تضاهى عن الموقف . و بالمقارنة مع المشهد المسرحى ، يقدم عنصر السلوك المعروض فى الفيلم نفسه للتحليل بشكل أسهل لأن من الممكن عزله بشكل أسهل . هذا الظرف يستمد أهميته الرئيسية من ميله إلى حفر التغلغل المتبادل للفن و العلم . و بالفعل ، فإنه بالنسبة لعنصر سلوك معروض على الشاشة و مُبرّز على نحو دقيق فى موقف معين ، مثل عضلة لجسم ما ، يكون من الصعب أن نقول أى الجانبين أكثر إدهاشاً ، قيمة الفنية أم قيمة بالنسبة للعلم . و سيكون توضيح تماهى الاستخدامين الفنى و العلمى للفوتوغرافيا و اللذين كانا منفصلين حتى الآن ، سيكون أحد الوظائف الثورية للسينما .⁽¹⁶⁾

عن طريق اللقطات القريبة للأشياء حولنا ، و بالتركيز على التفاصيل الخفية للأشياء المألوفة ، و باسكتشاف الأجواء المعتادة تحت التوجيه البارح للكاميرا ، فإن الفيلم ، من جهة ، يوسع إدراكنا للضرورات التى تحكم حيواتنا ؛ و من جهة أخرى ، يتمكن من أن يؤكد لنا مجالاً شاسعاً و غير متوقع للفعل . إن حاناتنا و شوارعنا المتروبوليتانية ، مكاتبنا و حجراتنا المفروشة ، محطات السكك الحديدية و مصانعنا كانت تبدو و كأننا محبوسين فيها دون أمل . ثم جاء الفيلم و نسف هذا العالم – السجن بديناميت عُشر الثانية ، بحيث أننا الآن وسط خرابته و أنقاضه المتناثرة ، نمضى مرتحلين على نحو هادئ و مغامر . مع اللقطة القريبة ، يتسع الفضاء ؛ و مع الحركة البطيئة ، تمتد الحركة . إن تكبير لقطة فوتوغرافية لا يجعل ببساطة ما كان مرئياً على أية حال ، و لو بشكل غير واضح ، أكثر دقة : إنه يكشف عن تشكيلات بنوية جديدة تماماً للموضوع . كذلك ، أيضاً ، لا تقدّم الحركة البطيئة خصائص مألوفة للحركة فحسب ، بل تكشف فيها عن

خصائص أخرى غير معروفة تماماً " بكونها بعيدة عن أن تبدو وكأنها حركات سريعة أبطئت ، فإنها تعطي تأثير حركات مفارقة للطبيعة ، منزقة ، و طافية على نحو فريد " * . بديهى أن طبيعة مختلفة تنفتح أمام الكاميرا غير تلك التي تنفتح أمام العين المجردة – و لو كان السبب هو مجرد أن فضاءً مخترقاً بصورة لا واعية يحل محله فضاءً مُستكشفٌ بصورة واعية من جانب الإنسان . و حتى لو كان لدى المرء معرفة عامة بالطريقة التي يمشى بها الناس ، فإنه لا يعرف شيئاً عن الوضع الذي يأخذه شخص ما خلال جزء من الثانية من خطوة . و فعل تناول ولّاعة أو ملعقة هو روتين مألوف ، لكننا لا ندري ما يجرى بين اليد و المعدن ، ناهيك عن كيف يتذبذب ذلك تبعاً لحالاتنا المزاجية . هنا تتدخل الكاميرا بإمكانياتها فى الانخفاض و الارتفاع ، باقتحاماتها و طرق عزلها ، بإمتداداتها و تسارعاتها ، بتكبيراتها و تصغيراتها . إن الكاميرا تُدخلنا إلى البصريّات اللا واعية مثلما يُدخلنا التحليل النفسى إلى الدوافع اللاواعية .

XIV

كانت إحدى أولى مهام الفن دائماً هى خلق طلب لا يمكن إشباعه بشكل كامل إلا فيما بعد (17) . و يبين تاريخ كل شكل فنى فترات حرجة يطمح فيها شكل فنى معين إلى إحداث تأثيرات لا يمكن الحصول عليها بشكل كامل إلا بمستوى تقنى مختلف ، أى ، فى شكل فنى جديد . و تهوّرات و فجاعات الفن التى تظهر على هذا النحو ، خصوصاً فيما يسمى بفترات الانحطاط ، تتبع فعلاً من نواة أثرى طاقاته التاريخية . و فى السنوات الأخيرة ، كانت تلك التعبيرات الهمجية غزيرة فى الدادائية Dadaism . و الآن فقط يأخذ أثرها فى الاتضاح : فقد حاولت الدادائية أن تخلق بوسائل تصويرية – و أدبية – التأثيرات التى يبحث عنها الجمهور اليوم فى السينما .

كلُّ خلقٍ رائدٍ ، و جديدٍ أساساً للطَّـرَـقَـةِ سِيَحْمَلُ إلى مدى يتجاوز هدفه . و قد فعلت الدادائية ذلك إلى حدٍّ أنها ضحّت بقيم السوق التى تُميّز السينما بقوة ، فى سبيل طموحات أسمى – رغم أنها بالطبع لم تكن واعية بهذه المقاصد كما نصفها هنا . فقد علق الدادائيون على قيمة البيع لأعمالهم أهمية أقل بكثير من أهمية لا جدواها للانغماس التأملى . و لم يكن الانحطاط المدروس لمادتهم أقلّ وسائلهم لتحقيق هذه اللاجدوى . فقصاصدهم هى " سُلْطَة كلمات " تتضمن البذاءات و كل ما يمكن تخيله من النواتج النافلة للغة . و نفس الشئ صحيح بالنسبة للوحاتهم ، التى رَكَّبُوا عليها الأضرار و التذاكر . و ما قصدوه و حققوه هو تدميرٌ لا يرحم لهالة إبداعاتهم ، التى وسموها بأنها مستنسخات بنفس وسائل الإنتاج . فأمام لوحة بريشة أرب Arp أو قصيدة بقلم أوجوست شترام August Stramm يكون من المستحيل أن يأخذ المرء وقتاً للتأمل و التقويم مثلما يفعل أمام لوحة بريشة ديران Derain أو قصيدة بقلم ريلكه Rilke . خلال تدهور مجتمع الطبقة المتوسطة ، أصبح التأمل مدرسة للسلوك اللا- إجتماعى ؛ و جرت معادلته بالإلهاء * كتنويع من السلوك الإجتماعى (18) . و قد ضمنت النشاطات الدادائية بالفعل إلهاءً نشيطاً يجعلها الأعمال الفنية محوراً للفضيحة . كان أبرز المتطلبات جميعاً هو : إثارة سخط الجمهور .

تحول العمل الفنى لدى الدادائيين من مظهر مغرٍ أو بنية صوتية مقنعة إلى أداة للمقذوفات . لقد أصاب المتفرج كرصاصة ، حدثت له ، فاكستبت بذلك خاصية ملموسة . و قد حفز الطالب على السينما ، التى نجد أن عنصر الإلهاء فيها ملموس أساساً ، لأنه قائم على أساس

* Rudolf Arnheim , *loc. Cit.* , p. 138

** الإلهاء ، و التلهى ، و شرود الذهن فيما يلى جميعها ترجمة لكلمة distraction التى تعنى أيضاً تشتيت الانتباه – م

تغيرات في المكان و في البؤرة تجتاح المتفرج دورياً . فلنقارن الشاشة التي يتتبع فوقها فيلم بقماش لوحة . إن اللوحة تدعو المشاهد إلى التأمل ؛ أمامها يمكن للمشاهد أن يترك نفسه لتداعياته . لكنه لا يستطيع عمل ذلك أمام اطار الشاشة . ففور أن تلتقط عينه مشهداً يكون قد تغير بالفعل . و لا يمكن الإمساك به . هذا الشرط يلاحظه دوهامل Duhamel ، الذي يحتقر الفيلم و لا يدري شيئاً عن دلالاته ، رغم معرفته بشئ عن بنيته ، على النحو التالي " لم يعد بإمكانى التفكير فيما أريد التفكير فيه . لقد استبدلت أفكارى بصور متحركة " * . فعملية التداعى لدى المشاهد إزاء هذه الصور يقاطعها بالفعل تغيرها الدائم ، المفاجئ . و هذا ما يشكل تأثير الصدمة للسينما ، الذى يجب ، مثل كل الصدمات ، إمتصاصه عن طريق حضور مكثف للعقل . (19) إن الفيلم ، بواسطة بنيته التقنية ، قد أخرج تأثير الصدمة المادى من اللفافات التى أبقت فيها الدادائية ، كما هي الحال ، داخل تأثير الصدمة الأخلاقى . (2)

XV

الجمهور هو مصفوفة ينبعث منها اليوم كل سلوك تقليدى تجاه الفن فى شكل جديد . تحوّل الكم إلى كيف . و أحدث جمهور المشاركين المتزايد بشدة تحوّل فى نمط المشاركة . و لا يجب أن تربك المشاهد حقيقة أن النمط الجديد من المشاركة قد ظهر أول ما ظهر فى شكل سئ السمعة . إلا أن بعض الناس قد شنّوا هجمات ضارية ضد هذا الجانب السطحى بالتحديد . و من بين هؤلاء ، عبّر دوها مل عن نفسه بأشد الطرق جذريةً . و أكثر ما يعترض عليه هو نوع المشاركة الذى تستثيره السينما فى الجماهير . و يطلق دوها مل على السينما أنها " تزجيه فراغ للأقنان ، تسلية للكائنات غير المهدبة ، البائسة ، المجهدة التى تستنفدها همومها ... ، إستعراض لا يتطلب تركيزاً و لا يفترض سلفاً أى ذكاء ... ، لا يشعل ضوءاً فى القلب و لا يوقظ أملاً سوى الأمل المضحك فى أن يصبح المرء يوماً " نجماً " فى لوس أنجلوس " ** . و واضح أن هذا فى الأساس هو نفس الشكوى القديمة من أن الجماهير تبحث عن التلهى بينما يتطلب الفن تركيزاً من المشاهد . و هذا أمر معتاد . و يظل السؤال هو هل يقدّم ذلك منطلقاً لتحليل الفيلم . ثمة حاجة إلى نظرة أكثر تدقيقاً هنا . فالتلهى و التركيز يشكلان قطبين متعارضين يمكن صياغتهما على النحو التالى : الشخص الذى يركّز أمام عمل فنى يمتصه العمل . إنه يدخل إلى هذا العمل الفنى بالطريقة التى تخبرنا بها الأسطورة عن الرسام الصينى حين نظر إلى لوحته المكتملة . و على النقيض ، فإن الجمهور المُتلهى يمتص العمل الفنى . و هذا أوضح ما يكون بالنسبة للمباني . فقد مثلت العمارة دائماً النموذج الأولى لعمل فنى يكتمل تلقّيه بواسطة جماعة فى حالة تلهى . و قوانين تلقّيتها بالغة الإيحاء .

كانت المباني رفيقة الإنسان منذ أقدم العصور . و قد تطورت و اختلفت أشكال فنية عديدة . فالتراجيديا تبدأ مع الإغريق ، و تبديد معهم ، و لا يتم إحياء " قواعدها " وحدها إلا بعد قرون . و القصيدة الملحمية ، التى تجد أصلها فى فُتوة الأمم ، تنتهى فى أوربا عند نهاية عصر النهضة . أما لوحات الزجاج الملون Panel Painting فإبداع للعصور الوسطى ، و لا شئ يضمن لها وجوداً متصلاً . لكن الحاجة الإنسانية للمأوى دائمة . و لم تكن العمارة خاملة أبداً . فتاريخها سحيق أكثر من تاريخ أى فنٍ آخر ، و زعمها أنها قوة حية له دلالاته فى كل محاولة لفهم علاقة الجماهير بالفن . و المباني يجرى تملكها بطريقة مزدوجة : عن طريق الإستخدام و عن

* Georges Duhamel , *Scènes de la vie future* , Paris , 193. , P. 52

** Duhamel , op. cit. , p. 58 .

طريق الإدراك – أو بالأحرى ، عن طريق اللمس و البصر . و لا يمكن فهم ذلك التملك على أساس التركيز المنتبه لسائح أمام مبنى شهير . فعلى الجانب الملموس ليس ثمة مقابل للتأمل على الجانب البصرى . و التملك الملموس لا يتحقق عن طريق الانتباه بقدر ما يتحقق عن طريق العادة . و فيما يتعلق بالعمارة ، تحدّد العادة إلى حدٍ كبير حتى التلقى البصرى . و الأخير ، بدوره ، يحدث من خلال الانتباه المستغرق بدرجة أقل بكثير مما يحدث من خلال ملاحظة الشئ بطريقة عارضة . هذا النمط من التملك ، الذى تطوّر بالنسبة للعمارة ، يكتسب فى ظروف معينة قيمة معيارية . لأن المهام التى تواجه جهاز الإدراك الإنسانى عند نقاط التحول التاريخية لا يمكن حلّها بوسائل بصرية ، أى بالتأمل ، فقط . بل يتم إتقانها تدريجياً عن طريق العادة ، تحت توجيه التملك اللمسى .

بإمكان الشخص الشارد ذهن ، أيضاً ، أن يكوّن عادات . و أكثر من ذلك ، فإن القدرة على إتقان مهام معينة فى حالة شرود ذهن تثبت أن حلّها قد أصبح مسألة عادة . و شرود ذهن كما يقدمه الفن يمثل سيطرة خفية على المدى الذى أصبحت به مهام جديدة قابلة للحل عن طريق إدراك الترابط apperception . و لما كان الأفراد ، فضلاً عن ذلك ، يميلون إلى تجنب تلك المهام ، فإن الفن سيتناول أكثرها صعوبة و أهمية حيث يمكنه تعبئة الجماهير . و اليوم يفعل ذلك فى السينما . إن التلقى فى حالة شرود ذهن ، و الذى يلاحظ بشكل متزايد فى كل مجالات الفن و يُعدّ سمة مميزة لتحولات عميقة فى الإدراك الترابطى ، يجد فى السينما وسيلة ممارسته الحقيقية . فالفيلم عن طريق تأثير الصدمة يقابل هذا النمط من التلقى فى منتصف الطريق . و الفيلم يجعل قيمة العبادة تتراجع إلى الخلفية ليس فقط عن طريق وضع الجمهور فى وضع الناقد ، بل أيضاً عن طريق حقيقة أن هذا الوضع فى الأفلام لا يتطلب أى إنتباه . الجمهور فاحصٌ ، لكنه فاحصٌ شارد ذهن .

خاتمة

إن التحويل المتزايد للإنسان الحديث إلى بروليتاريا و التشكل المتزايد للجماهير هما جانبان من نفس العملية . و تحاول الفاشية تنظيم الجماهير البروليتارية الحديثة النشأة دون التأثير على بنية الملكية التي تتوق الجماهير إلى تصفيتها . ترى الفاشية خلاصها ليس في إعطاء هذه الجماهير حقها ، بل بدلاً من ذلك فرصة للتعبير عن نفسها . (21) للجماهير الحق في تغيير علاقات الملكية ؛ بينما تسعى الفاشية إلى إعطائها تعبيراً مع الإحتفاظ بالملكية . و النتيجة المنطقية للفاشية هي إدخال الجماليات aesthetics إلى الحياة السياسية . إن إغتصاب الجماهير ، التي تجبرها الفاشية ، بعبادة الفوهرر Fuhrer ، على الركوع ، تجد مقابله في إغتصاب جهاز يهرع إلى إنتاج قيم طقسية .

كل الجهود لجعل السياسة جماليةً تنتهي إلى نهاية واحدة : الحرب . فالحرب و الحرب وحدها يمكنها أن تضع هدفاً للحركات الجماهيرية على أوسع نطاق بينما تحترم نظام الملكية التقليدي . و هذه هالصيغة السياسية للموقف . أما الصيغة التكنولوجية فيمكن صياغتها كما يلي : الحرب وحدها تجعل بالإمكان تعبئة كل الموارد التقنية الراهنة بينما تبقى على نظام الملكية . و غنى عن القول أن تمجيد الفاشية للحرب لا يستخدم تلك الحجج . و رغم ذلك ، يقول مارينيتي Marinetti في بيانه عن الحرب الإثيوبية الاستعمارية : " على مدى سبع و عشرين عاماً تمردنا نحن المستقبلين ضد وصم الحرب بأنها مناهضة للجمال ... و بالتالي فإننا نقرر : ... أن الحرب جميلة لأنها تُرسى سيطرة الإنسان على الآلات الخاضعة له عن طريق أقنعة الغاز ، و مكبرات الصوت المفزعة ، و قاذفات اللهب ، و الدبابات الصغيرة . الحرب جميلة لأنها تستهل مَعْدَنَةُ الجسم الإنساني التي طال الحلم بها . الحرب جميلة لأنها تثري المرعى المزهري بالأوركيدات النارية للبنادق الآلية . الحرب جميلة لأنها تؤالف بين نيران البنادق ، و طلقات المدافع ، و وقف إطلاق النار ، و الروائح ، و عطن التعفن في سيمفونية . الحرب جميلة لأنها تخلق معماراً جديداً ، مثل معمار الدبابات الضخمة ، و الغارات الجوية ذات التشكيل الهندسي ، و حلقات الدخان المتصاعدة من القرى المحترقة ، و كثير غيرها ... يا شعراء و فناني المستقبلية ! ... تذكروا هذه المبادئ لجماليات الحرب حتى يستتير بها ... نضالكم من أجل أدب جديد و فن تخطيطي * جديد ! "

هذا البيان يتمتع بفضيلة الوضوح . و تستحق صياغاته أن يقبلها الجدليون . و تبدو جماليات حرب اليوم للأخيرين على النحو التالي : إذ أعاق نظام الملكية الاستخدام الطبيعي للقوة الإنتاجية ، فإن الزيادة في الأدوات التقنية ، و في السرعة ، و في مصادر الطاقة ستضغط جميعها من أجل استخدام غير طبيعي ، و هذا يوجد في الحرب . تقدّم تدميرية الحرب برهاناً على أن المجتمع لم يصبح بعد ناضجاً بما يكفي لإستيعاب التكنولوجيا باعتبارها عضواً من أعضائه ، أن التكنولوجيا لم تتطور بعد بما يكفي لكي تتوافق مع القوى الأولية للمجتمع . يمكن إرجاع السمات المفزعة للحرب الإمبريالية إلى التفاوت بين وسائل الانتاج الهائلة و بين استخدامها غير الكافي في عملية الانتاج – بعبارة أخرى ، إلى البطالة و نقص الأسواق . الحرب الإمبريالية هي تمرّدٌ للتكنولوجيا التي تجمع ، في شكل " مادة بشرية " ، المطالب التي أنكرها المجتمع على مادته الطبيعية . فبدلاً من تجفيف الأنهار ، يوجّه المجتمع تياراً بشرياً إلى مجرى

* جرافيكى – م

من الخنادق ؛ و بدل إسقاط البذور من الطائرات ، فإنه يُسقط قنابل حارقة فوق المدن ؛ و من خلال حرب الغازات يتم إلغاء الهالة بطريقة جديدة .

" Fiat ars – pereat mundus " * هكذا تقول الفاشية ، و تتوقع ، كما يعترف مارينيتي ، أن تقدّم الحرب الإشباع الفني لإدراك حسي غيّرت التكنولوجيا . و بديهي أن هذه هي قمة "الفن للفن" " l'art pour l'art " . فالجنس البشري ، الذي كان في زمن هوميروس موضوعاً لتأمل آلهة الأوليمب ، أصبح الآن موضوعاً لتأمل نفسه . و قد بلغ إغترابه الذاتي درجة تجعله يستطيع أن يمر بخبرة تدميره الذاتي باعتبارها متعة جمالية من الدرجة الأولى . هذا هو وضع السياسة التي جعلها الفاشية جمالية . أما الشيوعية فتزد بتسييس الفن .

* [ليكن الفن ، و ليفنى العالم – م]

هوامش العمل الفنى ...

- (1) بالطبع يشتمل تاريخ أى عملٍ فنى على أكثر من ذلك . فتاريخ " الموناليزا " ، على سبيل المثال ، يشتمل على نوع و عدد النسخ التى صُنعت منها خلال القرون السابع عشر ، و الثامن عشر ، و التاسع عشر .
- (2) بالضبط لأن الأصالة غير قابلةٍ للاستنساخ ، كان التغلغل الكثيف لعمليات استنساخ (ميكانيكية) معينة مفيداً فى تحديد تمايزات و تدرجات الأصالة . و كان تطوير تلك التمايزات وظيفةً مهمةً للتجارة فى الأعمال الفنية . و قد يقال أن إختراع الحفر على الخشب قد وجه ضربة إلى جذر خاصية الأصالة حتى قبل إزدهارها المتأخر . و من المؤكد أن صورة من العصر الوسيط للسيدة العذراء لم يكن يمكن بعد أن يقال أنها " أصيلة " فى زمن نشوئها . فلم تصبح " أصيلة " إلا خلال القرون التالية و ربما خلال القرن الأخير على نحوٍ مذهل .
- (3) إن أفقر عرض مسرحى إقليمى لمسرحية فاوست يتفوق على فيلم لفاوست فى أن العرض يتنافس ، بصورة مثالية ، مع الأداء الأول له فى فايما . و أمام الشاشة يكون من غير المجدى أن نتذكر مضامين تقليدية قد ترد على ذهن أمام خشبة المسرح – مثلاً ، أن صديق جوته يوهان هاينريش ميرك Johan Heinrich Merck مخبوء فى شخصية مفيستو ، و ما شابه ذلك .
- (4) قد يعنى إشباع الاهتمام الإنسانى للجماهير إزاحة وظيفة المرء الإجتماعية من مجال الرؤية . فلا شئ يضمن أن مصور بورتريه فى أيامنا ، حين يرسم جراحاً شهيراً على مائدة الإفطار وسط أسرته ، سيلتقط وظيفته الإجتماعية على نحوٍ أدق من رسام من القرن السابع عشر صوّر أطباءه باعتبارهم يمثلون هذه المهنة ، مثل رمبرانت فى لوحته " درس التشريح " .
- (5) إن تعريف الهالة بأنها " ظاهرة فريدة لمسافةٍ ما مهما قرُبت " لا يمثل سوى صياغة قيمة العبادة للعمل الفنى فى مقولات الإدراك الفضائى و الزمنى . و المسافة هى عكس القُرب . و الشئ البعيد جوهرياً هو الذى لا يمكن الاقتراب منه . و عدم القابلية للإقتراب هى فى الحقيقة خاصية رئيسية للصورة الخاصة بالعبادة . إذ بكونها مخلصاً لطبيعتها ، تظل " نائيةً ، مهما قرُبت . " و القرب الذى قد يكسبه المرء من موضوعها لا يغير المسافة التى تحتفظ بها فى تبديها .
- (6) بقدر ما يتم إضفاء الطابع العلمانى على قيمة العبادة للوحةٍ ما تفقد الأفكار الخاصة بتقردها الجوهري تميّزها . فى خيال المتفرج يتم أكثر فأكثر إزاحة تفرد الظواهر التى تسيطر فى صورة العبادة بواسطة التفرد الإمبيريقى للمبدع أو لإنجازه الإبداعى . و مؤكد ، أن هذا لا يحدث أبداً بالكامل ؛ فدائماً ما يتجاوز مفهوم الأصالة authenticity

مجرد عدم الزيف genuineness . (يتضح هذا بوجه خاص في حالة جامع التحف الذي يحتفظ دوماً ببعض آثار عابد الصنم و الذي ، بامتلاكه للعمل الفني ، يشارك في طاقته الطقسية .) و رغم ذلك تظل وظيفة مفهوم الأصالة حاسمة في تقييم الفن ؛ و مع علمنة الفن ، تزيج الأصالة قيمة العبادة للعمل .

(7) في حالة الأفلام ، ليس الاستنساخ الميكانيكي ، مثلما الحال مع الأدب أو التصوير الزيتي ، شرطاً خارجياً للتوزيع الجماهيري . فالاستنساخ الميكانيكي كامن داخل ذات تقنية إنتاج الفيلم . هذه التقنية لا تتيح فقط للتوزيع الجماهيري بأكثر الطرق مباشرة ، بل تسببه كذلك من الناحية الافتراضية . و هي تفرض التوزيع لأن إنتاج أى فيلم يبلغ من ارتفاع التكلفة حد أن الفرد الذي قد يتمكن ، مثلاً ، من شراء لوحة لم يعد يستطيع شراء فيلم . و في عام 1927 ، تم حساب أن فيلماً كبيراً ، لكى يغطي تكاليفه ، عليه أن يصل إلى جمهور يبلغ تسعة ملايين . و مع الفيلم الناطق ، طرأ بالتأكيد تعثر في توزيعه العالمي في البداية : فقد أصبح الجمهور محدوداً بفعل حواجز اللغة . و تطابق هذا مع التأكيد الفاشي على المصالح القومية . و من المهم التركيز على هذه الرابطة مع الفاشية أكثر من التركيز على التعثر ، الذي سرعان ما تم تقليبه إلى الحد الأدنى بواسطة الدوبلاج synchronization . و يُعزى تزامن الظاهرتين إلى الكساد . فنفس الإضطرابات التي أدت ، على مدى أوسع ، إلى محاولة الحفاظ على بنية الملكية الراهنة بالقوة الصارخة أدت برأس مال السينما المهدد إلى التعجيل بتطوير الفيلم الناطق . و جلب إدخال الفيلم الناطق تخفيفاً مؤقتاً للأزمة ، ليس لأنه أعاد الجماهير إلى دور العرض فحسب ، بل كذلك لأنه أدمج رأس مال جديد من الصناعة الكهربائية مع رأس مال صناعة السينما . هكذا ، إذا نظرنا من الخارج ، فإن الفيلم الناطق قد حفز المصالح القومية ، لكن بالنظر من الداخل ، فإنه ساعد على تدويل إنتاج الفيلم على نحو أكبر مما سبق .

(8) هذا الاستقطاب لا يمكنه أن يكون مفيداً في جماليات النزعة المثالية . ففكرتها عن الجمال تتضمن هذين النقيضين المتقابلين دون التمييز بينهما و بالتالى تستبعد استقطابهما . لكن عند هيجل ، يعلن هذا الاستقطاب عن نفسه بأوضح ما يمكن داخل حدود المثالية . و نقتطف من كتابه فلسفة التاريخ :

" عُرفت الصور من قديم الزمن . فقد تطلبتها التقوى في زمن مبكر من أجل العبادة ، لكنها كان يمكن أن تستغنى عن الصور الجميلة . فهذه الصور قد توقع الاضطراب . ففي كل لوحة جميلة ثمة أيضاً شئ لا - روحى ، ظاهرى فقط ، لكن روحها تخاطب الإنسان من خلال جمالها . و العبادة ، على النقيض ، تهتم بالعمل بوصفه موضوعاً ، لأنه مجرد إنشاده لا روحى للروح ... نشأ الفن الجميل .. فى الكنيسة ... ، رغم أنه تجاوز فعلاً مبدأه بوصفه فناً . "

و بالمثل ، يشير المقطع التالى من فلسفة الفن الجميل إلى أن هيجل استشعر مشكلة هنا

" لقد تجاوزنا مرحلة التوقير للأعمال الفنية باعتبارها مقدسة و أشياء تستحق العبادة . و الانطباع الذى تنتجه هو من نوع أكثر تأملية ، و تتطلب المشاعر التى تنيرها إختباراً أسمى ... " -

G.W.F. Hegel , *The Philosophy of Fine Art* , trans. , with notes , by F.P.B. Osmaston , Vol. I , p. 12 , London , 192. .

الانتقال من النوع الأول للتلقى الفنى إلى النوع الثانى يميّز تاريخ التلقى الفنى بوجه عام . و فضلاً عن ذلك ، يمكن توضيح تراوح معين بين هذين النمطين المتقابلين للتلقى فى كل عمل فنى . خذ مثلاً السيدة عذراء السيستين Sistine Madonna . منذ أبحاث هيوبرت جريم Hubert Grimme أصبح معروفاً أن العذراء قد رُسمت أصلاً بهدف العرض . استلهم بحث جريم السؤال : ما هو الغرض من القالب الذى ينحنى عليه ملاكا كيويبد فى صدارة اللوحة ؟ و واصل جريم التساؤل ، كيف خطر لرافاييل أن يزود السماء بستارتين ؟ أثبت البحث أن العذراء قد تم التكليف برسمها من أجل العرض العام للجسد المسجّى للبابا سيكستوس Sixtus . رقد الجسد المسجّى للبابا فى محراب جانبي من كاتدرائية القديس بطرس . و بهذه المناسبة ، تم تثبيت لوحة رافاييل فى خلفية شبيهة بالكوة فى المحراب ، يسندها التابوت . فى هذه الصورة يصور رافاييل السيدة العذراء و هى تقترب من التابوت البابوى وسط سحب من خلفية الكوة ، التى تم تحديدها بستائر خضراء . فى طقوس جنازة سيكستوس جرت الاستفادة من قيمة العرض البارزة لصورة رافاييل . و بعد ذلك بزمن وضعت على مذبح مرتفع فى كنيسة الرهبان السود فى بياشيزا Piacenza . و السبب فى هذا النفى نجده فى الطقوس الرومانية التى تحظر استخدام لوحاتٍ عرضت فى طقوس جنازة كموضوعات للعبادة على المذبح الكبير . و قلل هذا النظام من قيمة صورة رافاييل إلى حدٍ ما . لكن من أجل الحصول على ثمن مناسب لها ، قرر الكرسي البابوى أن يضيف إلى هذه الصفة القبول المتحفظ للصورة فوق المذبح المرتفع . و لتجنب لفت الانتباه تم إعطاء الصورة لرهبان البلدة الإقليمية النائية .

(9) إنخرط برتولت بريخت ، على مستوى مختلف ، فى تأملات مشابهة : " إذا كان مفهوم (العمل الفنى) لم يعد يمكن تطبيقه على الشئ الذى يبرز حين يتم تحويل العمل إلى سلعة ، فعلينا أن نلغى هذا المفهوم بعناية حذرة لكن دون خوف ، حتى لا نلغى وظيفة الشئ ذاته كذلك . فعليه أن يمر بهذه المرحلة دون تحفّظ عقلى ، و ليس كحيودٍ غير ملتزم عن المسار المستقيم ؛ و بالأحرى ، فإن ما يجرى هنا للعمل الفنى سوف يغيّره بشكل محورى و يمحو ماضيه إلى حد أن المفهوم القديم إذا أعيد استخدامه مرة أخرى – و سوف يحدث ذلك ، لم لا ؟ - فلن يثير أية ذاكرة عن الشئ الذى كان يعنيه ذات حين . "

(1 .) " يقدم الفيلم ... – أو يمكن أن يقدم – استبصاراً مفيداً فى تفاصيل الأفعال الانسانية فالطبع لا يُستخدم أبداً كمصدرٍ للدوافع ؛ و لا تمثل الحياة الداخلية للأشخاص أبداً السبب الرئيسى للحبكة و نادراً ما تمثل نتيجتها الرئيسية . "

(. 268 p , " Der Dreigroschenprozess , Bertolt Brecht , *Versuche*) يتناظر إتساع مجال ما يقبل الاختبار و الذى تقدمه المعدات الميكانيكية للممثل ، مع الإتساع غير العادى لمجال ما يقبل الاختبار الذى تقدمه الشروط الإقتصادية للفرد . و هكذا ، تصبح إختبارات القدرات المهنية أكثر أهمية باستمرار . و ما يهم فى هذه

الإختبارات هي مقاطع من الأداء يقوم بها الفرد . و تؤخذ لقطة الفيلم و إختبار القدرات المهنية أمام لجنة من الخبراء . و يحتل مدير الكاميرا فى الاستوديو مكاناً مطابقاً لمكان الممتحن خلال أختبارات القدرات .

Rudolf Arnheim , Film als Kunst , Berlin , 1932 , pp. 176 f. (11)

فى هذا السياق تتزايد أهمية تفاصيل معينة تبدو غير هامة يحيد فيها مخرج السينما عن الممارسات المسرحية . و من قبيل ذلك محاولة جعل الممثل يقوم بدوره بدون مكياج ، مثلما فعل ، بين آخرين ، دراير Dreyer فى فيلمه جان دارك . قضى دراير شهوراً يبحث عن الأربعين ممثلاً الذين يشكلون محكمة التفتيش . و كان البحث عن هؤلاء الممثلين يشبه البحث عن أدوات مسرحية يصعب العثور عليها . بذل دراير كل جهد لتجنب التماثلات فى العمر ، أو البنية ، أو الملامح . و إذا كان الممثل يتحول إلى أداة مسرحية على هذا النحو ، فإن هذه الأخيرة كثيراً ما تقوم بدور الممثل ، فى المقابل . و على الأقل ، ليس من غير المألوف للفيلم أن يعطى دوراً للأداة المسرحية . و بدل الإختيار عشوائياً من حشد كبير من الأمثلة ، دعونا نركز على مثال مُقنع بوجه خاص . فعلى المسرح ستكون الساعة التى تعمل مصدر إزعاج . و لا يمكن على المسرح السماح لها بأداء وظيفتها فى قياس الزمن . و حتى فى مسرحية طبيعية ، سيصطدم الزمن الفلكى بالزمن المسرحى . و فى ظل هذه الظروف سيكون موحياً تماماً أن الفيلم بأستطاعته ، أينما كان ذلك ملائماً ، أن يستخدم الزمن كما تقيسه ساعة . من هذه التفصيـلة أكثر من كثير غيرها يمكن أن ندرك بوضوح أنه فى ظروف معينة ، يمكن لكل اكسسوار فى الفيلم أن يكتسب وظائف هامة . و من هنا ، تبقى خطوة واحدة للوصول إلى قول بودوفكين Pudovkin بأن " تمثيل الممثل المرتبط بشئ و المبنى حول هذا الشئ ... هو دائماً إحدى أقوى الطرق للبناء السينمائى " .

(w. Pudovkin , Filmregie und Filmmanuskript , Berlin , 1928 , p. 126 .)

الفيلم هو أول شكل فنى قادرٍ على إظهار كيف تقوم المادة بالتحايل على الإنسان . و من ثم ، يمكن للأفلام أن تكون وسيلة ممتازة للتمثيل representation المادى .

(12)

التغير الملاحظ هنا فى طريقة العرض و الذى يسببه الاستنساخ الميكانيكى ينطبق على السياسة أيضاً . فالأزمة الحالية للديمقراطيات البورجوازية تتضمن أزمة فى الشروط التى تحدّد التقديم الجماهيرى للحكام . الديمقراطيات تعرض عضو الحكومة مباشرة و شخصياً أمام ممثلى الأمة . و البرلمان هو جمهوره . و منذ أن أتاحت التجديدات فى الكاميرا و معدات التسجيل للخطيب أن يسمعه و يراه عدد غير محدود من الأشخاص ، أصبح تقديم رجل السياسة أمام الكاميرا و معدات التسجيل أمراً بالغ الأهمية . أصبحت البرلمانات ، مثل المسارح ، مهجورة . و الراديو و السينما لا يؤثران فحسب على أداء الممثل المحترف بل يؤثران كذلك على أداء أولئك الذين يعرضون أنفسهم أمام هذه المعدات الميكانيكية ، أولئك الذين يحكمون . يؤثر التغير على الممثل و الحاكم بنفس القدر ، رغم أن مهامهما مختلفة . و الاتجاه يميل إلى تكوين مهارات قابلة للتحكم و للنقل

فى ظل شروط إجتماعية معينة . و ينتج عن هذا إختيارٌ جديد ، إختيار أمام المعدات التى يبرز منها منتصراً كلٌ من النجم و الدكتاتور .

(13) ضاعت الشخصية المتميزة للتقنيات موضع البحث . يكتب ألدوس هكسلى

Aldous Huxley قائلاً :

" أدت أوجه التقدم فى التكنولوجيا ... إلى الإبتدال ... فقد أتاح الاستنساخ الآلى و المطبعة الدوارة المضاعفة غير المحدودة للكتابة و للصور . و خلق التعليم العام و الأجور المرتفعة نسبياً جمهوراً ضخماً يعرف القراءة و يمكنه شراء مواد قراءة و صور . و تم خلق صناعة ضخمة للإمداد بتلك السلع . و الموهبة الفنية ، الآن ، هى ظاهرة بالغة الندرة ؛ و ينتج عن ذلك ... أنه ، فى كل الفترات و فى كل البلدان ، كان معظم الفن سيئاً . لكن نسبة التفاهة فى إجمالى الناتج الفنى أكبر الآن منها فى أية فترة أخرى . و الحساب البسيط يبين أن الأمر لابد أن يكون كذلك . فتعداد سكان أوروبا الغربية قد ازداد أكثر قليلاً من الضعف خلال القرن الماضى . لكن كمية مادة القراءة - و الرؤية - قد ازدادت ، كما أتصور ، على الأقل عشرين و ربما خمسين أو حتى مائة مرة . و إذا كان ثمة ن من الرجال الموهوبين فى تعداد سكان يبلغ س مليوناً ، فمن المفترض أن يكون هناك 2 ن رجلاً موهوباً بين 2 س مليوناً . و يمكن إجمال الموقف على النحو التالى . مقابل كل صفحة من الطباعة و الصور كانت تنشر منذ قرن مضى ، تنشر اليوم عشرون و ربما مائة صفحة . لكن مقابل كل رجل موهوب كان يحى حينها ، يوجد الآن رجلان فقط . و من الطبيعى ، بفضل التعليم العام ، أن الكثير من المواهب المحتملة التى كان من الممكن فى الماضى أن تولد ميتة تتمكن اليوم من تحقيق ذاتها . لنفترض ، إذن ، أن ثمة الآن ثلاثة أو حتى أربعة رجال موهوبين مقابل كل واحدٍ فى العصور السابقة . مازال صحيحاً القول بأن إستهلاك مادة القراءة - و الرؤية - قد تجاوز بكثير الإنتاج الطبيعى للكتاب و الرسامين الموهوبين . و نفس الشئ ينطبق على المادة السمعية . فالرفاهية ، و الجراموفون ، و الراديو قد خلقوا جمهوراً من المستمعين يستهلكون قدرأ من المادة السمعية تزايد متجاوزاً كل تناسب مع زيادة السكان و الزيادة الطبيعية المترتبة على ذلك فى الموسيقيين الموهوبين . و ينتج من هذا كله أن ناتج التفاهة فى كل الفنون أكبر بشكل مطلق و كذلك بشكل نسبى عما كان فى الماضى ؛ و لابد أن يظل أكبر طالما أستمر العالم فى استهلاك الكميات الحالية التى لا ضابط لها من مادة القراءة ، و مادة الرؤية ، و مادة الإستماع " .

Aldous Huxley , Beyond the Mexique Bay . A Traveller's Journal , London , 1949 , pp. 274 ff. First Published in 1934 .

و بديهى أن هذا النمط من الملاحظات ليس تقديمياً .

(14) بالفعل تقارن جسارة الكاميرامان بجسارة الجراح . و يُدرج لوك دورتان Luc Durtain

بين أعمال خفة اليد التقنية النوعية تلك " المطلوبة فى الجراحة فى حالة عملياتٍ جراحية صعبةٍ معينة . و أختار كمثال حالة من طب الأذن - الأنف - الحنجرة ؛ ... إجراء منظور الأنف الداخلية ؛ أو أشير إلى الحيل الأكروباتية لجراحة الحنجرة التى يجب أن تؤدي بتنبُّ الصورة المقلوقة فى منظار الحنجرة . و يمكن أن أتحدث أيضاً

عن جراحة الأذن التي توحى بدقة صانعي الساعات . أئى مدى من أشد البهلوانيات العضلية المعقدة يكون مطلوباً ممن يريد إصلاح أو إنقاذ الجسم الإنسانى ! علينا فقط أن نفكر فى عملية إزالة عتمة عدسة العين حيث يجرى فعلياً سجالاً بين الصلب و بين نسيج شبه مائع ، أو فى عمليات البطن الكبرى (عمليات فتح البطن) " .

Luc Durtain , op. cit.

(15) هذا النمط من الملاحظة ربما يبدو خشناً ، لكن مثلما أوضح المنظّر العظيم ليوناردو ، فإن أنماط الملاحظة الخشنة قد يمكن أحياناً إلتماس أسبابها بنجاح . و يقارن ليوناردو التصوير الزيتى بالموسيقى كما يلى : " التصوير متفوق على الموسيقى لأنه ، على خلاف الموسيقى سيئة الحظ ، ليس عليه أن يموت فور أن يولد الموسيقى التي تُستهلك فى ذات فعل ميلادها أدنى مرتبةً من التصوير الذى جعله استخدام الورنيش أبدياً . " (Trattato I , 29 .) .

(16) يقدم تصوير عصر النهضة تماثلاً موحياً مع هذا الموقف . فقد ارتكز التطور الذى لا يقارن لهذا الفن و دلالاته بدرجة كبيرة على استيعاب عدد من العلوم الجديدة ، أو المعطيات العلمية الجديدة على الأقل . فقد استفاد تصوير عصر النهضة من علم التشريح والمنظور ، من الرياضيات ، و علم الظواهر الجوية ، و علم الألوان . يكتب فاليرى : " ماذا يمكن أن يكون أبعد عنا من الزعم الغريب لشخص مثل ليوناردو الذى كان التصوير [الزيتى] بالنسبة له هدفاً أسمى و دليلاً نهائياً على المعرفة ؟ كان ليوناردو مقتنعاً بأن التصوير يتطلب معرفةً شاملة ، و لم يجفّل حتى من تحليل نظريّ مذهل بالنسبة لنا بسبب ذات عمقه و دقته ... " —

Paul Valéry , *Pièces sur l'art* , " Autour de corot , " Paris , p. 191 .

(17) يقول أندريه برتيون : ((العمل الفنى قِيم فقط بقدر ما يتذبذب بردود الأفعال الانعكاسية للمستقبل)) . و فى الحقيقة فإن كل شكل فنى متطور تتقاطع فيه ثلاثة خطوط للتطور . فالتكنولوجيا تعمل باتجاه شكل معين من الفن . و قبل قدوم الفيلم كان ثمة كتيبات صور فيها صور ترفّ أمام الناظر بلمسة إبهام ، وتصور جولة ملاكمة أو مباراة تنس . ثم وُجدت الماكينات التي تعمل بقطع العملة ؛ و كان تتابع صورها ينتج بإدارة ذراع . ثانياً ، تعمل أشكال الفن التقليدية فى مراحل معينة من تطورها بقوة باتجاه إحداث تأثيرات يتم بلوغها فيما بعد بدون مجهود بواسطة الأشكال الجديدة . و قبل صعود السينما حاولت عروض الدادائيين أن تخلق رد فعل لدى الجمهور أثاره شابلن فيما بعد بطريقة أكثر طبيعية .

ثالثاً ، عادة ما تحفز تغيرات إجتماعية غير مُلفته تغيراً فى قابلية التلقى تفيد الشكل الفنى الجديد . فقبل أن تبدأ السينما فى خلق جمهورها ، أسرت الصور التي لم تعد ثابتةً جمهوراً متجمعاً فيما يسمى كاييزر بانوراما Kaiserpanorama . كان الجمهور يتجمع أمام شاشة رُكبت عليها أجهزة الستيريوسكوب [الرؤية المجسّمة] ، واحداً لكل ناظر . و بعملية ميكانيكية كانت تظهر الصور المنفردة بشكل سريع أمام أجهزة الستيريوسكوب ، ثم تفسح مكانها لصور غيرها . و كان على إديسون أن يستخدم أدوات

مماثلة في تقديم أول شريط صور متحركة قبل أن تُعرف شاشة السينما و العرض السينمائي . و تم تقديم هذا الشريط لجمهور صغير كان يحدّق في الجهاز الذي كان يدور فيه تتابع الصور . و بالمناسبة ، يبين تأسيس كايزر بانوراما بوضوح شديد ديالكينك التطور . فقبل وقت قصير من تحويل السينما لتلقى الصور إلى تلقى جماعى ، نجد أن العرض الفردى للصور في هذه المؤسسات التي سرعان ما تجاوزها التطور ، قد جرى مرة أخرى بقوة يمكن مقارنتها بقوة الكاهن العتيق الناظر إلى تمثال الإله في المقدس .

(18) النموذج الأعلى اللاهوتى لهذا التأمل هو الوعى بوجود المرء وحيداً مع إلهه . و هذا الوعى ، فى ذروة البورجوازية ، عمل على تدعيم حرية التخلص من التعاليم الكهنوتية . و خلال تدهور البورجوازية كان على هذا الوعى أن يأخذ فى اعتباره الميل الخفى لسحب تلك القوى التى يعتمد عليها الفرد فى إتحاده مع الرب من مجال الشؤون العامة .

(19) الفيلم هو الشكل الفنى الذى يتمشى مع التهديد المتزايد للحياة الذى على الإنسان الحديث أن يواجهه . و حاجة الإنسان إلى تعريض نفسه لتأثيرات الصدمة تمثّل توافقه مع الأخطار التى تتهدده . و يناظر الفيلم تغيرات عميقة فى جهاز تمثّل الخبرات الجديدة apperceptive apparatus - و هى تغيرات يخبرها على المستوى الفردى رجل الشارع فى حركة مرور المدينة الكبيرة ، و يخبرها على مستوى تاريخى كل مواطن فى الوقت الراهن .

(20) فيما يخص الدادائية ، يمكن التوصل إلى استبصارات مهمة عن التكعيبية و المستقبلية من السينما . فكلتاها تبدو كمحاولة معيبة للفن للتوافق مع تغلغل الأداة فى الواقع . فعلى خلاف الفيلم ، لم تحاول هاتان المدرستان استخدام الأداة بوصفها كذلك من أجل التقديم الفنى للواقع ، بل استهدفتا نوعاً من المزيج فى التقديم المشترك للواقع و للأداة . ففى التكعيبية ، يلعب دوراً مسيطراً توقّع أن تكون هذه الأداة قائمةً بنويّاً على البصريّات ؛ بينما فى المستقبلية ، نجد أن توقّع تأثيرات هذه الأداة هى التى يتم إظهارها بواسطة التتابع السريع لشريط الفيلم .

(21) ثمة سمة تقنية ذات مغزى هنا ، خصوصاً بالنظر إلى الجريدة الناطقة newsreels ، التى لا يمكن المبالغة فى أهميتها الدعائية . إن الاستنساخ على نطاق واسع mass reproduction يساعد بوجه خاص استنساخ الجماهير reproduction of masses . فى المواكب الضخمة و المسيرات الجهنمية ، و فى المناسبات الرياضية ، و فى الحرب ، و جميعها اليوم تلتقطها الكاميرا و التسجيل الصوتى ، توضع الجماهير وجهاً لوجهٍ مع نفسها . و هذه العملية ، التى لا حاجة إلى التشديد على دلالتها ، مرتبطة بشكلٍ وثيق بتطور تقنيات الاستنساخ و الفوتوغرافيا .

فعادة ما يتم تبين حركات الجماهير بواسطة الكاميرا على نحوٍ أوضح مما يتم بالعين المجردة . فنظرة عين الطائر تلتقط تجمعات مئات الآلاف بأفضل ما يمكن . و حتى لو كانت تلك النظرة متاحةً للعين البشرية مثلما هى متاحة للكاميرا ، فإن الصورة التى تلتقطها العين لا يمكن تكبيرها كما يتم تكبير نيجاتيف [صورة سالبة] . و يعنى هذا أن

الحركات الجماهيرية ، بما فيها الحرب ، تشكل شكلاً من السلوك الإنساني يحتدّ المعدات الميكانيكية بوجه خاص .

باريس عاصمة القرن التاسع عشر

المياه زرقاء والنبت أرجواني ؛ الأصل عذبٌ 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 المتعددة الأقسام . إنه الزمن الذى كتب عنه بلزاك قائلاً أن " قصيدة
العَرْض العظيمة تُشيد مقاطعها المتعددة 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 يمل المعاصرون أبداً من الإعجاب بها . وظلت لزمنٍ طويل بعدها نقطة
جذبٍ للأجانب . وقد قال دليلُ مُصوِّر لباريس : " هذه البواكى ، التى هى إبتكارٌ جديدٌ للفخامة
الصناعية ، هى أروقةٌ زجاجيةٌ – السقف ، رخامية – الأرضية تخرق مربعاتٍ كاملةٍ من المنازل

، التى تَعَاوَنَ مالكوها فى هذا المشروع . وعلى كل جانبٍ من جانبى هذه الأروقة ، التى تستمدّ ضوءها من أعلى ، تصطفُ أرشق المتاجر ، بحيث أن باكيةً من هذا النوع هى مدينة ، بل هى عالمٌ مُصَغَّرٌ ، فى الحقيقة " . وكانت البواكى هى موقع أول إضاءة بالغاز .

وشكلت بدايات البناء بالحديد الشرطَ الثانى لظهور البواكى . وقد رأى طراز الإمبراطورية فى هذه التقنية مساهمةً فى تجديد العمارة على الطريقة الإغريقية القديمة . وقد عبّر المنظر المعماري بوتيشير Bötticher عن إعتقادٍ عام حين قال أنه " بالنسبة للأشكال الفنية للنظام الجديد " ، يجب إدخال " المبدأ الشكلى للطراز الهليني " . 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 دعائمهم على غرار أعمدة بومبى 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 مادةُ 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 واستُخدم 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 .

ثمة مايناظر شكل وسائل الإنتاج الجديدة ، التى مازال يُسيطر عليها القديم ، بدايةً (ماركس) ، تلك هى الصور التى يمتزج فيها القديم بالجديد فى الوعى الجمعى . هذه الصور هى مُثلٌ عليا ، تسعى بها الجماعة ليس فقط إلى تغيير شكل ، بل كذلك إلى تجاوز ، عدم نضج الناتج الإجتماعى وعيوب نظام الإنتاج الإجتماعى . كذلك يبرز فى هذه المثل العليا طموح قوى للقطيعة مع ماأصبح عتيق الطراز – أى ، مع آخر أطوار الماضى القريب . هذه الميول تُحوّل الفانتازيا ، التى تتلقى دافعها الأولى من الجديد ، إلى الوراء إلى الماضى البدئى . فى الحلم الذى ترى فيه كل حقبة ، فى صور ، الحقبة التى ستتلوها ، تظهر هذه الأخيرة مقترنةً بعناصر مما قبل التاريخ – أى من مجتمعٍ لاطبقي . وخبرات هذا المجتمع ، المخزونة فى اللاوعى الجمعى ، تتفاعل مع الجديد لتلد اليوتوبيات التى تُخلّف آثارها فى الآلاف من تبدّيات الحياة ، من المبانى الدائمة إلى الموضوعات العارضة .

وقد أصبحت هذه العلاقات واضحةً فى اليوتوبيا التى إبتكرها فورييه Fourier . وكان أصلها الخفى هو ظهور الآلات . لكن هذه الحقيقة لم تجد تعبيراً مباشراً عنها فى التقديم الطبواى لهذه العلاقات ؛ فهذا التقديم مستمدٌ من كلٍ من لأخلاقية مجتمع السوق والاخلاقيات الزائفة التى تم حشدها لخدمته . كان من المفترض أن المستعمرة الكتائبية ⁽¹⁾ ستعود بالبشر إلى علاقاتٍ ستصبح فيها الأخلاق زائدةً عن الحاجة . وكان تنظيمها الشديد التعقيد يشبه الآلة . وكانت تداخلات العواطف passions ، التآلف المعقد ل العواطف الآلية passions وكانت تداخلات العاطفة القبالية passion cabaliste ، بمثابة تماثلاتٍ بدائية تقوم على أساس الآلة ، مُصاغةً بمادة علم النفس . هذه الآلة ، المكوّنة من البشر ، أنتجت أرض النعيم Cockaigne ، رمز – الرغبة البدئى ، 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 طراز الإمبراطورية الشكلى الضيق مثال بيدرماير 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 التريوى 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 , 187.)

مع البناء بالحديد ، بدأت العمارة تتجاوز الفن ؛ وفَعَلَ التصويرُ الزيتي نفس الشيء مع الديورامات ⁽²⁾ . وقد بلغ الإعداد للديورامات ذروته فى نفس اللحظة التى بدأت فيها البواكى فى الظهور . بُذلت جهودٌ لا تكلَّ لجعل الديورامات موضِعاً locus للمحاكاة التامة للطبيعة ، عن طريق البراعة التقنية . وسعى الناس إلى نسخِ تغيُّرِ أوقات النهار فى الريف ، أو صعود القمر ، أو إندفاع الشلالات . وينصح دافيد David تلاميذه بالرسم من الطبيعة فى ديوراماتهم . ومع مجاهدة الديورامات لكى تنتج ، فى الطبيعة المصوّرة فيها ، تحولاتٍ شبيهة – بالحياة ، فإنها كانت تؤذن ، مروراً بالتصوير الفوتوغرافى ، بالصورة – المتحركة والصورة – الناطقة . وكان يعاصر الديورامات أدب ديورامى . وتنتمى إليها الأدب الأعمال : كتاب المائة وواحد ، والفرنسيون بريشتهم هم أنفسهم ، و الشيطان فى باريس ، و المدينة الكبيرة . Le Livre des cent – et – un , Les français peints par eux-mêmes , Le diable à Paris , La Grande ville .

كانت هذه الكتب إعداداً للعمل الأدبى الجماعى الذى خلق له جيراردان Girardin ، فى الثلاثينات ، بيتاً هو الملحق الأدبى feuilleton . وكانت هذه الكتب تتألف من مناظر تخطيطية (إسكتشات) منفصلة يناظر شكل الحكاية الطريفة فيها الصدارة المُرْتَبَة تشكلياً فى الديورامات ، ويناظر مضمونها الوثيقى خلفية الديورامات المرسومة . وكان هذا الأدب ديورامياً بمعنى إجتماعى أيضاً . إذ لآخر مرةٍ يظهر ، العامل بعيداً عن طبقته ، كشخصيةٍ مسرحيةٍ إضافية فى حكاية رعوية .

كانت الديورامات ، التي أعلنت ثورةً في علاقة الفن بالتكنولوجيا ، تعبيراً في الوقت نفسه عن توجهٍ جديد نحو الحياة . فساكن المدينة ، الذي جرى التعبير مراراً عن تفوقه السياسى على الريف على مدار القرن ، حاول جلب الريف إلى المدينة . فى الديورامات ، تحولت المدينة إلى منظرٍ خلوى ، مثلما صارت فيما بعدٍ بطريقةٍ 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 احترقت ديوراما داجير . وفى نفس العام أعلن عن إختراع التصوير بطريقة ألواح داجير daguerreotype⁽³⁾.

قدّم أراجو Arago التصوير الفوتوغرافى فى خطبة فى الجمعية الوطنية . حدّد له موقعه فى تاريخ العلم التقنى . وتتّبأ بتطبيقاته العلمية . بينما شرع الفنانون فى السجال حول قيمته الفنية . وأدى التصوير الفوتوغرافى إلى القضاء على المهنة العظيمة لمصورى الصور الشخصية المصغرة . ولم يحدث هذا لأسباب إقتصادية خالصة . فقد كان التصوير الفوتوغرافى المبكر متفوقاً فنياً على الصور الشخصية المصغرة . وكان السبب التقنى لذلك يكمن فى زمن التعريض الطويل ، الذى يتطلّب أقصى تركيزٍ من جانب الشخص الذى يجرى تصويره . أما السبب الاجتماعى لذلك فيكمن فى ظرف كون المصورين الفوتوغرافيين الأوائل ينتمون إلى الطبقة avant - garde ويأتى منها أغلب زبائنهم . وقد ظهر تقدّم نادار Nadar على زملائه فى المهنة حين قرر إنقاط الصور فى شبكة مجارى باريس . وهكذا ولأول مرة تُسند إلى العدسة مهمة القيام باكتشافات . وتعاضمت دلالتها بقدر ما أصبح الإسهام الذاتى فى التوصيل المصورّ زيتياً أو جرافيكياً موضعاً للتساؤل بشكلٍ متزايد ، على ضوء الواقع التقنى والاجتماعى الجديد .

وكان المعرض العالمى لعام 1855 هو الأول فى تقديم عرضٍ 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 ، تضاعلت 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 مجتمّع - السوق ؛ فقد طرح فى السوق ، بكمياتٍ غير محدودة ،

صور أشخاص ، ومناظر خلوية ، وأحداثاً كانت في السابق إما غير قابلة للإستخدام على الإطلاق ، أو غير قابلة للإستخدام إلا كصور لزبون واحد فقط . ومن أجل زيادة المبيعات ، أخذ يجدد موضوعاته عن طريق تنويعات خاضعة للموضة في تقنية الكاميرا ، حددت التاريخ اللاحق للتصوير الفوتوغرافي .

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 pleuvra 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 ، / في مذهبك ، ياسان – سيمون المقدس ، /
لا بد أن يُبعث العصر الذهبي بكل بهائه ، / ستساق الأنهار شاياً ، وشيكولاته ؛ / وتتقاذف الخراف في السهل ،
مشوية جاهزة ، وستسبح أسماك الكراكي في السنين مدهونة بالزبد ؛ ستأتى السبانخ إلى العالم مطهية ، / يحيطها
الخبز المقلّى المفتت . / ستثمر الأشجار تفاحاً مطبوخاً بالسكر / ويحصد المرء باللاتِ وحزماً جاهزة ؛ /
سيتساقط الجليد خمرأ ، والمطر دجاجاً ، / ويسقط البط من السماء مُزَيَّناً بالفت .)

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 للرغبة في أن " يُسلّى الطبقة العاملة ،
ويصبح بالنسبة لها مهرجاناً للإنعتاق " . كان العمال يقفون في الصدارة كزبائن . ولما لم يكن
إطار صناعة التسلية قد تشكّل بعد . فقد قدّمه المهرجان الشعبي . وافتتحت هذا المعرض خطبة
شابتال Chaptal عن الصناعة .

يتلقف السان - سيمونيون ، الذين كانوا يخططون لتصنيع الأرض كلها ، فكرة المعارض العالمية . وكان شوفالييه Chevalier ، المرجع الأول في هذا المجال الجديد ، تلميذاً لأنفاتان 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] ⁽⁴⁾ phantasmagoria يدخله الناس للتلهى . وسهّلت صناعة التسلية لهم ذلك عن طريق رفعهم إلى مستوى السلعة . واستسلموا لتلاعباتها بينما هم يستمتعون بإستلابهم عن أنفسهم وعن الآخرين .

إن تتويع 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 .

الموضة : ياسيد موت ! ياسيد موت !

Leopardi , Dialogue between Fashion and Death .

أقامت المعارض الجماعية كوناً من السلع . أما فانتازيات جرانفيل فنقلت الطابع السلعى إلى الكون بأسره . وحدّثته . أصبحت الحلقة المحيطة بزُحل شرفةً من الحديد الزهر ، يستنشق عليها سكان الكوكب النسيم عند الغروب . ومثّلت كتب توسنل Toussenel ، العالم الطبيعى ونصير فورييه ، المعادل الأدبى لهذه اليوتوبيا الجرافيكية .

قررت الموضضة الطقس الذى يود صنم السلعة أن يُعبد وفقاً له ، ومدّ جرانفيل سطوة الموضضة لتشمل أشياء الإستعمال اليومي وكذلك الكون . وقد كشف عن طبيعتها عن طريق تتبعها إلأقصى تطرفاتها . وتكمن هذه الطبيعة فى تعارضها ماهو عضوى . فهى تقيم علاقة دعارة بين الجسد الحى وبين العالم غير العضوى . وفى علاقتها بالأحياء فإنها تمثل حقوق الجثمان الميت . وعصبها الحيوى هو الصنمية ، الخاضعة للجاذبية الجنسية لما هو غير عضوى ؛ وعقيدة السلعة تضعها فى خدمتها .

بمناسبة معرض باريس العالمى لعام 1867 نشر فيكتور هوجو بياناً : " إلى شعوب أوروبا " . وقبل ذلك مثلت مصالح هذه الشعوب بشكل أكثر وضوحاً وفودُ العمال الفرنسيين ، التنازل أولها للمعرض لندن العالمى لعام 1851 ، وأُرسِلَ الثانى ، المكوّن من 75. عضواً ، إلى معرض عام 1862 . وكان لهذا المعرض الأخير أهمية مباشرة فى تأسيس ماركس لجمعية الشغيلة الأممية International Workingmen's Association .

وبلغت فانتازماجوريا الثقافة الرأسمالية أكثر تجلياتها بهاءً فى المعرض العالمى لعام 1867 . كانت الإمبراطورية الثانية فى ذروة قوتها . وتدعم مركز باريس كعاصمة للرفاهية والموضضة . حدّد أوفنباخ Offenbach إيقاع الحياة الباريسية . أصبحت الأوبريت هى 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⁽⁵⁾ 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 . وسانددت

حكم لوى – فيليب كمديرٍ منفذٍ لهذه المصالح . ومع حلول ثورة يوليو كانت البورجوازية قد حققت أهداف عام 1789 (ماركس) .

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 حسابه 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 كبت الإثنين كليهما فى خلقه لوسطه الخاص . ومن هنا نبعث 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 لـ الآر 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 بالوسط 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 . ولخصّ عملُ إِبسن Ibsen سيد البنائين Master Builder الآر نوفو : فمحاولة الفرد ، على أساس قوة جوانيته ، لمنازلة التقدم التقنى تؤدى 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 التنتنثل فى تجريد الأشياء من طابعها السلعى بواسطة إمتلاكه 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 مثلما 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 الأغطية 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 الآثار ، وكذلك القصة البوليسية ، أن بو كان أول مفسّر لقسمات physiognomist الداخل . فلم يكن مجرمو الروايات البوليسية الأولى لاسادة مهذبين ولاآباش (6) ، بل أفراداً عاديين من الطبقة المتوسطة .

V . بودلير أو شوارع باريس

Tout pour moi devient allégorie

(كل شئ يتحول بالنسبة لى إلى مجاز .)

Baudelaire , (Le Cygne) .

كانت عبقرية بودلير ، التى كانت تتغذى على السوداوية ، عبقرية مجازية allegorical (7) . 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 تُغرى المدينة الأليفة المتسكع مثل فانتازماجوريا . وفيه تكون المدينة منظراً خلويّاً حيناً ، وغرفة 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 المتسكع .

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 . وتجلّى أبرزُ تعبيرٍ عن ذلك فى المتأمرين المحترفين ، الذين ينتمون بلاإستثناء إلى البوهيميين bohème . وكان أولُ مجالٍ 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 نهايةً لوجودها السياسى . وقد إستمد شعر بودلير قوّته من الروح العامة المتمردة لهذه الجماعة . وهو ينحاز إلى صف ماهو 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 تمتازان 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 ضَجْراً يُحطّم ماهو مثالى ("Spleen et Idéal") . لكن ماهو حديث هو ، على وجه الدقة ، مايستحضر دائماً ماقبل – التاريخ . ويحدث هذا هنا من خلال الإلتباس الملازم للعلاقات الإجتماعية والأحداث الإجتماعية لهذه الحقبة . الإلتباس هو التبدّى التصويرى للدالكتيك ، هو قانون الدالكتيك فى حالة سكون . هذا السكون هو يوتوبيا ، ومن ثم فإن الصورة الدالكتيكية هى صورة حُلْمِيّة . 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 جغرافيتي .)

Diary of Madman (Paris , 19.7)

آخر قصائد أزهار الشر هي " 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 : هي الموت . وهدفها : الجدة . " إلى أعماق المجهول لنجد شيئاً
جديداً (! Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau) . الجدة هي خاصية
لا تعتمد على القيمة الإستعمالية للسلعة . إنها مصدرُ الوهم الذي لا ينفصم عن الصور التي
يولّدُها اللاوعي الجمعي . إنها خلاصة الوعي الزائف ، ووسيطه الذي لا يكلّ هو الموضة .
وينعكس وهم الجدة هذا ، مثل مرآة تتعكس في أخرى ، في وهم التماثل اللانهائي . ونتاج هذا
الإنعكاس هو فانتازماجوريا " التاريخ الثقافي " الذي إستمتعت فيه البورجوازية بوعيها الزائف حتى
الثمالة . والفن ، الذي يبدأ في الشك في وظيفته ، ويكف عن كونه " لا ينفصم عن النفع "
" inséparable de l'utilité (بودلير) ، مضطّر لجعل الجدة قيمته العليا . يصبح المتحذلق
snob بالنسبة له بمثابة arbiter novarum rerum ويمثل بالنسبة للفن ما يمثله المتأنق
بالنسبة للموضة . ومثلما يصبح المجازُ المحكى معيارَ المخيلة الديالكتيكية في القرن التاسع
عشر ، فقد أصبح هذا المعيار هو الجدة nouveauté . وتسير الصحف جنباً إلى جنبٍ مع
متاجر النوفوتيه magasins de nouveauté . وتنظم الصحف سوق القيم الروحية ، التي
يحدث فيها رواج في البداية . ويتمرد غير – الممثلين ضد تسليم الفن للسوق . ويجتمعون حول
راية الفن للفن l'art pour l'art . ومن هذا الشعار ينبع مفهوم العمل الفني الكلي ، الذي
يحاول عزل الفن عن تطور التكنولوجيا . والطقوس التي يجرى بها الإحتفاء به هي النقيض
للإلهاءات التي تمجّد السلعة . وكلاهما مجردٌ عن الوجود الإجتماعي للإنسان . يستسلم بودلير
لفتنة 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 التى تُلهِم الفنَّ العظيم ،

سواءً أبهج الأذنَّ أو سَحَر 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 النُبل على الضرورات التقنية بواسطة أغراضٍ فنية . كان مقدراً لمؤسسات السيطرة الدنيوية والروحانية البورجوازية أن تجد تأليهاً فى إطارٍ من البولفارات . وكانت البولفارات ، 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 تقرِّع لها المقامرُ ، فانتازماجوريا المكان ، التى أدمنها المتسكع . حوّل القمارُ الزمن إلى مُخدِّرٍ ، 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 صدرت بوحىٍ من المعارضة البورجوازية والأورليانية ، من المخاطرة المالية لتنفيذ مشروع هاوسمان . وحاول هاوسمان إرساء دكتاتوريته ووضع 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 كنتاجاً 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 في مذكراته . وفي نفس الوقت ، وبقدر مايتعلق الأمر بالباريسيين ، فإنه إستلَب مدينتهم منهم . فلم يعودوا يشعرون فيها بأنهم في دارهم . بدأوا يعون الطابع اللإنسانى للمدينة الكبيرة . وكان هذه الوعى هو مصدر عمل مكسيم دو كامب Maxime du Camp الضخم بعنوان باريس Paris . أما Jérémias d'un Haussmannisé فيعطيه شكل نواحٍ إنجيلي .

كان الهدف الحقيقى لأعمال هاوسمان هو تأمين المدينة ضد الحرب الأهلية . فقد أراد أن يجعل نَصَب 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 التكنات 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 milieu de rouges éclairs .

أيتها الجمهورية ، إكشفى لهؤلاء الأشرار
وأنت تفسدين حيلتهم ،
وجهك وجه ميدوزا العظيم
تحوطه ومضات البرق الحمراء .

نشيد عمال حوالى 185 . .

بُعِثَ المتراس من جديد أثناء الكوميونة . وكان أقوى وأفضل أماناً من أى وقتٍ مضى . فقد كان يمتد بعرض البولفارات الكبرى ، وعادةً مايبلغ مستوى الطابق الأول . ويحمى الخنادق المحفورة وراءه . ومثلما أنهى البيان الشيوعى حقبة المتآمرين المحترفين ، وضعت الكوميونة نهايةً للفانتازماجوريا التى فرضت سطوتها على حرية البروليتاريا . وقد بددت وهم أن مهمة الثورة البروليتارية هى إكمال عمل ثورة 1789 ، يداً بيد مع البورجوازية . وكان هذا الوهم قد ساد الفترة من عام 1831 إلى عام 1871 ، من إنتفاضة ليون Lyons إلى الكوميونة . أما البورجوازية فلم

تشارك أبدأً في إساءة الفهم هذه . فقد بدأ نضالها ضد الحقوق الإجتماعية للبروليتاريا منذ الثورة الكبرى مباشرةً ، وتطابق مع حركة الإحسان ، التي كانت تُموّهُه والتي شهدت أبرز تطور 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 المُقنَّع ، 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 مجتمع جديد . هذا الحماس ، الذي بلغ ذروته في الكوميونة ، كسب أحياناً إلى جانب الطبقة العاملة أفضل عناصر البورجوازية ، لكنه أدى في النهاية إلى الهزيمة على يد أسوأ عناصرها . أعلن ريمبو Rimbaud وكوربيه Courbet تأييدهما للكوميونة . وكان حريق باريس ختاماً ملائماً لعمل هاوسمان في التدمير .

زار أبي الطيب باريس .

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

كان بلزاك Balzac أول من تحدث عن أنقاض البورجوازية . لكن السورالية هي التي كانت أول من جال ببصره فوقها بحرية . وقد حوّل تطور قوى الإنتاج الرموز المُتمنَّاه للقرن الأسبق إلى ركام ، حتى قبل أن تتهاوى النُصب التذكارية التي تُمثِّلها . 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 إستنساخ الطبيعة بوصفها تصويراً فوتوغرافياً . وتعدّ إبداعات الخيال نفسها لكي تصبح عمليةً بوصفها فناً تجارياً . وفي الملحق الأدبي feuilleton ، يخضع الشعر لمتطلبات المونتاج . كل هذه النتاجات على وشك الدخول إلى السوق بوصفها سلعاً . لكنها لازالت تتلأ على العتبة . من هذه الحقبة تتبع البواكي وفضاءات الداخل ، قاعات العرض والديورامات . إنها رواسب عالمٍ حُلُمي . وإستخدام عناصرالحلم في اليقظة هو المثال المُعتمَد على التفكير الديالكتيكي . ومن ثم فإن التفكير الديالكتيكي هو وسيلة الإيقاظ التاريخي . وكل حقبة لاتحلم فقط بالتى تتلوها ، لكنها كذلك ، بينما تحلم ، تدفعها إلى اليقظة . إنها تحمل نهايتها في داخلها ، وتكشف عنها – كما لاحظ

هيجل بالفعل – بالحيلة . مع إختلاجات إقتصاد السوق ، نبدأ فى التعرف على النُصُب التذكارية للبورجوازية باعتبارها أنقاضاً حتى قبل أن تكون قد تهاوت .

هوامش

- 1 - Phalanstery : المستعمرة الكتائبية . مستعمرة تعاونية دعا فورييه إلى إقامتها- م
- 2 - diorama : الديوراما ، منذ عام 1822 ، هى لوحة رأسية مرسوم عليها شخوص ومناظر متفاوتة الوضوح - روبير الصغير .
- 3 - Daguerreotype : أول طريقة للتصوير الفوتوغرافى وتنتبع فيها الصورة على ألواح معدنية أو زجاجية - م .
- 4 - 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 لمؤثراتٍ متجاوزة للطبيعة - قاموس روبير الصغير .
- 5 - private citizen : المواطن العادى ، أو المواطن الفرد . من لايتولى أى منصب عام
- 6- الآباش : تطلق على مجرمى المدن الكبيرة ، نسبةً إلى هنود الآباش - م
- 7 - allegory : هو المجاز المحكى أو الأليجوريا - م

=====

أطروحات فى فلسفة التاريخ

1

تُحكى حكاية عن إنسانٍ آلى مُركَّبٍ بحيث يستطيع أن يفوز فى مباراة شطرنج ، مُجيباً على كل حركةٍ للخصم بحركةٍ مضادة . كانت دميةً بثياب تركية و نرجيلة فى فمها تجلس أمام لوحة شطرنج موضوعة على منضدة كبيرة . وكان نظامٌ من المرايا يخلق الإيهام بأن هذه المنضدة شقافة من كل الجوانب . وفى الواقع ، كان أحدهم ضئيل هو لاعب شطرنجٍ خبير يجلس داخلها ويؤجّه يد الدمية بواسطة خيوط . بإمكان المرء أن يتخيّل مقابلاً فلسفياً لهذه الأداة . فالدمية المسماه " المادية التاريخية " يجب أن تكسب طول الوقت . ويمكنها بسهولة أن تكون ندّاً لأى شخص إذا استعانت بخدمات اللاهوت ، الذى أصبح اليوم ، كما نعرف ، ذاوياً وعليه أن يختفى عن الأنظار .

2

" أحد أبرز خصائص الطبيعة الإنسانية " ، كما يكتب لوتسه Lotze " بجانب الكثير من الأنانية فى لحظات بعينها ، هو التحرر الذى يبيده الحاضر من الحسد تجاه المستقبل " . ويُرينا التأمل أن صورتنا عن السعادة تتلّون تماماً بفعل الزمن الذى إختصنا به مسار وجودنا ذاته . فنوع السعادة الذى يمكن أن يثير فينا الحسد لا يوجد إلا فى الهواء الذى تنفّسناه ، بين أناسٍ كان يمكن أن نكون قد تحدّثنا معهم ، ونساءٍ كان يمكن أن تمنحننا أنفسهن . وبعبارةٍ أخرى ، فإن صورتنا عن السعادة مُرتبطةٌ بلا فكاك مع صورة الإنعتاق redemption . ونفس الشيء ينطبق على رؤيتنا للماضى ، التى هى شأن التاريخ . يحمل الماضى معه سجلاً زمنياً تتم به إحالته إلى الإنعتاق . وثمة اتفاقٌ سرّى بين الأجيال الماضية وبين الجيل الحاضر . فقد كان مجيئنا متوقّعا على الأرض . ومثل كل جيلٍ سبقنا ، فقد وهبنا قوةً خلاصيةً Messianic ضعيفة ، قوةً يطالب الماضى بحقه فيها . وهذه المطالبة لا يمكن تسويتها بثمنٍ بخس . والماديون التاريخيون واعون بذلك .

3

إن كاتبَ تقاويمٍ يُرتّلُ الأحداث دون تمييزٍ بين الأحداث الكبرى والصغرى يتصرّفُ وفقاً للحقيقة التالية : لا يجب النظر الى أى شيءٍ حدث على الإطلاق على أنه مفقودٌ بالنسبة للتاريخ . ومن المؤكد أن بشريةً منعتةً هى وحدها التى تتلقى ماضيها مكتملاً — بمعنى

، أن بشريةً منعقدةً هي وحدها التي يكون ماضيها قد أصبح بالنسبة لها قابلاً لاستدعائه في كل لحظاته . تصبح كل لحظة عاشتها citation a l ordre du jour [مُستدعاةً على جدول أعمال اليوم] — وهذا اليوم هو يوم الدينونة .

4

ابحثوا عن الغذاء والكساء أولاً ،
وستعطون فوق ذلك مملكة الرب .

هيجل ، 18.7

الصراع الطبقي ، الحاضر دوماً بالنسبة لمؤرخ متأثر بماركس ، هو قتالٌ من أجل الأشياء الفظة والمادية التي لا يمكن بدونها أن توجد أشياءٌ راقيةٌ و روحية . إلا أن هذه الأخيرة لا تجعل حضورها محسوساً في الصراع الطبقي على هيئة الغنائم التي تكون من نصيب المنتصر . فهي تنبذ في هذا الصراع على هيئة الشجاعة ، والمرح ، والفطنة ، والجِد . ولها قوةٌ إرتدادية ، وسوف تطرح للتساؤل باستمرار كلَّ نصرٍ للحكّام ، في الماضي والحاضر . ومثلما تستدير الأزهار صوب الشمس ، فإن الماضي يجاهد ، بفعل خاصية إنتحاء شمسي heliotropism سرّية ، ليستدير صوب تلك الشمس البازغة في سماء التاريخ . ولا بد أن يكون المادّي التاريخي واعياً بهذا التحوّل الأقلّ جلاءً بين جميع التحولات .

5

صورة الماضي الحقيقية تمرّ مسرعة . و لا يمكن الإمساك بالماضي إلا كصورةٍ تومضُ في اللحظة التي يمكن التعرف عليها فيها ثم لا تعود تُرى أبداً . " لن تهرب الحقيقة منا " : في الاستشراف التاريخي للنزعة التاريخية historicism تُحدّد هذه الكلمات لجوتفريد كيلر Gottfried Keller تلك النقطة الدقيقة التي تطعن فيها المادية التاريخية النزعة التاريخية . لأن كل صورةٍ للماضي لا يدركها الحاضر كأحد همومه الخاصة تُهدّد بالإختفاء بلا رجعة . (الأنبياء الطيبة التي يجلبها مؤرخ الماضي بقلبٍ نابضٍ قد تضيع في الفراغ في نفس اللحظة التي يفتح فيها فمه .)

6

إن مُفصّلة الماضي تاريخياً لا تعني التعرف عليه " كما كان فعلاً " (رانكه Ranke) . بل تعني الإمساك بذاكرةٍ وهي تومضُ في لحظة خطر . والمادية التاريخية تُودّ

الحفاظ على صورة الماضي تلك التي تظهر دون توقع في لحظة خطر للإنسان الذي اختاره التاريخ . والخطر يؤثر على كل من مضمون التقاليد و من يتلقونها . الإثنان يتهددهما نفس الخطر : خطر أن يصبحا أداةً للطبقات الحاكمة . في كل حقبة يجب القيام من جديد بمحاولة انتزاع التقاليد بعيداً عن امتثالية conformism تكاد تغلبها . المسيح لا يأتي فقط بوصفه المخلص ، بل بوصفه هازم المسيح الدجال . والمؤرخ الذي سيملك موهبة إذكاء جذوة الأمل في الماضي هو فقط ذلك الذي يكون راسخ الإقتناع بأنه حتى الموتى لن يكونوا بمأمن من العدو إذا انتصر . وهذا العدو لم يكف عن الانتصار .

7

تذكروا الظلمة و البرد الهائل في هذا الوادي الذي يرنّ بالبؤس.

بريخت ، أوبرا البنسات الثلاثة .

يوصى فوستيل دي كولانج Fustel de Coulanges المؤرخين الذين يودون أن يحيوا حقبة من جديد ، بأن يمحو كل ما يعرفونه عن المسار اللاحق للتاريخ . وليس ثمة طريقة أفضل لتوصيف المنهج الذي أحدثت المادية التاريخية قطيعة معه . إنه عملية تماهى [تقمص وجداني] empathy منبعا تراخي القلب ، acedia ، الذي ييأس من التقاط و الإمساك بالصورة التاريخية الأصلية بينما تلتهم لبرهة وجيزة . وكان يُعد السبب الأصلي للحن بين لاهوتيي العصر الوسيط . وقد كتب فلوبيير Flaubert ، الذي كان ذلك مألوفاً له ، يقول : “ Peu de gens devineront combien il a fallu etre triste pour ressusciter Carthage / قلّة من الناس ستستطيع أن تخمن الى أي مدى توجب أن يبلغ حزن المرء من أجل إعادة إحياء قرطاجة .

وتبرز طبيعة هذا الحزن بوضوح أكبر إذا سأل المرء مع من يتماهى فعلاً أنصار النزعة التاريخية . والإجابة حتمية : مع المنتصر . وكل الحكام هم ورثة من انتصروا قبلهم . ومن ثم ، فإن التماهى مع المنتصر يفيد الحكام على الدوام . والماديون التاريخيون يعلمون ماذا يعنى ذلك . فكل من خرج منتصراً يشارك حتى يومنا هذا في موكب النصر الذي يدوس فيه الحكام الحاليون فوق المنطرحين أرضاً . وطبقاً للتقليد المعمول به ، تُحملُ الغنائم في الموكب . وتُسمى كنوزاً ثقافية ، والمادى التاريخي ينظر إليها بتباعدٍ حذر . لأن الكنوز الثقافية التي يستعرضها لها ، بلا استثناء ، أصلٌ لا يمكنه أن يتأمله دون رعبٍ . وهى تدين بوجودها ليس فقط لجهود العقول والمواهب العظيمة التى أبدعتها ، بل كذلك لكبح معاصريها المجهولين . ما من وثيقة للحضارة ليست فى نفس الوقت وثيقة للهمجية . و لا تخلو وثيقة من الهمجية ، لمجرد كونها وثيقة ، كذلك تصبغ الهمجية الطريقة التى انتقلت بها من مالك الى آخر . من هنا يباعد المادى التاريخي نفسه عنها بأقصى ما يمكن . ويعتبر أن واجبه هو أن يفسر التاريخ ضد التيار .

تُعلمنا تقاليد المقهورين أن " حالة الطوارئ " التي نعيشها ليست الإستثناء بل القاعدة . ولابد أن نتوصل الى مفهومٍ للتاريخ يتمشى مع هذه البصيرة . عندها سندرك بوضوح أن واجبنا أن نخلق حالة طوارئ فعلية ، وهذا سوف يُحسنُ موقفنا في النضال ضد الفاشية . فأحد أسباب أن أمام الفاشية فرصة للنجاح هو أن خصومها يعاملونها باسم التقدم على أنها معيار تاريخي . والدهشة الراهنة من أن الأشياء التي نخبرها " ما زالت " ممكنة في القرن العشرين ليست دهشة فلسفية . فهذه الدهشة ليست بداية المعرفة — إلا إذا كانت المعرفة بأن النظرة للتاريخ التي تنشأ عنها هذه الدهشة لا يمكن الدفاع عنها .

Mein Flugel ist zum Schwung bereit ,
Ich kehrte gern zuruck ,
Denn blieb ich auch lebendige Zeit,
Ich hatte wenig Gluck.

جر هارد شولم ، " Gruss vom Angelus " *

تُبينُ لوحةٌ لكلي Klee إسمها "Angelus Novus" ملاكاً يبدو كما لو كان موشكاً على الابتعاد عن شيءٍ يتأمله باستغراق . عيناه تحدقان ، وفمه مفتوح ، وجناحاه مفرودان . هكذا يتصور المرء ملاك التاريخ . وجهه ملتفتٌ صوب الماضي . وحيث ندرك نحن سلسلةً من الأحداث ، يرى هو كارثةً واحدةً وحيدة تظلُّ تُراكمُ الحطام فوق الحطام وتلقيه أمام قدميه . يودُّ الملاكُ أن يبقى ، أن يوقظ الموتى ، ويعيد لأُم أشلاء ما تحطم . لكن عاصفةً تهبُّ من الفردوس ؛ وقد اشتبكت بجناحيه بعنفٍ بلغَ منه أن الملاك لم يعد يستطيع أن يطويهما . هذه العاصفة تدفعه بصورةٍ لا تُقاوم الى المستقبل وظهره مُتَّجهٌ نحوه ، بينما يرتفع كومُ الأنقاض أمامه الى عنان السماء . هذه العاصفة هي ما نسميه التقدم .

كان الغرض من الموضوعات التي حددها انضباط الأديرة كي يتأملها الرهبان هو أن تُلغى انتباههم بعيداً عن العالم وشئونه . والأفكار التي نطوِّرها هنا تنشأ من اعتبارات مماثلة . ففي لحظةٍ يكون فيها السياسيون الذين عَقَدَ خصومُ الفاشية آمالهم عليهم منطرحين أرضاً ويؤكدون هزيمتهم بخيانة قضيتهم ذاتها ، تستهدف هذه الملاحظات تخليص المنغمسين في أمور العالم السياسية من الأحابيل التي أوقعهم الخونة في شراكها . وينطلق منحانا من الاستبصار بأن

*جناحي مُستعد لل طيران ، / أودَّ أن أعود الى وراء . / ولو ظللت سَرْمَدَى الزمان ، / ما نلتُ سوبحظٍ جُفاء .

إيمان السياسيين العنيد بالتقدم ، وثقتهم في "قاعدتهم الجماهيرية " ، وأخيراً ، إندراجهم الخانع في جهازٍ غير قابلٍ للسيطرة ، كانت جوانب ثلاثة لنفس الشيء . وهو يسعى إلى إعطاء فكرةٍ عن الثمن المرتفع الذى سيكون على تفكيرنا المألوف أن يدفعه من أجل مفهومٍ للتاريخ يتجنب أىّ تواطؤ مع التفكير الذى يواصل هؤلاء السياسيون اعتناقه .

11

إن الإمتثالية التى كانت جزءاً لا يتجزأ من الاشتراكية الديمقراطية منذ البداية لا ترتبط بتكتيكاتها السياسية فحسب بل كذلك بأرائها الإقتصادية . وهى أحد أسباب انهيارها اللاحق . فلم يُفسد الطبقة العاملة الألمانية شىء بقدر ما أفسدتها فكرة أنها تتحرك مع التيار . وقد نظرت إلى التطورات التكنولوجية على أنها مَصَبٌ المجرى الذى اعتقدت أنها تتحرك معه . ولم يكن ذلك يبعد سوى خطوة واحدةٍ عن وهم أن عمل المصنع الذى يُفترض أنه ينحو نحو التقدم التكنولوجى يُشكّل إنجازاً سياسياً . جرى بعث الأخلاق البروتستانتية القديمة عن العمل بين العمال الألمان فى شكلٍ علمانى . وبالفعل ، يحمل برنامج جوتا * آثار هذا الخلط ، حيث يُعرّف العمل بأنه " مصدر كل ثروة وكل ثقافة " . وقد ردّ ماركس ، الذى لعب الفأر فى عبّه ، بأن " . . . الإنسان الذى لا يحوز أى ملكيةٍ سوى قوة عمله " لابد أن يصبح بالضرورة " عبد البشر الآخرين الذين جعلوا من أنفسهم الملاك . . . " . إلا أن الخلط اتسع ، وسرعان ما أعلن يوزف ديتسجن Josef Dietzgen بعدها بقليل : " أن مُخلص العصور الحديثة إسمه العمل . إن . . . تحسين . . . العمل يشكّل الثروة القادرة الآن على تحقيق ما لم يستطعه أىُّ فادٍ على الإطلاق " . هذا المفهوم الماركسى - المبتذل لطبيعة العمل يُغفل السؤال عن كيف يمكن لمنتجاته أن تفيد العمال بينما لا تزال بعيدة عن متناولهم . ولا يقرّ سوى بالتقدم فى السيطرة على الطبيعة ، وليس بالتقهقر فى المجتمع ؛ وتتضح فيه بالفعل السمات التكنوقراطية التى سنصادفها فى الفاشية فيما بعد . ومن بين هذه السمات مفهومٌ عن الطبيعة يختلف على نحوٍ مشثوم عن مثيله فى اليوتوبيات الاشتراكية السابقة على ثورة عام 1848 . ويعادل المفهوم الجديد عن العمل استغلال الطبيعة ، الذى يوضع ، برضى ساذجٍ ، فى تعارضٍ مع استغلال البروليتاريا . وبالمقارنة مع هذا المفهوم الوضعى ، فإن فانتازيات فورييه Fourier ، التى كثيراً ما تعرّضت للسخرية ، تثبت أنها صلبةٌ بصورة مدهشة . فطبقاً لفورييه ، ونتيجةً لعملٍ تعاونىٍ كفاء ، ستضىء أربعة أقمار ليل الأرض ، وسوف يتراجع الجليدُ عن القطبين ، ولن يعود طعم ماء البحر مالحاً ، وسوف تقوم الحيوانات البرية بما يطلبه الإنسان . وكل هذا يوضّح نوعاً من العمل قادراً ، بعيداً عن استغلال الطبيعة ، على أن يُخرج إلى النور الإبداعات التى ترقد كامنةً فى رحمها بوصفها إمكانات . إن الطبيعة ، التى ، حسب تعبير ديتسجن ، " توجد مجاناً " ، هى تكملة للمفهوم الفاسد عن العمل .

** وُحد مؤتمر جوتا Gotha لعام 1875 الحزبين الاشتراكيين الألمانين ، الأول الذى يقوده فرديناند لاسال Ferdinand Lassalle ، والثانى الذى يقوده كارل ماركس و فيلهلم ليبكنشت Wilhelm Liebknecht . أما

البرنامج الذى صاغ مسودته ليكنشت ولاسال ، فقد هاجمه ماركس بعنف فى لندن . راجع كتابه " نقد برنامج جوتا " .

12

إننا نحتاج التاريخ ، لكن ليس على طريقة متسكع مدلل فى حديقة المعرفة .

— نيتشه ، عن استخدام وإساءة استخدام التاريخ .

الطبقة المضطَّهدة ، المناضلة ، هى ذاتها مستودع المعرفة التاريخية ، وليس أى إنسان فرد أو مجموعة أفراد . وهى تظهر عند ماركس بوصفها آخر طبقةٍ مُستَعْبَدَة ، بوصفها المنتقم الذى يُنجزُ مهمة التحرر باسم أجيالٍ من المسحوقين . هذا الاعتقاد ، الذى شهد انبعاثاً وجيزاً فى جماعة سبارتاكوس *، كان دائماً موضع إعتراض الاشتراكيين الديمقراطيين . وخلال ثلاثة عقود تمكنوا عملياً من محو اسم بلانكى Blanqui ، رغم أنه كان صحيحة التجمع التى دوى رنينها خلال القرن المنصرم . ظنت الاشتراكية الديمقراطية أن من الملائم أن تختص الطبقة العاملة بدورٍ مخلص الأجيال المقبلة ، وبهذه الطريقة قطعت مصادر قوتها الأعظم . وجعل هذا التدريب الطبقة العاملة تنسى كلاً من كراهيتها وروح التضحية لديها ، لأن كلاً منهما يتغذى على صورة الأسلاف المستعبدين وليس على صورة الأحفاد المُحرَّرين .

13

كل يوم تصبح قضيتنا أوضح ويصبح الناس أذكى .

Die Religion der Sozialdemokratie ، فيلهلم ديتسجن ،

تشكَّلت نظرية الاشتراكية الديمقراطية ، وممارستها بدرجة أكبر ، على أساس مفهومٍ عن التقدم لم يرتبط بالواقع بل أطلق مزاعم دوجمائية . فالتقدم ، كما ارتسم فى عقول الاشتراكيين الديمقراطيين ، كان ، فى المقام الأول ، تقدّم البشرية ذاتها (وليس مجرد تحسّسات فى قدرة ومعرفة البشر) . وثانياً ، كان شيئاً لا محدوداً ، تمشياً مع قابلية الكمال اللانهائية للبشرية . وثالثاً ، كان يُنظر الى التقدم على أنه لا يُقاوم ، على أنه شيء يتبع بطريقة آلية مساراً مستقيماً أو لولبياً . وكل واحدة من هذه الصفات predicates خلافيةٌ وتحتل النقد . ورغم ذلك ، لا بد للنقد ، فى اللحظة الحرجة ، أن ينفذ الى ما وراء هذه الصفات وأن يركّز على شيء مشترك فيما بينها . فلا يمكن فصل مفهوم التقدم progress التاريخى للبشرية عن مفهوم ترقّيها

* جماعة سبارتاكوس : جماعة يسارية ، أسسها كارل ليبكنشت و روزا لوكسمبورج Rosa Luxemburg عند بداية الحرب العالمية الأولى لمعارضة السياسات المؤيدة للحرب للحزب الاشتراكي الألماني ، واندمجت فيما بعد في الحزب الشيوعي .

progression خلال زمن متجانس ، فارغ . ونقد مفهوم ذلك الترقى progression يجب أن يكون الأساس لأى نقد لمفهوم التقدم ذاته .

14

المنبع هو الهدف .

كارل كراوس ، Vol . 1 , Worte In Versen

التاريخ هو موضوع بنية موقعها ليس الزمن المتجانس ، الفارغ ، بل الزمن الممتلىء بحضور "الآن" [Jetztzeit] * . هكذا كانت روما القديمة ، بالنسبة لروبسبير Robespierre ، ماضياً مشحوناً بزمان الآن فجّره هو خارج مُتَّصِل التاريخ . وقد نظرت الثورة الفرنسية الى نفسها على أنها روما وقد تجسّدت من جديد . واستحضرت روما القديمة بالطريقة التى تستحضر بها الموضة أزياء الماضى . فالموضة تملك نزوعاً الى ما يتصل بالأنى ، مهما كان الموضع الذى يتحرك فيه فى أدغال الماضى البعيد ؛ إنها قفزة نمرٍ الى الماضى . إلا أن هذه القفزة تجرى فى حُلْبَةٍ تُصْدِرُ فيها الطبقة الحاكمة الأوامر . ونفس القفزة فى فضاء التاريخ هى القفزة الديالكتيكية ، وهى الطريقة التى فهم بها ماركس الثورة .

15

إن الوعي لدى الطبقات الثورية بأنها على وشك أن تجعل مُتَّصِل التاريخ ينفجر هو سمة مميزة لهذه الطبقات فى لحظة فعلها . لقد قَدِّمَت الثورة العظيمة تقويماً جديداً . واليوم الأول من التقويم هو بمثابة كاميرا تاريخية تعمل بفارقٍ زمنى . ونفس اليوم ، من الناحية الأساسية ، هو الذى يظل يتكرر تحت قناع العطلات ، التى هى أيام ذكرى . وهكذا لا تقيس التقاويم الزمن مثلما تفعل الساعات ؛ إنها تماثيل تذكارية لوعيٍ تاريخى لم يظهر أدنى أثرٍ له فى أوروبا خلال المائة عام المنصرمة . وفى ثورة يوليو وقعت حادثة بيّنت أن هذا الوعي ما زال حياً . وفى أولى أمسيات القتال اتضح أن ساعات الأبراج قد أُطلقت عليها النيران فى نفس الوقت وبصورة مستقلة من أماكن متعددة فى باريس . وقد كتب شاهد عيان ، ربما يدين ببصيرته للقفائية ، ما يلى :

* يقول بنيامين " Jetztzeit " ويشير بعلامات التنصيص الى أنه لا يعنى مجرد معادل لـ Gegenwart ، أى الحاضر . ومن الواضح أن فى ذهنه الـ nunc stans الصوفية .

Qui le croirait ! on dit , qu' irrités contre l' heure
De nouveaux Josués au pied de chaque tour ,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour *.

16

لا يستطيع مادي تاريخي أن يستغنى عن فكرة حاضر لا يكون إنتقالاً ، بل يثبت فيه الزمن ويقفلاً حراك . لأن هذه الفكرة تُعرّف الحاضر الذى يكتب هو نفسه التاريخ فيه . النزعة التاريخية historicism تُعطى الصورة " الخالدة " للماضى ؛ بينما تقدم المادية التاريخية خبرةً فريدةً مع الماضى . والمادى التاريخيترك للآخرين أن تستنزفهم العاهرة المسماه " حدث ذات مرة " [كان ياما كان ؟] فى ماخور النزعة التاريخية . إنه يظل متمالكا جأشه ، رجلاً بما يكفى لكى ينسف مُتصل التاريخ .

17

عن حق تبلغُ النزعةُ التاريخيةُ ذروتها فى التاريخ العام universal history . ويختلف علم كتابة التاريخ المادى عنها فى المنهج على نحوٍ أوضح مما يختلف عن أى نوع آخر . فليس للتاريخ العام دعامة نظرية . ومنهجه قائم على الإضافة ؛ إنه يحشد كتلةً من البيانات ليملأ زمناً متجانساً ، فارغاً . أما علم كتابة التاريخ المادى ، فى المقابل ، فيقوم على أساس مبدأ بنائى . فالتفكير لا يتضمن تدفق الأفكار فقط ، بل توقيفها أيضاً . وحيث يتوقف التفكير فجأةً حين يبلغ تشكلاً مفعماً بالتوترات ، فإنه يعطى ذلك التشكل صدمةً ، يتبلور بها الى جوهر فردى [موناد monad] . والمادى التاريخي لا يقترب من موضوع تاريخي إلا حيث يجده جوهرًا فرداً . ففى هذه البنية يتعرف على علامة توقّف خلاصى Messianic للحدث ، أو ، بتعبير آخر ، على فرصة ثورية فى القتال من أجل الماضى المضطهد . إنه يضعها فى اعتباره لكى ينسف حقبةً بعينها خارج المجرى المتجانس للتاريخ — ناسفاً حياةً بعينها خارج الحقبة أو عملاً بعينه خارج عمل — حياة شخص معين . ونتيجة لهذا المنهج يُحفظُ عمل —

[*] من كان يُصدّق ! يقال أن يشوع بُعثَ قوماً
عند قدم كل بُرج ، كأن الزمن أزعجهم ،

فأطلقوا النار على الساعات ليوقفوا اليوما . [والإشارة الى يسوع زعيم اليهود بعد موسى ، الذى أمر الشمس بالتوقف ليتمكن من الانتصار فى النزال على ملك القدس - م

الحياة فى هذا العمل ويُلقى فى نفس الوقت * ؛ وفى عمل - الحياة ، الحقبة ؛ وفى الحقبة ، مجمل مجرى التاريخ . إن الثمرة المغذية لما هو مفهومٌ تاريخياً تحتوى على الزمن مثل بذرةٍ ثمينةٍ لكنها بلا طعم .

18

" بالنسبة لتاريخ الحياة العضوية على الأرض " ، كما يكتب عالم بيولوجيا حديث ، " تشكل الخمسون ألف سنة التافهة من عمر الإنسان العاقل homo sapiens نحو ثانيتين فى ختام يومٍ من أربعٍ وعشرين ساعة . وعلى هذا المقياس ، سيشغل تاريخ البشرية المتحضرة خُمسُ الثانية الأخيرة من الساعة الأخيرة " . والحاضر الذى ، بوصفه نموذجاً للزمن الخلاصى Messianic ، يضم كل تاريخ البشرية باختصارٍ هائل ، يتطابق تماماً مع المنزللة التى يتمتع بها تاريخ البشرية فى الكون .

أ

تقع النزعة التاريخية بإقامة ارتباطٍ على بين لحظات مختلفة فى التاريخ . لكن ما من حقيقة هى علةٌ تكون تاريخيةً لهذا السبب عينه . فقد أصبحت تاريخية بعد انقضائها ، كما هى الحال ، من خلال أحداثٍ قد تفصلها عنها آلاف السنين . والمؤرخ الذى يأخذ هذا كنقطة انطلاقه يكف عن تلاوة تتابع الأحداث مثل حبات مسبحة . وبدلاً من ذلك ، يلتقط الالتحام الكوكبى constellation الذى شكّلته حقيقته مع حقبةٍ سابقةٍ بعينها . وهكذا يؤسس مفهوماً للحاضر بوصفه " زمن الآن " الذى تُرْقِشه نتفٌ من الزمن الخلاصى Messianic .

ب

المنجمون الذين استخلصوا من الزمن ما يخبئه لم يخبروا الزمن بالتأكيد لا بوصفه متجانساً ولا فارغاً . وأى شخص يُبقى هذا فى ذهنه ربما سيكون فكرة عن كيف خَبَرَ الناسُ الأزمنة الماضية فى التذكّر - اعنى ، بنفس الطريقة تماماً . نحن نعلم أن اليهود قد حُطِر عليهم البحث فى المستقبل . إلا أن التوراه والصلوات تطالبهم بالتذكّر . وقد جرّد هذا المستقبل من سحره ، الذى يتهاوى أمامه كل أولئك الذين يتحولون الى المنجمين طلباً للإستنارة . إلا أن ذلك لا يتضمن أن المستقبل ، بالنسبة لليهود ، قد تحوّل الى زمنٍ متجانسٍ ، فارغٍ . لأن كل ثانيةٍ من الزمن هى البوابة الضيقة التى قد يدخل منها المسيح المخلص .

* المصطلح الهيجلى aufheben بمعانيه الثلاثة : الحفاظ على ، والتسامى بـ ، والإلغاء .