ترجمان

أفول الإنسان العمومي

ريتشارد سينيت

ترجمة
شوقي دويهي



رف 404
الكتاب غير موجود...

أفول الإنسان العمومي

هذه السلسلة

في سياق الرسالة الفكرية التي يضطلع بها" المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات"، وفي إطار نشاطه العلمي والبحثي، تُعنى" سلسلة ترجمان "بتعريف قادة الرأي والنخب التربوية والسياسية والاقتصادية العربية إلى الإنتاج الفكري الجديد والمهم خارج العالم العربي، من طريق الترجمة الأمينة الموثوقة المأذونة، للأعمال والمؤلفات الأجنبية الجديدة أو ذات القيمة المتجددة في مجالات الدراسات الإنسانية والاجتماعية عامة، وفي العلوم الاقتصادية والاجتماعية والإدارية والسياسية والثقافية بصورة خاصة.

وتستأنس" سلسلة ترجمان "وتسترشد بآراء نخبة من المفكرين والأكاديميين من مختلف البلدان العربية، لاقتراح الأعمال الجديرة بالترجمة، ومناقشة الإشكالات التي يواجهها الدارسون والباحثون والطلبة الجامعيون العرب كالافتقار إلى النتاج العلمي والثقافي للمؤلفين والمفكرين الأجانب، وشيوع الترجمات المشوَّهة أو المتدنية المستوى.

وتسعى هذه السلسلة، من خلال الترجمة عن مختلف اللغات الأجنبية، إلى المساهمة في تعزيز برامج" المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات "الرامية إلى إذكاء روح البحث والاستقصاء والنقد، وتطوير الأدوات والمفاهيم وآليات التراكم المعرفي، والتأثير في الحيز العام، لتواصل أداء رسالتها في خدمة النهوض الفكري، والتعليم الجامعي والأكاديمي، والثقافة العربية بصورة عامة.

أفول الإنسان العمومي

ريتشارد سينيت

ترجمة

شوقي دويهي

مراجعة

باسم سرحان

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

الفهرسة في أثناء النشر - إعداد المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

سينيت، ريتشارد، 1943-

أفول الإنسان العمومي/ ريتشارد سينيت؛ ترجمة شوقي دويهي؛ مراجعة باسم سرحان.

512 صفحة؛ 24 سم. - (سلسلة ترجمان)

يشتمل على ببليوغرافية (صفحات 485-494) وفهرس عام.

ISBN 978-614-445-714-6

1. التاريخ الاجتماعي. 2. التغير الاجتماعي. 3. الاجتماع، علم - تاريخ. 4. التفاعل الاجتماعي. 5. العادات والتقاليد. 6. الاغتراب الاجتماعي. أ. دويهي، شوقي (مترجم). ب. سرحان، باسم (مراجع). ج. العنوان. د. السلسلة.

306.09

هذه ترجمة مأذون بها حصريًا من الناشر لكتاب

The Fall of Public Man

by Richard Sennett

Copyright © 2017, 1976, 1974 by Richard Sennett

عن دار النشر

W. W. Norton & Company Ltd.

THE FALL OF PUBLIC MAN Copyright © 1977 by Richard Sennett

All rights reserved including the rights of reproduction in whole or in part in any form..

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن

اتجاهات يتبناها المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

الناشر



شارع الطرفة - منطقة 70

وادي البنات - ص. ب: 10277 - الظعاين، قطر

هاتف: 00974 40356888

جادة الجنرال فؤاد شهاب شارع سليم تقلا بناية الصيفي 174

ص. ب: 4965 11 رياض الصلح بيروت 2180 1107 لبنان

هاتف: 8 837 991 1 00961 فاكس: 00961 1991839

البريد الإلكتروني: beirutoffice@dohainstitute.org

الموقع الإلكتروني: www.dohainstitute.org

© حقوق الطبع والنشر محفوظة للمركز

الطبعة الأولى

بيروت، تشرين الثاني/ نوفمبر 2025

كل شخص منكفئ على ذاته يتصرف كما لو أنه غريب عن مصير سائر الآخـرين. أولاده وأصـدقاؤه يَعُدّهم الجنسَ البشري كله. قد يخالط الناس الآخرين في أثناء تعامله معهم، لكنه لا يُبصرهم. قـد يلمسهم، لكنه لا يشعر بهم. فهو لا يعيش إلا في ذاته ولذاته. وإذا بقي للعائلـة مـن معنـى لديـه، فهذا المعنى ليس المجتمع على الإطلاق.

توكفيل

المحتويات

شكر وتقدير 11

القسم الأول
المسألة العمومية

الفصل الأول: الحيز العمومي 15
الحب خارج الحيز العمومي 19
فضاء عمومي ميت 26
تحولات الحيز العمومي 31
الماضي في الحاضر 42

الفصل الثاني: الأدوار 47
أدوار 53
الأدوار العمومية 58
الأدوار العمومية في المدن 60
برهان أم معقولية ظاهرية؟ 66

القسم الثاني
العالم العمومي للنظام القديم

الفصل الثالث: الجمهور: جمع من الغرباء 71
من الذي كان يفد إلى المدينة؟ 74

أماكن سكنهم 78
التحولات في البرجوازية المدينية 84
تبادلات في البَلاط والمدينة 89

الفصل الرابع: الأدوار العمومية 95
الجسد عارض أزياء 96
الكلام علامة 107
المجال اللاشخصي مجال انفعالي 127

الفصل الخامس: العمومي والخصوصي 129
هناك حدود للتعبير العمومي 132
التعبير الطبيعي ينشأ خارج المجال العمومي 135
العمومي والخصوصي أشبه بجزيء المجتمع 141
انقسام الجزيء 142

الفصل السادس: الإنسان بوصفه ممثلًا 153
نظرة الحس السليم إلى الإنسان بوصفه ممثلًا 155
مفارقة الممثل عند ديدرو 157
إدانة روسو للمدينة بوصفها مسرحًا 163
نبوءات روسو 172

القسم الثالث
انقلابات الحياة العمومية في القرن التاسع عشر

الفصل السابع: أثر الرأسمالية الصناعية في الحياة العمومية 183
هل كان ساكن المدينة في القرن التاسع عشر شخصية جديدة؟ 184
مركزة المدينة 187

المصادفة والحياة البرجوازية 193
السلع العمومية 198

الفصل الثامن: الشخصية في الحيز العمومي 211
الرؤية البلزاكية للشخصية بوصفها مبدأ اجتماعيًّا 216
الشخصية في العلن: صور الجسد الجديدة 225
المسرح يروي حقيقة لم يَعُد الشارع يقولها 243
الشخصية والأسرة الخاصة 246
التمرد على الماضي 255
خلاصة 269

الفصل التاسع: الناس العموميون في القرن التاسع عشر 271
الممثل 273
المُشاهد 284

الفصل العاشر: الشخصية الجماعية 303
1848: انتصار الشخصية الفردية على الطبقة الاجتماعية 309
الجماعة الأهلية 327
قضية دريفوس: الجماعة الأهلية المدمِّرة 330
من هو الراديكالي الحقيقي؟ 344

القسم الرابع
المجتمع الحميم

الفصل الحادي عشر: نهاية الثقافة العمومية 353

الفصل الثاني عشر: الكاريزما غير المتمدنة 365

نظريات الكاريزما 367
الكاريزما والضغينة 375
وسائل الإعلام الإلكترونية توطِّد صمت الماضي 382
النسق النجومي 388

الفصل الثالث عشر: تخلّي الجماعة الأهلية عن التمدّن 397
متاريس مبنية حول الجماعة الأهلية 400
متاريس مبنية من الداخل 406
التكاليف الإنسانية للجماعة الأهلية 416

الفصل الرابع عشر: الممثل المحروم من فنه 421
اللعب هو الطاقة التي تسمح بالتعبير العمومي 424
النرجسية تُضعِف الطاقة اللعبية 434
استنفار النرجسية وظهور طبقة اجتماعية جديدة 439
النرجسية هي الأخلاق البروتستانتية في الأزمنة الحديثة 447

خلاصة: ضروب طغيان الحميمية 453

خاتمة: ماذا حصل للمجال العمومي 459

ملحق: "إني أتَّهم" 473

المراجع 485

فهرس عام 495

شكر وتقدير

أود أن أشكر كليفورد كرزون (Clifford Curzon)، وموراي بيراهيا (Murray Perahia) على مساعدتي أولاً في تحديد الهدف من هذا الكتاب. وقد اعتمدت، خلال عملية الكتابة، على النقاشات البنّاءة مع كل من بيتر بروكس (Peter Brooks)، وكليفورد غيرتز (Clifford Geertz)، وريتشارد غيلمان (Richard Gilman)، وكارولين راند هيرون (Caroline Rand Herron)، وآن هولاندر (Anne Hollander)، إضافة إلى هربرت منزل (Herbert Menzel)، وأورست رانوم (Orest Ranum)، وكارل شورسكه (Carl Schorske)، وريتشارد تركسلر (Richard Trexler)، وليونيل تريلينغ (Lionel Trilling). وأود أيضاً أن أتوجه بالشكر إلى بن باربر (Ben Barber) وخوان كورادي (Juan Corradi) وماريون نوكس (Marion Knox) وليو ماركس (Leo Marx) وديفيد ريزمان (David Riesman) على ملاحظاتهم بشأن الكتاب. وأعرب عن امتناني الكبير لديفيس هيرون (Davis Herron) بشكل خاص، الذي أتاح لي الاستفادة من قراءته المتأنية للنص.

أجريت أبحاث هذا الكتاب بمساعدة مارسيا بيسترين (Marcia Bystryn) وبرنارد ماكغرين (Bernard MacGrane) ومارك سالمون (Mark Salmon) وكريستينا سبلمان (Christina Spellman). وأود خصوصاً أن أشكر مارسيا بيسترين على عملها الدؤوب والمتقن.

أخيراً، أود أن أتوجه بالشكر إلى روبرت غوتليب (Robert Gottlieb) وأنغوس كاميرون (Angus Cameron) على نصائحهما في مسار تحرير هذا الكتاب. وقد أشرف بوبي بريستول (Bobbie Bristol) على عملية الإنتاج، وساعدني جاك لينش (Jack Lynch) في صقل لغة النص.

أود أن أتقدم بالشكر إلى أمناء المكتبات والمتاحف على مساعدتهم في كل من مكتبات "معهد الدراسة المتقدمة" (Institute for Advanced Study)، ومركز لينكولن للفنون المسرحية (Lincoln Center for the Performing Arts)، ومتحف متروبوليتان للفنون في نيويورك، وجامعة هارفرد، إضافة إلى المكتبة الوطنية الفرنسية، وجامعة كامبردج، وجامعة نيويورك. وقد وُفِّر الدعم المالي لأعمال البحث والكتابة من خلال المساعدة السخية التي قدّمها كل من معهد الدراسة المتقدمة، ومؤسسة جون سايمون غوغنهايم (John Simon Guggenheim Foundation)، ومؤسسة فورد. طُبع هذا الكتاب بمساعدة العاملين في "مركز أبحاث السياسات" (Center for Policy Research)، الذين أود أن أشكرهم على كفاءتهم الجمعية وروحهم المرحة.

القسم الأول: المسألة العمومية

الفصل الأول: الحيز العمومي

غالباً ما تقارَن الأزمنة الحديثة بتلك الحقبة التي بدأت فيها الإمبراطورية الرومانية بالأفول. فكما آل انحلال روما الأخلاقي إلى زعزعة سيطرتها على الغرب، يقال إن انحلال الغرب الحديث أفقده القدرة على حكم العالم. وعلى الرغم من طابع هذه الفكرة السخيف إلى حد ما، فإنها تتضمن جانباً من الحقيقة. فهناك توازٍ مُعيَّن بين أزمة المجتمع الروماني بعد وفاة أغسطس والحياة المعاصرة. ويعود هذا التوازي إلى التوازن بين الحياة العمومية والحياة الخصوصية.

عند نهاية الحقبة التي تسمى أغسطية، بدأ الرومان يَعُدّون حياتهم العمومية واجباً شكليّاً محضاً. فالاحتفالات العامة، ومتطلبات الإمبريالية العسكرية، وأشكال التواصل الشعائري بالآخرين خارج نطاق العائلة، كل ذلك أصبح واجباً؛ إنه واجبٌ خضع له الرومان خضوعاً سلبيّاً متصاعداً. صحيح أنهم كانوا ما زالوا يمتثِلون لقواعد الشأن العام (res publica)، غير أنهم كانوا ينخرطون فيه بشغف متناقص. ومع اختفاء سفك الدماء من حياة الروماني العمومية، بحث في حياته الخصوصية عن مستقَر للتعبير عن طاقاته العاطفية، وعن مبدأ جديد للإيمان والالتزام. وكان هذا الالتزام الخاص من نمط زهدي، أي الهروب من العالم الخارجي ومن شكليات الشأن العمومي بصفته جزءاً من ذلك العالم. الالتزام الذي نتكلم عنه كان قد مسَّ فِرقاً مختلفة في الشرق الأدنى، من بينها فِرق لم تتأخر المسيحية عن الهيمنة عليها. ومن ثم توقفت المسيحية عن أن تكون ممارسة روحية سرية، فظهرت إلى العلن، وأصبحت المبدأ الجديد للنظام العام.

في أيامنا كذلك، أصبحت الحياة العمومية واجباً شكليّاً. فصِلات معظم المواطنين بالدولة تتسم بالخضوع والقبول السلبي، لكن ضعف كل ما يتصل بالمجال العمومي يذهب بعيداً في تجاوزه الشؤونَ السياسية. فالتعارف والتبادلات الشعائرية مع الغرباء (strangers) تُعَدّ، في أحسن الأحوال، سلوكاً جافّاً وشكليّاً، إن لم يكن مصطنَعاً. الغريب نفسه يُعَايَش بوصفه شخصاً مهدِّداً، وقلة من الناس تستمتع فعلاً في عالم الأشخاص الغرباء هذا الذي تنشئه المدينة الكوزموبوليتية [العالمية المتنوعة]. ويتشكل الشأن العام إجمالاً من تلك الروابط والالتزامات المتبادَلَة التي تسود بين الأشخاص الذين لا يرتبطون بروابط الدم أو القربى؛ هؤلاء الناس هم الحشد، "الشعب"، ونظام الحكم (polity)، بدلاً من روابط العائلة أو الأصدقاء. واليوم، على غرار الحقبة الرومانية، غالباً ما تقتصر المشاركة في الشأن العام على مجاراة الآخرين، بينما تشهد منتديات الحياة العمومية، مثلها مثل حياة المدينة، حالة من الانحطاط.

يَكمُن الفرق بين الماضي الروماني والحاضر الحديث في البديل، في المعنى الذي تتخذه الحياة الخصوصية في كل من الحقبتين. فالرومان كانوا يبحثون في الخصوصي عن مبدأ يواجهون به العمومي، مبدأ ركيزته التجاوز الديني للعالم المادي. أما في الحياة الخصوصية اليوم فلا نبحث عن مبدأ، بل نتبصر في نفسياتنا، وما يمكن أن تمتلكه مشاعرنا الشخصية من أصالة. لقد سعينا لجعل الوجود الخاص، [أي] وحدنا مع أنفسنا، ومع العائلة والأصدقاء، غايةً قائمة بذاتها.

تبقى الأفكار الحديثة عن سيكولوجيا هذه الحياة الخصوصية أفكاراً مشوَّشَة. وفي الوقت الحالي، هناك أقلية من الناس يؤكدون أن حياتهم النفسية ولدت ولادة ذاتية تلقائية في معزل عن الشروط الاجتماعية، وعن تأثيرات البيئة المحيطة. مع ذلك، غالباً ما نتصرف تماماً وكأن النفسانية تمتلك حياة داخلية خاصة بها. هذه الحياة النفسية تبدو قيمتها كبيرة وشديدة الرهافة، بحيث تذوي في حال تَعرُّضها لوقائع العالم الاجتماعي القاسية. وهي حياة لا يمكنها أن تتفتح إلا إذا كانت محمية ومنعزلة. لقد أصبحتْ أنا كلٌّ فرد هي العبء الأساس لديه. وأصبحت معرفة الذات بدورها هدفاً وغاية في ذاتها، بدلاً من أن تكون وسيلة من وسائل

معرفة العالم. هذا الاستغراق في الذات هو، بالضبط، ما يمنعنا حتى من تحديد مفهوم الخصوصي وطبيعته، وتعريف شخصيتنا الخاصة بوضوح، سواء في نظرنا أو في أنظار الآخرين. وفي الواقع، كلما تخصصت نفسيتنا [أي استغرقت في الخصوصي] تضاءلت حيويتها، وصار صعباً علينا اختبار إحساسٍ ما والتعبير عنه.

لم يكن بحث الروماني ما بعد أغسطس عن آلهة شخصية شرقية يمتُّ إلى العالم العمومي بأي صلة. والآلهة هذه تنتهي إلى فرض نفسها وإخضاع القانون العسكري والعادات الاجتماعية لمبدأ أعلى مختلف كليّاً. وفي السُنَّة الراهنة المعنية بتعريف الخصوصي، فإن وضوح العلاقة بين التجربة اللاشخصية والتجربة الخاصة بعيدَ المنالِ. ولا نجد "معنى" للمجتمع إلا بأن نجعله نسقاً نفسيّاً فسيحاً. ويمكننا، بطبيعة الحال، فهم دور الإنسان السياسي بوصفه من يصوغ القوانين ويعمل على تطبيقها، لكن هذا النوع من النشاط لا يهمنا إلا عندما نريد فهمَ الدور الذي تقوم به شخصية من الشخصيات على الحلبة السياسية، أي فهم دور الشخصية في الصراع السياسي. ونحن نحكم على "صدقية" الإنسان السياسي الذي يترشّح لمنصب عام، أو على "شرعيته"، بناءً على شخصيته، لا بناءً على أفعاله أو البرامج التي يتبناها. يمكن مقارنة الهوس بالأشخاص، على حساب العلاقات الاجتماعية اللاشخصية، بمصفاة تزيل ألوان فهمنا العقلاني للمجتمع. الوسواس نفسه يحجب الأهمية الثابتة للطبقات في المجتمع الصناعي المتقدم، ويفضي بنا إلى اعتبار الجماعة الأهلية بمنزلة وسطٍ يبيح التضامن بين الأفراد، وإلى الحط من شأن العلاقات الاجتماعية بالغرباء، تلك العلاقات التي تتكون وتنشأ خصوصاً في المدن. وبعَوْد ساخر للأشياء، تكبح هذه الرؤية النفسية تطور بعض القوى الأساسية في شخصيتنا، كاحترامنا حياةَ الآخرين الخصوصية. وهي تمنعنا أيضاً من فهم أن كل أنا، هي، في وجه من وجوهها، متحف للأهوال، وأن العلاقات المتمدِّنة بين الأفراد لا يمكنها أن تنشأ إلا إذا كتمنا بعناية رغباتنا الخبيثة الصغيرة وأطماعَنا وضروبَ غيرتنا.

تأسس ارتقاء علم النفس الحديث، ولا سيما علم النفس التحليلي، على قناعة مفادها أن فهم المكوِّنات الداخلية للذات الخاصة بها من دون أفكار استثنائية عن الشيطان أو الخطيئة، قد يتيح للبشر تحرير أنفسهم من هذه الأهوال، فينعتقون ليشاركوا بالكامل وبطريقة أكثر عقلانية في حياة تقع خارج حدود رغباتهم الخاصة.

وباتت جماهير الناس معنية بالتاريخ الفردي وبالعواطف الخاصة بها، وذلك أكثر من أي وقت مضى؛ وأثبت هذا الاهتمام أنه فخ، أكثر من كونه تحرراً.

ولمّا كان لهذا التصور النفسي للحياة عواقب واسعة النطاق، فإنني أريد أن أعرِّفه على نحو قد يبدو غير ملائم لأول وهلة: هذا التصور هو رؤيةٌ حميمة الطابع للمجتمع. وكلمة "حميمية" هذه تستحضر الدفء والثقة والتعبير المنفتح عن الأحاسيس؛ ولكن لأننا نتوقع منافع نفسية تحديداً من طيف مجالات تجربتنا كافة، ولأن جانباً كبيراً من الحياة الاجتماعية الذي له معنى لا يمكنه أن يوفر لنا هذه المكافآت النفسية، يتراءى لنا أن العالم الخارجي والمجرَّد من الهوى الشخصي يخوننا، ويبدو لنا تافهاً وفارغاً.

أجدني، بمعنى من المعاني، أدور حول الحجة التي استخدمها [عالم الاجتماع الأميركي] ديفيد ريزمان (David Riesman) في روايته الحشد المتوحِّد (The Lonely Crowd). فهو يقارن مجتمعاً موجَّهاً داخليّاً، يتحرك الناس فيه انطلاقاً من التزامات مرتكِزة على أهداف ومشاعر أحسوها بأنفسهم، يقارنه بمجتمع يوجِّهه الآخرون، تعتمد فيه هذه العواطف والالتزامات على ما يعتقده الناس أحاسيسَ الآخرين. اعتقد ريزمان أن المجتمع الأميركي، ويليه مجتمع أوروبا الغربية، كانا معاً قيد الانتقال من النمط الأول إلى النمط الثاني؛ لكن ينبغي قلب هذا التسلسل. فالمجتمعات الغربية في حال انتقال من نمط مجتمعي يكاد يديره الآخرون إلى مجتمع يدار من الداخل، على الرغم من استحالة التحدث عما يتكون منه هذا الداخل. ونتيجة لذلك، نشأ التباس بين الحياة العمومية والحياة الخصوصية. فالناس يَحلّون الشؤون العامة من زاوية الأحاسيس الشخصية، في حين أن المسائل العامة يجري التعامل معها بالشكل الصحيح، من خلال أعراف تحمل معانيَ لاشخصية [مجرَّدة من الهوى الشخصي] فحسب.

هذا الالتباس يمكن أن يبدو مشكلة أميركية بشكل خاص، فالمجتمع الأميركي يعلي كثيراً من شأن التجربة الفردية. وهذا قد يقود أبناء هذا المجتمع إلى تقييم الحياة الاجتماعية كلها وفقاً للمشاعر الشخصية. لكن ما يعاش هنا ليس فردانية سوية وصارمة، بل هو، بالأحرى، قلق في شأن الشعور الفردي الذي يُلقي بثقله على الناس في صلاتهم بالعالم. ومصدر هذا القلق ينبغي البحث عنه في التقلبات الكبرى التي شهدتها الرأسمالية، وفي الإيمان الديني. وهي تقلبات لا تنحصر ضمن الحدود الوطنية.

إن القلق الذي نشعر به إزاء الإحساس يمكن عدُّه كذلك نتيجةً لانتشار "البحث عن الشخصية" ذي الطابع الرومانسي ولابتذاله. لا يجري هذا البحث في حيز مجتمعي فارغ، فظروف الحياة اليومية هي ما يحث الناس على هذا البحث عن تحقيق الذات. والدراسات الأدبية المخصَّصة لهذا البحث لم تُعنَ بتقدير الثمن الاجتماعي الباهظ الذي يتطلبه هذا البحث.

يتطلب تأكُّل الحياة العمومية أيضاً نمطاً خاصّاً من الدراسات المختلفة عن التاريخ الاجتماعي الشائع. فالكلام عن التعبير في العلن يقود طبعاً إلى السؤال: بأي أنماط تعبيرية يستطيع الكائن البشري التعبير عن العلاقات الاجتماعية؟ حين يجامل امرؤ شخصاً غريباً، على سبيل المثال، هل يتصرف من وجهة نظر تعبيرية مثلما يتصرف الممثل على خشبة المسرح؟ من الصعب الكلام عن فراغٍ تعبيري ما في الحياة العمومية من دون أن نمتلك، مسبقاً، نظرية في ماهية التعبير. هل هناك، على سبيل المثال، فرق بين التعبير الملائم للعلاقات العمومية والتعبير الملائم للعلاقات الخصوصية؟

حاولتُ بناء نظرية في التعبير في العلن مستخدماً التاريخ والنظرية معاً. وفي هذا المؤلَّف، لجأتُ إلى التحولات الملموسة التي طالت السلوك، والقول، والزي، والمعتقدات في العلن، لبناء نظرية في التعبير الاجتماعي. وأوحى التاريخ بمفاتيح تمهِّد لبلورة هذه النظرية، إذ حاولتُ في الوقت نفسه استعمال الرؤى المجرَّدة المكتسَبة بصفتها مفاتيح لطرح أسئلة جديدة تتعلق بالسجل التاريخي.

كل بحث جدلي لا تكتمل حجته إلا بعد إنجاز المؤلَّف. فمن المستحيل الإعلان عن "النظرية" دفعة واحدة وعرضُها كخريطة لاستكشاف الحقل التاريخي. إلى ذلك، وتوخِّياً للوضوح، أريد في هذا الفصل أن أتفحص تطور الأبعاد الاجتماعية والسياسية للمسألة العمومية في المجتمع الحديث. أما في الفصل الثاني، فسأعرض ملامح نظرية التعبير في العلن. وهكذا سننتقل على الدوام من النظري إلى التاريخي، والعكس بالعكس، في بقية أجزاء الكتاب.

الحب خارج الحيز العمومي

إن للمشكلة العامة في المجتمع المعاصر بعدَيْن: لا يثير كل من السلوك والقضايا اللاشخصية الكثيرَ من الشغف، في حين يبدأ السلوك والقضايا بإثارة الشغف

عندما ينظر المرء إليها، خطأ، على أنها قضايا شخصية. وبسبب وجود هذه المشكلة العامة المزدوجة، تتولَّد مشكلة ضمن الحياة الخصوصية. يفقد عالَم المشاعر الحميمة الحدودَ كلها، ولا يعود مقيَّداً بعالم عمومي يجد فيه الناس بديلاً ويستثمرون أنفسهم بشكل تعويضي. وهكذا، يشوّه تأكُّل الحياة العمومية القوية العلاقات الحميمة التي تهم الناس حقّاً. وليس من مثلٍ يمكنه أن يعبِّر أفضل تعبير عن هذا التشوه سوى التطور، في الأجيال الأربعة الأخيرة، الذي خضعت له تجربة الحب الجسدي التي هي الأكثر حميمية في تجاربنا الشخصية.

خضع الحب الجسدي في تلك الحقبة لإعادة تعريف؛ فهو لم يَعُد يفسَّر من زاوية إيروتيكية شهوانية، بل من زاوية جنسانية. كانت الإثارة الشهوانية في العصر الفيكتوري تستتبع علاقاتٍ اجتماعيةً، بينما تتعلق الجِنسانية بالهوية الشخصية. كانت الإيروتيكية تُترجَم بتعبير جنسي يشفُّ عن أفعال اختيارية تفاعلية، مكتومة أو مقموعة. أما الجنسانية فلم تكن تصرفاً أو فعلاً، فهي إجمالاً حالة يشكِّل فيها الفعل الجسماني للحب الجسدي النتيجة السلبية والنهاية الطبيعية لإحساس حميم يختبره شخصان.

كادت إيروتيكية برجوازيي القرن التاسع عشر تقتصر على شعور بالخوف على نحو كاملٍ تقريباً، ولم يكن يُعبَّر عنها إلا عبر مصفاة تَلجُمها وتقمعها. ذلك أن كل تصرف جنسي كان يتسم بإحساس من الانتهاك: انتهاك الرجل جسدَ المرأة، انتهاك العشاق السُنَّة المجتمعية، والأخطر أخلاقيّاً انتهاك المِثليين هذه السُنَّة. احتجت شرائح كبيرة من المجتمع الحديث على الخوف والقمع، وهذا أمر إيجابي. بيد أن هذه الأمثلة للحميمية في المخيلة المعاصرة صاحَبَتها ردة فعل ضد الفكرة التي تعتبر الحب الجسدي تصرفاً أو فعلاً، يجب أن تكون له، مثله مثل أيِّ سلوك اجتماعي آخر، قوانين وحدود وقواعد تضفي عليه أهمية خاصة. أما الجنس، على العكس من ذلك، فاعتُبِر كاشفاً للأنا. ثمة عبودية جديدة حلّت محل العبودية القديمة.

يُخيَّل إلينا أن الجنسانية تحدد الحقل الواسع لمَن نحن وبماذا نشعر. بيد أن الجنسانية التي تُعتبر حالاً تعبيرية، أكثر مما هي فعلاً تعبيريّاً، تشوبها الفوضى (entropic)، وهي تتصل من قريب أو من بعيد بجوانب تجربتنا كافة. ونحن نكتشفها ونكشف عنها ونتأقلم معها، لكننا لا نسيطر عليها. فنحن نعتبر التحكم في الجنسانية

ضرباً من ضروب التلاعب وانعدام الحساسية، ووضعها على مستوى الانفعالات الأخرى نفسها التي نحاول السيطرة عليها. فالناس الذين نظروا إلى الحب على هذا النحو في العصر الفيكتوري، كان يمكنهم القول إنهم استخلصوا دروساً من حياتهم الشهوانية، حتى وإن كانت تلك الدروس مؤلمة بسبب المرور عبر القواعد القمعية. ونحن اليوم لا نستخلص أيّ درس "من" الجنس، لأن ذلك يعني أن الجنسانية تقع خارج الأنا؛ بل نبحث عن أنفسنا بحثاً مستمرّاً ومحبِطاً من خلال الأعضاء التناسلية.

لنأخذ على سبيل المثال الاختلاف الدلالي بين كلمة "الغِواية" المستعمَلة على نطاق واسع في القرن التاسع عشر ومصطلح "عَلاقة" الحديث. تَحدُث الغِواية عندما يوقظ شخص ما - ليس رجلاً بالضرورة - لدى شخص آخر إحساساً ينجم عنه خرق للسُّنَن الاجتماعية. هذا الخرق يقود إلى خلخلة الصلات الاجتماعية الأخرى كافة على نحو مؤقت؛ فشريك المرء، أو أهله وأولاده، يُعتَبرون متورِّطين رمزيّاً بشعور بالذنب، ومتورطين فعلاً في حال انكشاف فعل خرق السنن. أما مصطلح "العلاقة" الحديث فيُلغي هذه المخاطر كلها، لأنه يُنكر الفكرة التي تَعتبر الحب الجسدي فعلاً اجتماعيّاً، ويجعله تجانساً انفعاليّاً يقع تعريفاً خارج نسيج الصلات الاجتماعية الأخرى. فحين يكون شخص ما في أيامنا على علاقة بشخص آخر، سواء في داخل حدود الزواج أو خارجه، يبدو من غير المنطقي أن يكون ذلك مرتبطاً ارتباطاً طبيعيّاً بعلاقاته العائلية؛ إذ حين يمارس الشخص الحب مع شخص آخر، يتغير وضعه بوصفه ابن شخصٍ آخر. ويمكن القول إن هذه المسألة مسألة حالات فردية، وعوامل شخصية، وليست مسألة اجتماعية. حتى بين الأشخاص الذين يتمتعون بفكر حر، تُقدَّم الحجة نفسها عندما يتعلق الأمر بعلاقة مرتبطة بالزواج. فحتى مصطلح "علاقة" الفارغ والمسطَّح جدّاً، لا ينطوي على نوع من تثمين قيمة الجنسانية، بوصفها صورة يمكن مشاركتها اجتماعيّاً من خلال الكلام. وبثورتنا ضد القمع الجنسي انتفضنا في الوقت نفسه ضد فكرة أن الجنسانية لها بعد اجتماعي.

كيف يحدث أن رغبتنا في التحرر الجنسي، الصادقة طبعاً، تصطدم دائماً بأحاجي الأنا السحرية والمتعذرة الحل؟ في مجتمع كمجتمعنا، حيث الإحساس الحميم هو المعيار الجامع والشامل للواقع والحقيقة، تتخذ التجربة شكلين يفضيان إلى تدمير لاإرادي. هناك، من جهة، القوى البشرية الأساس في النرجسية التي تنشِّطها ثقافتنا

وتُدخلها إدخالاً منظَّماً ومنحرفاً في العلاقات الإنسانية. ومن جهة أخرى، هناك السؤال الذي يريد معرفة مدى "صدق" الناس وصراحتهم في ما بينهم، بوصفهما [أي الصدق والصراحة] معيار العلاقات الحميمة.

في معناه العيادي يبتعد مفهوم النرجسية قليلاً عن الفكرة التي نكوِّنها عنه في العادة، أعني هيام شخص بجماله الخاص. وبوصفه اضطراباً في الشخصية (disorder character)، يعني هذا المفهوم الاستغراق في الذات على نحو يجعل الشخص عاجزاً عن التمييز بين ما ينتمي إلى مجال أناه وإلى مكافأة أناه وما يقع خارج أناه. فالنرجسية هي هوس يمكن ترجمته بهذا السؤال: "بماذا يعنينا هذا الشخص، وهذا الحدث؟". هذا السؤال الذي يتعلق بالأهمية التي نوليها لأنا الآخرين أو للأفعال الخارجية طُرِح تكراراً، لكن التكرار حجب إدراكنا للآخرين أو الأحداث. ومن الغرابة أن يجعل الاستغراقُ في الذاتِ الأنا عاجزةً عن تلبية الحاجات؛ فهذا الاستغراق يُفضي بشخص موشِك على بلوغ هدف ما، أو على التواصل مع آخر، إلى التفكير على النحو الآتي: "ليس هذا ما كنتُ أريده". للنرجسية إذاً مِيزة مزدوجة: استغراقٌ شَرِه في حاجات الأنا، وعائق شديد الوضوح أمام تلبية هذه الحاجات.

تشكِّل اضطرابات الشخصية النرجسية الشطرَ الأكبر من أشكال الضيق النفسي التي يعالجها اليوم معالجون نفسيون؛ فأعراض الهستيريا التي سيطرت في زمن فرويد على مجتمع إيروتيكي وقمعي اختفت كلها تقريباً. أما اضطرابات الشخصية النرجسية، فتنجُم عن تشجيع المجتمع الجديد تكاثُرَ المكوِّنات النفسية على حساب اللقاءات الاجتماعية، أو على حساب اللقاءات الاجتماعية التي تقع خارج حدود الأنا، أي في العلن. وعلينا أيضاً أن نكون حذرين في ما يتعلق بنمط الضِّيق المقصود هنا، لئلا نعطيَ فكرة خاطئة عن الوسط الذي اكتسب فيه الضيق شكلاً اجتماعيّاً. هذا النوع من اضطراب الشخصية النرجسية لا يقود بالضرورة إلى الذُّهان، والناس الذين يعانونه ليسوا في حال مأزومة على الدوام. إن التراجع عن الالتزام، أو البحث المستمر عن تعريف من الداخل لفكرة "من أنا"، يسبِّب الألم، لكنه لا يُنتِج شعوراً جائحاً بالتوعك. النرجسية، بتعبير آخر، لا تنتج الشروط التي تسمح بتدميرها الخاص.

في مجال الجِنسانية، تُعفي النرجسيةُ الحبَّ الجسدي من أيّ نوع من أشكال الالتزام الشخصي أو الاجتماعي. وإن حقيقة الالتزام من جانب شخصٍ ما تبدو له

أو لها أمـراً يحُـدّ مـن الفـرص "الكافيـة" لمعرفـة الشريـك عـلى حقيقتـه، وللعثـور عـلى الشـخص "المناسب" ليتكامل معه أو معها. وتصبح كل علاقة جنسية بـين شريكـين تحـت سـيطرة النرجسـية أقل إشباعاً كلما طال أمدها.

يمكّننا هذا من بناء الصلة الأولى بين النرجسية والجِنسانية، وذلـك بتفحّصـنا الصـورة التـي ينشئها كل شخص عن جسده الخاص. هناك دراسة مهمة أُجرِيـت في بـاريس عـلى مـدى سـنوات عــدة، بينــت أن النــاس كلــما قصَرُوا جنســانيتَهم عــلى أجســادهم ازدادت صــعوبة "ترميــز" (symbolizing) أجسادهم. وبذلك تتحول الجنسانية إلى حالة مطلقة، وتتزايد صـعوبة أن يتخيـل الأشخاص أشكالاً قضيبية على مثال أعضاء طبيعية، نباتية مثلاً، أو أن يتحسسـوا الصـلة بـين حركـة الجسد وعمل الأسطوانة أو المنفاخ مثلاً. وتكريس الجسد بوصفه حالة جنسية مطلَقة، هو تكريس للطابع النرجسي. وهذا ما يجعل الجنسانية صفة حصرية مـن صـفات الشـخص، أي حـالاً بـدل أن تكون نشاطاً، ولهذا تنفصل الجِنسانية جوهريّاً عن تجربة الفرد الجنسية. وتخلُـص الدراسـة إلى أن النرجسية هي في الأصل من أفـول مخيّلـة الجسـد "المجازيـة" أفـولاً محـدَّداً، أي إضـعاف النشـاط المعرفي الذي يرتكز على ابتداع رمز انطلاقاً مـن شيء. هـذا أحـد الأسـباب المؤديـة إلى ظهـور قـوى سلبية عندما ينتقل مجتمع ما مـن الإيروتيكيـة إلى الجنسـانية، ومـن الإيمـان بأفعـال انفعاليـة إلى الإيمان بحالات انفعالية. فعندما يُنكِر مجتمع ما على الشهوة الجنسـية (Eros) بُعـدها العمـومي، سرعان ما تنطلق سيرورة مدمِّرة في ذلك المجتمع.

غالباً ما تظهر النرجسية متخذة شكل سيرورة معاكسة: لو استطعت أن أشعر أكثر فقط، أو لو استطعتُ أن أشعر حقّاً، لأمكنني التواصل وإقامة صلات "حقيقية" مـع الآخـرين؛ لكـن، في كـل لقاء، يبدو لي بأنني لا أشعر كفاية. المضمون الصريح لهذه المعاكسة هو اتهام الذات، لكن يختبـئ خلفه إحساس بأن العالم يخذلني.

ثمة قوة ثانية تُضاف إلى هذا البحث العَبَثي عن هوية داخلية خالصة. لإبـراز هـذه القـوة يمكننا أن نضرب مثالاً عليها، يتعلق بعملية إعداد المستجوِبين التشخيصيين المبتدِئين.

في أثنــاء جلســاتهم الأولى، غالبــاً مــا يرغــب القــائمون عــلى إجــراء المقابلــة في إظهـار اعتبـارهم المسـتَجوَبين أشخاصـاً حقيقيـين، وليسـوا مجـرد "مصـادر معلومـات"؛

فيرغبون في التواصل معهم ومبادلتهم المكاشفات على قدم المساواة. وتؤدي هـذه الرغبـة المُجدِيـة إلى حالة أولية فريدة: فكلما كشف المستجوَب تفصيلاً أو إحساساً من تفاصـيل حياتـه الخصوصـية فعل المستجوِب الأمر نفسه. في هذه الحالة، فإن معاملة شخص آخر بأنه "شخص حقيقـي" تشـبه نوعاً من سوق لتبادل الحميميات، يتبادل فيها اللاعبون الكشف عن أوراقهم.

يحاول القائمون على إجراء المقابلـة الخـروج مـن هـذا التسـويق المتبـادَل لكشـف الأوراق الخاصة عندما يرون أن كشف أوراقهم يُفقدهم فرصة التعرف على حقيقة مشـاعر الأفـراد الـذين يُجرون المقابلات معهم. وتلوح هذه الفرصة إذا طرح المستجوِب أسئلته وجلس صامتاً ينتظـر مـن الشخص الآخر الإجابة عنها. بمرور بعض الوقت، يعتري المستجوِبين الحساسين قليلاً شعورٌ بالضيق، إذ يكتشفون أن التعامل مع أشخاص عـلى قـدم المسـاواة عـلى الصـعيد العـاطفي يتطلـب صـلات متبادَلة معهم. في هذه اللحظة يصبح الطرفان مستعدَّين للانتقال من مثال للحميمية قِوامُه سوق التبادل إلى حميمية أكثر صـدقاً، لا تعـزل الأنـا في داخـل حـدودها، بـل تُسـهِّل التواصـل حقّـاً مـع الآخرين.

يسلك المستجوِبون انطلاقاً من قواعد سلوك تصلح في المجتمعـات كلهـا. إذا كـان التقـارب القائم بـين شخصـين يصـل إلى حـد التعـارف، يصـبح التعـارف العلائقـي بيـنهما حقـلاً لتكاشـفهما المتبادل. وعندما يستنفد شخصان تَكاشفَهما وتنضب بينهما سوق التبادل، فـإن علاقـتهما غالبـاً مـا تشرف على نهايتها. العلاقة استُنفِدَت إذ "لم يَعُد هناك ما نقوله"، والآخـر صـار "مفروغـاً منـه" [لم يَعُد مجهولاً]. السأَم هو نتيجة منطقية للحميمية القائمة على سوق التبادل. وهذا الإرهـاق يكمِـل بالتمام القناعةَ النرجسية بأن المكافآت التي يحصل عليها المرء حالياً ليست كل ما يمكن أن يحصـل عليه، أو على العكس، إنه لا يشعر شعوراً كافياً لتكون صلته بالشخص الآخر "حقيقية".

تصبح النرجسية وسوقُ تبادلِ الكشف عن الشعور في ظروف حميمة أمرين مدمِّرَين. ثمة سعي دائم للإشباع، لكن الأنا تَحُول، في الوقت نفسه، دون حصوله. ويمكن أن نلمح قوة لغـة الـذات هـذه في الكلمات الرمزية المستخدَمة اليوم لقياس "أصالة" العلاقـات أو الأشـخاص الآخـرين. ونحـن نتسـاءل إذا كان بمقدورنا "إقامة الصِّلة" بالأحداث أو الأشخاص الآخرين، وإذا كـان الأشـخاص أطـراف هـذه العلاقـة

"منفتحين" حقّاً بعضُهم على بعض. والتساؤل الأول كلمة تُخفي قياس الآخَر بمرآة القلق الذاتي، والثاني كلمة تُخفي قياس التفاعل الاجتماعي بمعايير سوق تبادل الاعتراف.

سعت العائلة البرجوازية، في القرن التاسع عشر، جاهدة للتمييز بين الواقع الخصوصي والعالم العمومي الشديد الاختلاف الذي يقع خارج المنزل. كان الحد بين هذين العالمين غامضاً، وغالباً ما كان يُنتهَك، وقد رسمت يدٌ، ترتجف من الخوف، هذا الحد في المجال الإيروتيكي، لكن ثمة جهداً كان يُبذَل، أقله لتثبيت الفردانية وتعقّد مجالات الواقع الاجتماعي على اختلافها. كانت الحياة البرجوازية في القرن التاسع عشر ذات صفة نميل إلى نسيانها، هي كرامتها الجوهرية. ثمة جهد كان يُبذَل - مَرَضي ومحكوم بالفشل بلا شك - لتمييز مجالات التجربة المختلفة، وتالياً لتنظيم مجتمع تسوده الفوضى والقسوة سيادة تامة، ولتلطيفه. لقد أدرك ماركس هذه الكرامة بالقدر نفسِه الذي أدركه فيبر، واحتفى بها توماس مان في روايات صباه، تلك التي كانت في الوقت نفسه دراسات في تفكك تلك الكرامة المحتَّم.

إذا كان الناس قد وقعوا في فخ قضايا الأنا، فيما هم يعيشون حياة فاعلة إلى جانب أفراد ليست لديهم أيّ فرصة للتعارف في ما بينهم، في الحياة السياسية أو البيروقراطية في أوسع المقاييس، يمكننا الاستنتاج عادة أن سبب المشكلة يقع في الأهمية المتزايدة لعلم النفس في الحياة البرجوازية. هذه المشكلة النفسية يمكن دراستها بمعزِل عن المسائل المتعلقة بالمشاركة الاجتماعية وسلوك المجموعات؛ لكن ما حدث في الواقع هو العكس. فكلما تَطور الاهتمام بقضايا الأنا تضاءل الإقدام على سلوك له غايات اجتماعية إزاء غرباء، أو بكلام آخر إذا أردنا، فإن ذلك السلوك ينحرف بسبب النزعة النفسية. فلنضرب مثلاً على ذلك: يشعر الناس في داخل الجماعات أن عليهم أن يتعارفوا ليتمكنوا من التعامل في ما بينهم؛ لكن هؤلاء الناس يقعون، في أثناء تعارفهم على نحو متصاعد، في فخ سيرورة تشلُّهم، ركيزتها انكشاف كل منهم للآخر على المستوى الشخصي، وهكذا يفقدون الرغبة في العمل معاً شيئاً فشيئاً.

رغبة المرء في أن يكشف شخصيته الخاصة في حقل التبادل الاجتماعي، والسلوك بمقتضى ما يكشفه هذا الحقل من شخصيات الآخرين، يمكن قياسهما بطريقتين. أولاً، رغبته في إظهار نفسه بوصفه فاعلاً اجتماعيّاً، من خلال عرض صفاته

الشخصية. كأن ما يجعل السلوك حسناً (أي أصيلاً) هو سجايا الفاعلين أو طبائعهم، وليس السلوك ذاته. فحين يُعتَبَر شخص ما أصيلاً، أو عندما يُنظَر إلى المجتمع برمّته بوصفه وسطاً يخلق خصال أصالة إنسانية، تكشف اللغة طريقةَ النظر إلى السلوك الاجتماعي بوصفه منخفِض القيمة، نتيجة المبالغة في تقدير المسائل النفسية تقديراً منظَّماً. يقول لنا الحس السليم بوضوح إن أناساً طيبين يقومون بأفعال سيئة، لكن لغة الأصالة هي ما يمنعنا من اللجوء إلى الحس السليم.

ثانياً، الرغبة في تأصيل الذات، أي تأصيلِ حوافزها ومشاعرها، وهذه الرغبة هي شكلٌ من أشكال الحركة التطهيرية (Puritanism). فعلى الرغم من التحرر الجنسي، لا نزال في مدار التبرير الذاتي الذي تَحكّم في عالم التطهيريين. وسبب ذلك محدَّد بوضوح. غالباً ما تتركز الأحاسيس النرجسية على السؤال المُلِحّ الذي يتعلق بمعرفة ما إذا كنتُ حسناً كفاية، وما إذا كنتُ مناسباً. وعندما يستحث مجتمع ما مثل هذه الأحاسيس، ويضفي قيمة على إحساس الفاعلين الذاتي، ويقلِّل من قيمة سمات السلوك الموضوعية، تقفز إلى الواجهة، بانتظام، مسائلُ التبرير الذاتي للسلوك، بواسطة "فعل رمزي". أما التعارض الذي يحدث اليوم بين العمومي والخصوصي، وسط استنفار مِلحاح لمسألة شرعية الأنا، فيُحيي المضامين الأخلاقية البروتستانتية الأكثر حدة في ثقافة، ليست دينية ولا مقنعة، بأن الغنى المادي هو شكل من أشكال رأس المال الأخلاقي.

يمكن أن نخطئ بسهولة في اعتبار المقايضة بين الاستغراق الذهني [النفساني] الأعمق وانخفاض المشاركة الاجتماعية قضيةً نفسيةً قائمةً بذاتها. وقد يقال إن الناس يفقدون "الإرادة" أو "الرغبة" في التصرف بطريقة اجتماعية. هذه الكلمات التي تصف حالات نفسية خالصة هي كلمات مُضلِّلَة لأنها لا تشرح كيف يمكن أن يفقد مجتمع بكامله إرادته أو يغيِّر رغباته. وهي كلمات مُضَلِّلَة أيضاً لأنها تقترح حلّاً علاجيّاً لإخراج الناس من هذا الاستغراق، إذ تفترض أن البيئة التي قضت على إرادتهم الاجتماعية، وحوَّلت رغباتهم، قد تفتح ذراعيها فجأة للترحيب بالأفراد الذين تغيّروا.

فضاء عمومي ميت

تتزايد الرؤية الحميمة للعالم قدر ما يُهجَر الحيز العمومي ويصبح خاوياً. على مستوى الحضور الفيزيائي / الجسماني، تحث البيئة الناس على حُسبان الحيز العمومي خِلوًّا

من المعنى. هذا ما نلاحظه على صعيد تنظيم الفضاء في المدن. فالمعماريون الذين يُصمِّمون ناطحاتِ السحاب، ومبانيَ أخرى من نوعها، هم بعض المتخصصين المرغمين على العمل انطلاقاً من مفاهيم حديثة للحياة العمومية، والتعبير عن مزاياها، وبسطها وتجسيدها أمام الناس بوصفها ضرورة.

كانت ناطحة السحاب ليفر هاوس (Lever House)، المطلة على بارك أفينيو (Park Avenue) في نيويورك، والتي صمَّمها غوردن بونشافت (Gordon Bunshaft) من أوائل ناطحات السحاب التي بنيت على طراز المدارس الدولية (International School) بعد الحرب العالمية الثانية. هناك ساحة مفتوحة على مستوى الطابق الأرضي. وفي الجانب الشمالي فناء يرتفع فوقه برج، في الطبقة الأولى منه نقع على بناء منخفض يحوط الجهات الثلاث الأخرى. وكي نصل إلى الفناء من الشارع، علينا المرور تحت البناء. والمكان في مستوى الشارع هو فضاء ميت، إذ ينعدم النشاط في الطبقة الأرضية التي ليست سوى مكان مُقفِر للعبور إلى الداخل. شكل ناطحة السحاب الدولية الطراز، متناقض مع وظيفتها. هناك ساحة عمومية مصغَّرة، لكن وظيفتها تُقوِّض طبيعة الساحة العمومية نفسها، أي اختلاط الناس والنشاطات الإنسانية.

يعكس هذا التناقض نزاعاً على قدر أكبر من الأهمية. فالمدرسة الدولية ارتبطت بتصور جديد للرؤية في تصاميم الأبنية الكبرى وتشييدها. ثمة جدران مصنوعة بالكامل، تقريباً، من الزجاج المؤطَّر بدعامات رقيقة من الفولاذ، وهي حواجز تسمح بانفتاح داخل المبنى على خارجه وتداخلهما. هذه التكنولوجيا الهندسية تسمح بتحقيق ما يسمِّيه سيغفريد غيديون (Sigfried Giedion) الجدار الشفَّاف المثالي، أي الحد الأقصى من إمكان تبادل النظر؛ لكن هذه الجدران هي أيضاً حواجز مُحكَمة. لقد كانت ناطحة السحاب ليفر هاوس المثال الأول لتصوُّر معماري يعزل الحائط فيه الأنشطة الداخلية عن حياة الشارع، على الرغم من كونه حائطاً شفَّافاً. يوحِّد هذا التصور للتصميم جماليات الرؤية [أو الانكشاف للأنظار]، والعزلة الاجتماعية.

إن مفارقة العزلة هذه في قلب الانكشاف للأنظار ليست من خصائص نيويورك وحدها طبعاً، ولا يفسر تفشّي ظاهرة الإجرام النيويوركي موتَ الفضاء العمومي في هذه المدينة تفسيراً كافياً. فمركز برونزويك (Brunswick Centre) الذي بُنيَ في منطقة

بلومزبيري (Bloomsbury) في لنـدن، ومجمـع ديفـانس (Défense office complex) في بـاريس يشهدان على المفارقة نفسها، وعلى الأفول نفسه للمساحة العمومية.

يرتفع في مركز برونزويك مُجَمَّعان سكنيان كبيران بعيداً من ساحة إسمنتية مركزيـة. وقـد بُنيت شقق هذين المُجَمَّعَين بطريقة تترك مساحة تباعد بين الشقة والتي تعلوها، فتبدو شرفة كـل شقة منها كحديقة بابل فوق تلة. وقد غطيت شرفات مركز برونزويـك بالزجـاج، مـا وفّـر للسـاكن حائطاً لدفيئة خضراء يسمح بدخول كمية كبيرة من ضوء الشمس، ويزيل الحاجز مـا بـين الـداخل والخارج. والأمر العجيب أن هذا التخلل ما بين المنزل والخارج هو تخلُّل تجريدي؛ إذ ينتـاب المـرء إحساس جميل بالسماء، لكن المبنيَين قائمان على زوايا تعزلهما عن أي علاقة أو إطلالـة عـلى مبـاني بلومزبيري المحيطـة بهـما. وفي الواقـع، فـإن الطـرف الخلفـي لأحـد المجمَّعَـين السـكنيَّين، المغطـى بالإسمنت المسلح، يُطلّ على إحدى أجمل ساحات لندن، أو بـالأحرى يـدير ظهـره لهـا. وقـد شُـيِّد المبنى على موقع قد يكون في أي مكان، ما يشير إلى عدم إحساس مصمِّميه بـأنهم في مكـان معـيَّن أو أنهم وسط بيئة مدينية استثنائية.

إن الدرس الحقيقي لمركز برونزويك متضمَّن في باحته المركزيـة، إذ يوجـد عـدد قليـل مـن المتاجر ومساحات واسعة لفضاءات خاليـة. وهـذه المسـاحة مخصَّصـة للعبـور ولـيس للاسـتخدام. لذلك، فإن الجلوس وقتاً طويلاً على أحد المقاعد الإسمنتية في الباحة أمر غير مريح، لشعور الجالس بأنه معروض في قاعة فسيحة خالية. وتُفصَل الباحة "العامة" للمركز عن شوارع بلومزبيري القريبة بمنحدرَين كبيرَين لهما أسوار حديدية، فيما ترتفع الباحة أقداماً عـدة عـن مسـتوى الشـارع. وقـد صُمِّم كل شيء لعزل الساحة العامة لمركز برونزويك عن العبور العَرَضي للمارة من الشارع أو التنزه في الساحة، تماماً كما يَعزِل المجمَّعان السكنيان ساكنيهما عن الشارع، والباحة، والساحة العامـة. إن الرسالة البصرية التي يحملها تصميم الدفيئة الخضراء هي عدم وجود أي فـرق بـين داخـل الشـقة وخارجها. أما الرسالة الاجتماعية التي تحملها الباحـة وبنـاء المجمّـع والمنحـدَرَين، فهـي أن حـاجزاً كبيراً يفصل ما في "داخل" مركز بروزويك عمّا في "خارجه".

إن إزالة الفضاء العمومي الحيوي تعبِّر عن فكرة أكثر انحرافاً، وهي جعل هذا الفضاء مشروطاً بالحركة. ذلك الفضاء العمومي في مجمع ديفانس، وفي ليفـر هـاوس، وفي مركـز برونزويـك، هـو مسـاحة للعبـور ولـيس مكانـاً للمكـوث فيـه. تحـوي

المساحات المحيطة بالأبراج التي تُشكِّل مجمع ديفانس بضعة متاجر، لكن الوظيفة النهائية لهذه المساحات هي، قبل كل شيء، استخدامها منطقة عبور من السيارة أو الحافلة إلى مبنى المكاتب. من المستبعَد أن يكون مصمِّمو مشروع ديفانس قد منحوا هذا الفضاء أيّ قيمة داخلية أصلية، أو فكَّروا في أن الناس الخارجين من المكاتب يرغبون في التوقف والمكوث فيه. فالمستوى الأرضي، كما يقول أحد المعماريين، يُستخدَم "رباطاً يدعم السيل المروري للمجموع العمودي". وهذا يعني، بلغة واضحة، أن الفضاء العمومي أصبح ملحَقاً بمتفرعات حركة السير.

نقع على الفكرة عينِها في معادلة الفضاء مشتقّاً من الحركة باعتبارها توازي علاقات الفضاء بالحركة التي تمثِّلها السيارة الفردية، التي لا نستعملها لإمعان النظر في مشاهد المدينة؛ فالسيارة ليست وسيلة نقل تُستخدَم للتسكع في المدينة، إلا لشبان مراهقين طائشين. في المقابل توفِّر السيارة حرية الحركة في الانتقال من نقطة "أ" إلى نقطة "ب"، ويمكننا استعمالها من دون أن يزعجنا التوقف المتكرر، كما في مترو الأنفاق، ومن دون اضطرارنا إلى تغيير وسيلة النقل من حافلة أو مترو أنفاق، أو مترو على الأرض إلى حركة مشاة. في هذه الحالات يكتسب الشارع وظيفة خاصة؛ إنه يسمح بالحركة. فإذا أفرط في تنظيم الحركة بواسطة الإشارات الضوئية، أو الطرق ذات الاتجاه الواحد، وما شابهها، يتوتر السائقون ويثور حنقهم.

نتمتع اليوم بسهولة في التنقل لم تعرفها أي حضارة مدينية من قبل. مع ذلك، أصبح الانتقالُ النشاطَ اليومي الذي يتسم بأكبر قدر من القلق. هذا القلق مصدره اعتبارنا الحركةَ غير المقيَّدة حقّاً مطلقاً من حقوق الفرد. والسيارة الخاصة هي الأداة المنطقية التي تسمح بممارسة مثل هذا الحق. ينجم عن ذلك فقدان الفضاء العمومي دلالتَه، وخصوصاً الشارع، فيصبح مجلبة للسخط عندما لا يسمح بحرية الحركة. ذلك أن تكنولوجيا التنقل الحديث، تحت إلحاح الرغبة في إلغاء القيود الجغرافية، تُقصي متعة المكوث في الشارع.

هكذا يتكامل مفهوم تصميم ديفانس أو ليفر هاوس مع تكنولوجيا النقل. وفي الحالتين يفقد الفضاء العمومي الذي أصبح مرتبطاً بالحركة دلالته الخاصة كلها.

قدَّمنا حتى الآن معنيَين لكلمة "عزلة" (isolation)؛ فهي تدل، أولاً، على حرمان الناس الذين يعيشون أو يعملون في بنية مدينية عالية الكثافة، من العلاقة بالمحيط

الذي تقع فيه هذه البنية، أيّاً تكن هذه العلاقة. وهـي تـدل ثانيـاً عـلى أن قـدرتنا عـلى العزلـة في سيارة خاصة تؤمِّن حرية حركتنا، إنما تلغي اعتقادنا أن محيطنا شيء آخر غير وسيلة مُسهِّلة للتنقل الشخصي. لكن هناك معنى ثالث أكثر فظاظة للعزلـة الاجتماعيـة في الأمـاكن العامـة، وهـي عزلـة ناتجة مباشرةً من رؤية الشخص للآخرين.

يعتمـد كثـير مـن المعماريـين نسـقَ الحـواجز الشـفافة في داخـل الأبنيـة وعـلى واجهتهـا الخارجية. تُزال الحواجز البصرية من خلال الـتخلص مـن الجـدران الفاصـلة بـين المكاتـب، فتصـير طبقات كاملة في مبانٍ فضاء مفتوحاً ومتصـلاً. نقـع كـذلك عـلى مكاتـب خاصـة تحوطهـا مسـاحة فسـيحة مفتوحـة. يسـارع المعماريـون إلى القـول إن إزالـة الجـدران تزيـد إنتاجيـةَ المكاتـب، لأن العاملين فيها معرَّضون لأنظار الآخرين طوال النهار، ولذلك يصـبحون أقـل مـيلاً إلى الثرثـرة، وأكـثر رغبة في التحفظ والانكفاء. وعندما يكـون في مسـتطاع الجميـع مراقبـة الجميـع يـتقلص التخـالط الاجتماعي، ويصبح الصمت شكلَ الحماية الوحيد. فمفهوم المكاتب المفتوحة يدفع مفارقـة النظـر المُشْرَع - أي الرؤية والعزلة - إلى أقصاها، فيعكسها ويقلبها رأساً على عقب. فكلما فصلَتْ حـواجز محسوسة بـين النـاس ازداد إقبـالهم عـلى التخـالط الاجتماعـي، تمامـاً كحـاجتهم إلى أمـاكن عامـة محدَّدة، وظيفتها الوحيدة أن يلتقوا فيها ويجتمعوا. لنشرح هذه المعادلة بطريقـة أخـرى: يحتـاج البشر إلى قدر من الابتعاد عن رقابة الآخرين اللصيقة، ليُقبِلوا على التخالط الاجتماعي. وكلما ازداد التواصل الحميم في ما بينهم تقلّص تخالطهم الاجتماعي. وفي هذه المعادلـة، يكمُـن منطـقُ شـكلٍ معيَّن من أشكال الفاعلية البيروقراطية.

إن موت الفضاء العمومي هو أحد الأسباب الملموسة التـي تحمـل النـاس عـلى البحـث في الحيز الحميم عما يمتنع عليهم في مجـال أكـثر غربـة. وفي هـذا السـياق تتكامـل العزلـة في خضـم الظهور العلني مع التركيز المفرط على التفاعلات النفسية. مـثلاً، وعـلى المنـوال نفسـه، كلـما شـعر شخص ما بحاجته إلى الاحتماء من أنظار الآخـرين في المجـال العمـومي بلجوئـه إلى عزلـة صـامتة، رأيته يكشف طوعاً عن نفسه، على نحو تعويضي، أمام أولئـك الآخـرين الـذين يرغـب في الاتصـال بهم حقّاً. علاقـة التكامـل هـذه، تتطـابق مـع تعبـيرين عـن تحـول عـام واحـد يصـيب العلاقـات الاجتماعية. للتفكير في هذا الوضع أستحضر أحياناً أقنعة الأنا التي تنشأ نتيجـة أسـاليب التهـذيب

وطقوسه. فهذه الأقنعة لم تَعُد لها تلك الأهمية التي كانت تمتلكها في الأوضاع اللاشخصية، ويبدو أنها صارت تقتصر على المتحذلقين. وعلى صعيد العلاقات الحميمة، تبدو هذه الأقنعة كأنها تعوّق المعرفة المتبادلة. وأتساءل عما إذا كان احتقار الأقنعة الشعائرية الخاصة بالتلاقي والتخالط الاجتماعي، لم يجعلنا بدائيين ثقافيّاً، بل أكثر بدائية من القبائل التي كانت تعيش من الصيد والقطاف.

قد تبدو الصلة بين نظرة الناس إلى علاقاتهم الغرامية وتجاربهم في الشارع أمراً بعيد الاحتمال. فحتى في حال إقرارنا بوجود مطابَقات بين ترسيمات الحياة العمومية وتلك التي تخص الحياة الشخصية، نستطيع عقلانيًّا الاعتراض قائلين إن جذورها ضحلة تاريخيّاً. فجيل ما بعد الحرب العالمية الثانية هو الذي استدار نحو الحميمية، وتَحرّر من الضوابط الجنسية. وفي الحقبة نفسها جرى تقويض الحيز العمومي تقويضاً كثيفاً. مع ذلك تقوم أطروحة هذا الكتاب على أن العلامات الصارخة للحياة الشخصية المختلة التوازن، وعلامات الحياة العمومية الفارغة، تكوّنت على مدى طويل. إنها نتاج تحولات على صلة بانهيار النظام القديم (ancient régime)، وتشكيل ثقافة جديدة، رأسمالية وعَلمانية ومدينية.

تحولات الحيز العمومي

إن تاريخ كلمتَي "عمومي" و"خصوصي" هو المفتاح الذي يسمح بفهم تحولات المُعطيات الأساسية في الثقافة الغربية. عندما نقع على كلمة "عمومي" مدوَّنةً أول مرة بالإنكليزية، نجد أنها تتماثل مع المصلحة العامة للمجتمع. في عام 1470، على سبيل المثال، تكلم [المؤلف] توماس مالوري (Thomas Malori)، عن "الإمبراطور لوسيوس [...] الدكتاتور، أو وكيل المصلحة العامة في روما". بعد سبعين عاماً أُعطيت كلمة "عمومي" معنىً آخر، هو الجليّ والواضح للعيان. وفي عام 1542، كتب [المؤرخ] إدوارد هال (Edward Hall) في حوليته (Chronicle): "لم يكن ممكناً احتواء حقدِهم الداخلي، لقد انفجر في الأماكن العامة [العمومية] وفي الأماكن الخاصة [الخصوصية]". يستعمل "الخصوصي" هنا بمعنى امتلاك امتياز، وبمعنى ما يكتسب صفةً حكومية رفيعة. في نهاية القرن السابع عشر تَطوّر التضاد بين "العمومي" و"الخصوصي" في اتجاه المعنى الحالي. و"العمومي" يعني المفتوح على تقصّي هذا وذاك من الأفراد، في حين يعني "الخصوصي" ناحيةً محمية من نواحي

الحياة، مدارها العائلة والأصدقاء. إلى هذا نقرأ لدى [الناشر] ريتشارد ستيل (Richard Steele) في عدد من أعداد مجلة تاتلر (Tatler) (1709): "هذه التأثيرات [...] في تصرفات الناس العمومية والخصوصية...". ونجد في مواعظ (Sermons) [الفيلسوف] جوزف بتلر (Joseph Butler) (1726): "يجب تقدير كل شخص تِبعاً لكل من مَقدِرَتيه العمومية والخصوصية...". وتحيل عبارة سويفت "الخروج إلى العلن" إلى مجتمع قائم على هذه الجغرافيا. لم يغِب المعنى القديم كليًّا في الإنكليزية الحالية، لكن كان علينا انتظار القرن الثامن عشر ليظهر المعنى الحديث.

تُظهِر المعاني المختلفة التي اتخذتها كلمة العمومي (le public) في الفرنسية أنها تنطوي على بعض الشبه بمعانيها في الإنكليزية. ففي عصر النهضة، كان المصطلح يعني تحديداً الصالح المشترك والجسم السياسي. وشيئاً فشيئاً، أصبح العمومي مجالاً محدَّداً للتبادل على الصعيد الاجتماعي. درس إريش أورباخ (Erich Auerbach) بدقة التعريف الأكثر حداثة لكلمة "عمومي / جمهور" كما ظهرت في فرنسا بأواسط القرن السابع عشر، إذ ارتبط هذا التعريف بجمهور قاعات المسرح. وفي عهد لويس الرابع عشر استُخدِمت للكناية عن البَلاط والمدينة. وبيَّن أورباخ أن الجمهور المسرحي كان يتألف من نخبة، وهذا يبدو بدهيّاً بالنسبة إلى البلاط، لكنه أقل بداهة بالنسبة إلى المدينة. فهؤلاء كانوا، في القرن السابع عشر، مجموعة صغيرة في باريس، ولم يكونوا من أصل أرستقراطي، بل من ممتهِني التجارة، ولديهم أساليبهم في إخفاء مهنتهم هذه، ليس لخجلهم بها فحسب، بل لانشغالهم في تسهيل تعاملهم مع البلاط أيضاً.

اتسع إدراك هوية "العمومي / الجمهور"، ومكان وجود المرء عندما يكون "في العلن" في بداية القرن الثامن عشر، في باريس ولندن. فالبرجوازيون صاروا أقل إخفاءً لأصولهم، وأكثر عدداً بكثير، والمدن التي كانوا يعيشون فيها أصبحت عوالم تتجاور فيها مجموعات اجتماعية مختلفة. هكذا، وفي وقت اكتسبت فيه كلمة "عمومي" معناها الحديث، فإنها لم تعد تعني منطقة من الحياة الاجتماعية خارج مجال الأسرة والأصدقاء المقرَّبين فحسب، بل أصبحت تعني أيضاً أن هذا المجال العمومي من المعارف والغرباء يتضمن تنوعاً واسعاً نسبيّاً بين الناس.

هناك كلمة تقترن منطقيّاً بفكرة جمهور مديني متنوع، هي كلمة "كوزموبوليتي". فالشخص الكوزموبوليتي، بحسب الاستخدام الفرنسي لهذه الكلمة في عام 1738،

هو مَن يُريحه العيش في وسط متنوع اجتماعيّاً وثقافيّاً، ويشعر بالارتياح في أوضاع غير متجانسة، ولا تشبه الأوضاع التي يألفها. ظهر معنى الكلمة هذا في بريطانيا قبل ظهوره في فرنسا، لكنه ظلّ قليل الاستعمال حتى القرن الثامن عشر. منذ ذلك التاريخ فصاعداً، صار الخروج إلى العلن يعني ما يعنيه الكوزموبوليتي بوصفه نموذج الإنسان العمومي. ولقد وجدتُ استخداماً قديماً لكلمة كوزموبوليتي يسبق التصور الشائع لمعناها في مجتمع القرن الثامن عشر البرجوازي في إنكلترا. كتب جيمس هويل (James Howell) في إحدى رسائله (Letters) (1645): "لقد سقطتُ في هذا العالم بوصفي طالباً صِرفاً، وبوصفي كوزموبوليتيّاً حقيقيّاً، ولستُ مرتبطاً بالأرض، ولا بنظام الإجارة، ولا بالمنزل أو المنصب". فمن دون أن يكون ورث ثروات أو التزامات إقطاعية، على الكوزموبوليتي أن يشق من باب الضرورة طريقه إلى العالم، مهما كانت اللذة التي يجدها في تنوع هذا العالم.

هكذا تعني كلمة "عمومي" الحياة التي نعيشها خارج دوائر العائلة والأصدقاء الحميمين؛ ففي المنطقة العمومية، يتحتم على المجموعات الاجتماعية المتنوعة والمُركَّبة أن تتصل في ما بينها. وكانت المدينة الكبرى [العاصمة] موئل هذه الحياة العمومية.

تطابقت هذه التغييرات على صعيد اللغة مع أنماط الحياة في حاضرة القرن الثامن عشر الكوزموبوليتية ومعتقداتها. فبينما كانت المدن تتوسع، وتُطوِّر شبكاتُ تلاقي الناس تعارفَهم وتخالطَهم من دون ارتباطٍ مباشر لهذه الشبكات بالرقابة المَلَكية، أصبحت الأماكن التي في مستطاع الغرباء اللقاء فيها، كثيرة العدد. وفي تلك الحقبة أنشئت المتنزهات المدينية الكبرى، وجرت لأول مرة محاولات المواءمة بين الشوارع ونزهات المشاة التي اعتُبرت نوعاً من الاستجمام. وفي الحقبة ذاتها أصبح المقهى - الاستراحة (coffee house)، ثم المقهى - الحانة، ونُزُل تبديل خيل العربات، أماكن للاجتماع. إنها أيضاً حقبة فتحِ المسارح وقاعات الأوبرا أبوابها للجمهور العريض الذي أخذ يحصل من شبَّاك التذاكر العمومي على بطاقات حضور العروض بدلاً من الممارسة القديمة حين كان الأرستقراطيون [من رعاة الآداب والفنون] هم من يوزعون البطاقات على المدعوين. وانتقلت ملذات المدينة من حلقة نُخبوية ضيقة إلى تشكيلة مجتمعية واسعة؛ وحتى الطبقات الكادحة بدأت تتبنى عادات

التلاقي والاجتماع، كالتنزه مثلاً، إذ كانت النزهة في السابق وقفاً على النخبة في أثناء تسكعها في الحدائق الخاصة، أو في أثناء "إحيائها" حفلة ساهرة في أحد المسارح.

على صعيد ضرورات العيش، وفي أوقات الفراغ والتسلية، نشأ تفاعل اجتماعي أخذ يتطور على نحو مطابق لعلاقات التبادل بين غرباء. لم يَعُد هذا التفاعل يتعلق بامتيازات إقطاعية ثابتة أصلاً، ولا برقابة حصرية تُمليها أحكام ملكية. ولم تعد السوق المدينية في القرن الثامن عشر تشبه أسواق القرون الوسطى أو أسواق عصر النهضة. كانت سوق القرن الثامن عشر سوقاً تنافسية، يتنافس الباعة فيها على اجتذاب كتلة مجهولة ومتغيرة من الزبائن. ومع اتساع الشراء نقداً، والعقلنة المتدرِّجة لأساليب الائتمان والمحاسبة والاستثمار، أصبحت الأعمال تُدار في المكاتب والمتاجر، وعلى أسس لاشخصية متزايدة. من الخطأ طبعاً تخيُّل أن اقتصاد هذه المدن الجديدة المتسِعة أو تواصلها الاجتماعي حلَّ دُفعة واحدة محلّ أنماط العمل والترفيه. فما حصل هو تجاور أنماط الالتزامات الشخصية القديمة، وأنماط جديدة من التفاعل، تلائم الحياة التي نمضيها وسط الغرباء في ظل ظروف توسُّع غير منظَّم للأعمال التجارية.

نخطئ إذا تخيلنا أن إقامة روابط اجتماعية تلائم مدينة في حالة توسُّع وطبقة برجوازية تتوسع كان عملية تخلو من الألم أو عادلة. كان الناس يسعون بلهفة لخلق أنماط من الكلام، وحتى من الأزياء التي تنظِّم الوضع المديني الجديد وتميِّز حدود هذه الحياة أو تفصلها عن حيز الأسرة والأصدقاء. وغالباً ما كانوا في بحثهم عن مبادئ النظام العام يرجعون إلى أنماطِ حديثٍ ولباسٍ أو تفاعلٍ ملائمة منطقيّاً لعصر على وشك الاختفاء، ويحاولون فرض هذه الأنماط في ظل ظروف جديدة ومنفرة. وفي هذه العملية أعيد زرع الكثير من مظالم مجتمع القرون الوسطى في بيئة غريبة عنه، فأصبحت أشد إيلاماً وأكثر قمعاً. ليست هناك حاجة إلى إضفاء طابع رومانسي على الحياة العمومية في المدينة العوالمية (cosmopolis) للنظام القديم من أجل تقدير جماليتها؛ إذ إن محاولة خلق نظام اجتماعي جديد وسط ظروف اجتماعية مربكة وفوضوية قد أوصلت، في آنٍ واحد، تناقضاتِ النظام القديم إلى حد الأزمة، وخلقت فرصاً إيجابية لقيام حياة قائمة على المجموعة لم تُفهَم بعد.

وفي السلوك، كما في المعتقَد، حاول سكان عواصم القرن الثامن عشر تعريف طبيعة الحياة العمومية وما لا يدخل في إطارها. وكان الخط الذي رسموه

بـين العمـومي والخصـوصي خطّـاً يـوازن بـين الادعـاء بالمدنيـة - مجسَّـدةً في السـلوك العمـومي الكوزموبوليتي - والادعاء بالطبيعة، مجسَّدةً في الأسرة. وكانوا يعتبرون هـذه الادعـاءات متناقضـة، وتمثّل تعقيد رؤيتهم في رفضهم تفضيلَ إحداهما على الأخرى وللإبقاء علـيهما في حالـة تـوازن. وفي منتصف القرن الثامن عشر، كان يُنظَر إلى التعامل مع الغرباء بطريقة مُرضية انفعاليّـاً، مـع البقـاء منعزلين عنهم، على أنها وسيلة لتحويل الكائن البشري من حيوان إلى كائن اجتماعي. واعتبروا أيضاً أن قدرات تأسيس أسرة وإقامة صداقة عميقة هي قدرات كامنة طبيعية أكثر مما هي من صـنائع الإنسان. أما الإنسان الذي يصنع نفسه، ويختبرها في العلن، فيحقق طبيعته في المجـال الخصـوصي، ولا سيما في تجربة حياته العائلية. فالتوترات بـين التطلـع إلى التمـدن والحقـوق الطبيعيـة، والتـي يُلخِّصها في المدينة الكوزموبوليتية التمييز بين الحيـاة العموميـة والحيـاة الخصوصـية، لم تنفـذ إلى ثقافة العصر فحسب، بل تزايد انتشارها في مجالات الحياة العاديـة. وقـد ظهـرت في كتـب تنشـئة الأطفال وكتب الواجبات الأخلاقية، وكذلك في الآراء الشائعة المتعلقة بحقوق الإنسـان. فـالعمومي والخصوصي كوّنا ما يسمى اليوم "عالم" العلاقات الاجتماعية.

شكّل النضال من أجل تنظيم النظام العام في المدينة إبان القرن الثـامن عشر، والتـوتر بـين التطلع إلى الحياة الخصوصية والتطلع إلى الحياة العموميـة، الإطـارَ العـام لثقافـة متماسـكة، عـلى الرغم من وجود استثناءات وانحرافات وأنماط بديلـة، كـما في سـائر الحقـب. بيـد أن عصر الأنـوار عاش توازناً فعليّاً بين الجغرافيا العموميـة والجغرافيـا الخصوصـية. وفي مقابـل هـذا التـوازن يـبرز بارتياح التغيير الأساسي في أفكار العمومي والخصوصي الذي أعقب الثورات الكبرى في نهاية القـرن، ما أدى إلى صعود الرأسمالية الصناعية الوطنية في أوقات لاحقة.

ساهمت قوى ثلاث في هذا التغيير. فـأولاً، أقامـت الرأسـمالية الصـناعية في القـرن التاسـع عشر علاقـة مزدوجة مع الحياة العمومية في المدينـة الكبـيرة؛ وثانيـاً، في بدايـة القـرن نفسـه أُعيـد صـوغ مفهـوم العلمانيـة (secularism) الذي يتناول طريقة فهم الناس لما كان غريبـاً ومجهـولاً وتفسـيرهما؛ وثالثـاً، ظهـور قـوة سرعـان ما أصبحت ضعيفة، وكانـت متأصـلة في بنيـة الحيـاة العموميـة في النظـام القـديم. فالحيـاة العموميـة لم تمـت دفعـة واحـدة بفعـل التقلبـات الاجتماعيـة والسياسـية التـي حـدثت في نهايـة القـرن الثـامن عشر؛

فجغرافيا تلك الحياة استمرت على حالها ظاهراً حتى القرن التاسع عشر، لكنها في الواقع كانت تتغير من داخلها. لقد كان لهذا الإرث أثرٌ في القوى الجديدة للعَلمانية والرأسمالية بقدر ما ساهمت تلك القوى في تبلور ذلك الإرث. قد يُنظَر إلى التحول في الحياة العمومية على أنه موازٍ للانهيار الذي يصيب الرياضيين الذين كانوا أقوياء بشكل خاص كي يتمكنوا من الاستمرار إلى ما بعد مرحلة الشباب بقدرات كاملة، ثم يُظهِرون في دفعة واحدة الانحلال الذي كان يجعل الجسم يتأكَّل باستمرار من الداخل. وبسبب هذا الشكل الغريب للبقاء، فإن علامات العلانية (publicness) التي للنظام القديم ليست بعيدة عن الحياة الحديثة كما قد يبدو أول وهلة.

إن العلاقة المزدوجة للرأسمالية الصناعية بالثقافة العمومية المدينية، تكمن أولاً في ضغوط الخصخصة التي أحدثتها الرأسمالية في مجتمع القرن التاسع عشر البرجوازي؛ ثم في "التضليل" (mystification) الذي حصل في الحياة المادية في العلن، وخصوصاً في قطاع الألبسة المتضخِّم إنتاجاً وتوزيعاً كثيفاً للثياب الجاهزة.

قادت أزمات الرأسمالية، في القرن التاسع عشر، من كانت لديهم الوسائل إلى حماية أنفسِهم بالطرائق الممكنة كافة ضد الصدمات التي سبَّبها نظام اقتصادي ما كان لمنتصريه ولا لضحاياه أن يفهموه. وشيئاً فشيئاً ضعفت الرغبة التي كانت لدى الناس في السيطرة على النظام العام وتشكيله، وبُحِث قبل كل شيء عن الاحتماء منه. أصبحت الأسرة ملاذاً. وتناقَص اعتبارها نطاقاً خصوصيّاً وغير عمومي، في القرن التاسع عشر، ونُظِر إليها بوصفها ملجأ مثاليّاً، وعالَماً قائماً بذاته، قيمُه الأخلاقية أرفع شأناً من قيم المجال العمومي. ثم جرت أمْثَلَة [جُعلت مثالية] حياة العائلة البرجوازية بوصفها يسود فيها النظام والسلطة، ويمكن أن يصاحب الحمايةَ التي تقدمها في الحياة المادية حبٌّ زوجي حقيقي، من دون أن يتساهل التضامن العائلي الداخلي بين أفرادها مع أيّ تدخل خارجي في شؤونها. ومع اتخاذ العائلة ملجأ في وجه أهوال المجتمع، أصبحت شيئاً فشيئاً المعيارَ الأخلاقي الذي يمكن، بناءً عليه، الحكم على المجال العمومي للعاصمة. وباستخدامهم الصلات العائلية وحدةَ حكمٍ وقياس، لم يدرك الناس أن الحيز العمومي هو شبكة محدودة من الصلات الاجتماعية، كما كان الحال في عصر التنوير؛ بل اعتبروا الحياة العمومية أدنى منزلة أخلاقيّاً، فيما أصبحت العائلة

الموئل الموحِّد للحميمية والاستقرار. وبناءً على هذا التدبير المثالي، وُضِعت شرعية النظام العام موضع التساؤل.

تدخلت الرأسمالية الصناعية تدخلاً مساوياً لما ذُكر آنفاً ومباشراً في أوضاع الحياة المادية للمجال العمومي. على سبيل المثال، بدأ إنتاج الألبسة الجاهزة بكميات كبرى، واستخدام الخياطات والخياطين نماذجَ موحَّدةً في تفصيلها وخياطتها، فأدى هذا إلى تشابه المظهر الخارجي لدى شرائح كثيرة مختلفة من السكان المدينيين، ففقَدَ الناس تالياً علاماتِ تمييزهم. لكن لم يخطر في بال أحد أن المجتمع سيتجانس على ذلك النحو. فقد عنَتْ الآلة أن الفوارق الاجتماعية - وهي شأنٌ مهم ينبغي ملاحظته بالضرورة، إذا كنا نريد العيش في وسط غرباء - لم تعد مرئية في ذلك الغريب الذي غلّفَته الثياب الموحَّدة بمزيد من الغموض. فإنتاج سِلَع متماثلة من البضائع بكميات ضخمة، وبيعها أول مرة عبر شبكة توزيع هائلة في المخازن الكبرى، جعلا هذه السلع هي المفضَّلة عند الجمهور، ليس لفائدتها أو بسبب أسعارها المنخفضة قليلاً فحسب، بل لأنها تؤكد أيضاً ذلك الغموض [التضليل]. فحتى حينما أصبحت موحَّدَة، أُضفيت على السلع، في الإعلانات، سمات إنسانية، فصارت تبدو كأنها ألغاز محيِّرة لا بد من امتلاكها لفهمها. هذا ما سمّاه ماركس "صنمية السلعة" (commodity fetishism). وعلى غرار كثير من المؤلفين الآخرين، صُعق بمزيج الإنتاج الضخم للسلع الجاهزة، وتجانس المظهر، المتطابقان مع إضفاء صفات شخصية حميمة على الأشياء والسلع المادية.

هكذا كان التفاعل بين الرأسمالية والجغرافيا العمومية مشدوداً في اتجاهين؛ يدعو الأول منهما إلى الانسحاب من العمومي إلى المجال العائلي، ويتمثل الثاني في ارتباك أو بلبلة حول ما يرتديه الناس في العلن، وهو ارتباك يمكن تحويله إلى أرباح. ولهذا قد يُغرينا الاستنتاج بأن الرأسمالية الصناعية وحدها أفقدت المجال العمومي شرعيته وتماسكه، لكن هذا الاستنتاج غير جائز حتى في مقوِّماته الذاتية. فما الذي دفع الناس إلى تصديق أن هذه السلع المادية الموحَّدة يمكن أن تكون لها ارتباطات نفسية؟ ولماذا نؤمن بأشياء مادية وكأنها ذات طبيعة بشرية؟ إن حقيقة أن هذا الاعتقاد كان مفيداً لعددٍ قليل من الناس، لا تُفسِّر لماذا قبِلَه جمع غفير منهم؟

يخص هذا السؤال القوة الثانية التي غيرت الحياة العمومية الموروثة عن النظام القديم، وهو تغيُّر في معايير الاعتقاد حول الحياة الدنيا. هذا الإيمان هو "الدُّنيَوية" (secularity). فما دام الدُّنيَوي فكراً معارضاً بطريقة ما للمقدس، يصبح المصطلح وحيد الجانب وثابتاً، ومن الأفضل استخدامُه كصور ورموز تُيسِّر فهم الأشياء والناس في العالم. واعتقادي أن التعريف التالي هو الأفضل: الدنيوية هي الاعتقاد قبل أن نموت بالسبب الذي يجعل الأشياء على ما هي عليه، وهو اعتقاد يفقد أهميته من تلقاء نفسه بعد وفاتنا.

انقلب معنى المصطلحات الدنيوية رأساً على عقب من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر. ففي القرن الثامن عشر كان يمكن فهم "الأشياء والناس" بتعيين مكانهما في نظام الطبيعة. ونظام الطبيعة هذا لم يكن ماديّاً محسوساً، ولم يكن هناك شيء واحد ووحيد يمكنه تحديده أو ترميزه. كانت النَبْتة، أو الشَّغَف، تحتلّ مكاناً في نظام الطبيعة، لكن أيّاً منهما لم يُحَدِّد هذا النظام تحديداً مصغَّراً أو كليّاً. لذلك كان نظام الطبيعة فكرة عن الدنيوي باعتباره متعالياً. هذه الفكرة ظهرت في كتابات علماء تلك الحقبة ومثقفيها، حتى تصدرت مسائل أكثر ابتذالاً، مثل الانضباط الذي ينبغي فرضه على الأولاد، أو أخلاقية العلاقات خارج الزواج.

كانت علمانية بداية القرن التاسع عشر من نوع معاكس كليّاً. فقد استندت إلى القانون المتأصِّل (immanent) بدلاً من استنادها إلى التعالي. لم يَعُد الإحساس المباشر، والواقعة المباشرة، والشعور المباشر، في حاجة إلى الانخراط في نسق قَبْلِي الوجود كي تُفهَم. فالمتأصِّل واللحظة والواقعة لها حقيقة خاصة بذاتها. نؤمن بالوقائع أكثر مما نؤمن بالنسَق (system)، أو بالأحرى أصبح الترتيب المنطقي للوقائع نسقاً. هكذا جرى تجاوز نظام الطبيعة المسيطِر في القرن الثامن عشر، حيث كانت الطبيعة تتعالى على الظواهر. كانت هذه الطريقة في قياس ما يمكن أن يكون وسائل مادية للاعتقاد بأمرٍ ما تتحكم في علم النفس كما في دراسة الأشياء المادية. وفي عام 1870 أصبحت دراسة "الإحساس" (emotion) مستساغة بوصفه ظاهرة تملك دلالتها الخاصة، على أن تكشف الدراسة الظروف الملموسة التي يظهر بها "الإحساس"، والعلامات المحسوسة التي يتجلّى بواسطتها، من دون إمكان إلغاء أيّ علامة وأيّ ظرف إلغاءً مسبَقاً. والعالم الذي يُعتبر فيه التأصل

(immanence) مبدأً المعرفة الدنيوية يصير فيه لكل شيء حساب، لأن كل شيء يمكن أن يكون مهمّاً.

أثّرت إعادة بناء قانون المعرفة الدنيوية تأثيراً جذريّاً في الحياة العمومية. فعلى الرغم من أن المظاهر العلنية مخاتِلة أو مضلِّلة، فقد وجب حملها على محمل الجد، ذلك أنها تقود إلى الشخص المختبئ خلف القناع. فكل مظهر من مظاهر شخص ما هو جزء حقيقي منه، لأنه كان ملموساً. وإذا كان هذا المظهر مضلِّلاً أو مخاتِلاً، فحري حمله بقوة على محمل الجد: بناءً على أي معايير قبْلية يمكن استبعاده، أو تمييزه؟ فعندما يؤكد مجتمع ما أن للأشياء دلالة في ذاتها، يصبح هذا التوكيد عنصرَ شك عميق في الجهاز المعرفي، ذلك لأن كل محاولة تمييز يمكن أن تكون مغلوطة. هكذا ولد أحد أكثر التناقضات أهمية وغنى في القرن التاسع عشر: حتى عندما كان الناس يتمنون الهروب والانزواء في المجال الخصوصي الأرفع أخلاقيّاً، كانوا يخافون من أن يكون انقسام تجاربهم بين العمومي والخصوصي دليل عمى إرادي.

إن تخيُّل وجود أبعاد نفسية للأشياء المادية أصبح أمراً منطقيّاً في هذا النظام الدنيوي الجديد. فعندما كان الإيمان محكوماً بمبدأ التأصل، انهار التمييز بين الناظر والمنظور، وبين الداخل والخارج، وبين الذات والموضوع. وإذا كان لكل شيء قيمة احتماليّاً، فكيف يمكنني رسمُ خطٍّ فاصل بين احتياجاتي الشخصية وما هو لاشخصي ولا يتعلق بمجال تجربتي الآنية؟ ربما تكون جميعها مهمة لي، وربما لا يكون أيٌّ منها ذا أهمية لي، لكن كيف أعرف ذلك؟ هكذا يجب عليّ عدم التمييز بين فئات الأشياء وفئات الأحاسيس، لأنني إذا ميّزتُ بينها ربما أخلق حاجزاً زائفاً بينهما. إن الاحتفاء بالموضوعية وبالالتزام العنيد بالوقائع الذي ساد في القرن الماضي، باسم العلم، كان في الحقيقة توطئة غير متعمَّدة لذاتية العصر الحالي الراديكالية.

إذا كانت الرأسمالية الصناعية قد تسببت في ضياع معنى الحياة العمومية كفضاء شرعي أخلاقيّاً، فإن الدنيوية الجديدة أدت بطريقة عكسية إلى تقويض هذا الفضاء، عندما أوحت للبشر بأن لا شيء مما يثير إحساساً أو حيرة أو مجرد انتباه بسيط، يمكن استبعاده مسبقاً من مجال الحياة الخصوصية لشخص من الأشخاص، أو يمكن أن يفتقر إلى صفة نفسية معيَّنة ومهمة علينا الكشف عنها. إلى ذلك، تُقدِّم الرأسمالية والعلمانية رؤية ناقصة لعوامل التحولات الفاعلة في الحيز العمومي، أو

إنهما لا تقدِّمان في الأحوال جميعاً سوى صورة مشوَّهَة عن هذه العوامل؛ ذلك لأن اتحاد هاتين القوتين كان سيقود إلى كارثة مجتمعية ومعرفية كاملة. وكان لا بد من التخلص من كل الأفكار المُبتذَلة (clichés) والمُدمِّرة مثل الاغتراب والتفكك وما إلى ذلك. ولو كان تقويض بُعدٍ عمومي معيَّن قد توقَّف هنا في الواقع، لتوقَّعنا أن تحدث بين البرجوازية تقلبات عميقة، وعواصف سياسية، ونوبات غضب من نوع مساوٍ في الشغف - وإن لم يكن من طبيعته - لذلك الذي كان الاشتراكيون يأملون رؤية انبجاسه في بروليتاريا القرن التاسع عشر المدينية.

لقد وازن الاتساع الذي شهدته الثقافة المدينية بين القوى الاقتصادية والأيديولوجية الجديدة، وحافظ لمدة معيّنة على مظاهر نظام، على الرغم من توتراته المؤلمة والمتناقضة جدّاً. فالمؤرخون لا يفهمون هذه السيرورة على الإطلاق؛ هم يتكلمون عن ثورة شكلت "تحولاً" حاسماً، أو عن رأسمالية صناعية بوصفها "ثورة"، ويُوحون لقرائهم بالصورة التالية: كان هناك مجتمع، وهذا المجتمع انهار في أثناء الثورة، وظهر بعد ذلك مجتمع جديد. هذه الرؤية للتاريخ البشري تُماثِل دورةَ حياة الفراشات، لكن نظرية أطوارِ تحوُّلِ اليرقة إلى فراشة لا تطابِق، قطعاً، دراسةَ أحوال المدن. وعبارات من مثل "الثورة المدينية - الصناعية" و"العاصمة الرأسمالية" (وهاتان يستخدمهما كتّاب يساريون ويمينيون على حد سواء) توحي بأن المدينة قبل القرن التاسع عشر كانت شيئاً، وصارت مع الرأسمالية والحداثة شيئاً آخر. لا يقتصر الخطأ هنا على عدم معرفة أحوال الانتقال من نمط حياة إلى آخر وعدم إدراكه فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الفشل في فهم حقيقة البقاء الثقافي، والمشكلات التي يخلقها هذا الإرث للجيل الجديد كأي ميراث آخر.

استمرت البرجوازية تعتقد أن الناس يختبرون مشاعر وينشئون علاقات إنسانية بـ "الخروج إلى العلن" كان يستحيل اختبارها في ظروف وأوضاع اجتماعية أخرى. لقد امتزج إرث النظام القديم امتزاجاً مختلفاً باندفاعات الرأسمالية الصناعية نحو توسيع دائرة الحميمية، فيما أصبح الخروج إلى العلن حيث تَحدُث انتهاكات أخلاقية ويُتسامح معها؛ وفي العلن يمكن تجاوز قواعد الاحترام. وإذا كان الخصوصي يشكِّل ملاذاً بعيداً من أهوال المجتمع عبر إضفاء صورة مثالية على العائلة، فمن الممكن أيضاً التخلص من ضغوط هذا المثال بنمط قائم على تجربة خاصة، تجربة نعيشها

بين غرباء أو، وهذا أكثر أهمية، بين أشخاص مصممين على أن يبقوا غرباء بعضهم عن بعض.

كان العمومي بوصفه حيزاً لاأخلاقيّاً يعني أموراً مختلفة للنساء والرجال. كان يمثِّل، بالنسبة إلى النساء، المكان الذي يَفقِدن فيه فضيلتهن، ويلوِّثن أنفسَهن، وتَجرِفهن "دوامة فوضوية ومتهورة" (وليام ثاكري). وكان العمومي وفكرة العار لصيقين. وقد عنى العمومي للرجل البرجوازي طابعاً أخلاقيّاً مختلفاً. فعند الخروج إلى العلن أو عندما "تضيع وسط الجمهور" بحسب العبارة العامية المستخدَمة في القرن التاسع عشر، يستطيع المرء أن ينسحب من شكليات الوقار القمعية والسلطوية التي كان يُفترَض أن تتجسد في شخصه في المنزل والداً أو زوجاً. إذاً كانت لاأخلاقيةُ الحياة العمومية، بالنسبة إلى الرجال، ترتبط بإحساسهم لأنها مجال لممارسة حريتهم بدلاً من كونها مجرد مصدر للعار في نظر النساء. مثلاً، كان تناوُل امرأة محترمة الغداء، من دون نساء أخريات، مع مجموعة من الرجال في مطاعم القرن التاسع عشر، حتى بوجود زوجها، سبباً للاهتياج الصريح، بينما كان تناوُل الرجل البرجوازي العشاء مع امرأة من مكانة اجتماعية أدنى أمراً يُتجنَّب التحدث عنه بين أصدقائه المقربين منه. ولهذا السبب كانت العلاقات الغرامية خارج الزواج لرجال العصر الفيكتوري تحصل بشكل أكثر علانية مما يمكن أن نتخيله استعادياً، لأن تلك العلاقات كانت تحصل في خفاء اجتماعي بعيداً جدّاً عن حياة الأسرة، وكانت "خارجاً" في وسط من النسيان الأخلاقي.

علاوة على ذلك، ثمة ما هو أكثر. ففي منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، أصبحت التجربة المكتسَبة من رفقة الغرباء ضرورية لتكوين الشخصية الفردية؛ فانكفاء الفرد عن الاتصال بالغرباء يُعرِّض مَلَكاتِه لخطر عدم التطور، إذ يكون شديد السذاجة وقليل الخبرة في تدبر شؤون حياته. وفي سبعينيات القرن التاسع عشر وثمانينياته، نجد باستمرار في كتب التربية وفي كتب القراءة الأولى المُعَدَّة للأطفال موضوعين متناقضين، في شأن تجنب الأخطار التي تسبِّبها معاشرة الغرباء، وأنك لتصبح قويّاً بما فيه الكفاية، يجب معرفة أخطار العالم معرفةً عميقة، وإدراك نوازعه المستتِرة. ارتبطت التجربة العمومية في النظام القديم بتكون النظام الاجتماعي، لكنها صارت، في القرن التاسع عشر، ترتبط بتكوين الشخصية. هكذا ظهرت تجربة

العالَم بصفتها شرطاً ضرورياً لتطوُّر الفرد، في مؤلفات القرن التاسع عشر الثقافية الكبرى، وفي سُنَنه ومعتقداته الأشد اتصالاً بالحياة اليومية. نقع على تجربة العالم في أوهام ضائعة (Illusions perdues) لبلزاك، وذكريات (Souvenirs) لتوكفيل، وفي مؤلفات الداروينيين الاجتماعيين. وكانت هذه الأطروحة [تجربة العالم] السائدة، والمؤلمة، واللاعقلانية اقتراناً بين الاعتقاد القديم بقيمة التجربة العمومية والمعتقدِ الدنيوي الجديد الذي بحسبه تتساوى قيمة التجارب كافة، لأنها، جميعها، تمتلك بالتساوي قوة القابلية لتكوين الأنا.

أخيراً ينبغي أن نتساءل عما بقي في تجربتنا اليومية الحالية من التغييرات التي حدثت في القرن التاسع عشر. وإلى أي حد لا تزال تلقي بثقلها على حياتنا، قوى تبدو لنا مجرَّدة، مثل الخصخصة، أو صنمية السلعة، أو العلمانية؟ يمكن ضمن المعتقدات الراهنة بشأن الشخصية ذاتها تمييز أربعة من هذه الارتباطات بالماضي.

الماضي في الحاضر

يتحدث الناس اليوم باللغة العامية عن فعل شيء ما "من غير وعي" أو عن زلة لسان "غير واعية" تكشف حقيقة مشاعرهم تجاه شخص آخر. ولا يهم في مثل هذه الحالة أن يكون كلامهم لا معنى له من منظور التحليل النفسي الجاد. فما يكشف عنه كلامهم هو الاعتقاد بالإفصاح اللاإرادي عن العواطف، وهو اعتقاد تَشكَّل في القرن التاسع عشر بعد اختلال التوازن بين الحياة العمومية والحياة الخصوصية. ففي نهاية القرن برزت بوضوح فكرة الكشف اللاإرادي عن حالات الشخصية عبر ازدهار ممارسة علم فراسة الدماغ - قراءة الشخصية من خلال الشكل الخارجي للرأس - وكذلك قياسات برتيّون (1)(Alphonse Bertillon) في مجال علم الجريمة ضمن قياسات حاول علماء النفس بواسطتها التعرف إلى مجرمي المستقبل من خلال شكل جماجمهم وسمات جسدية أخرى. وكانت هاتان الطريقتان تريان أن التكوين النفسي للشخص يمكن التعرف إليه جسدياً ولاإراديّاً؛ فالشخصية هي حالة ولا تخضع لتشكيل موجَّه،

أو مؤكَّد. وفي الأفكار الأكثر دقة، مثل مفهوم داروين عن الحالات العاطفية العابرة اعتُقد أيضاً أنها تنكشف لاإراديّاً. وبالفعل ارتكزت معظم أبحاث التحليل النفسي على مبدأ مستمَد من داروين مؤداه أن دراسة العملية البدائية لدى الراشدين ممكنة لأنها قد أفلتت من تحكمهم وإرادتهم. وعلى مستوى أوسع، اعتقد الناس في العصر الفيكتوري أن ملابسهم وطريقة حديثهم تكشف عن شخصياتهم. كانوا يخشون أن تخرج هذه العلامات عن سيطرتهم، وأن تظهر للآخرين عبر نغمات الحديث وحركات الجسد اللاإرادية، بل حتى من كيفية تزيُّنهم أو تأنقهم.

كانت النتيجة تلاشي الخط الفاصل بين الشعور الخاص والعرض العلني له وتجاوُز قوة إرادة التحكم فيه. ولم تَعُد الحدود بين العمومي والخصوصي من صنع يد بشرية حازمة. وهكذا، حتى لو ظلت الحقيقة المنفصلة للمجال العمومي موضع تصديق، فإن حوكمتها / إدارتها لم تعد فعلاً اجتماعيّاً. وما تطلق عليه اليوم عامة الناس، خطأ، اسم سلوك "غير واعٍ"، مهَّدت له أفكار الكشف اللاإرادي عن الشخصية في العلن.

يكمن الأثر الثاني للقرن التاسع عشر في الكلام السياسي العادي اليوم. فمن الأرجح أن نَصِفَ شخصاً بأنه زعيم "موثوق" أو "كاريزمي" أو "صادق" إذا كان قادراً على استقطاب جماعات ذات مصالح لا تتفق مع معتقداته أو جمهوره أو أيديولوجيته. ويُعتبر انتحاراً في العمل السياسي اليوم إصرارُ زعيم على الطلب من أنصاره ألّا يهتموا بحياته الخاصة، وأن يكتفوا بتقييم كفاءته كمشرِّع أو مسؤول تنفيذي [وزير]، وأن يهتموا بما ينوي إنجازه في أثناء وجوده في السلطة. وبدلاً من ذلك، نحن نفرح عندما نرى رئيساً فرنسيّاً محافظاً يتناول العشاء مع أسرة من الطبقة العاملة، رغم أنه قد زاد الضرائب على رواتب العمال الصناعيين قبل ذلك بأيام قليلة. ونحن نُصدِّق أن رئيساً أميركيّاً أكثر "أصالة" وموثوقية من سابقه المعزول لأنه يطهو فطوره بنفسه. إن هذا "التصديق" السياسي هو تركيب للخيال الخصوصي على الخيال العمومي، وقد ظهر أيضاً في القرن التاسع عشر نتيجة للارتباكات السلوكية والأيديولوجية بين هذين المجالين.

إن التصورات النفسية، كما سبق أن ذكرنا، قد فُرضت على الأشياء المعروضة للبيع في الأماكن العامة. وقد بدأت هذه العملية مع سلوك السياسيين أمام حشود

الشوارع، الذي تجلّى أولاً في ثورات عام 1848. وما كان يراه الناس، وهم يلاحظون سلوكَ سياسيٍّ يتحدث إليهم في العلن، هو نياته وشخصيته، لأنهم يعتقدون أن صدق كلامه يعتمد على أي نوع من الرجال هو. فإذا كان المتحدثُ الذي يُرى علناً وفق هذه الشروط سياسيّاً، فإن هذا الانطباق [لكلامه على صفاته] يترك أثراً عميقاً مضاداً للأيديولوجيا بالمعنى السياسي الخالص لتلك الكلمة. فكيف يمكن أن يُفصِح مشهد العِلَل الاجتماعية، أو رؤية المجتمع الأفضل، بذاته وعن ذاته، وأن يحفِّز الأفعال المستدامة إذا اعتمدت إمكانية تصديقه على مدى تعاطف جمهور المستمعين مع شخصية الرجل الذي يناصر قضيتهم؟ في ظل هذه الظروف أصبح نظام التعبير العمومي نظامَ تمثيلٍ شخصي؛ إذ يعرض شخصٌ عام على الآخرين ما يشعر به، وهذا التمثيل لشعوره يؤدي إلى اقتناع مستمعيه بكلامه وتصديقه. وكان هذا الانطباق المخادع للخصوصي على العمومي يلقى هوى كبيراً من جانب الجمهور البرجوازي، لكن المدى الذي يمكنه جعل الآخرين، الأدنى في المرتبة الاجتماعية، يصدِّقونه يتسبب في هيمنة طبقية من خلال فرض قواعد "احترام" برجوازية على الشخصية الأصيلة. باختصار، إن أفكار هذه الأيام عن "الأصالة" في العلن تجد جذورها في سلاح مضاد للأيديولوجيا، بدأ استخدامه في الحروب بين الطبقات في القرن التاسع عشر.

يشتمل الارتباط الثالث على آليات دفاع استخدمها الناس منذ مئة سنة ضد اعتقادهم في الكشف اللاإرادي عن الشخصية، وضد انطباق التصورات العمومية على الخصوصية. وكأمر عجيب، شجعت هذه الدفاعات الناس على ترقية الفنانين إلى المكانة الخاصة التي يشغلونها اليوم بوصفهم شخصيات عمومية.

إذا كان المرء لا يستطيع منع إظهار ما يشعر به، وإذا كانت حقيقة أيّ عاطفة أو قول أو مناقشة في العلن تعتمد على شخصية المتحدث، فكيف يمكن أن يتجنب الناس تعرُّضَهم لكشف القناع؟ الدفاع المؤكَّد الوحيد هو محاولة كبت شعورهم، وألّا تكون لديهم مشاعر قابلة للإظهار. ويُدان المجتمع الفيكتوري، اليوم، بوصفه خليطاً من التكبر الاجتماعي والخوف الجنسي. لكن كان هناك أمر ما خلف هذه الدوافع، إن لم يكن أكثر جاذبية، فهو على الأقل أكثر قابليةً للفهم. ففي بيئة تعتقد أن الإحساس والشعور، ما إن يتعرضا للإثارة، سوف يظهران رغماً عن قوة الإرادة

التي تريد إخفاءهما، يصبح الابتعاد عن المشاعر الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بقدرٍ من الحصانة. مثلاً، حاول الناس إخفاء شخصياتهم عن الآخرين بارتداء أقل ما يمكن من المجوهرات أو الزركشات التي من نوع غير معتاد كي لا يلفتوا الانتباه إليهم. وكان هذا أحد أسباب انتشار عدد قليل من آلات صنع التزيين الفني للملابس في وقت من الأوقات رغم أن الآلات نفسها قادرة فنيّاً على إنتاج أشكال متنوعة.

في الوقت نفسه الذي سعى الناس لعدم ظهورهم بمظهر متميز، أخذوا يطالبون بأن تكون ثياب المسرح دالّة تماماً على الشخصيات والتواريخ والمكانة الاجتماعية للأشخاص الذين تعرضهم المسرحيات. ففي المسرحيات التاريخية المعروضة في منتصف القرن، كان يُفترَض أن يُقدِّم الممثلون، بالضبط، ما كان عليه مظهر الأمير الدنماركي أو الإمبراطور الروماني، وأصبحت أزياء المسرح وحركاته مصمَّمةً تصميماً منمَّقاً بحيث يمكن المشاهد التعرف فوراً على شخصية الممثل الشرير عند دخوله خشبة المسرح بخطوات سريعة ومتصنعة حتى قبل أن ينطق بكلمة. عموماً كان على المرء أن يشاهد في الفنون المسرحية، بخلاف الحياة الواقعية، شخصاً يعلن صراحة عن نفسه، أي أن يشاهد شخصية مهيمِنة. وقد ارتقى الممثل والموسيقي كثيراً عن مستوى المكانة الاجتماعية التي كانا يشغلانها كخدم في النظام القديم. واستند ارتقاء مكانتهما الاجتماعية إلى إعلانهما عن شخصية قوية ومثيرة ومشبوهة أخلاقيّاً، وهذا ما يناقض كليّاً أسلوب حياة البرجوازي العادي الذي يحاول تجنب قراءة الآخرين لشخصه عبر كبت مشاعره.

في هذا المجتمع السائر نحو الحميمية - حيث كان يُعبَّر عن الشخصية من خلال تجاوز تحكم الإرادة، وحيث الخصوصي يُفرَض ليكون مطابقاً على العمومي، والدفاعُ ضد قراءة الآخرين للشخصية هو تجميد الشعور - تغيّرت المعايير الأساسية لسلوك المرء في العلن. وأصبح الصمت في العلن الطريقة الوحيدة لمعايشة الحياة العمومية، ولا سيما حياة الشارع، من دون الشعور بالانسحاق. وظهر في منتصف القرن التاسع عشر، في باريس ولندن ثم في العواصم الغربية الأخرى، نمط من السلوك يختلف عن النمط الذي عرفته باريس ولندن قبل قرن أو عن النمط السلوكي المعروف حاليّاً في معظم البلدان غير الغربية. فقد نمت فكرة تقول بأن لا حق للغرباء في التحدث بعضهم إلى بعض، وأن كل فرد يمتلك كحق عام درعاً غير مرئي يتمثل في حقه أن

يُترَك لشأنه من دون تطفل عليه. وأصبح السلوك العمومي يقتصر على الملاحظة، وعلى المشاركة السلبية كنوع من التلصص أطلق عليه بلزاك تسمية "التذوق بالعين"، حيث يتقبل المرء كل شيء ولا يرفض مسبقاً أي شيء في مرمى بصره شريطة ألّا يُضطَر إلى المشاركة فيه أو إلى أن ينغمس في المشهد. إن جدار الصمت الخفي هذا، بوصفه حقّاً، كان يعني أن المعرفة في العلن تقتصر على الملاحظة، ملاحظة المَشاهد والرجال والنساء والأماكن. وما عاد التوصل إلى المعرفة يحصل من طريق التفاعل الاجتماعي.

إن مفارقة الرؤية العلنية والعزلة التي يلاحق شبحُها قسماً كبيراً من الحياة العمومية الحديثة يعود أصلها إلى الحق في الصمت في الحيز العمومي الذي تشكَّل في القرن التاسع عشر. وكانت العزلة وسط الرؤية العلنية نتيجة منطقية للإصرار على حق المرء في أن يَصمُت عند ولوجه هذا المجال الفوضوي، لكن الجذاب.

التحدث عن إرث أزمة الحياة العمومية في القرن التاسع عشر هو التحدث عن قوى كبرى كالرأسمالية والعلمانية من جهة وعن الشروط النفسية الأربعة من جهة ثانية: الكشف اللاإرادي عن الشخصية، وانطباق التصورات العمومية على الخصوصية، والدفاع بواسطة الانسحاب، والصمت. إن الهواجس المتعلقة بالذات هي محاولات لحل ألغاز القرن التاسع عشر عبر الإنكار. والحميمية هي محاولة لحل المشكلة العامة [مشكلة التواجد في العلن] بإنكار وجود الجمهور. وكما هو حال أيّ إنكار، أدى ذلك إلى تثبيت أكثر جوانب الماضي تدميراً. إن القرن التاسع عشر لمّا ينقضِ بعد.

الفصل الثاني: الأدوار

لفت اختلال التوازن بين الحياة العمومية والحياة الخصوصية انتباه كثرة من المؤلفين المحدثين وأثار حيرتهم، فجاء ارتباكهم على نوعين.

الموضوع واسع حقّاً إلى حد تصعب الإحاطة به. وهو يطال فعلاً موضوعات في غاية التنوع، مثل تقويض الفضاء العمومي في المدن، وإضفاء مصطلحات سيكولوجية على الخطاب السياسي، وبلوغ شخصيات فنية مقاماً عموميّاً استثنائيّاً، والإدانة الأخلاقية للاشخصية [تجهيل الشخصية أو إخفاؤها]. من الصعب معرفة أي نمط من التجربة، وأي نوع من "المعطيات"، هو على اتصال بالموضوع الإجمالي، ويشكِّل ذلك جزءاً من المشكلة نفسها .فعلى سبيل المثال، يوحي الحس السليم بأن استبدال الشوارع والساحات، بوصفها مراكز اجتماعية، بصالونات منازل الضواحي، لا بد من أن يكون على صلة بزيادة الاستغراق في قضايا الذات. ولكن ما المعنى الدقيق لهذه الصلة؟ وما تبعاتُها؟

الصعوبة الثانية تَصعُب الإحاطة بها أكثر من الأولى. فرغم عمومية هذه الموضوعات، غالباً ما يبدو المؤلِّفون الذين تناولوها أنهم يعالجون موضوعاً آخر، أو على الأقل يتلمسونه، وهو موضوع راسخ في فكرة تقويض الحيز العام لكنه لا يظهر مباشرة بشكل ملموس في الخطاب. تكمن هذه المشكلة في الشروط الاجتماعية لتعبير البشر عن أنفسهم. ما الحالاتُ الاجتماعية التي تشجع البشر على إظهار مشاعرهم للآخرين على نحوٍ يُمكِّنهم من أن ينتظروا منهم ردة فعل إيجابية، أو إثارة ما؟ ووفق أي شروط يُظهِر البشر قدراتهم الإبداعية التي تجعل من تجاربهم اليومية

تجارب معبِّرة؟ هذه الأسئلة هي طرق للتساؤل متى يستعين البشر عفويّاً بطاقات تبدو اليوم معزولة حصراً في المجال الفني، هذا إن وُجدت هذه الطاقات. يَرِد في كثير من الكتابات المعاصرة المعنية بهوس المجتمع بالأنا، أن هذا الهوس يمنع البشر من التبادل التعبيري في ما بينهم. إننا فنانون من دون فن، لكن ما هو إذاً الفن الذي تقوضه الهواجس الحميمة؟

هناك علاقة بين النهج ومسألة التعبير المُجهَض. فالبراعة المبدَّدة في الاستغراق في الذات هي طاقة الأداء المسرحي الذي يتطلب جمهوراً من الغرباء ليؤدَّى، لكنه خِلْوٌ من المعنى أو هدّام بين الأشخاص الحميمين. إن التمثيل، من خلال العادات والأعراف والحركات الشعائرية، هو جوهر العلاقات العمومية، ومنه تكتسب تلك العلاقات دلالاتِها العاطفية. وكلما أضعفت الظروف الاجتماعية الملتقى العمومي، يُكبَح البشر عن ممارسة نشاطهم المسرحي. هكذا يصبح أفراد مجموعةٍ حميمةٍ فنانين محرومين من الفن. أما أنماط التمثيل المسرحي هذه، فهي "أدوار ."ومن ثَم فإحدى طرائق فهم الصلات بين العمومي والخصوصي في الثقافة الحديثة، هي دراسةُ التحولات التاريخية التي أصابت "الأدوار "العمومية. وهذا هو المنهج المتَّبَع في هذا الكتاب.

ولمّا كان التحليل الاجتماعي يجري بلغات عدة، فمن المفيد البدء بتوضيح بعض الأفكار المستخدَمة حاليّاً لوصف اللاتوازن بين المقولات النفسية والاجتماعية في الثقافة الحديثة. ينقسم الذين تفرغوا مباشرة لمعالجة هذه المشكلة إلى معسكرين متميزين: يضم أولهما الكتّاب الذين يُعنون بالوضع الأخلاقي لمجتمع غارق في الرؤية النفسية، ويضم المعسكر الآخر الكتّاب الذين يسعَون لشرح الأصول التاريخية لهذا التغيير باستخدام المصطلحات الماركسية.

كان الأخلاقيون أكثر انشغالاً بأسئلة التعبير الإنساني التي يثيرها هذا اللاتوازن التاريخي. لكن اهتماماتهم لم تتعلق بنظرية تُعنى بالإمكانات الإبداعية لأي مجتمع، بل تعلقت تحديداً بالمفارقة الحديثة التي ترى أن الناس عندما ينشغلون بالتعبير عن مشاعرهم، لا يكونون قادرين على التعبير الوافي. وقد شغلت هذه المفارقة حيزاً من مؤلفات عدة مثل كتاب عالم الاجتماع الألماني تيودور أدورنو المُعَنوَن لغة الأصالة (The Jargon of Authenticity)، والهجماتِ التي شنّها عدد من المحللين

النفسيين الفرنسيين على الذاتية بوصفها مساوية للحقيقة، والأحدث والأقوى من هذه المؤلفات كتابات ليونيل تريلينغ.

بدأ تريلينغ يكتب في نهاية حياته عن الإيمان بالذات "اللامحدودة "في الثقافة الحديثة. واهتم في أولى دراساته وعنوانها الصدق والأصالة (Sincerity and Authenticity)بالظروف التي لا يُعَد فيها الكشف عن الذات عملاً تعبيريّاً. وكان بحثه موجَّهاً، تحديداً، لفهم التحول في اللغة التي تُجسِّد هذه الحقيقة، أي التحول من لغة تقوم على الصدق الشخصي كانت تُستَخدَم قبل القرن التاسع عشر إلى لغة الأصالة الفردية المحكية بعده. وكان تريلينغ يقصد بالصدق [أو الأمانة] إظهار ما يشعر به المرء في ما هو خصوصي على الملأ. وكان يعني بالأصالة الكشف المباشر لشخص آخر عن محاولاتِنا أن نشعر. تمحو أنماط الأصالة التمايزات بين العمومي والخصوصي؛ فأن تكون الإنسانية في أن نخفي عن شخص آخر الشعور تجاهه، وأن يكون التنكر وكبت الذات معبِّرَين أخلاقيّاً - في ظل الأصالة - لا يعود لهذه الأفكار أيّ دلالة أو معنى. وبدلاً من ذلك يصبح الإفصاح الذاتي مقياساً عامّاً للصدقية والحقيقة، ولكن ما الذي يفشيه المرء في أثناء الكشف عن نفسه لشخص آخر؟ بالنسبة إلى هذا السؤال يصل تريلينغ من خلال تحليل النصوص الأدبية، وفي مقدّمها نقده سارتر، إلى فكرة عبّرنا عنها في المفهوم النفسي لـ "النرجسية ."فكلما ركَّز شخص ما اهتمامه على أصالة شعوره بدلاً من تركيزه على المضمون الموضوعي لِما يشعر به، أصبحت الذاتية لديه غايةً في نفسها، وصار أقل قدرة على التعبير. وفي ظل الاستغراق في الذات تصبح الإفصاحات الآنية غير متبلورة" .انظر إليّ كيف أشعر"، هي نرجسية واضحة. بيد أن تريلينغ أدرك أن المعادلة الأقل وضوحاً "لا يسعني إلا أن أريك محاولاتي كيف أشعر"، مرتبطة بالاندفاع نفسه.

يفهم ديفيد ريزمان القضايا المتضمَّنة في هذا التغير التاريخي بالروحية نفسها التي عند تريلينغ، غير أن نقاش ريزمان في كتابه الحشد المتوحِّد كان موجَّهاً إلى غاية مناقضة (لكنه بعد ذلك انتقل إلى تأييد موقف تريلينغ في كتابه الأقل شهرة، لكن المساوي في الأهمية، عن علم الاجتماع التربوي .(فالجيل الأميركي الذي ترعرع مع الحشد المتوحِّد كان عُرضةً لإساءة قراءة مقاصد المؤلِّف. وظنَّ أبناء هذا الجيل أنه ينتقد اتجاه المجتمع الأميركي إلى أن يُحِلَّ محلَّ الثقافة البروتستانتية القائمة

على التوجيه الداخلي والحاجة الخاصة، ثقافةً يطلب فيها الناس انفتاحاً أكثر على حاجات الآخرين ورغباتهم. وفي الواقع، على الرغم من كل الصعوبات المحيطة بالتوجه نحو الآخرين، اعتقد ريزمان أن هذا التوجه يمثِّل تغييراً نحو الأفضل في الحياة الأميركية، وفي المجتمع الأوروبي إذا اتبع المسار نفسه. وكانت إساءة قراءة قيم ريزمان نتيجة منطقية للثقافة التي عاش فيها قراؤه، لأن ذلك الجيل كان مسكوناً برغبة استخدام الحياة النفسية كمهرب من عالَم اجتماعي فارغ لا حياة فيه، وكتوبيخ له. وإن التوبيخ، والثورات التي أعقبته لجيل ستينيات القرن العشرين التي شجعت على "تمالك نفسك "قبل أن تتصرف، لم يُشكِّل أيٌّ منهما خطراً على الثقافة المهيمِنة، بل كان، في الواقع، تكثيفاً غير متعمَّد لعدم التوازن بين حيز عمومي خاوٍ وحيز حميم مثقل بمهمات لا يقدر على إنجازها.

لا تكمن أهمية أفكار ريزمان في كيفية إساءة قراءتها فحسب. كما ليس في قراءة ريزمان الخاطئة لنمط من الحركة التاريخية، إذ في الواقع وُجدت حركة من المجتمع الذي وصفه بالمُوَجَّه خارجيّاً إلى مجتمع مُوَجَّه داخليّاً أو ذاتيّاً. كان إنجازُ ريزمان ابتكارَه لغة اجتماعية - نفسية لهذه المشكلة العامة والمتعدِّدة الأوجه أو العناصر. علاوة على ذلك، كان ريزمان أول شخص بيَّن لماذا كان القلقون على تحميل الحياة الحميمة أكثر من قدرتها على التحمل ينتمون إلى تيار معيَّن من تيارات الفكر الاجتماعي، ولا سيما أن هذا يؤثِّر على القدرة التعبيرية للناس المهووسين بأنفسهم. وهذا هو التيار الذي خلقته كتابات ألكسيس دو توكفيل في القرن التاسع عشر.

استهل توكفيل هذا النقد الحديث في مرحلة معيّنة من كتاباته، أي في المجلد الثاني من كتابه الديمقراطية في أميركا (Democracy in America)الذي نشره بعد خمس سنوات من نشر الأول. ورأى، في المجلد الأول، أن المخاطر على الديمقراطية، التي ساوى بينها وبين المساواة، تكمن في قمع الأكثرية الحاكمة للمنحرفين عن السياسة السائدة والذين يخالفونهم في الرأي. أما في المجلد الثاني، فيشدِّد على أوضاع الحياة اليومية في حالة من المساواة بدلاً من التركيز على السياسة، وهنا حلّ محلَّ خطر قمع المنحرفين عن الخط السياسي السائد خطرٌ أكثر تعقيداً ودقةً. وينشأ الخطر الآن وسط جمهور المواطنين بدلاً من أعداء النظام السياسي. ورأى توكفيل أن حميميات الحياة تصبح أكثر أهمية في ظل مساواة تقريبية في الظروف. وبما أن الجمهور يتألف

من أناس متماثلين، يمكن أن توضع الشؤون العامة بين يدي البيروقراطيين ورجال الدولة الذين سيراعون المصالح العامة (أي المساواة). وعندئذ ستصبح القضايا الشاغلة في الحياة ذات طابع نفسي أكثر فأكثر، إذ يتخلى المواطنون الواثقون بالدولة عن اهتمامهم بما يحصل خارج المجال الحميم. فماذا ستكون النتيجة؟

رأى توكفيل النتيجة تقييداً ذا وجهين .فالأشخاص العاطفيون المجازفون سيكونون أقل استعداداً للمجازفة. وسيواصل الرجال طموحهم، لكنهم لن يختبروا عواطف كبرى أو يُعَبِّروا عنها، لأن العاطفة ستهدد استقرار الحياة الحميمة. والتقييد الثاني هو أن إشباع الذات سيصبح أكثر صعوبة لأن أي علاقة عاطفية - كما جادل توكفيل - لن يكون لها معنى إلا عندما تُدرَك بوصفها جزءاً من شبكة علاقات اجتماعية بدلاً من أن تكون "الغاية اللاتعبيرية الوحيدة "للفردانية.

قلة من أنصار الفكر التوكفيلي تقبل قاعدته الوراثية التي تقوم على الاعتقاد بأن العلل النفسية هي نتيجة لمجتمع تتساوى أوضاع الناس فيه. ولا يوجد في كتابات تريلينغ أو ريزمان ما يفيد بأن المساواة "تسبِّب "الرؤية الحميمة. فإن لم تكن المساواة فما الذي يسببها؟ هذه هي الصعوبة التي واجهت هذه المدرسة الفكرية في الأوقات الحديثة، رغم تعقُّد بصيرتها الأخلاقية وقلقها الإنساني من الخنق التعبيري الذي تخلقه الحميمية.

اهتمت المقاربة الثانية الحديثة لمشكلات الرؤية الحميمة بهذه الأسباب فعليّاً، وكانت أقل اهتماماً بالتعقيدات الأخلاقية والنفسية الناجمة عنها. وتتجسد هذه المقاربة في أعمال أعضاء "معهد البحوث الاجتماعية "(مدرسة فرانكفورت) بعد الحرب العالمية الثانية. قام أعضاء هذا المعهد، خلال الأيام التي سبقت الحرب، ولا سيما تيودور أدورنو، بتحليلات شاملة لمفهوم أصالة الشعور على مستوى خبرات الحياة اليومية، وكذلك من منظور الأفكار الفلسفية كأفكار هيغل. وبعد الحرب استأنف أعضاء أصغر سنّاً مثل يورغن هبرماس وهلموت بلسنر (Helmut Plessner) هذه المهمة على صعيد التحول في معنى "العمومي "و"الخصوصي ."وأجرى هبرماس استطلاعات رأي عدة لاستخلاص ما يفكر فيه الناس في شأن البعد العمومي للحياة الاجتماعية. وربط بلسنر التغيير في أوزان العمومي والخصوصي بالتحولات في طابع المدينة. وابتعد هذا الجيل الأصغر سنّاً عن العمق النفسي

لتحليلات تيودور أدورنو وماكس هوركهايمر منتقلاً إلى التشديد على "الاقتصاد "أكثر من غيره، إذا فُهم الاقتصاد بمعناه الواسع أي إنتاج وسائل العيش. وفي هذا التشديد اعتمدوا على أفكار طوّرها ماركس في شأن "الخصخصة "في العقيدة البرجوازية، أي في شأن الميل التعويضي للرأسمالية الحديثة كي يُعزز العاملون في سوق لاشخصية مشاعرهم في مجال الأسرة وتنشئة الأطفال، وهي مشاعر لم يكن ممكناً تضمينها في سوق العمل.

كانت النتيجة تنقيةً أكبر لمصطلحات "الخصخصة"، لكن هؤلاء الكتاب، ولا سيما بلسنر، دفعوا ثمناً باهظاً جرّاء ذلك. كلما استغرقوا في الماركسية التقليدية، ازدادت أحادية البعد في العِلل أو المساوئ التي تنبأوا بها: أصبح الإنسان مخلوقاً مغترباً يعاني على يَدَي نظام رهيب تشرَّبته مشاعره الذاتية، بدلاً من أن يكون مخلوقاً يُعزِّز نظامٌ تدميري نزوعَه إلى تدمير الذات والفشل التعبيري. وظهرت لغة الضحية الخالصة. وبما أن الضحية الخالصة هي متلَقٍّ سلبي لضربات القدر، فقد ضاعت كل تعقيدات التعرض لوضع الضحية الحقيقية، ولا سيما المشاركة النشطة في تحقير الذات التي أدركتها المدرسة التوكفيلية.

لدى كل من هاتين المدرستين نقاط قوة لا تمتلكها المدرسة الأخرى: لدى المدرسة الأولى قوة وصفية وتبصُّر في ظاهرة الرؤية الحميمة، ولدى المدرسة الثانية لغة مصقولة، لكنها تقلصت إلى حدود موضوع الخصخصة الماركسية، وكيفية إنتاج هذه الظواهر. بيد أن المدرسة الأولى تناغمت مع حقيقة وجود قضايا جوهرية أكثر خلف قضية الاستغراق في الذات، ورأت أن الإمكانية التعبيرية الكامنة للكائن البشري يمكن تشجيعها بواسطة مجموعة من الشروط الاجتماعية، وأن هذه الشروط قادرة على تعزيز دوافع التدمير الذاتي لديه. وتدريجيّاً أصيب الجيل الشاب من مدرسة فرانكفورت في الصميم تجاه هذه المشكلة الخفية، أي تجميع كل علل المجتمع الحديث ومساوئه تحت اللافتة العريضة المبتذَلة لمصطلحات الاغتراب ومفاهيمه، وسلب الطابع الشخصي وغيرها.

تتطلب معالجة كتلة خيوط المعطيات تاريخيّاً وعاطفيّاً في آنٍ واحد، منهجاً ونظرية. غالباً ما يضلِّل دارسو الاجتماعيات قراءهم، وأنفسهم، حين يَعُدّون المنهج وسيلة محايدة للوصول إلى هدف، على نحوِ ما "يطبِّق "العالِم نظرية على مسألة ما.

فلدراسة تأكُّل الأدوار العمومية، اعتمدنا نمط تحقيق يشكِّل في الوقت نفسه نظريةً لموضوعنا، وهذا الموضوع يحتوي مسائلَ أكثر مما يبدو، أي المسألة المخفية المتعلقة بالأوضاع التي يكون فيها البشر قادرين على تبادل التعبير بلا تحفظ في ما بينهم.

أدوار

يُعرَّف "الدور "إجمالاً بأنه سلوك ملائم لبعض الأوضاع، وليس لأخرى. البكاء مثلاً هو سلوك لا يمكن أن يُعَدَّ "دوراً"، لكن البكاء في مأتم يصير دوراً؛ فهو تصرف متوقَّع، ومحدَّد، وملائم لهذا الوضع. والدراسات الكثيرة التي تناولت الأدوار هي كناية عن دليل [إرشادي] لعرض تصرفات ملائمة لهذا الوضع أو ذاك. وتحاول نظريات الأدوار الأكثر شيوعاً حاليّاً فهم كيف يصوغ المجتمع تعريفات الملاءمة. لكننا غالباً ما ننسى أن الأدوار في مثل ذلك الدليل الإرشادي، ليست مجرَّد إيماءات أو عروض يُظهِر الناس فيها علامات انفعالية في الوقت والمكان الملائمَيْن. وتنطوي الأدوار على سُنَن وأعراف، أي إلى أيّ قدرٍ، وبأي شرط يحمل الناس تصرفاتهم الخاصة وتصرفات الآخرين على محمل الجد في الأوضاع والأماكن المنخرطين فيها؟ وبمعزل عن جداول الدليل التي من هذا النوع، ثمة سؤال يُطرَح لمعرفة طبيعة القيمة التي يضفيها البشر على تصرف محدَّد في "وضع معيّن ."إن أعراف التعامل وسننه هي التي تحدِّد الدور، وهذا ما يجعل من الصعب جدّاً دراسة الأدوار دراسة تاريخية. أحياناً هناك فعلاً نماذج سلوك جديدة تفسرها دوماً سنن وأعراف قديمة؛ وأحياناً هناك نمط ما من سلوك يستمر عبر الزمن، لكننا نحمله على معنى آخر مختلف.

تستدعي الأدوار نمطاً اعتقاديّاً محدَّداً. تسهُل معرفة ذلك في حال ميَّزنا هذا النوع من الاعتقاد عن مفهومين آخرين قريبين منه، هما "الأيديولوجيا "و"القيمة ."يمكننا تمييز الاعتقاد من الأيديولوجيا بسهولة كبيرة؛ فالحكم القائل "إن العمال يستغلهم النظام "هو جملة أيديولوجية. وهذا الحكم الأيديولوجي هو صيغة إدراكية، منطقية أو غير منطقية، لحالة اجتماعية معيّنة. وتصبح الأيديولوجيا معتقَداً عندما تُشكِّلُ بوعي تصرُّفَ الشخص الذي يقوم بهذا التصرف. وغالباً ما تختلط الأيديولوجيا بالمعتقَد، لأننا نخلط المعتقَد بالإدراك" .أحبك "هو تعبير إدراكي متماسك، سواء اعتقدنا بهذا

الحب أم لم نعتقد؛ فالأمر رهنُ عوامل تتجاوز التعبير اللغوي البسيط، رهـنُ اللحظـة التـي قيلـت فيها هذه الكلمة إلى أحدهم، وغير ذلك.

نادراً ما تؤثِّر معظم آراء البشر في الحياة الاجتماعية في تصرفـاتهم وسـلوكياتهم. وغالبـاً مـا تظهر هذه الأيديولوجيا السلبية في استطلاعات الرأي الحديثة: يروي الناس للمستطلِع ما يفكـرون فيه حيال المشاكل المدينية أو دونية السود مثلاً، فيعتقد المستطلِع أنـه تَوصّـل إلى معرفـة حقيقـة مشاعر المستجوَبين، لأن الآراء التي يجمعها تتطابق منطقيّاً مع مراتبهم الاجتماعية وتعليمهم وغير ذلك، لكن البشر في الواقع يتصرفون بطريقة مختلفة كليّـاً عـما اعترفـوا بـه لمسـتطلِع الـرأي. ومـن الأمثلة الواضحة على ذلك، ما حدث في الولايات المتحدة في أوائـل سـبعينيات القـرن العشريـن: في ذلك الوقت، كان البيروقراطيون في النقابات العمالية يستنكرون بقوة تصرفات المحتجِّين ضد حرب فيتنام، ويصفونها بالتصرفات "غـير الوطنيـة"، ويمارسـون أشـد الضـغوط الملموسـة عـلى الحكومـة لحملها على إنهاء الحرب. إن دراسة المعتقدات، بوصفها مضادة للآراء، هي تحقيق يتناول المشـاعر والميول الذهنية المرتبطة بالأفعال والمؤثِّرة فيها تأثيراً ملموساً. أما السنن والأعراف الاعتقادية التـي تتحكم في الأدوار، فيمكن تحديدها بأنهـا تضـع الأيـديولوجيا موضـع الاسـتخدام في سـلوك النـاس وتصرفاتهم، وهذا الاستخدام ينشأ بفعل تأثير الأوضاع الاجتماعية، وهو، قطعاً، ليس نتيجة عبارات لغوية متماسكة.

"قيَم اجتماعية "و"أنظمة قيَم"، هما عبارتان من عبـارات الهمجيـة اللغويـة التـي فرضـتها العلوم الاجتماعية في الكلام الشائع. أعترف بأنني لم أفهم قط ما المقصود بـ "القيمـة ."إنهـا ليسـت شـيئاً. وإذا كـان المقصـود أنهـا ذلـك الشـطر مـن الكـلام الـذي يسـتخدمه الـبشر لعقلنـة عـالمهم الاجتماعي وفهمـه، فعندئـذ يجـب التعامـل معهـا بوصـفها شـطراً مـن الأيـديولوجيا. وإذا كانـت "القيمة "هي "فكـرة محترمـة [ثمينـة]"، فـإن المصـطلح فـوضى كاملـة" .الحريـة "و"العدالـة "هـما "فكرتان محترمتان "تُعبِّران عن أمور متباينة بتباين الـبشر واخـتلافهم، وتبـاين العصـور واختلافهـا. وإطلاق صفة قيم اجتماعية عليهما لا يُفهِمنا على أيّ أساس وقاعدة جرى اعتبارهما قيماً.

إن معتقـداً مـا هـو إذاً اسـتخدامٌ للمعرفـة المنطقيـة المتحصـلة في الحيـاة الاجتماعيـة (أيـديولوجيا). وهـو اسـتخدام ينشـأ ويتكـوَّن خـارج قواعـد المنطـق اللغـوي. فلْنتخـلَّ إذاً

عن كلمة "قيمة "لغموضها الشديد. فالمعتقدات المتعلقة بالأدوار، لا تتمحور حول طبيعة اللـه أو التركيب الفيزيولوجي للإنسان، بل ترتبط بأنواع سلوك محدَّدة تخص المعتقدات؛ على سبيل المثـل، تلك التجربة التي يصبو الإنسان إلى عيشها مصلِّياً خاشعاً في الكنيسة، وليس تلـك الصـلاة العفويـة التي يؤديها في أثناء نزهاته مستجمّاً في الحقـول. إن نظرتـه إلى الجراحـة ودورهـا في إزالـة السـائل الخبيث من جسده، وآراءَه العامة عن الجراحة، هي أنواع مختلفة من المعتقدات. يمكن الاعـتراض على أنه قد لا يكون هناك تمييز منطقي بين الإيمان المطلَق باللـه والإيمـان بـه عنـدما يكـون المـرء قادراً على الصلاة له في الكنيسة. ولا شك في أنه قد لا يكون هناك فرق، أو قـد يكـون هنـاك فـرق واحد. فمن خلال التركيز على أوضاع محدَّدة، يمكن دراسة تفاصيل معتقد من المعتقدات في صِلاته بالسلوك، وهي تفاصيل تفوت بالضرورة أولئك الذين يحـاولون وصـف "رؤى العـالم "و"الـذهنيات الثقافية "وغير ذلك.

إن لدراسة الأدوار تاريخاً طويلاً في الفكر الغربي (حتى وإن كان علـماء الاجـتماع يجهلـون هذا الأمر)؛ فإحدى أقدم الأفكار الغربية عن المجتمع البشري قوامُها اعتباره مسرحاً. يعود هذا إلى تقليد قِوامُه مسرح العالم [العـالم باعتبـاره مسرحـاً] .(theatrum mundi)فالحيـاة البشريـة هـي عرض للدمى المتحركة تديره الآلهة، وهذه هي رؤية أفلاطون في مؤلَّفه القوانين .(Laws)والمجتمع باعتباره مسرحاً، هو موضوعة ساتيريكون (Satyricon)لبترونيوس .(2)وفي العصور المسيحية غالباً ما كان يُعتقَد في أن هنالك مُشاهداً واحداً لمسرح العالم، هو إله ينظر بقلق مـن عليائـه إلى تبخـتر أبنائه في الدنيا وتنكُّرهم [بأقنعة]. وفي القرن الثامن عشر، عندما صار الناس يتحـدثون عـن العـالم باعتباره مسرحاً، بدأوا يتصوّرون جمهوراً جديداً لمواقفهم، أي بعضهم بعضـاً، حيـث أفسـح الكـرب الإلهي المجال لفكرة جمهور متلهف إلى الاستمتاع، وإن ليس بلا تهكم، بالتمثيل والمظاهرَ الخداعة من حياة كل يوم. ومنذ عهد قريب استُعيد التماهي بين المسرح والمجتمع، مع بلزاك في الكوميـديا البشرية [الكوميديا الإنسانية](Comédie Humaine) ، ومع بـودلير وتومـاس مـان، ومـع فرويـد أيضاً حتى لو بدا ذلك غريباً.

ليس هناك معنى واحد لتصوُّر المجتمع باعتباره مسرحاً بعد أن تناقلته أيـادٍ كثـيرة وأزمنـة كثـيرة، لكنـه خـدم باسـتمرار ثلاثـة أهـداف أخلاقيـة ثابتـة. أولاً، إدخـال الـوهم

والتضليل بوصفهما معطيَين أساسيَّين في الحياة الاجتماعية. وثانياً، فصل الطبيعة البشرية عن السلوك الاجتماعي. فالإنسان باعتباره ممثلاً يبعث على الاعتقاد به أي التصديق؛ ففي خارج أوضاعِ ولحظةِ الأداء، قد لا يكون هذا التصديق وشيكاً، ولذلك يرتبط التصديق والوهم أحدهما بالآخر في هذه الصورة للمجتمع. فطبيعة الممثل لا يمكن تحديدها انطلاقاً من الدور الذي يقوم بأدائه وتمثيله. ذلك أنه في مسرحية أخرى، أو حتى في مشهد آخر من مشاهدها، يستطيع تمثيل دور مختلف كليّاً؛ في هذه الحالات كيف نحكم على الطبيعة البشرية انطلاقاً من الأفعال في مسرح المجتمع؟

ثالثاً، وهذه النقطة هي الأهم، إن صور مسرح العالم هي لوحات فنية يمارسها الإنسان في الحياة اليومية. المقصود هو فن التمثيل، وإن البشر الذين يمارسونه يؤدون "أدواراً ."وبالنسبة إلى كاتب مثل بلزاك، فإن هذه الأدوار هي أقنعة متنوعة وضرورية تضعها الكائنات البشرية في الحالات المختلفة التي تعيشها. والإنسان، بوصفه مخلوقاً من أقنعة، يستجيب للقناعة البلزاكية، فيشارك بلزاك فيها غيرُه من المؤلفين الذين اعتبروا الشؤون البشرية نوعاً من الكوميديا، وأن لا الطبيعة البشرية ولا تعريف الخلُقية يمكن الخلوص إليهما واستخلاصهما على نحو مؤكَّد بناءً على التصرف والسلوك البشريين.

الغريب أنه كلما كان يتزايد اهتمام علماء الاجتماع المعاصرين بالأقنعة في ذاتها (المعرّفة بطريقة قليلة اللياقة مثل "تصرفات خاصة بوضع معيَّن("، كانت تختفي الانشغالات الأخلاقية التقليدية. ربما يتعلق الأمر بمجرد نقص في المعارف. ففي الأغلب الأعم يكتب محلِّلو الأدوار، كما لو أن هذا النوع من الأفكار كان مجهولاً في العصر "ما قبل العلمي ."ربما يميل "علماء "المجتمع هؤلاء إلى الاعتقاد بأن السلوك البشري والأخلاق البشرية هما شيئان مختلفان، وبأن العلم لا يُعنى إلا بالسلوك. لكنني أعتقد بأن هناك أمراً آخر في هذا النقص في البصيرة، أي تضييق الأفق الذي فرضه علماء الاجتماع المعاصرون على المفهوم التقليدي لمسرح العالم. ذلك الأمر هو تبدُّل التوازن بين الحياة العمومية والحياة الخصوصية، على ما نستطيع أن نلاحظ بوضوح في مؤلفات كبير محلِّلي الأدوار المعاصرة، إرفينغ غوفمان (Erving Goffman) .

درس غوفمان طيفاً واسعاً من الأوضاع الإنسانية، بدءاً بمزارعي جزر شتلاند (Shetland)ثم المرضى النفسيين، وصولاً إلى مشاكل المصابين بتشوهات جسمانية.

ودرس أيضاً أنماط حركة المرور في المدن، والإعلانات، والكازينوات، وغرف العمليات الجراحية. إنه مراقب شديد الحساسية وثاقب النظر في تسجيله التفاصيل والتبادلات البسيطة التي تؤدي دوراً كبيراً في صوغ تفاعلات الناس، لكن المشاكل لا تبرز إلا عندما يحاول وضع نسق نظري بناءً على هذه المعطيات.

إن كل "مشهد"، من وجهة نظر غوفمان، هو حالٌ ثابتة أو وضعٌ ثابت. كيف يولد هذا المشهد، وكيف تُغيِّر تصرفاتُ من يؤدون الأدوار هذا المشهدَ، أو كيف يمكن أن يظهر كل مشهد، في الواقع، أو يختفي بضغط من القوى التاريخية الفاعلة في المجتمع؟ إن غوفمان لا يبالي بهذه الأسئلة؛ فمجتمع المَشاهد السكوني واللاتاريخي الذي يصفه في كتبه قائم على اعتقاد يعتبر أن البشر يسعَون دائماً لإنشاء أوضاع متوازنة: فهم يتبادلون الأخذ والعطاء حتى يحققوا استقراراً كافياً لمعرفة ما يمكن توقعه من خلال موازنة أفعالهم بشكل متبادَل. والأفعال [أو التصرفات] المتوازنة هي "أدوار "لهذا الوضع أو ذاك. في مثل هذه المقاربة يضمحل جانب الحقيقة لأن غوفمان لا يدرك قوى الفوضى والاختلال والتغيير التي قد تتدخل في هذه الترتيبات [التوازنات]، بل لا يهتم بها. هي ذي لوحة المجتمع الذي يقوم على مَشاهدَ لكن لا حبكات فيها. وكما أنّ ليس هناك حبكة ولا حكاية في علم الاجتماع، فليس هنالك شخصيات أيضاً، بحسب المعنى الذي يتخذه هذا المصطلح في المسرح، لأن أداء الممثلين أدوار الشخصيات وتصرفاتها لا يغيّر شيئاً في حياة معاصريهم؛ فهناك سلسلة لا نهاية لها من التكيفات فحسب. في عالم غوفمان يتصرف الناس لكنهم يفتقدون التجربة.

إن الاهتمام بالسلوك الثابت في الأدوار على حساب الاهتمام بالخبرة المكتسَبة في حالات كهذه، ينبثق من افتراض أخلاقي أساسي لهذا النوع من البحث اللاأخلاقي. وهذه الأدوار لا تتيح كثيراً من الالتزام. ولا يتعاطف اللاعبون المختلفون إلا مع الأشخاص غير الأسوياء كالمضطربين عقليّاً والمشوَّهين جسديّاً. وفي الواقع إذا انطوى دور معيّن على أي ألم، يصوِّر غوفمان الأشخاص الذين وقعوا في شركه ليس كمقاومين لظروفهم الاجتماعية، بل يقول "يتلوى الفرد باستمرار، ويدور، ويتقلب حتى عندما يسمح لنفسه بالامتثال للتعريف الضابط للحالة [...] هذا الفرد [...] هو متلاعب، وتوليفي، وتكييفي، واسترضائي... ."

بما أن "التعريفات الضابطة "ثابتة، يجعل التلاعب [الخداع] التجربة مركَّبة. وبكلام آخر، يقدِّم أتباع مدرسة غوفمان نظرية عامة في المجتمع أقل من تقديمهم تلك الأعراض التي تمثِّل التوعك المعاصر خير تمثيل، وتشكِّل موضوع هذا الكتاب تحديداً، أي العجز عن تصور صلات اجتماعية تثير الكثير من الشغف، أي تخيُّل لحياة عمومية يتصرف فيها الأفراد ويضبطون سلوكهم بالانسحاب [التحييد]، و"التكيف"، و"الاسترضاء "فحسب.

الأدوار العمومية

كيف تغيرت قواعد أداء الأدوار حتى تناقصت تدريجيّاً كمسألة تعبيرية، وأصبحت أكثر فأكثر مسألة تحييد الآخرين واسترضائهم؟ إن طرح هذا السؤال يعني أولاً إحياء الاهتمام الأخلاقي الموجود في المدرسة الكلاسيكية لمسرح العالم، خصوصاً اعتقادها بأن أداء الأدوار هو أمر تعبيري، فعندما يوظِّف البشر مشاعرهم في أدائهم أدوارهم، تكتسب هذه الأدوار بعضاً من القدرات التي يتمتع بها الممثل. لكن لماذا يوظفون انفعالاتهم عندما يؤدون أدواراً؟

هناك ترابط، في المسرح، بين الاعتراف بشخص الممثل والإقرار بالأعراف. فالتمثيل، والتمثيل المسرحي، وكذلك الأداء [التصرف]، تتطلب كلها الإقرار بأعرافٍ والنزول عليها، كي تكون تعبيرية . فالعُرف نفسه هو الأداة الأكثر تعبيرية عن الحياة العمومية؛ لكن في عصر تُحدِّد فيه العلاقات الحميمة ما يجب أن يكون قابلاً للتصديق، فإن الأعراف وحيل التكلف والقواعد تبدو فحسب وكأنها تحول دون الكشف عن الذات للآخر .إنها عوائق أمام التعبير الحميم. ومع اختلال التوازن بين الحياة العمومية والحياة الحميمة، أصبح الناس أقل تعبيرية. والتشدد في الصدق النفسي أفقدهم الأداء الفني في حياتهم اليومية، لأنهم أصبحوا غير قادرين على استغلال قوة الممثل الخلّاقة في أنفسهم، أي القدرة على أداء المشاعر وتوظيفها في الصور الخارجية للأنا. هنا نصل إلى الفرضية الآتية: تمتلك المسْرَحَةُ علاقة بالحميمية محدَّدةً ومعاديةً؛ وهي تملك كذلك، بالقدر نفسه، علاقة محدَّدة وودية بالحياة العمومية المتينة.

كيف نقارن تجاربَ جمهور من الغرباء في المسرح أو في حفل موسيقي، بالتجارب التي يختبرونها في الشارع؟ في الحيِّزين ينشأ التعبير في وسط غرباء نسبيّاً.

وفي مجتمع يمتلك حياة عمومية متينة، لا بد أن هناك تشابهاً ووئاماً بين المسرح والشارع [أي حياة الخارج]؛ ولا بد أن هناك ما هو قابل للمقارنة في التجارب التعبيرية التي عاشتها الحشود في هذين المجالين. أما عندما تبدأ الحياة العمومية بالأفول، فيتلاشى هذان الشبه والوئام. لذلك فإن الإطار المنطقي لدراسة هذه الصلة بين المسرح والشارع هو المدينة الكبرى، إذ تكون حياة الغرباء في وسط الحشود أشد جلاء، وتكتسب صلاتهم البينية أو المتبادَلة أهمية خاصة. باختصار، ينبغي تسليط الضوء على موضوع الأوزان [أو الأهمية] المتغيرة بين الحياة العمومية والحياة الحميمة، من خلال دراسة تاريخية مقارنة لتغيُّر الأدوار في الشارع وفي المسرح، في بيئة سيطرت عليها الحياة العمومية الحديثة، القائمة على مجتمع لاشخصي، وبرجوازي ودنيوي: المدينة العوالمية.

إن مقارنة القدرة على الإقناع والتأثير في الفنون المسرحية بالقدرة نفسها في الشارع لا بد من أن تسبِّب انزعاجاً، لأن هذه المقارنة تعني ربط الفن بالمجتمع، والحال أن هذا الارتباط صار إشكالياً منذ القرن التاسع عشر. ففي نهاية ذلك القرن استخدم المؤرِّخون الفنون لدراسة الحياة الاجتماعية، فاستندوا في أبحاثهم، إجمالاً، إلى تجربة نخبة محصورة من أهل الآداب والفنون، وإلى الشخصيات المرموقة في تلك الحقبة. لنذكر، على سبيل المثال، كتَّاباً من أمثال ماثيو آرنولد (Mathew Arnold) أو ياكوب بوركهارت (Jakob Burckhardt) اللذين كان الفن عندهما مفتاحَ فهم المجتمع، لكنهما كانا استثناءً؛ فالعارفون بشؤون تلك المرحلة وشجونها اعتبروا أن الفن العظيم تنحصر صلاته بفئة مغلقة على درجة رفيعة من الثقافة، وتقتصر تأثيراته فيها.

الأنثروبولوجيون هم من بدأوا في القرن العشرين النظر إلى الفن متفحِّصين صلته بالمجتمع كله. لكن كلما كان انتشار هذه النظرة الاجتماعية إلى الفن يتسع، كانت الرؤية إلى الفن نفسه تُبتذَل بنوع من التحذلُق المعكوس. هكذا حصل الانتقال من فنٍّ شعبٍ، أي الحرف اليدوية إجمالاً التي يعتبرها الأنثروبولوجيون منتجاتٍ فنيةً أصيلة، إلى "فن الشعب "الذي يقتصر على نوع مُحدَّد من العمل الفني يرتبط بالمجتمع ككل، ومن ثَم إلى "وسائل الإعلام ."فوسائل الإعلام هي صيغ فن الشعب الذي يُحِلُّ مفهوم الاتصال الأكثر حيادية ووظيفية محلّ مفهوم التعبير" .الوسيط هو الرسالة " [أو "الوسيلة هي الرسالة"]، هو قول شائع يصلح عندما يُحصَر التعبير نفسه بعملية تدفق

الرسائل فحسب .وعموماً، عندما تنمو العلاقة بالمجتمع، غالباً ما يتراجع الفن الـذي يكـون مـؤهَّلاً لهذه العلاقة؛ وهكذا ظل الفن الرصـين والحيـاة الاجتماعيـة منفصـلَين، كحـالهما في القـرن التاسـع عشر، وحده الإطار صار معكوساً.

هكذا، فإن المرء الذي يربط بين الفنون الأدائيـة والعلاقـات الاجتماعيـة عليـه ببسـاطة أن يكون منفتحاً على فكرة أن الفن الجاد والحقيقي والأصيل يساعد على فهم وضع اجتماعـي واسـع الانتشار في المجتمع. وفي هذا السياق، من المهم جدّاً التخلي عن لغة السـببية [السـبب والنتيجـة]. ففي عام 1750، على سبيل المثال، كانت هناك ضروب من التجانس بين الأزياء المسرحية الباريسية واللباس في مدينة باريس. وبدل أن نتساءل أيَّ زِيٍّ أثّـر في الآخـر - وهـو أمـر لا طائـل منـه - مـن الأجدى دراسة أنواع التشابه بين الـزي المسرحـي ولبـاس الشـارع، وكلاهـما مختلـف بوضـوح عـن اللباس الذي نرتديه في البيوت، وصور الجسد في العلن. وفي القرن التاسـع عشر، عنـدما بـدأ لبـاس الشارع واللباس المسرحي يتمايزان، حدث أيضاً إقرار بتغير النظرة إلى الجسد في العلن، وهـذا تغـيُّر يمكن الوقوف على أبعاده بدراسة سيرورة التمايز بين لباس الشارع والأزياء المسرحية.

الأدوار العمومية في المدن

إذا كانت مفاهيم السببية والتأثير وما يشبهها غير كافية لوصف العلاقة بين الحياة العموميـة والفنون (الأدائية) العمومية، فإن هناك علاقة منطقية بين المسرح والشارع. يمكن تحديد هذه العلاقة على وجوه أربعة. أولاً، لا يتقاسم المسرح مسـألةً مـا مـع المجتمـع عمومـاً، بـل مـع نمـط خـاص مـن المجتمع، أي المدينـة الكـبرى. المسـألة هـذه هـي الجمهـور [المشـاهدون]، أي بالضـبط كيفيـة إقنـاع الآخرين بمظهر فرد وسط غرباء. ثانياً، يمكن أن تبرز في المدن قواعد تجعل هذا المظهر قابلاً للتصـديق بين الغرباء، والقواعد هذه تملك استمرارية على صعيد المضمون، مع القواعد التي تحكـم ردات فعـل الجمهور في المسرح. إذاً يمكن أن يؤدي الجمهور دوراً مشابهاً في المجالين. ثالثاً، بقدر ما تكـون مسـألة الجمهور هذه قد وجدت حلّها من طريق أعـراف الصـدقية المشـتركة، تنشـأ جغرافيـا عموميـة، تبعـاً لمعيارين من العلانية: من جهة هناك العالم الواقع خارج المحيط المباشر وخارج العلاقـات الشخصـية، وهو عالم محدَّد بصورة واعية، وبفضل الصدقية المشتركة. ومـن جهـة أخـرى، تصـبح حركـة مـا وسـط

مجموعات من الغرباء الذين تتنوع أوساطهم الاجتماعية، حركةً ممكنة. رابعاً، بقدر ما تكون هناك جغرافيا عمومية، يجري بالقدر نفسه تصوُّر التعبير الاجتماعي بوصفه عرضاً أمام أشخاص آخرين لمشاعر دالّة في ذاتها، بدلاً من تمثيل أمام أشخاص آخرين لمشاعر حقيقية ملازمة لكل ذاتٍ منهم. هذه البنى الأربع المتمثلة هنا هي الجمهور، واستمرارية قواعد الاعتقاد، والجغرافيا العمومية، والتعبير. وهناك تجربة بشرية ملموسة كاملة تندرج في هذه الصلات المنطقية المجرَّدة.

الأرجح أن هناك قدْراً من الطرائق لتصوُّر ما هي المدينة على قدر ما هنالك من مدن. مع ذلك، فإن من المغري اقتراح تعريف بسيط للمدينة. ويبدو أن التعريف الأبسط هو أن المدينة هي وسطٌ بشري يُحتمَل أن يلتقي فيه أناس غرباء. ليكون هذا التعريف صحيحاً، ينبغي أن يملك الوسط المديني عدداً كبيراً من السكان، وأن يكون هؤلاء السكان متغايرين، وينبغي أيضاً أن يكونوا متجمعين بكثافة في حيز منتعش بتبادلات تجارية. في هذا الوسط من الغرباء حيث تتلامس حيواتهم، يكون هناك مسألة جمهور تشبه المسألة التي يعيشها الممثل أمام المشاهدين.

إن الناس الذين يشاهدون فرداً يتحرك أو يتصرف في وسط من الغرباء، ويستمعون إلى أقواله وآرائه، لا يعرفون شيئاً عن تاريخه الشخصي عموماً، ولم يختبروا تصرفات مماثلة في حياة الشخص الماضية، ولم يستمعوا إلى آراء مماثلة، ولا يعرفون شيئاً عن أشغاله. في هذه الحالات يصعب على الجمهور معرفة من الجدير بالثقة [التصديق] ومن غير الجدير بها في هذا الوضع أو ذاك. فالثقة رهن بالطريقة والظَّرف اللذين يُظهِر الشخص فيهما نفسَه، أي كلامه وتصرفاته وحركاته وثيابه، وكذلك إصغاءه. شخصان يلتقيان على العشاء، أحدهما يروي للآخر أنه محبَط منذ بضعة أسابيع. لا يمكن المستمع، باعتباره المشاهد، الحكمَ إلى حد ما على صدقية أقوال المتكلم إلا بناءً على الطريقة التي يمثِّل أو يؤدّي بها مشاعره المكتئبة، وبقدر ما يملك هذا النوع من التعبير كياسة "مدينية ."فالمدينة وسطٌ تُطرَح فيه مثل هذه القضايا من التمثيل أو الأداء المسرحي يوميّاً.

ما هو مستحيل في المدينة مستحيل أيضاً في المسرح. فمهما بلغت معرفة الجمهور بحياة المؤدي الخاصة، فإنها لا تكفي لإضفاء صدقية على ما يمثله على المسرح. ومعرفتنا أن الممثل وقّع عريضةً دفاعاً عن السلام لا تكفي لإبداء إعجابنا

بأدائه دور كوريولانس .(3)وإذا باح بقصته العاطفية لا يصبح روميو في نظر الناس. يوجد ممثلون أداؤهم ضعيف يعتمدون لبعض الوقت على مكانتهم بوصفهم "نجوماً"، لكن ليس لمدة طويلة جدّاً. في المواقف المدينية، نفتقر عادةً إلى المعرفة الخارجية للحكم على واقع سلوك شخص غريب. في المسرح، نتصرف كما لو كنا غرباء عن الممثل، كي يكون مقنِعاً وهو يؤدي دوراً ما؛ إذ لن تستمر ذاكرة الجمهور في شأن كيفية أدائه الدور قبل خمس سنوات أو خمسة أشهر أو أيام. تصديق المسرح كما الثقة بالغريب، هو أن نتعامل مع اللقاء المباشر كحدٍّ للحقيقة التي يمكن التعرّف عليها. في الحالتين لا يُطلب من الجمهور معرفة خارجية؛ ففي المدينة يتعلق الأمر بضرورة، وفي المسرح المطلوب هو التوافق والاقتناع.

إن ضروب الشبه بين الزي المسرحي والزي في المدينة، أو بين طريقة تمثيل شخصية مأساوية كشخصية كوريولانس، وطريقة تصرف السياسيين أمام الحشد، ليست إذاً عابرة، لأن هناك صلة للجمهور في الحيِّزين ليست عابرة قط.

الفكرة القائلة بأن البشر يشبهون الممثلين، والمجتمع نظير المسرح، هي فكرة راسخة في المدرسة الكلاسيكية لمسرح العالم. وفي الحقيقة، غالباً ما حُلَّت في الماضي مسألةُ الجمهور بفضل قانون مشترك للمظاهر القابلة للتصديق. هذا لا يعني أن القواعد الشائعة في زمن أفلاطون قد كُرِّرت في زمن [المسرحي] ماريفو (Pierre de Marivaux)، لكن حقيقة وجود صلة بين الناس تظهر مرة أخرى. ومسألة هذه التقاليد يَسهُل جدّاً حلها بالتوكيد على أن ما هو مشترك هو فطري. هناك اختلافات كبيرة بين مجتمع وآخر في طبيعة القواعد التي تربط الثقة بما على المسرح والثقة بالغرباء في الشارع. في المجتمعات التي تملك آداب لياقة صارمة في ما يخص المقامات أو المراتب الاجتماعية، يُتفحَّص تصرُّف الغريب كي نستطيع تحديد موقعه في السلَّم الاجتماعي من حركاته وأقواله، فلا يُطلب منه أن يقدِّم بنفسه هذه المعلومات. كان هذا حال مدن هندية عديدة في القرون الوسطى؛ ففي تلك المدن كانت الإيماءات والكلام تخضع للتدقيق نفسه في المسرحيات الشعبية .أما في المجتمعات غير المحكومة بآداب لياقة صارمة، أو التي لا تحدِّد فيها المراتبُ وحدها ثوابتَ المظهر

القابل للتصديق، فإن الصلة بين المسرح والشارع في هذه المجتمعات تكون من نوع آخر. على سبيل المثال، في باريس أواسط القرن الثامن عشر، تعاملت ثيابُ الشارع وأزياء المسرح مع الجسد بناءً على أعراف حيادية، كأنما الجسد تمثال جامد لعرض الأزياء يوضع عليه شعر مستعار، وقبَّعة متكلفة، وسوى ذلك من أشياء الزينة؛ كان الجسد يثير الاهتمام، والشخصية التي تُلبس جسدها هذا مقنِعة، إلى حد أنه يُعامَل بوصفه شيئاً ينبغي تزيينه. في المقابل، في الدائرة العائلية، ساد إحساس أكثر إهمالاً (négligée) وحيوية في شأن رداء الجسد.

عندما نربط بين المسرح والشارع لحلّ مسألة الجمهور، نشهد ولادة جغرافيا عمومية. فيصبح من الممكن أن نؤمن بحقيقة كل من الأشخاص المجهولين والشخصيات الوهمية، كما لو كان ذلك مجالاً واحداً.

تحدث بلزاك ذات يوم عن الفروق بين سكان الأرياف وسكان المدن الكوزموبوليتية على النحو الآتي: لا يؤمن الريفي إلا بما يلاحظه من سلوك لدى من يألفهم نتيجة احتكاكه اليومي بهم، بينما الكوزموبوليتي على استعداد لتصديق ما يمكنه تخيُّله أو تصوره عن أساليب الحياة التي لم يختبرها والأشخاص الذين لم يختبرهم بعد. بالطبع، من غير الواقعي القول إن الناس في مدن المجتمع الغربي منذ العصور الوسطى كانوا يخلطون فعليّاً بين الممثلين المسرحيين والأشخاص الحقيقيين، مع أنه في العديد من مجتمعات اليوم الأكثر براءة منا، إذا صحّ التعبير، يُعَد الممثل المسرحي والشخص الحقيقي شخصاً واحداً. في القرن الثامن عشر مثلاً، كان يُنظَر إلى الممثل والغريب على الأسس نفسها. وما كان معروفاً عن أحدهما في المجال الفني، كان يمكن أن ينطبق على الآخر في المجال الخاص المتعلق بالحياة الاجتماعية اللاشخصية. لذلك يمكن أن يكون الفن، في المعنى الحقيقي جدّاً، مصدراً معلِّماً للحياة، وموسِّعاً لحدود الوعي الفردي الخيالية، تماماً كما في عصر كان فيه استعراض الآخرين، والوقوف أمام الرسامين لرسم صورهم، وما شابه ذلك، تُعتبر أعمالاً غير أصيلة أخلاقيّاً، وقد تقلصت هذه الحدود.

بكلام آخر، إن إنشاء جغرافيا عمومية يتصل إلى أبعد الحدود بالخيال بوصفه ظاهرة اجتماعية. فعندما يستطيع الطفل التمييز بين "أنا "ولست "أنا "يكون قد خطا أولى وأهم خطواته نحو إغناء قدراته على تكوين الرموز: لا تبقى حاجة بعد ذلك

إلى أن يكون الرمز بمنزلة إسقاط لحاجات الطفل على العالم. إن تكوين الإحساس بالفضاء العمومي لدى الشخص البالغ هو الموازي الاجتماعي للتمييز النفسي في الطفولة، وبنتائج متوازية؛ إذ تغدو قدرة مجتمعٍ ما على صنع الرموز أكثر ثراء، لأن تخيل ما هو حقيقي، وبالتالي قابل للتصديق، لا يرتبط بالتدقيق وإنعام النظر في ما تشعر به الأنا يوميّاً. وبما أن المجتمع المديني يملك جغرافيا عمومية، كما يملك قدرات خيالية أخرى، فإن أفول العمومي وتنامي الحميمي لهما أثر عميق على الأنماط الخيالية المسيطرة في هذا المجتمع.

أخيراً، في مجتمع مديني يواجه مسألة جمهورٍ مشتركة بين الغريب والممثل، ويحلها بأعراف مشتركة، وهو ما يخلق شعوراً بوجود حيز عمومي ذي معنى في المجتمع، من المرجَّح أن يُدرَك التعبير البشري من زاوية الحركات والرموز التي تمتلك حقيقة ما، مهما يكن الشخص الذي يقوم بهذه الحركات أو يستخدم هذه الرموز. هكذا تُعرَض الانفعالات في العلن. وعندما يحدث تغيير في البنى الثلاث الأولى، يحدث كذلك تغيير في بنية التعبير. وواقعة معرفة من يتكلم تحدِّد السلطة التعبيرية لما قيل أكثر فأكثر؛ فمحاولات فرد ما تمثيل انفعالاته المَعيشة، بما هي جزء من شخصيته ومن تعبيره، تبدأ بالغلبة. تُجسِّد هذه البنية الرابعة العلاقة بين الحياة العمومية المتينة وما يُسمَّى في علم النفس موضوعية العلامات التعبيرية؛ فعندما يتفكك المجال العمومي تتزايد ذاتية هذه العلامات.

البنى المنطقية الأربع التي تربط المسرح والمجتمع تشبه الأفعال الشاذة في القواعد اللغوية: لا نستطيع استعمالها إلا عندما نعرف تصريفها. وقد شكلت معاً الحياة العمومية التي كانت قائمة بقوة، نسبيّاً، في باريس ولندن بمنتصف القرن الثامن عشر. وعندما جرى تصوّر مسألة الجمهور في المدينة بطريقة مختلفة عما في المسرح، بدأت رموز الإيمان والسلوك أمام الغرباء تتباعد في المجالين. وما إن انفصلت هذه الأدوار العمومية حتى أصبح الشرطان اللازمان لإنشاء جغرافيا عمومية في حالة إرباك، ثم قُوِّضا في القرن العشرين. وكلما تزايدت فوضوية الحيز العمومي، انتقلت أسس الفهم الاجتماعي للتعبير من العرض إلى التمثيل.

في هذا الكتاب، ندرس أولاً بنية الحياة العمومية في لندن وباريس في خمسينيات القرن الثامن عشر. اخترنا هاتين المدينتين لأن من المفيد معرفة كيف

تتجلى الاختلافات الثقافية والوطنية في الحياة العمومية بين عاصمتين. واخترنا تلك السنوات لأن المدينتين كانتا مزدهرتين نسبيّاً في تلك الحقبة، ولأن الطبقة البرجوازية، التي هي حقل تقصّينا الرئيسي، بدأت بالتفتح فيهما. فالطبقة هذه شعرت بمزيد من الثقة بنفسها أكثر مما كانت عليه في الحقبة التي أخفت أثناءها أصولها الاجتماعية. ونتناول بالدراسة الموضوعات التالية: مظاهر الرؤية البصرية والمشافهة في العلن، والاختلافات بين العمومي والخاص، والتباسات هذا التمييز الذي بدأ يظهر للتو في حركة سياسية جديدة، والنظريات المعاصرة في تلك الحقبة عن الإنسان كممثل ونظريات العلاقة بين المدينة والمسرح، وأخيراً، نتفحص الوضع المادي لعواصم النظام القديم.

لتعقّب اختفاء هذا العالم، ندرس عقدين من القرن التاسع عشر، الأربعينيات والتسعينيات. في الأربعينيات، أصبحت تأثيرات الرأسمالية الصناعية على المظاهر البصرية والمشافهة لدى البشر في العلن جلية. وفي التسعينيات قامت انتفاضات في الكلام واللباس ضد أسس الحياة العمومية التي كانت قائمة في الأربعينيات. أما الموضوعات التي سنتناولها بالدراسة في هاتين الحقبتين، فهي، على غرار خمسينيات القرن التاسع عشر، صور الجسد، ونماذج الكلام، والإنسان كممثل، ونظريات التعبير في العلن، والأوضاع المادية في المدينة. وندرس خصوصاً الحياة السياسية الباريسية، أي الأزمات التي سببتها الثورات في باريس، وأنواع القهر التي أدت إلى شقوق عميقة في العالم العمومي. كانت هذه الشقوق حاضرة في العواصم الأخرى، لكنها كانت أقل جلاء، لأن الأوضاع فيها لم تكن عنيفة إلى هذا الحد الذي كانت عليه في باريس.

يسمي المؤرخون دراسة ثلاثة عقود متباعدة "التنقيب البَعدي (postholing) " .ويحاول هذا الأسلوب البحثي وصف الامتداد الجارف للقوى التاريخية، وفي الوقت نفسه الإحاطة بوفرة التفاصيل المستمَدة من الفوضى في لحظة تاريخية معيّنة. ولا يتطلب هذا الأسلوب الاستعانة بالنظرية لتفسير سبب حصول التغيير عندما يُنظَر إليه عبر امتداد الزمن فحسب. وأعتقد أن هذا الأسلوب يحتاج إلى النظرية لأنها تقلل من تفسيرات البيانات المادية بناء على معطيات احتمالية أو استناداً إلى المصادفة المَحض. وبما أن الاحتمال والمصادفة أمران حقيقيان مثلهما

مثل الرأسمالية والعلمانية، فإن ما يكسبه أسلوب "التنقيب البَعدي "فكريّاً يخسره على صعيد الصدق والدقة.

بعد الانتهاء من دراسة هذه الحركة التاريخية، يتفحص الجزء الأخير من الكتاب معنى اختلال التوازن بين العمومي والحميمي في المجتمع الغربي اليوم. وحده المخبول يستطيع الادعاء أنه يتحكم في هذا الكم من المواد، وهذا يثير السؤال عما يمكنكم أو لا يمكنكم توقُّعه كـ "برهان " في هذه الدراسة.

برهان أم معقولية ظاهرية؟

أصبح لكلمة "برهان "معنى غير موفَّق في الدراسات الاجتماعية التجريبية [الإمبيريقية] هو: أيّ تفسير آخر غير الذي توصلت إليه الدراسة التجريبية غير معقول وغير مقبول .وتُستخدم تحاليل الانحدار ومقاييس تشي [الصينية] أو غاما في الدراسات الكمية للاختيار بين التفسيرات البديلة من طريق سلسلة تراتبية من الإقصاءات. غالباً ما تحاول الدراسات الكيفية إثبات الحجج بالطريقة نفسها، وهي مخطئة في مسعاها. ويجب على الباحث استنفاد التفاصيل المعروفة كافة في موضوع بحثه، وإلا فقد توجد بيانات لا يعرفها، "تناقِض "فرضيته أو افتراضاته. وعلى مقياس إقصائي للحقيقة، يجب أن يعني التناقض الحاصل من اكتشاف أدلة جديدة عدم صحة المقولة أو الافتراض الأصلي، وإلا كيف يمكن أن يتساوى تفسيران متعارضان للموضوع نفسه في صحتهما؟

إن هذه التجريبية القائمة على إقصاء التفسيرات المحتمَلة المختلفة من طريق استنفاد الأدلة هي مناقضة، في نظري، لأيّ مفهوم حقيقي عن النزاهة الفكرية. إننا نحقق النزاهة الفكرية، تحديداً، عبر الإقرار بحقيقة التناقض وتجنب أيّ أمل بالتوصل إلى مقولة أو فرضية ثابتة وغير قابلة للتغيير. ويبدو مبدأ استنفاد الدليل عند تطبيقه مبدأ غريباً لأنه مربوط بتصغير متزايد لدائرة البحث فكلما ازدادت "معرفتنا "عن الموضوع ازدادت التفاصيل التي نعرفها عنه. ويكون تخدير العقل أو الفكر حصيلة حتمية لهذا النوع من البرهان، لأنه يتطلب عدم إصدار أيّ أحكام إلى حين الاطلاع على جميع الوقائع وتحليلها.

يعني "البرهان "في البحث الكيفي أو النوعي، إن كان لا بد من استخدام هذه الكلمة المثقَلة بالقلق، إظهارَ العلاقة المنطقية؛ وبهذا يلقي الباحث النوعي على

كاهله عبء إثبات المعقولية الظاهرية. لقد أصبحتُ مقتنعاً بأن هذا العبء أكبر وأدق من الالتزام الذي يشعر به الباحث الذي يستبعد تفسيراً ما لمصلحة تفسير آخر بغضّ النظر عن قوة الترابط المنطقي لكل منهما. وتتعلق المعقولية الظاهرية التجريبية بإظهار الارتباطات المنطقية بين الظواهر التي يمكن وصفها وصفاً مادياً ملموساً. إن هذا التعريف لن يُسعِد الفيلسوف، وربما يجعل "العالِم "الاجتماعي عاطلاً من العمل، لكني آمل أن يلبِّي توقعات القارئ العام الرفيع الثقافة والذكي. وإذا وَجَد ذلك القارئ في هذا الكتاب تحليلاً معقولاً لكيفية تطوّر أمراض المجتمع الحديث، يكون هذا الكتاب ناجحاً؛ لكن إذا فكّر القارئ، بعد إكمال قراءة الكتاب، في منطق بديل لتفسير هذا الضِّيق، كان ذلك أفضل.

أخيراً، ينبغي أن أقول كلمة عن علاقة هذا الكتاب بكتبي السابقة. كنتُ أكتب عن مشكلة الانسحاب الاجتماعي طوال السنوات العشر الماضية من دون أن أعرف ماهيَّتها في أغلب الأحيان . فكتابي أُسَر ضد المدينة (Families Against the City)كان دراسة عن كيف أصبحت الأسرة النووية في مدينة شيكاغو في القرن التاسع عشر ملجأ في مواجهة المجتمع الكبير بعد أن أصبحت المدينة مركزاً لمنطقة صناعية. وكتاب استخدامات الفوضى (The Uses of Disorder)كان دراسة عن كيفية تقاطُع بنى الشخصية مع اقتصاد الوفرة بحيث يحاول الناس تطهير أو تخليص تجربتهم من الألم والغموض وقيود الحاجة والضرورة التي تشكِّل جزءاً من أيّ علاقة عمومية حقيقية. أما دراستي الجروح الخفية للطبقة (The Hidden Injuries of Class) فكانت عن كيفية تحوُّل تفسير الطبقة الاجتماعية بوصفها مسألة تتعلق بالشخصية في هذه الأيام، وما نجم عن ذلك من نزع تسييس الطبقة. وأنا أعتبر هذا الكتاب إطاراً يجمع هذه الدراسات المعيَّنة، وهو محيطها التاريخي والنظري. وآمل أن يسامحني القارئ إذا صحَّحتُ أخطاء التفسير أو الجدل في فقرة أو أخرى من فقرات هذه الدراسات لأنني أراها الآن أجزاء من كل.

القسم الثاني: العالم العمومي للنظام القديم

الفصل الثالث: الجمهور: جمع من الغرباء

لفهم أفول الحياة العمومية علينا العودة إلى الحقبات التي كانت فيها نشيطة، والظروف التي حافظت عليها. تصف الفصول الأربعة التالية من الكتاب تكوُّن قضايا الحياة العمومية في باريس ولندن، وحضورها وتجاربها ونتائجها في أواسط القرن الثامن عشر. وقد يكون من المفيد التحدث عن مصطلحَين يُستخدَمان في هذا الفصل هما "النظام القديم" و"البرجوازية".

يُستخدَم مصطلح النظام القديم مرادفاً للإقطاع غالباً، ويشير إلى الفترة الممتدة من عام 800 إلى عام 1800. وأنا أفضِّل اعتماد تعريف توكفيل: يشير النظام القديم إلى القرن الثامن عشر، وتحديداً إلى حقبة ظهور البيروقراطية التجارية والإدارية لدى الأمم جنباً إلى جنب مع استمرار الامتيازات الإقطاعية. كان لدى إنكلترا وفرنسا نظام قديم رغم اختلاف البيروقراطية والامتيازات الإقطاعية بين البلدين. وأحياناً عندما نفكر في "النظام القديم"، نتخيل مجتمعاً متعفناً، متعامياً عن العفن في داخله؛ لكن النظام القديم الحقيقي لم يكن غير مبالٍ بتناقضاته الداخلية. وقد احتضن لمدة طويلة مبدأين لا يمكن التوفيق بينهما وسط توتر غير بسيط كان يشوب علاقتهما.

أعترف أنني غير مرتاح بقَدْرٍ ما لاستخدام مصطلح "البرجوازية". فهناك الكثير من قصص المؤامرة عن البروليتاريا الفاضلة التي أنهكتها قوى الشر بقيادة البرجوازية، سواء في روما أغسطس، أو إمارة بنارس (Benares) الهندية في القرون الوسطى، أو غينيا الجديدة في العصر الحديث. إن هذا التحليل الطبقي الميكانيكي على درجة من الغباء تَخلُق لدى القارئ منطقيّاً رغبةً مطلقة في عدم سماع كلمتي "طبقة" و"برجوازية". لكن

لسوء الحظ كانت البرجوازية موجودة، وكانت الطبقة واقعاً حقيقيّاً. وعلينا التحدث عنهما بوصفهما حقيقتين، من دون شيطنتهما. لم يكن باستطاعة أيّ دراسة لمدينة القرن الثامن عشر تجنُّب تحليل البرجوازية المدينية لأن البرجوازيين كانوا حكّامها وإداريها وداعميها الماليين، وكانوا يشكِّلون قسماً غير قليل من سكانها. وإضافة إلى ذلك، إن مصطلح "برجوازية" أكثر شمولاً من "الطبقة الوسطى". فـ "الطبقة الوسطى" تدل على شخص يقع في منتصف سُلّم المراكز في المجتمع، لكنها لا تشرح كيف حلّ في ذلك الموقع. أما مصطلح "برجوازي"، فيدل على شخص يشغل تلك المرتبة، لأنه يمارس أعمالاً تجارية أو إدارية غير إقطاعية. وقد يحتلّ المشرفون على أيّ عقار أو ممتلكات موقعاً وسطاً في المجتمع، لكنهم ليسوا جزءاً من البرجوازية. وبالطبع لم يكن لدى البرجوازية في مدن القرن الثامن عشر الوظائف الاقتصادية أو تصوُّر الذات أو الأخلاق نفسها التي لدى برجوازية القرن التاسع عشر، لكن التمييز بينهما يشتمل على تغير في الطبقة. وإن التخلي عن استخدام هذه الكلمة، نظراً إلى سهولة إساءة استخدامها، ينطوي على خطر الإيهام بأن هذه الطبقة لا تاريخ لها.

ولنعرض أخيراً تسلسل الفصول. يتحدث الفصل الثالث عن مسألة الجمهور، والفصل الرابع عن قواعد الاعتقاد، ويميِّز الفصل الخامس بين العمومي والخصوصي، ويتحدث الفصل السادس عن التعبير. ويجب أن نتذكر أن هذه المواضيع لا تمثِّل أربع تجارب مختلفة، بل هي أربعة أبعاد لنوع واحد من التجارب هو التجربة العمومية. وقبل أيّ شيء آخر، ينبغي أن نتذكر أن الحياة العمومية لم تبدأ في القرن الثامن عشر، بل إن شكلاً حديثاً منها قد تبلور كحياة عمومية تتمحور حول برجوازية صاعدة وأرستقراطية متقهقرة.

إن المدينة وسطٌ بشري يستطيع غرباء الالتقاء فيه. لكن "الغريب" قد يكون صورةً لنوعين مختلفين تماماً. يعتبر الإيطاليون مثلاً أن الصينيين الذين انتقلوا إلى حيِّهم هم بمنزلة غرباء، لكنهم يعرفون كيف يفكرون في هؤلاء الدخلاء (outsiders)؛ فالإيطالي يمكن أن يميِّز الصيني ويصنِّفه مختلفاً عنه من لون البشرة، والعيون المغولية الشكل، واللغة، والعادات الغذائية. وفي هذه الحالة، الغريب مرادف للدخيل، وهو يظهر في بيئة يمتلك الناس فيها إحساساً كافياً بهويتهم الخاصة، لتعيين من ينتمي إلى عالمهم، ومن لا ينتمي إليه. بيد أن هناك معنى آخر لمصطلح غريب: الغريب بوصفه مجهولاً

أكثر من أنه أجنبي / مُغاير. وبهذا المعنى، يمكن أن يُلاحظ الغريبَ امرؤ لديه قواعد لهويته الخاصة، مثل لقاءِ إيطاليٍّ شخصاً لا يستطيع "تحديده". مع ذلك يمكن أن يهيمن الغريب بصفته مجهولاً على تصورات الذين يتخبطون في شأن هويتهم الخاصة، والذين فقدوا صورتهم التقليدية عن أنفسهم، والذين ينتمون إلى مجموعة اجتماعية جديدة لا تملك بعد تصنيفاً واضحاً.

إن المدينة، بوصفها تجمعاً للغرباء من النمط الأول، تتجسد تجسداً تامّاً في المدينة الإثنية، كمدينة نيويورك الحديثة خارج مانهاتن، أو كيب تاون، حيث يوفّر العرق واللغة هنا تمايزات فورية. أما المدينة من النوع الثاني، حيث يكون الغرباء مجهولين ككتلة، فتنشأ حين تكون فيها طبقة اجتماعية جديدة، في طور التكوين، ولا تزال ضبابية الشكل، فتعيد المدينة تنظيم نفسها حول هذه الطبقة الاجتماعية. هذا كان حال لندن وباريس في القرن الثامن عشر. والطبقة الجديدة كانت في هذه الحالة طبقة البرجوازية التجارية.

"صعود البرجوازية" هو عبارة مبتذلة، إلى الحد الذي دفع أحد المؤرخين إلى التنبيه أن الثابت التاريخي الوحيد، في العالم كله، هو الصعود الثابت للطبقات الوسطى. والوجهة التي تغلب على استعمال هذه العبارة تحجُب واقعة مهمة، هي أن الطبقة التي في حال صعود، أو التي في طريق التطور، هي غالباً طبقة ليست لديها رؤية واضحة لنفسها. وأحياناً تمتلك هذه الطبقة إحساساً بحقوقها قبل أن تكتسب هويتها، ويتقدم أحياناً صعود قوتها الاقتصادية على سلوكيات وأذواق وأعراف أخلاقية ملائمة. ومن الممكن إذاً أن يُنشِئ ظهور طبقة جديدة وَسَطاً من الأفراد الغرباء الذين يتزايد تشابههم، لكن من دون أن يدركوا ذلك. هناك شعور بأن التمايزات القديمة، والخطوط الفاصلة القديمة بين هذه المجموعة وتلك قد تلاشت، لكن يُفتقد الشعور بوجود قواعد جديدة ستُحدِّد التمايزات الفورية [الجديدة]. فصعود البرجوازية التجارية والفئات التجارية في عواصم القرن الثامن عشر ترافَق مع ظهور كثير من الأفراد غير القابلين للتصنيف، المتشابهين جسديّاً، لكن الجاهلين هذا التشابه، كما مع فقدان حسّ التراتب الاجتماعي التقليدي. وقد افتُقِدت لغة جديدة للـ "نحن" وللـ "هم"، للمنتمي وللدخيل، ولمن هم "فوق" و"تحت" في الهرم الاجتماعي.

لقد شُبّهت مسألة الجمهور في وسط من الغرباء بمسألة الجمهور في المسرح: ماذا عليك أن تفعل ليُصدِّقك [ليثق بك] الذين لا يعرفونك؟ هذه المسألة أكثر حضوراً في وسط غرباء معتَبرين مجهولين أكثر مما في وسط غرباء معتَبرين دخلاء. على الدخيل أن يتخطى عائقاً معيَّناً وأن ينجح في تعريف نفسه بلغة يألفها أهل البيئة، كي يستحث على الثقة به. بيد أن الغرباء في وسط غير متبلور يواجهون مشكلة أعقد، هي الحث على الثقة بهم في وضع حيث لا أحد يعرف الأعراف الملائمة لنوعٍ معيَّن من الأشخاص. في هذه الحال يشتمل أحد الحلول على خلق سلوك، أو استعارة أو تقليد سلوك، يتعارف الجميع على اعتباره "ملائماً" و"جديراً بالثقة". هذا السلوك إذاً لا يرتبط بالظروف الشخصية لكل فرد، ولا يُلزِم كلّاً منهم بالسعي لتعريف نفسه إزاء الآخرين. حين تحدث الأمور على هذا النحو، تكون ثمة جغرافيا عمومية على وشك الولادة.

دعونا، إذاً، نلقي نظرة على القوى التي تميزت بها عواصم منتصف القرن الثامن عشر والتي خلقت بيئة من الغرباء المعتَبرين مجهولين. سوف نستكشف حجم السكان، ونسبة هجرتهم، فضلاً عن كثافتهم في المدينة، وطابعهم الاقتصادي في خمسينيات القرن الثامن عشر وما قبلها.

من الذي كان يفد إلى المدينة؟

كانت لندن في عام 1750 أكبر مدن العالم الغربي، وباريس العاصمة الأوروبية الثانية، وكانت بقية المدن الأوروبية أصغر حجماً بكثير منهما. وسيكون من الحسن الإقرار ببساطة أنه في القرن الممتد من عام 1650 حتى عام 1750، كان عدد سكان باريس ولندن يتزايد. وهذا التصريح صحيح، لكن يجب إحاطته بأنواع الظروف كافة(4).

هذا وصف لنمو مدينة لندن. ففي عام 1595 كانت لندن تضم 150,000 نسمة، وارتفع عدد سكانها في عام 1632 إلى 315,000 نسمة، ثم إلى حوالى 700,000 في عام 1700، ليبلغ 750,000 في منتصف القرن الثامن عشر. بيد أن هذا النمو يبدو باهتاً قياساً على نمو لندن في الحقبة الصناعية خلال القرنين الماضيين، إذ

ازداد عـدد سـكانها مـن 860,000 إلى 5 ملايـين. بيـد أن سـكان القـرن الثـامن عشر لم يسـتشرفوا التطورات اللاحقة. لقـد اسـتطاعوا رؤيـة مـا حـدث فحسـب، إذ بـدت المدينـة في نظـرهم كثيفـة السكان، ولا سيما بعد الحريق الكبير الذي اندلع فيها في منتصف القرن السابع عشر(5).

إن معرفة عدد سكان باريس خلال تلك الفترة مهمة أصـعب، لأن الأحـداث السياسـية مـا بـين عـامي 1650 و1750 عرقلـت إجـراء تعـداد السـكان. وتعـود أفضـل التقـديرات إلى تعـداد الكاردينال ريشليو في عام 1637 إذ بلغ عدد سـكانها 410,000 نسـمة، ثـم ارتفـع إلى 425,000 في عام 1684، ليستقر عند 500,000 في عام 1750. وتبدو هذه الزيادة ضـئيلة خـلال قـرن، ولا سـيما مقارنة بلندن. ولكن كما أشار بيير غوبير، فإنه يجب تقدير هذه الزيادة في إطار السـياق الـوطني، إذ كان نمو سكان فرنسا في بداية القرن الثامن عشر وفي منتصفه يشـهد حالـة ركـود، بـل في حالـة تراجع. وكان سكان باريس يزدادون ببطء بينما كان نمو سكان فرنسا الإجمالي يتخلف عنها(6).

بدا "نمو" لندن، حينذاك، مختلفاً عن نمو باريس، لكن ما معنى النمو المديني؟ إذا كانت الولادات أكثر من الوفيـات في المدينـة، تكـون زيـادة عـدد سـكانها مـن داخلهـا. أمـا إذا كانـت الولادات أقل من الوفيات، فلا يمكنها أن تنمو إلا إذا وفدت إليها أعداد تزيد على ما تفقده مـن سكانها نتيجة لتباين معدل الـولادات إلى الوفيـات. وفي دراسـات الوفيـات والـولادات في القـرن الثامن عشر، حصل نقاش ساخن بين تالبوت غريفيث (Talbot Griffith) وهـ جـون هبـاكوك (H. John Habakkuk) في شأن مقدار مساهمة التحسينات بمجال الصحة العامـة والأدويـة في خفض معدل الوفيات وزيادة معـدل الـولادات. وبغـض النظـر عـما انتهـى إليـه هـذا النقـاش، من المؤكد أن زيادة سكان باريس ولندن قبل عام 1750 اعتمدت كثيراً عـلى الهجـرة الخارجيـة إليهما من المدن الصغيرة والريف. وقد عرض الديموغرافي [الفرنسي] جورج لوي لـوكليرك بوفـون (Georges-Louis Leclerc Buffon) ذلـك الوضـع بدقـة، فقـال إن لنـدن كانـت منـذ

عام 1730 "بحاجة إلى استكمال عدد ولاداتها (من المقاطعات) بأكثر من النصف للمحافظة على نفسها، بينما كانت باريس مكتفية ذاتيّاً بنسبة واحد إلى 75"(7).

كانت الهجرة الخارجية إلى باريس ولندن مصدر اختلاف أنماطهما السكانية. ويوفر لنا [الديموغرافي الإنكليزي] السِّير إدوارد أنتوني ريغلي صورة واضحة عن أعداد المهاجرين إلى لندن وأنماط الهجرة بين عامي 1650 و1750، فهو يقدِّر أن لندن كانت بحاجة إلى قدوم 8000 مهاجر سنويّاً للعيش فيها لأجل زيادة عدد سكانها. وكان المهاجرون من فئة الشباب ويُقدَّر متوسط أعمارهم بـ 20 سنة، وهم غير متزوجين. وهذا النمط يختلف عن هجرات الفلاحين الكبرى إلى المدن الأميركية بعد ذلك بقرن ونصف القرن، الذين كانوا ينتقلون إلى المدن بكامل أفراد العائلة. وباستخدام بيانات جمعها كليفورد ت. سميث في عام 1951، أمكن رسم خريطة الأماكن التي وفد منها المهاجرون إلى لندن حيث كان معظمها أماكن تبعد 50 ميلاً أو أكثر عن لندن، وهي مسافة تستغرق يومين من السفر على الأقل(8).

كانت الهجرة إلى باريس تشبه النزوح إلى لندن شبهاً شديداً. فمن المعروف أن تردد النبلاء إلى باريس ازداد بعد وفاة لويس الرابع عشر، لكنهم لم ينقطعوا تماماً عن باريس حتى في زمن "الملك الشمس"، فقد كانت بمنزلة ملجأ لهم من حياة بلاط فرساي الشديدة التكلف. بيد أن عودتهم لم تكن كافية لسدّ النقص السكاني الذي تشهده باريس نتيجة لارتفاع وفيات الرضع والأطفال فيها. وبحسب أبحاث [المؤرخ الفرنسي] لوي هنري، يبدو معقولاً القول إن العاصمة الفرنسية كانت تشبه لندن في جذب سكان جدد من النازحين الذين يعيشون على بعد يومين منها على الأقل، والذين كانوا من فئات شابة وعازبين، لم ينزحوا إلى المدينة، كما في إنكلترا، بسبب الحرب أو الجوع كما سيحصل لاحقاً بل غادروا أريافهم بملء إرادتهم لتحسين أوضاعهم

المادية. هكذا بدت صورة لندن كمدينة ضخمة قياساً على عصرها، إذ كانت تنمو بمعدل لا يقل عن نصف عدد سكانها نتيجة الهجرة الداخلية للعازبين إليها، وكانت صورة باريس تشير إلى مدينة أصغر حجماً من لندن، لكنها مدينة ضخمة تنمو ببطء فيما السكان خارجها في حالة ركود وكساد، وتسدّ نقصها السكاني كله من الهجرة الداخلية لنوع مماثل من السكان(9).

إذاً، كان لنوع معيَّن من الغرباء دور مهم في تشكيل سكان المدينتين. والمقصود رجال ونساء غادروا بيئاتهم التقليدية، وحيدين، منقطعين عن الماضي، وتوافدوا من أماكن بعيدة. ولوصف سكان مدينتيهما، يلجأ اللندنيون والباريسيون في عشرينيات القرن الثامن عشر إلى صور تصف واقع النازحين الجدد بأنهم كائنات "متنافرة" و"بلا شكل محدَّد" و"مريبة" و"فظّة". ويصف دانييل ديفو لندن بأنها مدينة "مفرطة في النمو"، ويؤكد مظهرُ جموعِ سكان المقاطعات هذا الوصف، ما جعلها تحتاج إلى مكاتب وقرارات تنظيمية حكومية؛ لكنه لم يتوصل إلى رسم صورة للنازحين الجدد، واكتفى بالتأكيد أنهم "كتلة غير متجانسة". وباستثناء "الزُّمرة الإيرلندية"، لا يسود هؤلاءَ النازحين أيُّ نظام اجتماعي. وبما أن لا شكل محدَّداً لهم، توقَّع ديفو أن يغربوا عن المدينة بالطريقة التي قدموا بها إليها: "أقول إذاً، سيأتي وقت نتوقع فيه انفصال هذا الحشد الواسع من القادمين للإقامة في لندن وتشتته بطريقة طبيعية تشبه الطريقة التي يحتشدون بها حاليّاً"(10).

يدور كتابا ماريفو حياة ماريان (La vie de Marianne) والفلاح الحديث النعمة (Le Paysan Parvenu)، على فكرة باريس بوصفها مدينة مبنية على تدفق هؤلاء الغرباء. وفي كلتا الروايتين، يصف ماريفو باريس كمكان يمكن أن "يمر" به أناس مجهولو المنشأ لأن المدينة بأكملها قد نمت نتيجة هجرة "كميات من المجهولين" إليها. لذلك تصاعدت لدى الباريسيين القدامى صعوبة تحديد "الطبيعة الحقيقية للذين يكلمونهم".

لنقارن هذه الصور بصورة الغريب باعتباره دخيلاً في نظر سكان نيويورك أو بوسطن عام 1900. كانت تُرسم صور نمطية للغرباء في المدن الأميركية على

أسس إثنية، وكانوا يرفضون التعامل الشخصي معهم، إما لأنهم ليسوا أهلاً لذلك، أو لأن إقامة علاقات شخصية معهم تنطوي على خطورة، نظراً إلى المعاني السلبية المتضمَّنة في تنميطهم الإثني. ولم يكن هناك أي صور نمطية لدى ديفو أو ماريفو؛ فمدينة الغرباء التي عرفوها لم تكن منقسمة على أسس إثنية أو اقتصادية أو عرقية (ما عدا إيرلنديي لندن). ولأن معظم المهاجرين القادمين إلى لندن قد جاءوا بمفردهم، بدلاً من تكتلات أسرية، فإن ذلك جعلهم "كميات مجهولة أكثر".

غالباً ما كانت لندن توصف بأنها "ورم كبير" (great Wen). بيد أن هذه الصفة كانت في أوائل القرن الثامن عشر تحمل معنى غير لطيف: عبارة عن كيس يخرج منه القيح والصديد. مع ذلك، كان المعنى الأخير أكثر تعبيراً عن وضع لندن سكانياً من تعبير "كميات مجهولة" المنمَّق. كيف سيتعرف هؤلاء الناس بعضهم على بعضهم، ويفهم كل منهم الآخر؟ فقد أصبحوا مقطوعي الصلة عن بيئاتهم وحيواتهم السابقة، ولا يمكن تصنيفهم كأجانب مهاجرين من بلاد أخرى. فعلى أيّ أسس يتواصلون في ما بينهم، وإلى أي معلومات، وأي تجارب سابقة مشابهة يحتكم المرء للتعامل مع كتلة متنافرة من البشر؟

حين نعتمد مصطلح "نمو السكان" لوصف هاتين المدينتين فهو ليس مجرد أعداد محايدة بل يحدد وقائع اجتماعية معيّنة. وكلما كبر حجم المدينة أصبحت بنية سكانها إشكالية أكثر فأكثر.

أماكن سكنهم

قد يتوقع المرء أن يتوزع هؤلاء السكان قريباً على أحياء المدينة، حيث لكل حي خصائص اقتصادية واجتماعية واضحة تسهِّل تصنيف الغرباء. بيد أن هذه العملية البيئية كانت خاضعة لقيود وإرباكات منذ سبعينيات القرن السابع عشر في باريس ولندن، نجمت، للمفارقة، عن محاولات مرسومة لمعالجة تزايد السكان المدينيين.

يمكن أن تتعامل المدن التي تشهد تزايداً سكانياً مع المشكلة بطريقتين: توسيع مساحة المدينة، أو تجميع أكبر عدد من سكانها في المكان نفسه. طبعاً ليس هناك من مدينة تختار ببساطة بين هذين النموذجين من النمو. وليس المقصود هو تزامن الزيادة السكانية وكثافتها مع اتساع المساحة في المدينة، فليس السكان ظاهرة "إضافية"

يستدعي تزايدهم، بالضرورة، ترتيبات جزئية صغيرة تواكبه. فالنمو السكاني يؤدي عموماً إلى إعادة تنظيم البيئة المدينية تنظيماً كاملاً؛ ذلك أن المدن تشبه البلورات التي تتشكل وتتجدد كلما أضفنا إليها كمية جديدة من المادة البلورية التي تتكون منها.

لو تجولنا في شوارع باريس في أربعينيات القرن السابع عشر أو في شوارع لندن قبل الحريق الكبير عام 1666 لكنا صُدِمنا بوجود السكان في مساحة جغرافية ضيقة جدّاً قياساً على المعايير الحديثة. فقد كانت البيوت متلاصقة في شوارع لا يزيد عرضها على 10 أو 12 قدماً لتتلوَها فجأة مساحات واسعة من الأراضي الخالية. وفي الواقع، مع اقترابنا من المباني الجديدة القريبة من جدران باريس، أو عند وصولنا إلى الأرض الخالية، بين مدينة لندن ووستمنستر، لن نشاهد انخفاضاً تدريجيّاً في درجة تلاصق المنازل، بل سنجد انقطاعاً مفاجئاً بين الشوارع المزدحمة والمنازل المعزولة المرتبة تقريباً مثل العِزب الريفية.

بعد حريق لندن الكبير عام 1666، بدأ الازدحام السكاني يتخذ شكلاً جديداً في العاصمة البريطانية. وحصل الأمر نفسه في باريس بدءاً من عام 1680. لم يتجدَّد إشغال الأحياء المحترقة أو المهجورة فحسب، بل أعيد تنظيمها بناءً على مبدأ جديد هو الساحة (square)؛ ساحة مختلفة جذريّاً في مظهرها ووظيفتها عن ساحة مدن القرون الوسطى. فالمبادئ التي اعتُمِدت في إنشاء هذه الساحات في لندن شكّلَت قطيعة مع ماضي القرون الوسطى بطريقة مختلفة عن المبادئ التي اعتُمِدت في باريس. لكن تَرتّب على هاتين الثورتين المختلفتَين المناقضتَين للماضي في البلدين النتائج الاجتماعية نفسها.

لقد تحكّم حدثان سابقان في إنشاء الساحات التي بدأ إنشاؤها بباريس في ثمانينيات القرن السابع عشر. كان الحدث الأول هو الأعمال التي قام بها جيان لورنزو برنيني (11)(Gian Lorenzo Bernini) في روما، والثاني الأعمال التي قام بها لويس الرابع عشر ومهندسوه المعماريون في فرساي. أراد برنيني استخدام ساحته المعروفة ببياتزا أوبليكا (Piazza Obliqua) المواجِهة لساحة القديس بطرس للإيحاء باتساع

المكان، وذلك بواسطة تدبير شكلي لا يهدف إلى تسويره وتعيين حدوده مثلما كان حال الساحات في عصر النهضة. إن فكرة الحيز الضخم المفتوح الذي يُنشِئه الناس وسط تجمّع مديني كثيف هو التصور الذي اهتدى إليه المعماريون الباريسيون في ثمانينيات القرن السابع عشر، وكانت أولى تعبيراته ساحة النصر (Place des Victoires) (1685 - 1686)(12).

إن ما عناه هذا الجهد بالنسبة إلى مدينة باريس هو أن الكتلة السكانية والوهم البشري بوجود مساحة لامحدودة يجب أن يُجمعا معاً. هذا "الوهم" هو المبدأ الذي ينظِّم ساحة الفاندوم (Place Vendôme) (المُنشأة في عام 1701)، وساحة الأنفاليد (Place des Invalides) (المنجزَة في عام 1706)، وبلغت هذه الفكرة حدها الأقصى في ساحة الكونكورد عام 1763 التي أنشأها جاك غابرييل آنج (Jacques-Gabriel Anges).

تدرّب معماريو بعض هذه المساحات العمرانية الشاسعة على العمل في قصر فرساي؛ وتولّى أردوان - مانسار (Jules Hardouin-Mansard) بناء ساحة الفاندوم بعد أن أشرف على بناء قصر فرساي. لكن كما جرى تصور فرساي، في الأصل، ترياقاً لباريس في ستينيات القرن السابع عشر، أي كمكان منظَّم يخلق ترتيب غرفه وأجنحته وحدائقه إحساساً بالتراتبية لدى ساكنيه، كانت باريس في أوائل القرن الثامن عشر تصحيحاً لفرساي. لم تكن غاية إنشاء الساحات الكبرى في المدن أن تصبّ في أرجائها أنشطة الشوارع المجاورة، ولم يكن الشارع بوابة لحياة الساحة. وبدلاً من أن تكون الساحة مركز نشاط اجتماعي، كانت نُصْباً تذكاريّاً أو معلَماً في حد ذاتها مع نشاط محدود وسطها لا يتعدى مرور الأشخاص ووسائل النقل عبرها. والأهم من ذلك، أن الساحات لم تُصمَّم كاستراحة ومكان يقضي فيه المتسكعون أوقاتهم. وجاهد أردوان - مانسار من أجل إزالة الحظائر، وفِرَق البهلوانيين من الساحات، وكذلك الأنواع الأخرى من تجارة الشوارع، كما سعى لإبقاء المقاهي فيها مغلقة الأبواب، وإبقاء محطات النقل خارجها(13).

كانت النتيجة إضعاف حياة الساحة كما كانت معهودة في باريس في القرون الوسطى وعصر النهضة. وفيما كانت للساحات، ذات يوم، وظائف متعددة سمّاها آرنولد زوكر (Arnold Zucker) "تراكب" أنشطة المدينة كلها التي تحدُث في مكان واحد، أصبحت حياة حشد المدينة اليوم مفتَّتة ومشتَّتة(14).

في الواقع، إن عمليات الهدم والبناء اللازمة لإخلاء هذه المساحات الشاسعة أجبرت تجمعات سكانية في باريس على الابتعاد عن مراكزها لعام 1660 إلى مناطق أوسع. وكان تجمع العائلات النبيلة والعدد الكبير من خدم منازلهم الذين يقدّمون لهم خدمات أخرى حوالى الأنفاليد قد عادوا في أوائل القرن الثامن عشر إلى ماريه (Marais). كما انتقلت مجموعة أخرى من النبلاء ومرافقيهم وخدمهم من الأراضي المُخلاة أمام سان سولبيس (St- Sulpice) إلى المساحات الخالية من سان جرمان دي بريه (St.-Germain-des-Prés). وكلما تزايد عدد سكان باريس، كانت المناطق القائمة حول الساحات الكبرى تصبح أكثر كثافة، من دون استعمالها مراكز يمكن أن تتجمهر الحشود فيها وتمارس نشاطات متنوعة(15).

كانت ساحات باريس في العصور الوسطى وعصر النهضة مناطق حرّة، على عكس منطقة المنازل. وقد غيّرت الساحات النُّصبية الكبرى بمطلع القرن الثامن عشر، عندما أعادت هيكلة [أو توزيع] تكدُّس السكان في المدينة، الوظيفةَ البنيويةَ للحشد أيضاً، إذ تغيرت حرية الناس في التجمع. هكذا أصبح اجتماع الجماهير نشاطاً معيَّناً بدقة في أماكن ثلاثة محدَّدة: المقهى، مُتنزَّه المشاة، والمسرح.

في لندن، انتهى وضع الساحات كمنطقة حرة للتجمّعات في أثناء الفترة الزمنية 1666 - 1740، لكن من خلال طريق معاكس تماماً. بعد الحريق الكبير في لندن عام 1666، اقتُرِحت تصاميم كثيرة لإعادة بناء المدينة، كان أكثرها طموحاً تصميم كريستوفر رين (Christopher Wren). بيد أن الملك شارل الثاني سارع إلى رفض هذه التصاميم جميعها تقريباً. ولو اعتُمِدت لكانت وفّرت للندن ساحاتٍ مزخرفة من نوع الساحات التي شيّدها برنيني في روما، أو من نوع ساحات أردوان - مانسار لاحقاً في

باريس. وفي الواقع، فإن رفض تصميم رين كان رفضاً لنوع من الساحات شهدته لندن في وسطها، وقد تَمثَّل في ساحة كوفنت غاردن (Covent Garden) التي صمّمها إنيغو جونز (16)(Inigo Jones).

رغم ذلك لم يُتخلَّ عن فكرة تنظيم المدينة انطلاقاً من بناء الساحات. ففي حي كوفنت غاردن وفي بلومزبيري، بنى دوق بدفورد وإيرل ساوثامبتون على التوالي مجموعة من المنازل على الجوانب، وكانت الساحات "منتشرة بصورة غير عقلانية في موقع واحد، منفصلة لكن من دون أن ينقطع أيّ اتصال بينها". والنموذج الأساسي لهذه الساحات كان يَفترض عدم انتشار الباعة المتجولين والبهلوانيين وباعة الزهور فيها مثلما كان حال كوفنت غاردن، بل كانت السمة الأساسية لهذه الساحات أنها ستُزرَع بالأشجار والنباتات(17).

غالباً ما قيل إن تشييد الإنكليز منازلَ حول فسحات مغلقة تغطيها النباتات، كان يشير إلى محاولتهم الحفاظ على الإحساس بالريف في المدينة. يمثِّل هذا القول نصف الحقيقة؛ فمنازل بلومزبيري كانت مدينية الطابع، ومبنية بمجموعات، وتشبه المنازل المشيَّدة في وسط الشطر الذي لم يطله الحريق من لندن. لنتصوَّر في عصرنا أن ناطحة سحاب ارتفعت فجأة وسط حقل من الذرة مع مواقفها وإشارات مرورها، إضافة إلى خدمات أخرى؛ فسرعان ما يأمل الباني تشييد ناطحات سحاب أخرى حولها. وبناءً على ذلك، سوف يكون لدينا فكرة صحيحة كافية عن عقلية كل من بدفورد وساوثامبتون في تطوير أحيائهما(18).

أراد مبتكرو هذه الساحات المبعثرة طرد التجارة منها بأي ثمن، وقد لجأ بدفورد إلى الحكومة للحصول على الحق القانوني في إبعاد الباعة المتجولين وبائعي الصحف الجوّالين من هذه الساحات. وفي تسعينيات القرن السابع عشر كان يصعب فرض مثل هذا المنع، أمّا في عشرينيات القرن الثامن عشر فأصبح المنع إياه سارياً، وأمست الساحات متاحف طبيعية حقيقية محوطة بأبنية شديدة التكلف. وبالفعل

تحققت توقعات المعماريين حيث شيّد الناس منازل قرب الساحات، وأصبحت المنطقة تدريجيّاً ذات كثافة مشابهة لكثافة المدينة القديمة.

أدت إعادة الهيكلة السكانية في لندن وباريس من خلال تخطيط الساحات، إلى عرقلة دور الساحة نفسها كمركز متعدِّد الاستخدامات، ومركز للاجتماع والمراقبة. كيف عاش الناس التقييد الذي طرأ على الساحة كمنطقة حرة؟ ترك لنا ديفو صورة شديدة الحيوية عن المدينة في عشرينيات القرن الثامن عشر:

إن مصيبة لندن، في ما يتعلق بجمال مظهرها، هي أنها ممتدة على هذا النحو من المباني، وفق ما يرضي كل بنّاء [...] وبما يلائم راحة الناس [...] وهذا ما جعل مظهرها ممتداً على نحو مبعثَر ومبهَم للغاية، فاقداً الشكل، وغير متماسك وغير متساوٍ(19).

كان نمو المدينة يعني فقدانها المركز أو المحور. ولم يبدُ النمو في نظر ديفو مسألة ضرورية يفرضها مرور الزمن وتختمر ببطء، بل رأى أنه مفاجئ وحاد:

ما يجب النظر إليه في المقام الأول، كأزمة خاصة وجديرة بالملاحظة، وفريدة بالنسبة إلى كتّاب هذا العصر [...] هو أن هذه الزيادة الأبرز في المباني داخل مدينة لندن وحولها، والمساحات الشاسعة التي شغلتها، والتي أصبحت حاليّاً شوارع وساحات لمنازل النبلاء، وجعلت من هذا الجسم أو هذه الكتلة البشرية عظيمة بلا حدود، قد تحقق في حياتنا، ليس في مدى ذاكرتنا فحسب، بل حتى خلال سنوات قليلة [...](20).

المسألة الاجتماعية التي أثارها سكان لندن وباريس كانت العيش مع غرباء أو كون المرء غريباً. أما القضية التي أثارتها شروط الكثافة السكانية المدينية فكانت تتعلق بالأماكن التي سيظهر فيها هؤلاء الغرباء يوميّاً، للتمكن من تكوين صور عن فئاتهم المختلفة. فمكان تجمعهم القديم، أي الساحة المتعددة الاستعمالات، تحوَّل حيزاً ابتُكِر بوصفه مَعلَماً بذاته في باريس، أو بوصفه متحَفاً للطبيعة في لندن. هكذا خلقت الديموغرافيا وسطاً كان الغريب فيه مجهولاً.

كان من الممكن أن يتجنب الغرباء، باعتبارهم جمهوراً بعضهم لبعض، الكثير من عبء التمثيل، ومن ضرورة أن عليهم الإيحاء بالثقة في إطار لقاء مباشر، لو ظلت البنية التراتبية للمجموعات الاجتماعية على حالها. فصور المكانة والواجب والاحترام المتبادل في داخل تلك البنية التراتبية، كان يمكنها أن توفِّر للناس نماذج تجري اللقاءات على أساسها. ولربما استُخدِمت التراتبية محوراً مرجعيّاً للثقة. بيد أن اقتصاد المدينة الكبرى المرتبط بالتغيرات السكانية كان يُضعِف التراتبية بوصفها معياراً للصلات بين الناس الغرباء. ولأن التراتبية أصبحت معياراً غير موقَن به عند التعامل مع غريب، طُرِحَت مسألة الجمهور.

التحولات في البرجوازية المدينية

توسعت التجارة الدولية، في النصف الأول من القرن الثامن عشر، توسعاً سريعاً وكبيراً لمصلحة الاقتصادين البريطاني والفرنسي. فقد تضاعفت التجارة الخارجية البريطانية بين عامي 1700 و1780؛ وأوروبا التي كانت في ما مضى زبون إنكلترا الرئيسي، حلّت محلّها في هذا الدور مستعمرات التاج الملكي. أما الفرنسيون، فقد ملأوا الفراغ الذي تخلت عنه إنكلترا، واضطلعوا بالجزء الأكبر من التجارة مع بلدان أوروبا الأخرى(21).

كان أثرُ هذا النمو التجاري كبيراً على عاصمتي البلدين. فلندن وباريس كانتا مرفأين مهمين، ومركزَين ماليَّين لملاحة ما وراء البحار، وكذلك للتوزيع التجاري نحو الخارج وبين مقاطعات البلدين. وكان لنمو التجارة القوي نتائج مادية واجتماعية؛ فكان لنهر التيمز تأثيره التجاري على امتداد مدينة لندن غرباً، مثلما فعلت الساحات الجديدة تماماً. وفي باريس حقق نمو التجارة على ضفاف نهر السين الأمر نفسه، إذ امتدت المدينة غرباً واكتظت أحواض السفن والمخازن على أرصفة وسط المدينة وعلى طول التويلري (Tuileries)، وأحاطت بجزيرة المدينة (Ile de la Cité) [في نهر السين](22).

على الصعيد الاجتماعي، خلق النمو التجاري وظائف في القِطاعات المالية والتجارية والبيروقراطية في مجتمع المدينة. والكلام على "صعود البرجوازية" في

المدينتين يحيل إلى طبقة اضطلعت بأنشطة توزيعية بدلاً من الأنشطة الإنتاجية. والأجيال الشابة التي تصل إلى المدينة كانت تجد عملاً في هذه القطاعات التجارية والسوقية، وفي الواقع، كان هناك نقص في عدد المستخدَمين؛ فالوظائف التي تتطلب مستخدَمين غير أميين كانت أكثر عدداً من الذين يجيدون القراءة والكتابة. ومثل توازن الوظائف في المدينة، فإن توازن الكثافة السكانية بات أشبه ما يكون ببِلَّوْرة [كان واضحاً]: إذ لم يشكِّل النشاط التجاري الجديد في عواصم القرن الثامن عشر إضافة إلى وضع قائم سابقاً، بل أعيد تنظيم الهيكل الاقتصادي بكامله حول هذا النشاط. وأصبح إيجار متجر صغير على أرصفة الموانئ فوق طاقة صغار الحرفيين، فغادروا وسط المدينة، ثم غادروا المدينة كلها مع انتقال التجار إليها.

المسألة التي تعنينا هنا، مع صعود هذه البرجوازية الوسطى، هي مسألة الهوية الطبقية الواضحة، لأن غياب مثل هذه الهوية عزّز الإحساس بالغريب كشخص مجهول.

لاحظ أحد الكتّاب أن برجوازيي باريس يعرفون أنهم شيء جديد، لكنهم لا يعرفون كُنهَه. ويمكن استشعار الثقة بالنفس لدى طبقة التجار في منتصف القرن الثامن عشر، على خلاف الدوافع الخجولة لدى أسلافهم في زمن البلاط والمدينة في القرن السابع عشر. لكن كان هناك نقص اهتمام لدى أبناء هذه المدينة في تصورهم لأنفسهم: كانوا أشخاصاً جدداً، لكن ما طبيعة الجديد فيهم؟ في مسرحيات ديدرو (Denis Diderot) عن الحياة البرجوازية في أيامه، وفي مسرحية ربّ الأسرة (Le Père de Famille) مثلاً، كان أشخاص المسرحية ينظرون إلى بقائهم في قيد الحياة من دون ارتباطهم بالأرض، وحتى إلى نجاحهم الاقتصادي، بوصفهما لغزاً.

أحد تفسيرات عدم إعلان الطبقات التجارية عن هويتها "من نكون"، ربما هو عدم جاهزيتها للانتقال من الثقة بالنفس إلى الاعتداد بالنفس. والتفسير الآخر هو أن طبيعة التكوين الاقتصادي للطبقة البرجوازية جعلت من الصعب عليها أن تجد تعريفاً ثابتاً لنفسها. كانت طبقة ينضم إليها الناس، أي طبقة جديدة ومتوسعة. كانت هذه المسألة ناجمة عن حراك اجتماعي أكثر من كونها مسألة ميراث. لقد كانت ملامح برجوازية تلك الحقبة أكثر غموضاً من ملامح الطبقات المركنتيلية في عصر النهضة، أو ما بعد هذا العصر؛ فنمو التجارة المدينية غيَّر طبيعة السوق. وفي بداية القرن الثامن

عشر انتقلت السوق من المنافسة على احتكار التجارة في منطقة معيَّنة أو سلعة معيَّنة إلى المنافسة التجارية داخل هذه المنطقة، أو المنافسة على الاتجار بالسلعة نفسها. هذا التغيير الذي طرأ على السوق جعل هوية الطبقات الوسطى أكثر تذبذباً.

سادت في تلك الحقبة، في لندن وباريس على سبيل المثال، أسواقٌ في الهواء الطلق تبيع كميات كبيرة من السلع. باعت منتجات تصل بالسفن، وعملت في أحياء محدَّدة. وخلافاً للأسواق القروسطية، صارت أسواق سان جرمان والهال (Les Halles) أسواقاً دائمة، وأخذت الحكومة تمنح ترخيصاً لكل بائع. ومع بناء كوفنت غاردن في أربعينيات القرن السابع عشر، نُظِّمت أسواق لندن التي كانت في الهواء الطلق. بيد أن تراخيص التجارة المدينية لم تكن تشبه التراخيص القديمة الخاصة بالاستيراد والتصدير. ولم تعد الشركات تملك حصرية الاحتكار لمنتَج بعينه على غرار ما كانت تتمتع به "شركة الهند الشرقية" في ما يخص الشاي. وعلى أثر ذلك قام عدد مُعيَّن من الشركات بعرض المنتجات نفسها التي تم الحصول عليها بطريقة قانونية، أو غالباً غير قانونية. إذاً تغيرت طبيعة المنافسة، وجرى الانتقال من الصراع على احتكار الاتجار بسِلَع محدَّدة إلى الصراع على التجارة بالمنتجات كلها. ومع تحول المدينتين إلى مركزين دوليين للشراء والبيع، تداخلت أسواقهما الداخلية(23).

جادلت جين جاكوبس (Jane Jacobs) في كتابها اقتصاد المدن، أن نتيجة هذا النمط من النمو المديني كانت البحث باستمرار عن مجالات لم تصل إليها المنافسة بعد، وعن أنواع جديدة من المنتَجات، أو الخدمات، لبيعها من أجل الابتعاد عن ضغط منافسة الآخرين. وهذه المقولة بصيغتها العامة تُغضِب معظم المؤرِّخين، ولكن إذا غُيِّرت قليلاً تبدو تفسيراً معقولاً لظاهرة عرفتها هاتان المدينتان. فعندما دُمِّرت قطاعات العمل المنفصلة أصبح من الصعب على الآباء توريث أشغالهم الخاصة لأبنائهم. كان سبب ذلك بسيطاً: لم يكن في مستطاع الآباء توريث سوى نصف أعمالهم التجارية. كان يمكنهم نقل رأسمال، أو حرفة، وليس زبائن أو مصدر تموين مضمون. والأكثر من ذلك، بما أن الآباء كانوا مجبَرين على خوض منافسة شرسة، حاول الأبناء الانفصال وإنشاء سوق جديدة لمهاراتهم، من طريق العمل في مهن ووظائف بدت لهم أقل ازدحاماً (وهو مظهر غير واقعي ببساطة، في الحقيقة).

فازدهار التجارة في لندن وباريس في مطلع القرن الثامن عشر، كسر الاستمرارية العائلية في الوسط التجاري، وتالياً أصبح من الصعب تحديد "هوية" الشخص الغريب من طريق معرفة وسطه العائلي(24).

فيما كان الاقتصاد المديني يعيد تشكيل بنيته في القرن الثامن عشر، انتشرت الاختلالات التراتبية الناجمة عن تداخل السوق، من العمل التجاري إلى العمل الحرفي. كان هذا واضحاً خصوصاً في ما يتعلق بالجمعيات النقابية (guilds). جمعت هذه النقابات عدداً كبيراً من الشغِّيلة، في باريس ولندن، في أواخر القرن السابع عشر. وفي أواسط القرن الثامن عشر تقلّص عدد أعضائها. والتفسير الشائع - تفسير [عالم الاقتصاد الألماني] فرنر زومبارت (Werner Sombart) على سبيل المثال - هو أن الجمعيات النقابية لا تتآلف مع العمالة المتنقلة التي يتطلبها المجتمع الصناعي. بيد أن هذا التفسير يعود بنا إلى اعتبار تاريخ المدينة في القرن الثامن عشر مجرَّد تمهيد لما سيأتي في ما بعد. ففي حياة الشغِّيلة المدينيين، كما أشار كابلو (Jeffrey Kaplow) بوضوح، كانت هنالك أسباب أكثرُ مباشرةً تقف وراء رغبتهم في التخلي عن الجمعيات النقابية، من أجل العمل في مهن متنقِّلة. طبعاً يستطيع المتدرب مبدئيّاً أن يصبح معلِّماً خلال سنوات حياته، لكن هذا كان مستبعَداً من الناحية العملية. في الجمعيات النقابية المهنية في باريس القرن الثامن عشر، "سواء أكانوا عمالاً مياومين أم مساعدي حِرفيين لمدى الحياة، كان فقر هؤلاء العمال شديداً على الأرجح، وقدرتهم على التنقل معدومة، وهي حالة ربما شعروا بها بشدة أكثر من إخوانهم الذين خارج النقابات". ورغم تراجع أهمية النقابات المهنية للأسباب التي ذكرها زومبارت، فإن الصحيح أيضاً أن هذه النقابات قد أُفرِغت من أعضائها عمداً، لأنه لم يكن مضموناً للشبان الذين يعمل والدهم في مهنة معيَّنة قبول التحاقهم بهذه المهنة مع انسداد "الآفاق" في وجوههم(25).

أصبحت المنافسة على بيع الخدمات [العمل] في أوساط الطبقات العاملة متداخلة بالطريقة نفسها التي لتداخل المنافسة على بيع السلع بين الطبقات الوسطى.

وكان عدد الخدَم في باريس ولندن أكبر بكثير من الأماكن المتوافرة لتشغيلهم في نهاية القرن السابع عشر، وأصبح فائض العمالة هذا أسوأ حالاً في القرن الثامن عشر. كان العرض في مجال الخدم يفوق الطلب كثيراً، وهذا ما جعل من الصعب إقناع أرباب العمل باستخدام أولاد خدمهم، فقد كان من الأفضل اقتصادياً استخدام الشبان البالغين بدلاً من الاحتفاظ بالعائلات المُسِنَّة في أعمال الخدمة المنزلية. وكلما تطور الاقتصاد الدولي كان اقتصاد المدينة يتجزأ، والتنافس يتزايد في مجال الحِرَف والخدمات، ويختفي مفهوم قطاعات العمل التي تفصل الناس(26).

إذاً، أدت التطورات الديموغرافية والاقتصادية في هاتين المدينتين إلى تعريف الغريب بوصفه مجهولاً، في مدة قصيرة على الأقل، وهو مجهول ليس من السهل تعريفه من طريق التحقيقات الواقعية. فعندما يقطع الناس أواصرهم العائلية، وينتقلون إلى العيش في المدينة، لا تعود أنسابُهم العائلية، وما يتصل بها من روابط وتقاليد، تفيدهم في شيء. وما إن توزَّع السكان في بنى مدينية جديدة تضم أعداداً من الناس يقيمون حول ساحات لم تعد مخصصة للقاءاتهم واتصالهم، حتى صار التعرف على الغرباء في المعاينة اليومية مسألة عسيرة. وبعدما قوّض تداخُل الأسواق أماكن النشاط الاقتصادي الثابتة، فقدت "الساحة" التي كانت تضمه صلاحيتها لأي دور من الأدوار. ومن جيل إلى جيل، تزايد التغير في منزلة الناس ومراتبهم، ولم تعد المنزلة تُورَث ولا الموقع، بل صار على الناس إنشاؤهما، إلى الأدنى أو إلى الأعلى.

إذاً، لم يكن مجال المظاهر خاضعاً بسهولة لمعايير يمكن تمييزها في الشوارع، مثل معرفة المدينة أو القرية التي أتيت منها، ومعرفة انتمائك أو مجال عملك. لنقارن هذا الوضع بوضع نيويورك مطلع القرن العشرين: كان المهاجرون الذين يصلون إلى هذه المدينة يأتون مصطحبين عائلاتهم، أو يعملون على الإتيان بها، وعلى الفور تُعرِّف بهم لغتهم. وكانوا يتقوقعون في الأحياء الفرعية الإثنية في المدينة، حيث يمكنهم الإقامة في مربعات سكنية داخل منطقتهم الإثنية تبعاً للمكان الذي أتوا منه، أو حتى القرية، في بلدهم القديم. وما إن تستقر إقامتهم في نيويورك، حتى تستخدم

كل مجموعة إثنية صغيرة منهم المنطقة التي تقيم فيها بطريقة تشبه طريقة استخدام أهل القرون الوسطى وعصر النهضة الساحات في باريس. كان الشارع مساحة تجارية، ومسرح لقاء وتجمع، ومسرحاً للمُشَاهدة العابرة، حيث تقوم الكنيسة في مكان ما وسط الشارع. أما في باريس ولندن في منتصف القرن الثامن عشر، فلم يكن للناس الغرباء مثل هذا التنظيم المُعَدّ سلفاً.

ينبغي توضيح معنى غياب القواعد الاجتماعية الثابتة؛ فاللوحة التي نرسمها هنا يمكن أن توحي بأن سكان العواصم إبّان النظام القديم كانوا يعيشون في عالم تجريدي كافكاوي (Kafkaesque)(27)، البشرية فيه بلا وجوه وفارغة. في الحقيقة لم تكن الحال على هذا النحو؛ فقد كانت عواصم القرن الثامن عشر أمكنة يبذل الناس فيها جهداً كبيراً لتنويع علاقاتهم بالغرباء وتعريفها. والفكرة المهمة هي أنهم كانوا مضطرين إلى ذلك. فالأوضاع المادية للحياة في المدينة أضعفت ثقة الناس بتصنيف الآخرين بطريقة "طبيعية" بناء على مسقط رأسهم وخلفيتهم العائلية ومهنتهم. وكان القصد وراء الجهد المبذول من الفرد لتنويع علاقاته بالآخرين وإعطاء المبادلات الاجتماعية شكلاً محدَّداً، هو إيجاد معنى لهذه الجمهرة من الناس. ويُمكن تقدير كمية الجهد الذي يتطلبه تكوين جمهور ذي معنى من بيئة من الغرباء، بمقارنة مجالٍ من مجال الآداب الاجتماعية في المجتمع المديني الجديد بنظيره في مجتمع البَلاط القديم. وتتعلق هذه اللطافة أو الكِياسة الاجتماعية بطريقة طرح الأسئلة على الآخرين، وتحيتهم، وتقديم أنفسنا إليهم، والقيل والقال، وهي المرحلة الأولى من التعارف والتخالط الاجتماعي بين غريبين لم يتقابلا سابقاً.

تبادلات في البَلاط والمدينة

لم يُصدَم ملاحظو آداب تعامل الباريسيين واللندنيين في خمسينيات القرن الثامن عشر بالفروق بين المدينتين مثلما صُدِموا بالاختلاف بين هاتين المدينتين والمناطق الريفية على صعيد آداب التعامل. كما لاحظوا مدى تشابه المدينتين مقارنة بالتباين بين حياة البلاط في إنكلترا وفرنسا.

اتخذت حياة البلاط تحت حكم تشارلز الثاني في إنكلترا مساراً معاكساً تماماً لحياة البَلاط تحت حكم لويس الرابع عشر في فرنسا. فقد شهد الإنكليز ما بين عامي 1660 و1688 في أعقاب تقشف الحكم التطهيري (puritan) وتشدُّده بلاطاً مكرَّساً للمُتَع غير الرسمية والأُنس، إضافة إلى قدر كبير من الفوضى الإدارية والسياسية. في حين شهد الفرنسيون، تحت حكم لويس، بعد اضطرابات الفروند (28)(Fronde)، حياة بَلاط رسمية، ونظامية، وعلى درجة عالية من الانضباط، وشديدة التكلف، دامت حتى عام 1715. وفي إنكلترا صاحَبَ ازدهار النمو المديني منذ تسعينيات القرن السابع عشر المزيد من الاستقرار في الحياة السياسية وحياة البلاط، أي إن نمو لندن ونمو نظامٍ مَلَكي مستقر ومحدود قد ترافقا معاً. وفي فرنسا، كان نمو قوة الملك وقوة باريس في وضع متضادّ؛ فقد بنى لويس قصر فرساي، وتخلّى عن قصر التويلري كمقر رسمي، ليستطيع ضبط نبلائه بصورة أفضل، وليصبح البلاط عبارة عن تراتبية جامدة لا أماكن أو مواقع هروب فيها. وبعد وفاة لويس الرابع عشر في عام 1715، تطورت باريس تحت سلطة لويس الخامس عشر على حساب مؤسسات فرساي. وبالتالي، لا يمكن مقارنة تاريخ البلاطين الإنكليزي والفرنسي سياسيّاً إلا كتاريخَين متعارضَين. لكن كانت هناك تشابهات معيّنة موازية اجتماعيّاً(29).

كان تبادل التحية بين أشخاص من رتب مختلفة، في بلاطات منتصف القرن السابع عشر في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإنكلترا، ينطوي على الكثير من الإطراء والتملق المبني على معرفة شخصية. وكان الأعلى رتبة هو الذي يجب التملق له طبعاً. أما في التعاملات بين أشخاص ليسوا من أصحاب الرتبة وذوي المقامات الرفيعة فكان ذكر الألقاب الدالّة على الرُّتب أمراً إلزاميّاً: السيد الماركيز تحدث إلى السيد المحامي. وكان التملق يشتمل على ذكر كل فضائل الأعلى رتبةً وجاهيّاً.

يقول [الفيلسوف الفرنسي] سان سيمون في مذكراته إن الناس "يبجِّل" بعضهم بعضاً بالقول "أنا سعيد بمقابلة الرجل الذي..." ويُتبعونها بقائمة من انتصاراته في الحرب أو عراقة صلاته العائلية. وعندما يخاطبون مَن هو أقل رتبةً منهم، يذكرون صفاته التي تُعلي من سمعته. وكان إطراء الشخص الآخر عند مقابلته أول مرة طريقة لإقامة صلة اجتماعية معه(30).

كانت بنية المجتمع الذي يهيمن عليه البلاط تُسهِّل هذا النوع من الإطراء. وباستثناء بلاط فرساي، كانت البلاطات صغيرة بحيث تنتشر سمعة أيّ شخص وأصوله الاجتماعية بسهولة في وسط المجتمع المحلي الصغير. وتتفاوت تقديرات عدد الأشخاص التابعين لبلاط فرساي في عزّه تفاوتاً كبيراً، ولكن يتضح من كتابات الكونت دو سان سيمون و[المؤرخ الإيرلندي] وارن هاملتون لويس (Warren Hamilton Lewis) الأحدث، أن الجماعة الفرعية ذات الرُّتب المختلفة كانت صغيرة إلى درجة تنتقل فيها الحقائق عن أي شخص شِفاهاً قبل تقديم نفسه للآخرين. إضافة إلى أن أهمية معرفة أصول الشخص وماضيه كانت تُحَفِّز التقصي المكثَّف عن مكانة الغرباء الذين يُفترَض التعرف إليهم(31).

تتدفق أنماط الأقاويل في حالة كهذه طبيعيّاً. كانت الأقاويل تبادلاً غير مقيَّد للمعلومات عن الآخرين، تشمل وصف خطاياهم، وعلاقاتهم، وادعاءاتهم، بقدر كبير من التفصيل، لتصبح هذه الخصوصيات معرفة عامة في داخل البلاط. علاوة على ذلك، كانت الأقاويل ترتبط بالمكانة الاجتماعية للشخص المعني. ووفقاً لسان سيمون، لا يمكن لمن هو أقل مكانةً أن يُبلِغ الأعلى مكانة منه أنه يعرف أو سمع أقاويل عنه، بينما العكس صحيح؛ إذ باستطاعة الأعلى مكانةً أن ينقل للأقل مكانة الأقاويل التي سمعها عنه، من دون إهانة، ويستقصي حقيقتها أو بطلانها حتى من أول لقاء بينهما.

تغيَّر هذا النمط في لندن وباريس بعد سبعين عاماً. وللتوضيح سنُحلِّل كيف تأقلمت الطبقة الاجتماعية سابقاً مع حياة البلاط. ففي عام 1750، حذّر إيرل تشسترفيلد ابنه من التلميح إلى عائلة أيّ شخص يتم تعريفه به، لأن من غير المستطاع التأكد من العلاقة العاطفية التي تربط الشخص بعائلته، كما لا يمكن، وسط "الفوضى" التي تسود لندن، التأكد من أن لذلك الشخص أنماطاً عائلية سليمة. ففي بيئة مكتظة بالسكان ممتلئة بالغرباء وتعج بهم، أصبحت التحيات التي تطري الشخص وصفاته الحميدة مسألة صعبة. وعموماً، تَشكَّل مخزون من عبارات التحية المقبولة، التي كان قبولها يعتمد على مدى كونها غير محدَّدة ومنمَّقة باعتبارها صوراً كلامية خاصة بها، يمكن إطلاقها على أيّ شخص من دون تمييز، ومن دون التقليل من كِياستها. وفي الواقع، كان جوهر الإطراء تشريفَ شخص آخر بعبارات غير خصوصية ولاشخصية(32).

في رواية حياة ماريان (La vie de Marianne) لماريفو، مثلاً، دُهِشت ماريان عندما ذهبت إلى أول حفل عشاء فخم في باريس، من مدى ترحيب الحضور هناك وانفتاحهم، ومدى قلة حديث المدعوين عن أشخاص لم تسمع بهم، ومن محاولتهم جذبها للمشاركة في حديثهم من دون تطفلهم على حياتها الخاصة. وفي مجتمع المدينة في القرن الثامن عشر أصبحت أساليب المجاملة على عكس ما كانت عليه في مجتمع البلاط في منتصف القرن السابع عشر. وكانت الروابط الاجتماعية الأولية تقوم على أشكال من المجاملة تدرك أن الناس كانوا "كميات مجهولة"(33).

اتخذت الأقاويل طابعاً خاصّاً في ظل الظروف المدينية؛ فكتب فولتير أنك إذا كنت تنقل القيل والقال مبكراً عند تعرفك إلى شخص ما، فأنت تهينه. وبدلاً من الحديث عن مواضيع مشتركة عديدة، تصبح الأقاويل علامة صداقة في مرحلة ما. وبخلاف ذلك، كانت هناك مخاطرة كبيرة في الثرثرة عن أشخاص يحظَون بمحبة

المستمع إلى حديثك. وتذكر إحدى القصص الشعبية من ثلاثينيات القرن الثامن عشر نقلَ أحاديث مسيئة عن امرأة تَبيّن أنها تقال أمام المرأة ذاتها التي تتناولها الأقاويل. وهكذا أَلِفَت المدينة الكبرى الحديث عن الشخصية كطريقة أولية لإقامة علاقة مع الآخرين(34).

أصبح وعي المسافة التي يجب أن يضعَها المرء بينه وبين مَن يتعامل معهم موضوعاً طاغياً عند كتّاب كثيرين في أربعينيات القرن الثامن عشر. ومن أشهر هؤلاء اللورد تشسترفيلد الذي شدَّد في رسائله إلى ابنه على ضرورة إخفاء مشاعره عن الآخرين، ليتمكن من العيش في المجتمع الكبير. فكتب في عام 1747:

الناس في مثل عمرك عادة ما يتحدثون صراحة عن أنفسهم من دون أيّ تحفظ، ما يجعلهم فريسة سهلة أمام ذوي الخبرة. لذلك، احذر الآن وأنت تقتحم العالم الكبير هذه الصداقات المعروضة عليك [...] تَقبّلها بكثير من الكياسة، ولكن بكثير من عدم التصديق أيضاً، وبادِلهم الإطراء لكن من دون ثقة(35).

بعد ذلك بأيام قليلة عزّز تشسترفيلد نصيحته لابنه - في الواقع، تُصادف هذه السنة بداية خُطبة منمَّقة مدى الحياة، إذ يخبر ابنه أنه لن يتغلب على "فِخاخ" المدن الكبرى مثل باريس ولندن إلا في حال ارتدى قناعاً - وكانت كلمات تشسترفيلد حازمة:

من أهم الأمور أن تبعد شؤونك الذاتية عن محادثتك، ولا تفكّر في التحدث إلى الآخرين عن همومك الشخصية وقضاياك الخاصة مطلَقاً. فرغم أنها مهمة لك، تكون مملة للآخرين ولا تعنيهم. إضافة إلى ذلك، لا يمكن المرء إبقاء شؤونه الخاصة سرّاً دفيناً(36).

كرّر تشسترفيلد ذكر أخطائه عندما كان شاباً بعيداً عن واقع حياة لندن؛ فقد شبّ وهو يعتقد أن المباشرة والصراحة صفتان أخلاقيتان، وأدرك عندما دخل سن الرشد وعاش في لندن أن ثمن هاتين الفضيلتين كان "إلحاق أذى كبير بنفسي وبالآخرين". وقد ترعرع تشسترفيلد في وسط أرستقراطي مماثل لوسط [الأرستقراطية الفرنسية] مدام دو سيفينييه (Madame De Sévigné) التي اعتبر "روحانيتَها" في أربعينيات القرن

الثامن عشر خطراً إيجابيّاً بعد انتقال حياته من البلاط والإقطاع، إلى حياة بين غرباء في المدينة الكوزموبوليتية.

كان منتصف القرن الثامن عشر من أعظم العصور على صعيد الانفتاح الاجتماعي، لكن مواطنيه لم يكونوا جاهزين لذلك. فالأوضاع المادية جعلت الناس يشكّون بعضهم في بعض، وكان لعدم اليقين هذا تأثيره العاطفي عليهم. فالخوف من الآخرين كشيء مجهول دفع تشسترفيلد إلى القول: "لا يمكن المرء إبقاء شؤونه الخاصة سرّاً دفيناً". فالخوف من التغييرات المادية في حد ذاته يعزز هذا التأثير الذي كان أشبه بعباءة تُلقى على الغرباء حتى لا يُمكن "تصنيفهم" بحسب ظروفهم المادية. إذاً كيف تمكَّن هؤلاء المرشحون غير المتوقَّعين أو المشكوك فيهم من خلق مجتمع شديد الانفتاح الاجتماعي؟ وما الأدوات التي استخدموها في بناء العلاقات في ما بينهم؟

الفصل الرابع: الأدوار العمومية

إحدى الطرق التي سلكها مجتمع القرن الثامن عشر المديني لإضفاء معنى على الأعراف الاجتماعية، بناؤه أعرافَ اعتقادٍ وتصديق تتحكم في المسرح والحياة العمومية في آن .استعادياً، علينا تفحص هذه الصلة بمزيد من الاحتراس الذي اتّبعه أهل تلك الحقبة. ففي منتصف القرن الثامن عشر كان يقال في باريس ولندن إن المدينة غيّرت إطار العرض القديم لمسرح العالم. وفي عام 1749 أكد [الكاتب الإنكليزي] هنري فيلدنغ (Henry Fielding) أن لندن أصبحت مجتمعاً اختلط فيه المسرح بالشارع "حرفياً ."وكان يقول إن "مسرح العالم "لم يَعُد "مجرَّد استعارة "في زمن استعادة الملكية (Restoration) . وفي عام 1757 كتب جان جاك روسو مقالة بيَّن فيها أن الحياة الباريسية تُرغم الناس على التصرف كممثلين ليكونوا اجتماعيين بعضهم مع بعض في المدينة. وعلى ما سنرى في الفصل السادس، لا يمكن حمل هذه التأكيدات في شأن مسرح العالم الجديد على معناها الحرفي. من الأفضل، استعادياً، القول إن صلة أقيمت بين ما هو قابل للتصديق في المسرح وفي الشارع. أضفت هذه الصلة شكلاً على الحياة في الشارع، على غرار الممثل الذي يمسّ حساسية الناس من دون إفصاحه عن أي شيء من طبعه الخاص خارج المسرح. والسُنّة المتعارف عليها هذه تشمل من يشاهدون الممثل أيضاً، وبناء عليها تتحرك مشاعر الناس المشاهدين، من دون أن يكونوا في حاجة إلى التعارف وتحديد من يكون واحدهم بالنسبة إلى الآخر. فأوضاع تلك الحقبة المادية هي التي جعلت ذلك صعباً ومحبِطاً، بل عبثيّاً. والصلة بين المسرح والشارع سمحت بدورها للأفراد أن يكونوا ألوفين اجتماعيّاً، انطلاقاً من أسس لاشخصية.

بهذه الطريقة ارتبطت أولى البنى الأربع الخاصة بالحياة العمومية - مسألة الجمهور - ارتباطاً منطقيّاً بالبنية الثانية، أي أعراف الصدقية [الاعتقاد] التي تجمع بين المسرح والمجتمع. كانت الأولى مصدراً للفوضى المادية، وكانت الثانية نظاماً انفعاليّاً مبنيّاً على هذه الفوضى. وكان النظام جواباً عن البلبلة، بل تخطياً لها أيضاً.

نشأت هذه الصلة البنيوية بين الصدقية في المسرح والصدقية في الشارع من مبدأين: مبدأ يتعلق بالجسد، وآخر يتعلق بالكلام. كان الجسد يُعامل كعارضة أزياء، والكلام كعلامات بدلاً من أن يكون رموزاً. وبفضل المبدأ الأول كان الناس ينظرون إلى الثياب بوصفها تصميماً وزخرفة وعرفاً، فيما استُخدم الجسد عارضة أزياء بدلاً من كونه جسماً حيّاً يملك تعبيراً. وبفضل المبدأ الثاني استطاع الناس استيعاب خطاب يستمد قيمته من ذاته وفي ذاته، بدلاً من استناده إلى أوضاع خارجية، أو إلى شخصية المتكلم. ومن طريق هذين المبدأين، جرى الوصول إلى فصل سلوك الفرد عن المميزات الشخصية المرتبطة بوضعه المادي أو الاجتماعي. هكذا خطونا خطوة ثانية نحو إنشاء جغرافيا "الخروج إلى العلن."

الجسد عارض أزياء

لو نُقِل ساكن المدينة الحديث، فجأة، إلى باريس أو لندن في خمسينيات القرن الثامن عشر لوجد نفسه أمام حشود كان مظهرها ذات يوم أكثر بساطة، لكنه محيِّر أكثر من حشود عصرنا. ويمكن أن يميز المرء، الآن بمجرَّد النظر، الفقراء من أبناء الطبقة الوسطى، وبدرجة أقل من الدقة، يستطيع تمييز الأثرياء من متوسطي الحال. منذ قرنين من الزمن جرى تدبُّر الثياب في شوارع باريس أو لندن لتكون مؤشرات تشير بدقة إلى المستوى الاجتماعي للأشخاص الذين يرتدونها. كان من السهل تمييز الخَدَم من الحِرفيين. ويمكن التعرُّف على أنواع حِرف الحِرفيين من الثياب الخاصة بكل حِرفة. ودلّت الأوشحة والأزرار بدورها على مرتبة الحِرفي في طائفته. وكان المنتمون إلى الفئات الاجتماعية المتوسطة، من محامين ومحاسبين وتجار، يتزينون بالحلي، ويضعون شَعراً مستعاراً أو أوشحة على اختلافها. وكان أبناء الشرائح العليا يَظهرون في الشارع مرتدين أزياء لا تميزهم بوضوح من أبناء الطبقات الأخرى فحسب، بل تُبهِر رواد الشوارع أيضاً.

كانت ثياب النخبة والبرجوازية الميسورة تُحيِّر المراقب الحديث. وقد ظهرت على الأنف أو الجبين أو حول الذقن بقع صباغ حمراء. وكان الشَّعر المستعار ضخماً وشديد التكلف، وجَللت التسريحات النسائية فوق ذلك نماذجُ واقعية على شكل مراكب وسلال فاكهة، أو حتى رسوم مصغَّرة لمشاهد تاريخية. كانت بشَرة الرجال والنساء تُطلى بالأحمر الفاقع حيناً، وبالأبيض الباهت أحياناً. ووُضعت الأقنعة على الوجوه، ولكن للتمتع بلذة انتزاعها مراراً. لقد صار الجسد على ما يبدو لعبة نتسلى بها.

ما إن تطأ قدماه الشارع، يميل الوافد حديثاً إلى الاستنتاج بعدم وجود مشكلة نظام في المجتمع نظراً إلى التمييز الواضح للناس بحسب مكانتهم الاجتماعية. لو كانت لهذا الوافد الحديث معرفة تاريخية ما لأعطى تفسيراً بسيطاً لهذا الانتظام: الناس يراعون القانون. وفي مجموعة القوانين الفرنسية والإنكليزية حددت قوانين ضابطة للنفقات الثياب "الملائمة "لكل مرتبة في الهرم الاجتماعي، ومنعت مَن هم في مرتبة معيّنة من ارتداء الثياب المخصَّصة لمرتبة أخرى. وكانت هذه القوانين للنفقات معقَّدة في فرنسا؛ ففي خمسينيات القرن الثامن عشر مثلاً، مُنِعَت النساء المتزوجات عمالاً من ارتداء الثياب المخصَّصة للمتزوجات من معلمي مهنة معيّنة، ومُنِعَت زوجات "التجار "من بعض الزينة المخصَّصة للطبقة العليا.(37)

بيد أن وجود هذه القوانين الواردة في كتب نظامية لا يعني أنها كانت سارية ويُتقيَّد بها. ففي مطلع القرن الثامن عشر، نادراً ما كانت تُتخَذ تدابير عقابية في حق من يخالفون القوانين الضابطة للنفقات الباذخة. ونظرياً كان يمكن أن تُسجَن إذا قلدتَ المظهر الخارجي لشخص آخر، لكن بحلول عام 1700 لم يَعُد لديك ما تخشاه إن فعلت ذلك .ففي المدن الكبرى، نادراً ما كان الناس يستطيعون معرفة ما إذا كان زِيُّ امرئ غريب في الشارع يعكس تماماً موقعه الاجتماعي، وذلك للأسباب التي أشرنا إليها في الفصل السابق. كان معظم المهاجرين يأتون إلى المدن العالمية من

مناطق بعيدة نسبيّاً، ويمارسون مهناً جديدة بعد استقرارهم في هذه المدن .فهل كان ما شاهده المراقب في الشارع وهماً حينذاك؟

إذا كان الناس، وفق منطق مجتمع العقلية المساواتية، غير مرغَمين على إظهار فوارقهم الاجتماعية، فإنهم لا يُظهرونها. وإذا كان القانون، والإحساس بأنك غريب، يسمحان لك بـ "التهرب "وباختيار الشخص الذي ترغب في أن تكونه، لن تسعى لتحديد من أنتَ. بيد أن المنطق المساواتي هذا لا ينطبق على مدينة النظام القديم؛ فعلى الرغم من أن القوانين الضابطة للنفقات الباذخة قلما كانت تُطبَّق في أوروبا الغربية، وعلى الرغم من صعوبة معرفة أصول من نراهم في شوارع المدن الكبرى معرفة دقيقة، كانت هناك رغبة عامة في مراعاة الأعراف والسُّنَن الخاصة بلباس كل فئة. بذلك أَمَل الناس أن ينظِّموا الفوضى التي أحدثها توافد الغرباء إلى المدن.

أظهرت ملابس معظم أبناء الطبقتين الوسطى والعليا الفرنسيين والإنكليز، في المدن، ثباتاً في تفصيلها وشكلها العام من أواخر القرن السابع عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر، وكانت بالتأكيد أكثر استقراراً مما بدت عليه في الثمانين سنة التي سبقتها .وباستثناء التنورة النسائية المسطَّحة والتغير التدريجي في شكل الجسد الذكوري المثالي - من البدين إلى الرفيع وضيق الخصر - جرى التشبث بالأشكال الأساسية التي سادت في أواخر القرن السابع عشر، لكن ذلك التشبث لم يصمد طويلاً.(38)

اعتُمِد الزي الذي كان يُلبَس في المناسبات جميعها في نهايات القرن السابع عشر، زِيّاً حصريّاً للمسرح والشارع في القرن الثامن عشر. وفي المنازل، فضَّلت الطبقات جميعاً ارتداء الألبسة البسيطة الواسعة. وفي هذا تتجلى إحدى علامات انفصال المجال العمومي عن المجال الخصوصي الذي كان الناس فيه أقرب إلى سجيتهم، وحيث تظهر أجسادهم في ذاتها مداراً للتعبير. ولاحظ جفري سكوايز (Geoffrey Squire)خلال عهد "الوصاية" (39) (Régence) :

شهدت باريس تبنِّيَ نوعٍ من اللباس المهمَل في أثناء حقبة الوصاية على العرش. ونزلت النساء بثياب الخِدر إلى صالونات الاستقبال. جرى تأكيد الطابع "الخصوصي "للباس بالاستعمال العمومي لتصاميم يظهر بوضوح أنها "مخصَّصة للبيت "في الأصل.(40)

في المقابل، كان الناس يرتدون في الشارع ألبسة تشير بوضوح إلى مكانة كل منهم، وكان ينبغي أن تكون علامات مألوفة ومعروفة بما يكفي لتؤدي الدور المنوط بها. وبالتالي لا يمكن اعتبار المحافظة على المظهر العام للأجساد في أواخر القرن السابع عشر مجرَّد تواصل واستمرارية مع الماضي، بل كان الهدف من محاولة استخدام صور تدل على منزلة صاحبها في المجتمع إرساءَ نظام اجتماعي في الشارع.

اصطدمت محاولة التمايز هذه ببعض الصعوبات نتيجة التقلبات التي أصابت الحياة المدينية. فهناك، من جهة، شطر كبير من الأعمال التجارية الجديدة التي لم تكن موجودة في القرن السابع عشر؛ فالعاملون في قسم محاسبة شركة ملاحة لم تكن لديهم ألبسة مخصصة ليرتدوها . ومن جهة أخرى، مع أفول طوائف الحِرف في المدن الكبرى، أصبح قسمٌ كبير من الألبسة التي كانت تُظهر تمايزات هذه الطوائف عديم الجدوى، ذلك أن قلة قليلة كانت تملك أصلاً الحق في إظهار تلك التمايزات. أحد الحلول التي اعتمدها العمال لحلّ هذه القضية، ارتكز على ارتداء ألبسة في الشارع تدلّ بوضوح على هذه المهنة أو تلك، من دون أن تكون لهذه الألبسة، في المقابل، صلة بالمهنة الفعلية التي يمارسونها. لم يكن هؤلاء الأشخاص بالضرورة يتأنقون في ملابسهم، وفي الحقيقة تدل السجلات على أن أبناء الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى لم يكونوا يغيِّرون الأزياء التي يرتدونها إلا في ما ندر .ولو ارتدى هذه الملابس القديمة شخص من مهنة مختلفة لكن مكافئة، ما كان ليفكر كثيراً في تغيير ملابسه لتلائم أو لترمز إلى منزلته الخاصة؟ ذلك كان سيبدو إفراطاً في الخصوصية. لم تكن تلك الملابس تعني كثيراً لشخص في الشارع لا يعرف من يرتديها، ولا يعرف سبب تغييره لشكله المألوف. فما يُرتدَى في الواقع كان أقل أهمية من رغبة ارتداء المرء ما يسهِّل التعرف إليه، ليكون مميَّزاً في الشارع.(41)

نقول عن عامل شحن في مزرعة دواجن بالجملة، ويرتدي بذلة كبذلة القصّاب أو بذلة مُدجِّن الصقور لدى خروجه إلى الشارع: إنه يرتدي بِزّة. هذا المصطلح يساعدنا

في معرفة أن سلوك العامل ينطوي على شيء من سلوك ممثل المسرح الذي يرتدي بِزّة على المسرح أيضاً. من الواضح أن هذا النوع من اللباس كان يستجيب لما يتطلبه العُرف.

إن ما جعل لباس الشارع في القرن الثامن عشر شديد الجاذبية، هو أن حالات الاختلاف والتباعد غير القصوى بين الألبسة التقليدية والظروف المادية الجديدة [أو المهن الجديدة]، لم تكن تفرض على المرء التنكُّر [الظهور بمظهر امرئ آخر]، ولم تكن الثياب التي يرتديها المرء تعكس وضع الفرد بدقة. وينطبق الأمر نفسه على الزي والعُرف .فالثياب التي يرتديها الفرد في البيت كانت تتناسب مع جسمه وحاجاته. وفي الشارع كان الفرد نفسه يرتدي ألبسة تتيح للآخرين التصرف كما لو أنهم يعرفون من يكون. لقد صار المرء نوعاً من صورة في مشهد مصطنَع؛ إذ لم تعد وظيفة الثياب التعريف بمن نلتقيه، بل أن تتيح لنا التصرف كأننا نعرفه حق المعرفة .فتشسترفيلد كان ينصح ابنه قائلاً: لا تدقّق كثيرًا في حقيقة مظاهر الآخرين، فالحياة تكون أكثر تخالطاً اجتماعيّاً إذا قبلنا الناس على ما يبدون عليه. وبهذا يكون للثياب معنى مستقل عن مرتديها وعن شكل جسده . وخلافاً لوضعه في البيت، كان الجسد شكلاً يجب ستره.

يفضي جلاء هذه القاعدة إلى القول "الرجال "وليس "الناس ."ذلك أن النساء كن يخضعن لاختبار أكثر دقة في الصلة بين ثيابهن ومنزلتهن الاجتماعية: كان يمكن ضمن مرتبة عامة، مثلهن مثل الرجال، أن يخترنَ صورة أو أخرى لأنفسهن في الشارع، لكنهن كن سيُثرنَ الغضب لو تخطَّين الخط الفاصل بين المرتبات الاجتماعية. فالاختلافات الدقيقة في المرتبة الاجتماعية كانت حاضرة بحدة لدى النساء؛ وهي اختلافات غالباً ما كانت قليلة الوضوح، على سبيل المثال، بين المرتبة "الوسطى تحديداً "والمرتبة "الوسطى - العليا"، ومصدر تلك الاختلافات هو أشكال انتشار الموضة في أوساط النساء في تلك الحقبة.

كانت فرنسا نموذج الذوق النسائي لدى الفئات العليا والوسطى في المجتمع اللندني. وكانت نساء الفئات الوسطى البريطانية عموماً يرتدين ما ارتَدَته فرنسيات الفئات العليا قبل عشر سنوات أو خمس عشرة سنة. كانت الأزياء تنتشر بفضل الدمى

التي تستنسخ الموضة المسيطِرة تماماً؛ فالوكلاء المتجولون كانوا ينقلون إلى لندن أو فيينا خمسة عشر تمثالاً مصغَّراً أو عشرين لعرض الأزياء هناك. حتى في باريس شاعت الأزياء ذاتها بين الطبقات على اختلافها في المدة الزمنية نفسها، من دون أن يكون للدمى فضل في ذلك.(42)

كان نظام التحرر سيخلق عدم وضوح شديد بين الخطوط الطبقية لو صُنعت الدمى بقياس حجم البشر، أو بالأحرى كانت الفوارق بين الطبقتين الوسطى والعليا تجعل من الطبقة الوسطى صدى أميناً لما كانت ترتديه السيدات الأنيقات عندما كن أصغر سنّاً بكثير. وفي الحقيقة، عندما صنعت الدمى بقياسات بشرية كاملة حصل تبسيط منتظَم للفساتين. وحصل النمط التبسيطي نفسه في باريس حيث لم تكن هناك حاجة إلى الدمى. وكانت النتيجة تحوُّل نساء الطبقة الوسطى إلى أصداء باهتة لنظيراتهن الأرستقراطيات عندما كن أصغر سنّاً، وكن أيضاً نسخاً مبسَّطة عنهن.(43)

عملت الأعراف والسُّنن المتصلة بالأزياء، باعتبارها وسيلة لتنظيم المشهد في الشارع، على تحديد هوية الناس بوضوح، ولو اعتباطيّاً. ولو طُبِّق نمط التحرر لهدَّد هذا الوضوح. وفي ما يلي ردة فعل رجل من الطبقة الوسطى، وهو تاجر زيوت، على ارتداء زوجته فستاناً لطبقة أعلى، نُشر في ليديز ماغازين] (Lady's Magazine)مجلة السيدة [في عام 1784:

لم أدرِ ماذا أفعل تجاه زوجتي عندما ارتدت فستاناً أبيض مهفهفاً، فاستدرتُ وقلتُ لها : "سالي، يا عزيزتي، ما هذا الثوب الجديد الذي لا يشبه أيَّ ثوب اعتدتِ ارتداءه ."أجابتني" :كلا، يا عزيزي، إنه ليس ثوباً، إنه الـ chemise de la reine(44) " .أجبتها" :هذه البربرة [أي اللفظ بالفرنسية] تزعجني. قولي لي اسم الفستان بالإنكليزية مباشرة ."قالت: إذا أردت ذلك فعلاً، فإنه قميص الملكة ."قلت لنفسي: فليرحمني الله !ماذا سيحصل للعالم عندما تأتي زوجة بائع الزيت إلى الدكان للعمل ليس في قميصها فحسب، بل في قميص ملكة.

إذا كانت زوجة تاجر الزيت أو غيرها قادرة على ارتداء قميص ملكة، وإذا كان التقليد دقيقاً، فكيف سيعرف الناس مع مَن يتعاطون؟ والمسألة هنا ليست أن تكون واثقاً من مرتبتك الاجتماعية، بل أن تتمكن من التصرف بثقة.(45)

في حال عُرِف أن امرأة ارتدت زيًّا خاصًّا بفئة اجتماعية أعلى من الفئة التي تنتمي إليها، كانت تتعرض لسخرية ظريفة، وتَظهر للغرباء والآخرين على أنها محتالة. بيد أن مثل هذا التصرف، وكذلك الأزياء نفسها، كانت لها جغرافيتها الخاصة: إذا التقينا المرأة نفسها مرتكبةً الغش نفسَه في بيتها في مناسبة ما، كان يُعَد ضرباً من عدم الذوق أن نعاملها على النحو الذي نشعر أننا مرغَمون على معاملتها به في الشارع.

يمكن الآن أن تحدِّد ثياب الأرستقراطيين والطبقات البرجوازية العليا مكانتهم قياساً على مكانة الطبقات الأدنى. المبدأ القاضي بإلباس الجسم كما لو أنه عارض أزياء، ووسيلة تبيِّن المتعارَف عليه وتُشِيعُه، كان يزيد تقريب شرائح المجتمع العليا من شرائحه الدنيا، وهذا ما قد يتيح لزائر غريب أن يفترض أنه يشاهد الأزياء الحقيقية. بصورة أدق، دفعت الطبقات العليا هذا المبدأ حتى نهايته المنطقية؛ لقد قامت بانتزاع الجسد، حرفيّاً، من صورته الجسدية، فلو توقّف ذلك الزائر العابر لحظةً وفكر في ما تحمله ثياب الطبقة العليا من خيال / فانتازيا، لَصدمته حقيقة أن الشعر المستعار، والقبعات، والصدريات، بينما هي تلفت الانتباه إلى الشخص الذي يرتديها، تثبّت الأنظار على أنواع هذه الحليّ بوصفها أشياء مستقلة، ليست غايتها الإشارة إلى خصائص الوجه أو الجسم . لننتقل من الرأس إلى أصبع القدم لنرى كيف توصلت الطبقات العليا إلى هذا التشييء (objectification) للجسد.

كانت تصفيفات شعر الرجال تعتمد على شعر مستعار وقبعات. أما شعر النساء فمُجدَّل ومجعَّد، تُشبَك فيه غالباً تماثيل اصطناعية صغيرة. في أواسط القرن الثامن عشر كتب يوهان هويزنغا (Johan Huizinga)(46)معلِّقاً على تطور الشَّعر المستعار:

...شاع الشعر المستعار المصنوع من خصل منشَّاة ومتناسقة، تُظهِر الأذنين وتعلوهما، وتُعقَد عند الرقبة. وقد جرى التخلي عن أيّ مظهر يُقلّد الطبيعة؛ لقد أصبح الشعر المستعار زينة.

وكان الشعر المستعار يُرَش بمسحوق خاص [بالبودرة] ويُثبَّت بمرهم دهني، ودرجت منه طُرُز عدة، لكن هويزنغا وصف أكثرها شيوعاً. وكان الشعر المستعار يحتاج إلى عناية كبيرة للمحافظة عليه.(47)

كانت تصفيفة الشعر المسمّاة "الدجاجة الجميلة (La Belle Poule) "التجسيد الأمثل لعلاقة النساء بتصفيفات شَعرهن. هناك مَركَب يحمل هذا الاسم أَغرق فرقاطة إنكليزية، فأوحى ذلك بتلك التصفيفة التي يمثِّل الشعر فيها البحر، فيما زيّن مركب صغير هذا الشعر. هناك تصفيفات شعر أخرى مثل "وسادة المشاعر (pouf au sentiment) "التي ترفع الشعر إلى الأعلى كثيراً، ما كان يحمل النساء على ثني ركبِهن للمرور عبر الأبواب. وكتبت [كاثرين] ليستر:

كانت تصفيفة "وسادة المشاعر "هي المفضَّلة لدى القصر، وكانت تضم أنواعاً متنوعة من الزينة المثبَّتة في الشعر، مثل أغصان الشجر التي تمثِّل حديقة، والطيور والفراشات، وصور كيوبيد [إله الحب عند الرومان]، وحتى نباتات.

أخفى الشعر أشكال الرؤوس على نحو كامل، وكذلك الجزء الأكبر من الجبين. فالرأس لم يكن سوى سَنَد لما يشكِّل مركز الاهتمام: الشعر المستعار أو تصفيفة الشعر.(48)

أما في التعامل مع الوجه فتجلت محاولة إلغاء السمات الفردية للشخص بوضوح تام. فقد طُليت وجوه الرجال والنساء باللونين الأحمر والأبيض لإخفاء لون البَشَرة الطبيعي، أو عيوبها المحتملة .ومن جديد عادت موضة الأقنعة التي كان يضعها الرجال والنساء.(49)

لصقات الأصباغ الصغيرة التي تطمس الوجوه كانت الطور الأخير من عملية إخفاء القَسَمات. بدأ هذا التقليد في القرن السابع عشر، لكن انتشاره في كل مكان لم يتحقق إلا في خمسينيات القرن الثامن عشر. في لندن وُضعت اللصقات على

يمين الوجه أو يساره بحسب انتماء الشخص إلى حزب الويغز (Whigs) أو التوري (Tory) . وفي عهد لويس الرابع عشر، دلَّ مكان اللصقات على شخصية الباريسي: فعند زاوية العين ترمز إلى الإشفاق أو العاطفة، وفي وسط الوجنة تدل على المثلية، أما على الأنف فتدل على الوقاحة. وكان يُفترَض بالمرأة القاتلة أن تضع اللصقات على ثدييها. أصبح الوجه في حد ذاته مجرد واجهة خلفية، أي الورقة التي رُسمت عليها صور ترمز إلى الشخصية المجرَّدة.(50)

خضع ما تبقّى من الجسم للمبادئ عينها .وفي أربعينيات القرن الثامن عشر بدأت النساء يكشفنَ أكثر فأكثر عن نحورهن، لا لشيء إلا ليتمكنّ من تزيينها بحلية أو في حالات قليلة ببقع ملونة يأملنَ إظهارها. وكان الرجال، في تلك الحقبة، يضعون الدانتيلا عند أطراف أكمامهم، إضافة إلى أنواع أخرى من الزينة المطرَّزة الرهيفة على نحو متزايد. ومع نحول الجسم ونحافته أصبح أكثر ليونةً، وسمح بالمزيد من تنويع الزينة.(51)

أخفت تنانير النساء سيقانَهن وأقدامَهن، أما سراويل الرجال فلم تخفِ أقدامهم. وفي أثناء تلك الفترة، كان غطاء الساق من جلد أو قماش يقسمُها بصريّاً قسمين، فتَرَكَّز الاهتمام على الحذاء بدلاً من الساق ككل، كما كان الحال في أوائل القرن الثامن عشر ومرة أخرى في نهايته. وكان الجزء الأسفل من الجسد، كما الوجه والجزء العلوي من الجذع، أماكن لتثبيت الزينة.(52)

كان الجسم شيئاً يُزيَّن، رابطاً بين المسرح والشارع اللذين كانت الصلة بينهما شديدة الجلاء من وجه، وأقل جلاءً من وجه آخر. ينطوي الوجه الأول على تكرار الألبسة نفسها في المسرح والشارع، وينطوي الوجه الثاني على طريقة تصميم ألبسة المسرح وفقاً لصور مجازية أو غرائبية، استناداً إلى مبدأ الجسم بوصفه عارض أزياء. إضافة إلى ذلك، من المهم التنبه إلى مجال في الثياب سبق لنا ذكره، هو منع ارتداء أزياء الشارع على المسرح.

باستثناء ثياب الفقراء، كان يمكن استعمال ثياب جميع الطبقات الاجتماعية تقريباً على المسرح؛ غير أن استعمالها على المسرح آنذاك كان خروجاً على السَّوِية أحياناً، على الأقل في نظر المشاهد الحديث. ففي المسرحيات التي تعالج موضوعات معاصرة نسبيّاً، كهزليات موليير، كان جمهور القرن الثامن عشر يشاهد شخصيات مسرحية ترتدي ما يُرتدى في الشارع، حتى وإن كان المشهد يجري في مقصورة. لكن لم تكن الثياب البيتية تُرتدى لتمثيل مشاهد بيتية قط، فزِيّ الشارع أصبح زِيّ المسرح، حتى لو كانت أحداث المسرحية تدور في اليونان القديمة، أو في الدنمارك القروسطية، أو في الصين. ولقد أدى ديفيد غاريك (David Garrick) دور عُطيل (Othello) معتمِراً شَعراً مستعاراً على الموضة، وثم سبرينغر باري (Spranger Barry) واضعاً على رأسه قبعة بحافة مطوية إلى الأعلى. كذلك بدا هاملت، الذي أدى دوره جون كمبل (John Kemble)، مثلَ نبيل بشعر مستعار مطلي بمسحوق [بودرة]. كانت فكرة العرض التاريخي، التي كان يمكن أن يُشبه ضمنها دنماركي أو مغربي ما كان عليه حاله في مرحلة معيّنة وفي مكان معيّن، غير واردة كليّاً في المخيلة المسرحية؛ ففي عام 1755كتب ناقد أن "الدقة التاريخية غير ممكنة وقاتلة للفن الدرامي.(53)"

إذاً، لم تكن الصلة بين زي المسرح وزي الشارع ناجمة عن رغبة عامة لدى الفن لتمثيل صورة الحياة. فصور الجسد الواصلة بين المسرح والشارع عكست مرآة مشوَّهة للمكان والزمان . إضافةً إلى ذلك، كانت المكانة الاجتماعية تحُدّ من أوجه الشبه بين المسرح والشارع في مجال الملابس.

عندما كانت الشخصيات المسرحية تنتمي إلى الفئات الدنيا من المجتمع، كان رواد المسارح يطالبون بقطيعة واضحة بين المسرح والحياة. وأراد هؤلاء البؤساء الذين أغمضوا أعينهم عما يجري في داخل المدينة أن يُغمِضوا أعينهم عما يجري على المسرح. وأحياناً كانت تُجمَّل مهن يدوية محترمة، وخصوصاً عمل الخدم. وفي باريس كان اللباس المسرحي الذي يُلبِسُه مصمم الأزياء مارتان للخدم "من الحرير والساتان والأشرطة المنتشرة في كل مكان. وكانت نماذج تلك الألبسة محفوظة على تماثيل صغيرة مصنوعة من الخزف الصيني العائد إلى تلك الحقبة ."وفي عام 1753 ظهرت

[مغنّية الأوبرا] مدام فافار (Madame Favart)ذات مرة على المسرح عارية الساقين مع صندل وألبسة خشنة كانت ترتديها كفلاحة حقيقية، فأبدى الجمهور قرفه من ذلك المشهد.(54)

في هذه الحدود الطبقية والتوجهات المحافظة للألبسة عموماً، كان الزي المسرحي يُستخدَم غالباً كمحاولة أولى لاختبار نمط جديد من الشعر المستعار والبقع الجديدة على الوجه والحِلى الجديدة. وفي عصر النهضة أيضاً، حاول مصمِّمو الديكور اختبار أشكال هندسية جديدة في المسرح، واختبر مصمِّمو الأزياء المسرحية في القرن الثامن عشر أنماطاً جديدة من الأزياء على خشبة المسرح، قبل أن يصنعوا منها أزياء للشارع.

إذا انتقلنا من الأزياء على وجه التخصيص إلى مبادئ تصميم الثياب التي دافع عنها كبار خياطي تلك الحقبة، من أمثال مارتان، ولوي رينيه بوكيه (Louis René Bouquet) في باريس، نلاحظ أن للمسرح طريقة في تصميم الملابس أقل جلاءً من تصميم ألبسة الشارع.

أضفى مارتان على أزياء المسرح رقّة وخفّة غير معروفتين في عهد لويس الرابع عشر. فأزياؤه المعَدّة للشخصيات الرومانية كانت تميل إلى إظهار المغالاة أو على الأصح الغرابة .هذا العنصر التخييلي استعاده بوكيه، خليفته، في منتصف القرن الثامن عشر؛ إذ لم تعد الصور المجازية كائنات، بل أصبحت خليطاً من العناصر التزيينية المثنّاة على الجسم، لكنها خالية كليّاً من أيّ علاقة بحركاته وشكله. ظهرت الممثلة لاسي (Lacy)مؤدية شخصية آمور (Amour)[أي الحب]، في المسرحية [الغنائية] إيغليه (Eglé)عارية القدمين، لكن صدرها لم يكن مكشوفاً عن قصد. فمُصمِّم أزياء المسرحية لم يتبقَّ لديه في الحقيقة قماش ليضعه تحت أشرطة الدانتيلا التي كان يجب أن تُلفّ على جذع الممثلة. فالصدر العاري لم يكن يشكّل سوى خلفية لموضوع الاهتمام الأساس، أي دوائر الدانتيلا. ويَظهر الممثل "بول "بشخصية [إله الهواء] زيفير مع قماشة مربوطة في مكان غريب من صدره، لكن هذا غير مهم لأن مصمم الأزياء لم يكن مهتمًّا بالصدر بل بتقديم لوحة مركَّبة جميلة وبهيجة من الملابس.(55)

مهّد هذا الزي المسرحي الطريق لقاعدة المظهر في عالم الحياة اليومية، أي الجسم منظوراً إليه كعارض أزياء. لقد كانت الأشكال المجازية "صوراً خيالية مكبَّرة عن أزياء تلك الحقبة ."وكانت أزياء الشارع نفسها تعبِّر عن الحرية والهيمنة الاجتماعية للتخيل.

كتب [الإنكليزي] جيمس لافر (James Laver) : تتغير في الأزياء "الخطوط الأساسية تبعاً لتقلبات الموضة ."وهذا صحيح في ما يخص الثياب الحقيقية. والصلة بين المسرح والشارع كانت حاضرة كذلك عندما كانت امرأة ترغب الظهورَ في الشارع بمظهر شخصية آمور في مسرحية إيغليه . ففي خمسينيات القرن الثامن عشر، كانت قواعد اللباس في لندن وباريس تُظهِر استمرارية بنيوية شبه تامة بين المسرح والشارع.(56)

بعد ذلك، حين صرنا نعتبر ثياب الشارع وأزياء المسرح على علاقة ما بالجسم - على غرار اللباس المنزلي والعائلي في منتصف القرن الثامن عشر - صرنا نقدّر أيضاً علاقتها بمزاج الشخص الذي يرتديها. وعندئذٍ، فإن تلك القاعدة التي كانت تقضي بأن يميِّز المرء نفسه في مكان عمومي، أفلتت من كل مراقبة على نحو غريب: بتفسير "متزايد "لمظهر الغرباء، أصبح الرجال والنساء أقل معرفة بتنظيم إدراكهم للغرباء .وبالتالي يجب معاملة استخدامات الحيلة والخداع في منتصف القرن الثامن عشر باحترام، حتى إن لم يرغب أيّ إنسان في إحياء المجتمع التي ظهرت فيه.

الكلام علامة

يبكي الرجال والنساء موت البطل على خشبة المسرح، وبصفير صاخب يستقبح الجمهور تمثيل ممثل نسي نص دوره، وعندما يكون خط المسرحية السياسي غير شعبي يحدث هياج في المسرح: هذه الأمور كافة تُذكِّرنا بالحقبة الرومانسية، أو بسنوات الثورة الفرنسية. وهذا السلوك هو، في الواقع، ما يميّز جمهور القرن الثامن عشر الذي كان يغطي رأسه بشعر مستعار، ويتزين بزينة رخيصة. المرأة التي تصفف شعرها على نموذج تصفيفة "وسادة المشاعر "هي من تهتف ضد مقاطع [الكاتب الفرنسي] بيير دو بومارشيه (Pierre de Beaumarchais) السياسية الطويلة.

أما الرجل النبيل الذي يطلي وجهه بمراهم فهو من يبكي على مصائب [الممثل] لوكان (Lekain) .

كيف يمكن أناساً تتحكم في حياتهم أعراف مجرَّدة ولاشخصية أن يكونوا على هذا القدر الكبير من العفوية، ويعبِّروا بحرية كبيرة؟ تكمن تعقيدات النظام القديم كلها في هذه المفارقة الظاهرة. وتشجب عفويتهم فكرة أن على الممثل أن يعرِّي نفسه كي يكون تعبيره صادقاً. إن تصور الإنسان الطبيعي كائناً تعبيريّاً، والإنسان الاجتماعي كائناً ذا أفكار ومشاعر ضعيفة وغير متماسكة وغامضة، لأنها في الواقع ليست أفكاره الخاصة، هو تصور أصبح حسّاً يوميّاً رومانسيّاً بعد "الثورة الكبرى "وانتقل بعدها إلى الثقافتين الفكرية والشعبية. تُعرَف وجهة النظر هذه بـ "الرَّعَوية " (Pastoralism)، وقد تجلى آخِرُ تعبير عنها في ستينيات القرن العشرين في أوساط عدد صغير ممن غادروا المدينة نهائيّاً (وأعداد كبيرة ممن أرادوا مغادرتها) للعيش في بيئة الريف الطبيعية و"استعادة "التواصل الطبيعي مع أنفسهم. وحتى أكثر النظرات الخاطفة إلى سلوك الجمهور الكوزموبوليتي للمسرح في خمسينيات القرن الثامن عشر، تثير أسئلة مزعجة عن هذه الفكرة المثالية الرعوية التي ما تلبث أن تتكرر. هنا ظهر أناس يرسمون، أول مرة، خطّاً فاصلاً ثابتاً بين الخصوصي والطبيعي من ناحية والعمومي والتقليدي [المتعارَف عليه] من ناحية ثانية. وبالنسبة إلى المجال الأخير، كان هؤلاء عاطفيين إلى درجة محرجة. هل يمكن أن تكبر حرية الشعور عندما تكون شخصية الفرد منفصلة انفصالاً تامّاً عن هويته الاجتماعية؟ والعفوية وما تعلَّمنا تسميته "التصنع "هل هما إذاً على علاقة جوهرية خفية فعلاً؟ هذه العلاقة تتجسد في مبدأ الكلام حين يُحمَل الكلام على أنه علامة بدل اعتباره رمزاً.

كان الدور الجوهري للكلام البليغ، في خمسينيات القرن الثامن عشر، هو نفسه على خشبة المسرح وفي الشارع، لكن الكلام في المسرح كان، إذا صح القول، مقطَّراً ومقنَّناً بمزيد من الوضوح، ويُستوعَب بسهولة أكبر في وقت لاحق. فلفهم لهجة جمهور القرن الثامن عشر، من الضروري أولاً معرفة الخطوط العريضة لكيفية إدارة المسرح كمشروع تجاري.

في تلك الحقبة، كانت هناك مسارح رسمية في لندن وباريس، تملك "إجازات " و"تراخيص"، ومسارح أكثر شعبيةً تناضل للحصول على منزلة مساوية للأولى. ومنذ أواخر القرن السابع عشر، كانت تُقام باستمرار في المعرضين التجاريَّين الباريسيَّين

(سان لوران، وسان جرمان) عروض بهلوانية وحفلات سيرك، ونوع من الكوميديا ديلارتي (commedia dell'arte) .وهذا هو منبع المسرح الإيطالي. والأوبرا كانت حاضرة في باريس ولندن، حيث أدخل مديرو المسارح الرسمية فواصل ترفيهية من الباليه والتهريج حتى في العروض التراجيدية الجدية.

كان المقر القديم لمسرح "الكوميدي فرانسيز (Comédie Française) "(قبل عام 1781) يستوعب 1500 مشاهد، وفي مقره الجديد 2000 مشاهد. ويقدِّر تشارلز بيتشر هوغان عدد من استوعبتهم مسارح لندن في منتصف القرن الثامن عشر بـ 1500 مشاهد. ويقدِّر ألفرد هارباج عدد المشاهدين في المسارح الإليزابثية بما بين 1750 مشاهداً و2500، أي إن مسارح القرن الثامن عشر كانت تستوعب عدداً أقل من المشاهدين. في المقابل كانت "دار أوبرا المدينة "تستوعب 3600 مشاهد، وكوفنت غاردن عدداً أقل بعض الشيء.(57)

كم كان عدد من يذهبون إلى المسرح؟ البيانات المتوفرة عن باريس أفضل منها عن لندن. في منتصف القرن الثامن عشر كان مسرح الكوميدي فرانسيز يشهد زيادة كبيرة في عدد الجمهور قفزت مما دون مئة ألف مشاهد في عام 1737 وارتفعت بثبات إلى نحو 160 ألفاً في عام 1751 ثم إلى 175 ألفاً في عام 1765. وتنطوي هذه الأرقام على قصة طريفة، إذ لم يكن الفرنسيون يذهبون بأعداد أكبر لمشاهدة مسرحيات جديدة. فما بين عامي 1730 و1760 عُرِضَ عدد قليل جدّاً من المسرحيات الجديدة، وكان هذا الوضع ينطبق على المسرح الإنكليزي أيضاً. وفي عام 1750 كان الناس يذهبون بانتظام وبأعداد أكبر لمشاهدة مسرحيات مألوفة تماماً لديهم.(58)

نحن بحاجة إلى مجموعة حقائق عن الجمهور: ممن كان يتألف في لندن وباريس؟ إن قلة من العمال كان يمكنهم الدخول إلى الكوميدي فرانسيز ومسارح غاريك (Garrik's theaters)، فتكلفة الدخول إلى تلك المسارح كانت مرتفعة جدّاً.

وإذا كان جمهور مسارح لندن الرسمية من الطبقات الوسطى والعليا، فإن جمهور باريس كان ينحو إلى الاقتصار على النخبة. بيد أن المسارح الفرنسية خصصت للطبقات الوسطى والطلاب والمثقفين أماكن في ردهات المسارح(59) . وفي ردهة مسرح الكوميدي فرانسيز القديم، كان الحاضرون يظلون واقفين. وفي عام 1781 انتقل المسرح إلى مبنى جديد، فزُوِّدت الردهة بمقاعد للحجز. أصبح بإمكان أفراد الطبقة الوسطى الراحة الآن. يومذاك أكد النقاد المسرحيون جميعاً أن الردهة الجديدة جعلت جو الصالة باهتاً إلى حد ما. فلم يَعُد يُسمَع صراخ من خلفية الصالة، ولم يَعُد هناك أناس يأكلون وقوفاً فيما هم يشاهدون المسرحيات. والملاحَظ أن صمت الجمهور قلص الرغبة في حضور العرض المسرحي. فردات الفعل هذه هي مفتاح فهم عفوية الجمهور ومشاركته.(60)

ورغم الاختلاف التام بين الأدب المسرحي الإنكليزي ونظيره الفرنسي في منتصف القرن الثامن عشر (كان الفرنسيون يجدون شكسبير "همجيّاً "آنذاك)، فإن تصرُّف جمهور المسرح في العاصمتين كان متشابهاً. عندما نراقب المشهد في خمسينيات القرن الثامن عشر مثلاً، نجد ليس ممثلين فحسب بل مشاهدين عديدين - هم شبان وأفراد من النخبة - على خشبة المسرح. وكان "أبناء المحظيين " هؤلاء يسرحون ويمرحون على الخشبة تبعاً لرغباتهم ونزواتهم؛ فيلقون التحية على أصدقائهم الجالسين في مقاعد إحدى المقصورات، من دون أن يزعجهم اختلاطهم بالممثلين تحت أبصار الجمهور على الإطلاق؛ بل على العكس من ذلك كانت حالهم هذه مصدر تسليتهم الفائضة .وفي منتصف القرن الثامن عشر كانت ردات فعل الجمهور الصريحة والعفوية، تصدر عن انتماء الممثل والمُشاهد إلى العالم نفسه، وعن حمل ما يُعرَض ويشاهَد في المسرح على شيء حقيقي مرتبط بالجمهور ارتباطاً حميماً. ولم يكن مهمّاً وقوع [ملك البنطس] ميثراداتس (Mithridates)(61) ميتاً

عند أقدام مُشاهد واقف على خشبة المسرح. في المقابل، يثير هذا الموت مشاعر انفعالية لدى الجمهور تُخجِل المُشاهد الحديث:

...يتأثرون تأثراً كبيراً جرّاء قلق الشخصيات المختلفة الماثلة أمامهم. ويذرفون الدمع بحرية وغزارة. ... الرجال والنساء يبكون عند رؤيتهم مشهد الموت، وتطلِق النساء صرخات، فيصيبهن الإغماء أحياناً. والجمهور مستغرق كليّاً في مجرى الأحداث، حتى أن زائراً غريباً يتعجب من عزوفهم عن الضحك عندما يسمعون في مسرحية تراجيدية بعض الكلمات الطريفة كما يفعل الجمهور الألماني مثلاً.(62)

إن اختلاط الممثل والجمهور والعواطف الشديدة التي يُبديها الجمهور عندما يتأثر، ربما تفسّر لماذا كان الصمت المشابه لهدوء الحديقة مزعجاً للجمهور عندما انتقل مسرح الكوميديا الفرنسي إلى مبناه الجديد بعد عشرين عاماً، واعتُبِر "علامةً على سوء "تصميم المسرح. لكن اختلاط الممثل والمُشاهِد في خمسينيات القرن الثامن عشر، مثله مثل التعبير العلني عن المشاعر، لم يكن تحرُّراً ديونيسيّاً، أو طقساً دينيّاً يتوحد الممثل والمُشاهد في أدائه. كان الجمهور منخرطاً ويضبط نفسه في الوقت عينه. فهو كان موضوعيّاً ونقديّاً صريحاً حيال الممثلين والممثلات ويحفزهم على البكاء. كان يرغب في استدخال ذاته في الممثل، ويقوم بذلك وفق نسق قائم على "النقاط"، ونسق يسمَّى "تصفية الحساب " (settling) .

كانت المسارح التي رخَّصتها الدولة في لندن وباريس تَعرض، كما ذكرنا، مخزوناً من المسرحيات القديمة والمألوفة .كان الجمهور على دراية وافية ببعض لحظات المسرحية، فينتظرها بفارغ الصبر .وحين كان الممثلون يصلون إلى "نقطة "معيَّنة [مفصل معيَّن]، يتقدمون نحو وسط خشبة المسرح، ويَتلُون نصهم أمام الحشد. وقد يقابل المشاهدون هذا النداء المباشر إما بالهزء أو الصفير أو إذا بدا أن الممثل أحسَنَ الأداء بتلك "الدموع والصرخات والإغماءات "التي سبق أن تكلمنا عنها. كان يمكن أن يتكرر الأمر سبع أو ثماني مرات. تلك كانت لحظة تعلو أصوات "أيضاً " أو "أعِدْ"، ليحصل تكرار من خارج الحبكة المسرحية. هذه "النقاط "كان متَّفَقاً عليها

عُرفاً، وتقضي بتوقف أحداث العرض المسرحي، وهي كانت كذلك لحظات تقارُب مباشر بين الممثل والجمهور.(63)

كانت عملية "تصفية الحساب "تتعلق صراحة بالصِّلة بين الممثل والمُلَقِّن. إذا نسي ممثِّل نصه كان ينظر إلى المُلَقِّن فوراً. وعندما كان الجمهور يلاحظ أن الممثل أخذه النسيان، كان يحاول إثارته بالصفير والصياح، ما يمنع الممثل من سماع صوت المُلَقِّن. وفي الخلاصة غالباً ما "يبخس " الجمهور قيمة الممثل [يصفّي حسابه معه]، كي يكون أفضل.(64)

لم تكن هذه العفوية حكراً على الجمهور المميَّز. ففي أربعينيات القرن الثامن عشر كان المسرح الإيطالي ممنوعاً، لفترة من الزمن، من تقديم أيّ عروض سوى التمثيل الإيمائي. وكان الجمهور الشعبي يتجاوب مع العَرض بغناء الكلمات التي يلقنها له الممثلون والممثلات .كانت المسارح الشعبية الإنكليزية صاخبة ومستجيبة إلى درجة ألزمت مسارح كثيرة بتحمّل تكاليف الخراب الذي يُحدِثه الجمهور في أثناء إظهار ترحيبه بما يحصل على المسرح أو رفضه له.(65)

إن شعور الجمهور المتّقد والعفوي كان مصدره، جزئيّاً، نظرته إلى مكانة الممثلين الاجتماعية. كان الممثلون آنذاك يُعتبَرون نوعاً من الخدم المنحلِّين أخلاقيّاً إلى حد ما. وقد وُضِع الموسيقيون، لا بل جميع الفنانين، في هذه الخانة. ففي مدينة القرن الثامن عشر، كما في فرساي الملك لويس الرابع عشر، كان الناس يتكلمون بحرية مع خدمهم، أو في حضورهم. وكانت النساء يظهرنَ بلباس البيت أمام الخدم الذين لم يكن يُحسب حسابهم في الواقع. وهذه كانت حال المسرح أيضاً: فالممثلون على خشبة المسرح إنما يؤدون خدمة. فلماذا إذاً لا نُبدي لهم "النقاط " و"تصفية الحساب"؟ ما الذي يستطيع منع الجمهور من أن يكون صريحاً؟ وعلى هذا الأساس كانت العفوية في المسرح ترتبط بالمكانة الاجتماعية؛ فالممثل موجود لإدخال السرور إلى نفوسنا، وهو يُسلِّينا أو يثير شفقتنا، وهو بذلك أشبه بالنادل أو الخادمة، أي تحت سيطرتنا.(66)

بيد أن قَصْر تفسير هذه العفوية المضبوطة على المكانة الدنيا للممثل غير كافٍ. فهذا التفسير بمفرده يُخفي التغيرات التي لحقت بمهنة التمثيل المرتبطة بالتغييرات في الطابع الاجتماعي لجمهور الممثل. كما يخفي بمفرده العلاقة بين كيفية تصرف الجمهور وفهمه اللغوي معبَّراً عنه بالعلامات بدل الرموز. ونظراً إلى أن الكلام كمنظومةِ علاماتٍ غريبٌ عن الأفكار الحديثة للغة المحكية، فلنقدِّمْ لها بكلمة موجزة عن التعبيرات المترادفة بين الممثل والجمهور المقصود بحديثه.

كان الممثلون المحدثون في منتصف القرن السابع عشر ينتمون بمعظمهم إلى فرق مسرحية متنقلة. ومع أن ظهور المسارح النظامية المفتوحة أمام عامة الناس - ثلاثة منها في باريس - كان قد بدأ، إلا أن امتهان التمثيل ظل يعني امتهان حياة التشرد، والانتقال من بلاط إلى آخر، وكان الممثل يغيِّر زملاءه باستمرار؛ إذ إن المسارح المدينية في لندن وباريس لم تكن توفّر عملاً ثابتاً. وكان الممثلون في حاجة دائمة إلى البحث عن رعاة [مموِّلين] جدد.(67)

كان اقتصاد الأداء يتطلب من "الممثل "أن يؤدي الأدوار التراجيدية والكوميدية، وأن يغني ويرقص، ويقدِّم كل ما يُطلَب منه في المكان الذي يجد فيه عملاً. والأهم من ذلك، عنى غياب المسرح المكتفي ذاتيّاً تمايزاتٍ قليلةً بين المسارح. أما الفِرق المسرحية التي ظهرت في باريس فقد نشأت في الريف أو في فرساي.(68)

أوجد عصر استعادة المَلَكية في لندن مسرحاً أقل اعتماداً على الرعاية المَلَكية أو الأرستقراطية، وأكثر قدرة على تمويل نفسه لفصل قصير نسبيّاً كل سنة من خلال الاشتراكات العمومية التي اقتصرت على حفنة من الرعاة. وانطبق هذا الوضع خصوصاً على الأوبرا. كما بدأت العروض الموسيقية العمومية نشاطها في لندن قبل باريس أو روما. وقد نشأت هذه العروض عن حياة الحانات، وكان المؤَدُّون يُمنَحون مكانة موازية لمكانة نادلة الحانة.(69)

كان الأداء في منتصف القرن السابع عشر خاضعاً لقدر كبير من عدم الاستقرار والتشرد، سواء كان استعراضاً خاصّاً أم نشاطاً مدينيّاً. فقد كان المؤدِّي العادي من

مكانة اجتماعية وضيعة، فيما كان مـدير المسرح ذو المهـارة العاليـة خادمـاً لأحـد الرعـاة ولذوقـه وميله المفضَّل، أو كان في لندن خاضعاً لجمهورٍ قليل العدد جعل من المخرج المؤدِّي المـاهرِ مجـبَراً على القيام بكل الأدوار.

كان تنظيم جمهور العروض المسرحية يتم بطريقتين مختلفتين عن الطريقـة التـي سـيظهر عليها في منتصف القرن الثامن عشر .وفي أثناء العروض كافة - المسرح والأوبرا والحفلات الغنائية - كان الراعي الرئيس قِبلة اهتمام الجمهور، وهو الذي يحدد سلوكه بالكامل. كانت بطانـة "راعـي " العمل تقتـدي بـه استحسـاناً أو اسـتهجاناً لمـا يجـري عـلى الخشـبة، ولم يكـن المـؤدي [الممثـل أو الموسيقي] يسعى لإرضاء الجمهور بكامله، بل جزء صغير منه فحسب. حتى تصميم مباني المسارح كان يعكس هذه الظاهرة. فقد كان المسرح معَدّاً على نحو يجعل الشرفة الملكية، أو شرفة السادة، أفضل مكان لمشاهدة الخشبة والممثلين. وكانت الصفوف الأمامية في مسارح لندن في القرن السابع عشر محفوظة أيضاً لعدد قليل من الزبائن؛ بينما بقية الجمهور يرون هؤلاء على نحـو أفضـل مـن رؤيتهم لخشبة المسرح.

في مطلع القرن الثـامن عشر بـدأ المسرح وجمهـوره يتّخـذان شـكلاً جديـداً. بـدأت بعـض صالات لندن وباريس تتلقى مسـاعدات حكوميـة، فضـلاً عـن حيازتهـا بعـض الامتيـازات. وأصـبح المسرح، بحسب [الكاتب الفـرنسي] جـان دوفينيـو (Jean Duvignaud)، "شـيئاً فشـيئاً مؤسسـة. والممثل، وإن لم يصبح بيروقراطيّاً، فهو صار على الأقل عاملاً بدوام كامـل، يُنـتِج قـدراً محـدَّداً مـن الانفعالات في مواعيد منتظمة ."وهكذا انتهت مرحلة التشرد الاضطراري، وبحث الممثل في بـاريس أو لندن عن وظيفة دائمة في أحد المسارح المرخَّصة مثل بقية موظفي الدولة، وهي وظيفة يحتفظ بها سواء دفعت الاشتراكات العمومية التكاليف أم لم تدفعها.(70)

أخذت الفِرَق المسرحية تتشكل أيضاً على أساسٍ أكثر استقراراً تحـت مجموعـة منتظَمَة من الرعاة في المسارح المسموحة، لكن غـير المرخَّصـة مثـل فرقـة "الكوميـديا الإيطاليـة "أو كوميـديا لافـوار (La Foire)، مـع حصـولها عـلى بعـض الـدعم المـالي

الحكومي غير العلني. وفي لندن، استقرت أوضاع المسارح المرخَّصة والمسموح بها رغم تلقّيها القليل من الدعم الحكومي.(71)

إن معرفة أسباب استقرار مهنة التمثيل ليست عسيرة. ففي مدينة النظام القديم بدأ الجمهور يتعامل مع المسرح كما في أثينا القديمة: مكان لقاء شعبي، وليس كمناسبة تحصل بحضور واحد، أو مجموعة صغيرة، من الرعاة تهدف إلى إدخال البهجة إلى نفوسهم. وتَضمَّن تصميم المسارح اعتباراً من عشرينيات القرن الثامن عشر التطويرات التالية: جرى الاهتمام أكثر بتوسيع الصفوف الأمامية لتضم عدداً أكبر من المشاهدين، وتضاءل تدريجيّاً اهتمام الجمهور بالمقصورات الملكية. وبدأ باعةٌ تقديمَ المرطبات في أثناء العرض وهم يمرون بين الصفوف بدلاً من اقتصار تقديمها على المقصورات الخاصة برعاة المسرحيات .وتَحوَّل البهو من ممر إلى مكان للقاء بين فصول المسرحية. وأصبحت التذاكر تباع في مبنى المسرح بدل أن يوزعها راعي المسرح كهدايا، واقتصر هذا التقليد على نطاق ضيق من المعارف. بيد أن هذه التغيرات لم تكن تعني إضفاء طابع ديمقراطي على العروض المسرحية العامة بأي شكل من الأشكال. فقد استمرت محاولة استقطاب رعاة / مموِّلين جُدُد، وازدادت أعدادهم مع كل إنتاج جديد. وأُبقِي على تقسيم المقاعد بحسب مكانة شاغليها. وما حصل هو تحوُّل المسرح إلى مكان متاح أكثر أمام الناس، يقدِّم صورة عن الحياة الاجتماعية في المدينة أكثر مما هو مكان تسلية وترفيه "يقدِّمه "ملك أو أحد نبلاء البلاط للشعب. ولم يكن "إضفاء الرتابة "على مهنة التمثيل علامة على موتها وعلى فقدانها العفوية. وقد جعلت هذه الأوضاع الجديدة من الاستقرار المهني المسرح وسيلة موثوقة لدى جمهور بدأ ينظر إلى المسرح كأكثر من أداة ترفيهية.

مع بدء الجمهور ككل، إلى حد ما، إبداء الاستحسان للمؤدِّين الخدم، أصبح هذا الجمهور أكثر استجابة شفويّاً لأدائهم المسرحي. صحيح أن أهواء جمهور البلاط كانت شديدة الانفعال في القرن السابع عشر، لكن حركة بسيطة من رأس

الأمير أو من صاحب المقام، راعي العرض، كانت كافية لتوجيه تلك الانفعالات. فمثلما كان راعي العرض يتحكم في الممثلين، كان يتحكم أيضاً في سلوك الآخرين من الجمهور الذين كانوا ضمن قائمة الضيوف. ومع التشظي التدريجي الذي طال الرعاية الحصرية للعروض، تخلّص جمهور القرن الثامن عشر من تلك الرقابة.

مع توسع الجمهور نشأ نمط جديد من العلاقة بين الممثل والمشاهدين. تزايد إتقان الممثل في أداء دوره. ولم يَعُد مطلوباً إلقاء النصوص إلقاءً خطابيّاً. أخذ الممثل يسعى كي يكون مؤثِّراً في الجمهور كله، وليس في أقلية صغيرة. وكلما أَلِف الجمهور الأعمال المسرحية أخذ يُصِرّ على المزيد من الإتقان. وبما أنه كان على دراية مُسبَقة بالحبكة، ازداد تركيزه على تفاصيل أداء الممثل. وقال أحد النقاد إن الجمهور ضعُف اهتمامه بالمسرحية بوصفها "حكاية معروفة"، وتزايد اهتمامه بسير "العرض "بوصفه تجربة فنية وجمالية. وقد يرى زائر دار أوبرا في شمال إيطاليا حتى اليوم لمحات من هذا الأداء: صارت اللحظة هي المهمة، وليس مجرى الأحداث.

وفي مدينة منتصف القرن الثامن عشر كان العرض، بما هو لحظة وليس مجرى أحداث، ينطوي على كلمات مختارة لتكون علامات، بدلاً من كونها رموزاً. فالاستعمال الحديث يَحمِل "الرمز "على أنه علامة تحيل إلى شيء آخر. ونقول إن الرموز تمتلك "مراجع "أو "سوابق ."وفي استعمال من هذا النوع تفقد الرموز حقيقتها بسهولة" :عندما تقول قولاً ما، أو عندما تستعمل هذه الكلمة أو تلك، فإن ما تريد قوله حقّاً هو"... ، وهكذا. أحد الأصول الاجتماعية لفكرة حل شيفرة العلامات يرجع إلى قرن مضى في مجال تفسير المظاهر الخارجية الذي ظهر في مدينة القرن التاسع عشر :المظهر هو غطاء يخفي الشخص الحقيقي المختبئ تحته.(72)

كان منتصف القرن الثامن عشر يجهل تحويل العلامات إلى رموز، أي يجهل فرضية أن عالَماً يقع خلف هذا التعبير أو ذاك. فأن تتكلم كان يعني أن تصرّح بقوة وفاعلية، وبالتحديد على نحو عاطفي مؤثِّر مع ضبط النفس. وحقيقة أن الكلام مُعَدّ مسبقاً وبعناية أو تم التلاعب بحركات الجسد عن وعي لم تحطّ من قدر ما يقتضيه العرف. فالمرأة في تسريحة "وسادة المشاعر "لم تشعر أنها "متصنِّعة"، فالتسريحة كانت

تعبيراً في الذات وعن الذات. والممثل الذي سقط ميتاً تحت قدم جاره على المسرح كان ميتاً، واستجاب لهذه الحقيقة بغضّ النظر عن محاولتنا الآن حلّ شيفرة المشهد على أنه "متناقض ." لنفكر في العلامة اللفظية النهائية، النقطة [الوَقْفَة] أمام أضواء خشبة المسرح: هذه اللحظة المطلقة، وهذا التوقف الكامل للحركة قد أثار غضب المشاهدين من الممثل أو جعلهم يبكون عند هذه النقطة لأن الحركة في حد ذاتها كانت تبدو قابلة للتصديق التام. ولم يكن لها مدلول على المشهد الذي حصلت فيه.

إن نظام المعرفة القائم على العلامات هو، في الواقع، قوة محافظة. وقد وضع جمهور مسرح القرن الثامن عشر الذي يُصدر أحكاماً فورية ومباشرة، قيداً شديداً على الممثل أو كاتب المسرحية الذي يحاول القيام بعمل لم يقم به سابقاً. لنتذكر عدم موافقة جمهور باريس على ظهور مدام فافار بمظهر واقعي كخادمة ترتدي ملابس رثّة وبالية. والآن نفهم سبب رفضهم، فهي ستجعلهم يتعاطفون مع بؤسها، ولن يتمالكوا أنفسهم لأنهم لا يتصورون أنها، هي أو أيّ ممثلة أخرى، تقوم بـ "التمثيل فحسب ."فالمسرحية لم تكن "ترميزاً "للواقع، بل خلقاً للواقع بواسطة الأعراف المسرحية والفن المسرحي. فماذا يحدث في النظام الاجتماعي إذا ذرفنا الدمع على الخدم؟ خاض بومارشيه معركة تلو الأخرى ضد جمهوره للسبب نفسه. لم يكن ذلك يحصل لأن الجمهور كان يرغب العيش في عالم خيالي، وتصدمه تالياً رؤية الخادم فيغارو (Figaro)بطلاً بارزاً، بل لأن الجمهور في المسرح لم يكن يستطيع الامتناع عن الاعتقاد بواقعية هذا المكان، وبأن فيغارو يزعجه.(73)

فمهمة كل مسرح هي خلق نموذج داخلي يتمتع بالصدقية، نموذج مكتفٍ بذاته. وفي المجتمعات التي تحمل التعبير على أنه علامة أو إشارة وليس رمزاً، تتحقق هذه المهمة بسهولة أكبر. وفي مثل هذه المجتمعات ليس لـ "الوهم "دلالة غير واقعية، وخلق الوهم المسرحي هو، ببساطة، تحقيق قدرة تعبيرية في "الحياة الواقعية"، وهذا لا يعني نسيانها، ولا التعتيم عليها ولا الهروب منها. ومن الأمثلة المدهشة على الحس الوهمي في مجتمع العلامات أو الإشارات التفسير الذي أعطاه الباريسيون لاختفاء المقاعد التي على خشبة المسرح المخصَّصة للجمهور في نهاية خمسينيات القرن الثامن عشر.

هنالك روايتان عن كيفية إزالة مقاعد خشبة المسرح في عام 1759 كي يكون أمام بقية الجمهور منظر لا يحجبه شيء .الرواية الأولى تفيد أن رجلاً ثريّاً قدّم منحة [مالية] لمسرح الكوميدي فرانسيز لتعويض الدّخل الذي يخسره من إزالة المقاعد. والرواية الثانية تعزو التغيير إلى فولتير، وهي رواية أكثر طرافة لو صحّت. فقد وظف فولتير في مسرحياته، مثل مسرحية سميراميس (1748) (Sémiramis)، أعداداً كبيرة من الممثلين في مشاهد تجمهر وتحشيد، الأمر الذي فرض عند إعادة عرضها في عام 1759 إخلاء مقاعد خشبة المسرح. وقام بالأمر نفسه في عام 1762 المسرحي غاريك .وكانت النتيجة زيادة الحس بـ "الوهم "على المسرح. وكتب كوليه (Charles Collé)، أحد مؤلفي المسرحيات في عصره، ما يلي:

بات المُشاهد يسمع ما يقال بشكل أفضل ويزداد الوهم لديه. ولم يَعُد يرى قيصراً يمسح الغبار عن باروكة شخص أبله يجلس في الصف الأول من مقاعد خشبة المسرح، أو يرى ميثراداتس يلفظ أنفاسه الأخيرة وسط معارفه.

عندما تحدّث كوليه عن ذروة "الوهم "حين لا يمكن رؤية أقدام الممثلين، كان يقصد إتقان العلامة؛ فالمشاهد يصدِّق بقوة موت الممثل عندما لا يرى أقدامه. فمن يقول "إنها مجرَّد مسرحية"، وليس فيها ما يذكّره أنها غير حقيقية، يكون قد فاته معناها.(74)

وبما أن الكلام الذي يُقال واقعي في لحظة محدَّدة، وهذه اللحظة قابلة للتصديق من دون حاجتها إلى أي سند من واقع سابق أو لاحق، تتحرر عفوية الجمهور الفورية. لم يكن الناس يحتاجون في كل لحظة إلى الدخول في عملية تفكيك المصطلحات لمعرفة حقيقة ما يُقال لهم خلف الحركات المسرحية. هكذا كان يعمل منطق "النقاط :"العفوية تنبع من الاصطناع.

لنرَ الآن أي صلة وصلٍ أقامها هذا النسق من الكلام بين المسرح والشارع. في بداية القرن الثامن عشر، كان المقهى هو المؤسسة المدينية التي يعمل فيها هذا النسق من العلامات الكلامية المنطوقة. وبحلول منتصف القرن نفسه، نشأت مؤسسات جديدة يتجمع فيها ناس غرباء: المقهى أو الحانة (Pub) التي تقدم مشروبات كحولية، والمطاعم الأولى، ومتنزه المشاة [العمومي]. ظل نموذج كلام المقهى في بعض هذه

المؤسسات هو السائد، وتشظّى هذا النموذج في بعضها الآخر. وفي منتصف القرن الثامن عشر ظهر نوع جديد من أماكن اللقاء هو نادي الرجال، إذ ظهر مفهوم الكلام الأنيس مناقضاً للكلام السائد في المقهى وفي متنزه المشاة. من حيث المؤسسات إذاً، من الأوضح التفكير في الصلة بين كلامِ مسرحِ منتصف القرن الثامن عشر ومكانِ تجمُّعٍ من حقبة سابقة قليلاً، هذا من جهة؛ من جهة أخرى، التفكير في أن هذه الصلة استمرت في خمسينيات القرن الثامن عشر، لكن ظهرت مؤسسات جديدة أدت إلى امتلاك كلام أكثر تشظياً .والأهم من ذلك أن ردهات المسرح وملحقاتها أصبحت مراكز اجتماعية مهمة، حيث كان التواصل الكلامي شبيهاً بذلك الذي يقوم بين المشاهدين والمؤدي في أثناء العرض.

في أواخر القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر كان المقهى مكاناً للقاء في لندن كما في باريس؛ ولكن بما أن إنكلترا كانت تمارس مزيداً من السيطرة على سوق البنّ العالمي، تزايد عدد المقاهي في لندن. كان المقهى مؤسَّسة أضفي عليها طابع رومانسي ومفرط في المثالية: أحاديث فرحة ومتمدنة، وصداقة طيبة بين الجميع حول فناجين القهوة .لم يكن الصمت الكحولي في الحانة معروفاً بعد. إضافة إلى هذا، أدت المقاهي وظيفة سهّلت إضفاء الرومانسية عليها عند استذكار الماضي: في تلك الحقبة كانت المقاهي مراكز الإعلام الأولى في العاصمتين. ففيها كانت تُقرأ الصحيفة، وفي مطلع القرن الثامن عشر بدأ بعض أصحاب المقاهي نشرَ الصحف وطباعتها، وفي عام 1729 طالبوا باحتكارها. ثم ظهرت في هذه المؤسسة أنشطة مالية، مثل التأمينات التي تستند إلى المعلومات عن مدى حظوظ نجاح مشروع معيَّن. على سبيل المثال كانت شركة لويدز لندن (Lloyd's London)عبارة عن مقهى في بداية أعمالها.(75)

صارت المقاهي، بوصفها مراكز للإعلام، أماكنَ لتبادل الكثير من الأحاديث. وعندما يدخل رجل من الباب كان يتوجَّه أولاً إلى المقصف ويدفع بنساً واحداً، وإن لم يسبق له زيارة المكان كان يُبلَغ بقواعد السلوك فيه (مثلاً، عدم البصق على الجدران، وعدم التشاجر قرب النوافذ، وغير ذلك)، ويجلس إلى طاولة بعد ذلك

للاستمتاع بوقته. ويجري الكلام فيها تبعاً لقاعدة أساسية: لتكون المعلومات على أكبر درجة من التكامل، كانت التمايزات القائمة على المرتبة توضع جانباً على نحو مؤَقَّت. كان يحق لكل شخص يجلس في المقهى أن يتبادل الكلام مع شخص آخر، ويشارك في أيّ حديث، سواء أكان يعرف الآخرين أم لا يعرفهم، وسواء طُلِب منه الكلام أم لم يطلب. وكان من غير اللائق التلميح إلى الأصول الاجتماعية للذين يُتوَجَّه إليهم بالكلام، لأن هذا يعوق سلاسة سير المحادثة.(76)

وفي مطلع القرن الثامن عشر كانت المرتبة الاجتماعية تتمتع بأهمية كبرى خارج المقهى. وكي تكون المحادثة مصدر معرفة ومعلومات، عرف أهل تلك الحقبة ما كانوا يعتبرونه خيالاً محضاً، أي عدم وجود اختلافات ومراتب اجتماعية. وما إن قرر النبلاء الدخول إلى المقهى حتى تَعرضوا لكلام متحرر من الشكليات يوجِّهه إليهم من هم دونهم مرتبة. وقد خلق هذا الوضع نموذجه الخاص من الكلام.

إن عمومية وصف تقارير الأديبين أديسون (Joseph Addisson) وستيل (Richard Steele)لأحاديث المقاهي ليست من محض خيالهما، بل هي وصف دقيق لنوع الحديث الذي سُمِح للناس بالمشاركة فيه على أساس متساوٍ. فبينما يجلس الرجال إلى الطاولة الطويلة يخبرون قصصاً بكثير من التفصيل تصف الحروب أو تصرفات مواطنين مرموقين بتبجُّح وتأنق، ما كان عليهم سوى استخدام عيونهم وإدارة آذانهم "لتصنيف "القصص أو الأوصاف أنها صادرة عن شخص له وجهة نظرِ كاتبٍ صغيرٍ بسيط العقل، أو أحد رجال البلاط المتملِّقين، أو ابنٍ أصغرَ فاسدِ الأخلاق لتاجر ثري .بيد أن تحديد شخصية المتحدث لم تكن لتتدخل عنوة في الكلمات التي يتبادلها المتحدثون، أو يوجِّهونها بعضهم إلى بعض. وتتدفق العبارات الطويلة والأوصاف المألوفة التي سمعها كل واحد من الحاضرين مئات المرات. ويقَطِّب الجالسون إلى الطاولة حواجبهم إذا أشار أحدهم إلى صورة وهمية قد تنطبق على "أيّ شخص من مستمعيه ."كلام المقهى حالة متطرفة من التعبير، لها نسَق من معاني العلامات مختلف عن معاني الرموز، شأنها شأن المرتبة والأصل والذوق، التي تظل مرئية طبعاً.

هكذا شرع الناس في تجربة الاختلاط من دون كشفهم قدراً كبيراً من مشاعرهم، ومن تواريخهم الشخصية أو أوضاعهم الاجتماعية. قد تكون نبرة الصوت والخطابة والزي ملحوظة، لكن الهدف كان يكمن في عدم الملاحظة. كان فن المحادثة عُرفاً بالمعنى نفسه الذي كان عليه الزي في علاقته بالمرتبة في خمسينيات القرن الثامن عشر، على الرغم من أن منطقه يُفضي إلى نتيجة عكسية: إلغاء المرتبة. وفي الحالتين كان في مستطاع الغرباء التواصل مع الآخرين من دون أن يُسألوا عن ظروفهم الشخصية.

وفي خمسينيات القرن الثامن عشر بدأت المقاهي بالأفول في لندن وباريس لأسباب اقتصادية صرف. ففي أوائل القرن الثامن عشر باشرت شركة الهند الشرقية استيراد الشاي على نطاق واسع وأكثر ربحية من الاستيراد السابق للبُن، وتوسعت تجارة الشاي مع الصين والهند، وأصبح الشاي الشراب السائد. ولم يكن لدى تجار المقاهي رخصة مَلَكية لتقديم الشاي ما أدى إلى اندثارها.(77)

استمر جو المقاهي في محطات النقل في عواصم منتصف القرن الثامن عشر، حيث كان الناس القادمون إلى المدينة يفاجَأون بسماع الرواد يتناقشون "بحرية في موضوعات عامة، ومن دون إزعاج ."واستمر هذا الجو في منشآت جديدة في لندن وباريس، حيث يمكن شرب الكحول. وغالباً ما صُوِّر المقهى والحانة بوصفهما مؤسَّستين من القرن الثامن عشر لا يرتادهما سوى عمال يدويين، لكن هذا التصوير غير صحيح؛ فقد كان زبائن المقاهي والحانات المنتشرة حول المسارح من فئات اجتماعية مختلفة، ولا سيما أن الكثير من هذه الأماكن كانت ملاصقة لمباني المسارح، وشكلت، بالتالي، نقاط التقاء للجمهور قبل بدء العروض المسرحية وبعد انتهائها. كان رواد المسارح في ذلك الوقت يمضون أوقاتاً طويلة فيها. وكانت أحاديثهم مسهبة وعامة، وكان المتحدثون مُجدِّين في صوغ عباراتهم. وفي تلك الحقبة مورست في هذه الأماكن أشكال مشابهة لعمليتي وضع النقاط وتصفية الحساب (طرح مسائل محدَّدة للكلام فيها ومناقشتها)، وكان فجأة ينهض رجل عندما تكون لديه "نقطة "ما يريد تسجيلها (يرجع تاريخ الاستعمال الشائع للكلمة إلى هذه الممارسة)، وكان طلب تكرار القول يُعتَبر أمراً عاديّاً. كل شخص

يتكلم ويصبح كلامه مضجراً، كانت تتم "تصفية الحساب "معه بواسطة ضوضاء تُصِمّ الآذان يطلقها محاوروه.

لم تعمل كل المقاهي بنظام مقاهي المسارح، ولم يحافظ الكلام، بوصفه نسق علامات، على سلامة وضعه في الحياة اليومية حتى منتصف القرن الثامن عشر. فقد كشف "مقهى بروكوب " (Café Procope)، وهو أشهر مقهى في باريس كان يقدِّم الطعام والنبيذ والقهوة، عن أشكال متعددة من الحديث.

وكان هذا المقهى الذي أُسِّس في نهاية القرن السابع عشر واحداً من قرابة 300 مقهى مماثل في باريس في منتصف القرن الثامن عشر. كانت المشاركة في الأحاديث متاحة لأي شخص في بروكوب، وهناك طاولات خُصصت لمجموعات من الشبان لهم مقاعد على خشبة مسرح الكوميدي فرانسيز، فكانوا يتوافدون إلى قاعة الاستراحة بعد انتهاء العروض المسرحية لتبادل الأحاديث وشرب الكحول ولعب القمار. وقد نظَّم هؤلاء تظاهرة احتجاجية في المقهى عندما طُردوا من خشبة المسرح في عام 1759. واختلفت المقاهي الأخرى في باريس عنه لاحتوائها عدداً أقل من الزبائن الأقل ثقافة وحيوية، لكن كتلة الأصدقاء الذين انسحبوا من أحاديث المقهى العامة لمتابعة اهتماماتهم الخاصة كانوا أيضاً يوجدون في معظم المقاهي الأخرى.(78)

وبحلول منتصف القرن الثامن عشر تَعرَّض الكلام بوصفه نسَقاً من العلامات للخطر من مؤسستين: النادي أولاً، ثم متنزه المشاة. أصبحت النوادي تلقى شعبية في دوائر ضيقة جدّاً، في ثلاثينيات القرن الثامن عشر وأربعينياته. وعلى الرغم من أن نادي القرن الثامن عشر لم يكن يعني سوى أقلية ضئيلة من الناس، فمن المفيد تتبعه بالتفصيل، وذلك لأن بنية الكلام فيه سبقت ظاهرة استمرت في القرن التاسع عشر، ولأن نمط التخالط داخله في منتصف القرن الثامن عشر لم يكن يرضي بادئ الأمر من دفعهم تحذلُقهم إلى اعتماد هذا الشكل الاجتماعي إرضاءً كاملاً.

لنفهم النادي من الضروري فهم لغة البرجوازية الثرية ولغة النخبة. كلاهما لم تحاول إنشاء فوارق نوعية بين اللغة الخصوصية واللغة العمومية، كما كانتا تفعلان

مع الأزياء. وكانت الصيغ اللغوية المدروسة التي طُوِّرَت خلال الجزء الأول من القرن لا تزال تابعة للغة اللهو العائلية، والمجاملات بين الأصدقاء، أو حتى لِلُغة البوح بالحب .والمؤسسة الأولى التي أُنشِئَت خصيصاً لتكوين لغة خصوصية كانت النادي الخاص بالرجال.

قدّمت المقاهي الطعام أحياناً، لكنها اعتدت في هذا على حقوق الخمارات. فأعضاء النوادي كانوا يلتقون في الخمارات والنُّزُل بدل المقاهي، وكان اللقاء يدور بداية حول تناول الطعام معاً .وكان عدد النوادي في لندن أكثر منه في باريس، ولم تمتلك النوادي في منتصف القرن الثامن عشر مبانيها الخاصة، باستثناء عدد قليل منها.(79)

إلى هذا كان أُنس النادي يختلف عن أُنس المقهى اختلافاً يبرزه بوضوح حادث ورد في حياة صامويل جونسون لجيمس بوزويل .(80)يروي السير جوشوا رينولدز لأعضاء "نادي رأس التركي (Turk's Head Club) "أن الممثل غاريك قال عن ناديهم" :أحبه كثيراً وأعتقد بأنني سأصبح واحداً منكم"، فردّ جونسون" :منا؟ لكن كيف يعرف ما إذا كنا نقبل به؟ ."اعتقد غاريك أن النادي كان يشبه مقهى تقليديّاً، وكان جونسون يعارض هذا النمط من الانفتاح.(81)

قامت نوادي منتصف القرن الثامن عشر على فكرة أن التكلم يكون سارّاً أكثر حين يختار المرء مستمِعيه، وحين يستبعد الناس الذين كانت حياتهم الشخصية كريهة أو غريبة الأطوار. وبهذا المعنى كانت النوادي خصوصية حقّاً. وهذه السمة الخصوصية عَنت أن المحادثة لا يمكن أن تكون سارّة إلا بقدر ما يستطيع المرء اختيار محاوريه.(82)

انطوت المحادثة في النادي على رفض اعتبار الكلام علامات مستقلة عن خصائص المتحاورين الفردية. فما نريد أن نعلمه أولاً ليس ما يُقال، بل من هو

المتكلم. والنتيجة الفورية هي تجزئة ما نُعلَم به. فحين نجد أنفسنا مع أصدقاء في النادي تكون حظوظ علمنا بما يحدث في العالم الخارجي محدودة أكثر مما في حقبة شيوع المقهى.

يُفسِّر هذا الضيق لماذا عاشت النوادي في منتصف القرن الثامن عشر حياة صعبة. ففي مرحلة تتسم بقدر كبير من التخالط الاجتماعي يُولِّد مثلُ هذا الضيقِ الضجرَ سريعاً. بيَّن أوليفر غولدسميث (Oliver Goldsmith)هذا الأمر بوضوح عام 177 3في ملاحظة موجَّهة إلى بقية أعضاء نادي رأس التركي. أعلن أنه يجب زيادة عدد أعضاء النادي إلى العشرين" :سيكون ذلك تنوعاً ممتعاً [زيادة الأعضاء]، لأنه لم يَعُد من جديد يحصل بيننا. لقد تعمَّقنا أصلاً في داخل نفس كل منا.(83)"

بيد أن الهجوم الأكثر حدةً ضد نماذج كلام المقهى والمسرح جاء، بكل غرابة، من تمتع الناس بالمراقبة وبأن يكونوا مراقَبين في بيئة من الغرباء. وبحلول منتصف القرن الثامن عشر اكتسب التنزه في الشوارع، بما هو نشاط اجتماعي، أهمية لم ينلها في السابق قط، لا في باريس ولا في لندن. يومذاك بدا نمط التنزه هذا بمنزلة انتصار للذوق الإيطالي، وهو كذلك بطريقة أو بأخرى. وقد أولى مخطِّطو المدن بالأسلوب المعماري الباروكي في إيطاليا، ولا سيما البابا سيكستوس الخامس في روما، أهمية كبرى لمتعة التجول في المدينة والانتقال من مشاهدة نُصْبٍ أو مَعلَمٍ أو كنيسة أو ساحة إلى معلَم آخر. وهذا الإحساس بالمدينة ذات المعالم المهمة، الذي نُقل إلى حياة لندن أو باريس بعد ذلك بقرن، أصبح اهتماماً بمشاهدة الآخرين أكثر منه اهتماماً بمشاهدة النصب التذكارية. غير أن الاتصال بالآخرين في الشارع لم يكن بالأمر السهل. فخلافاً لشوارع روما، المنظَّمة منذ القرن السابع عشر، كانت شوارع لندن وباريس لا تزال متاهة من الممرات الضيقة، المتعرِّجة والوسخة. وكانت الأرصفة قليلة، ومرصوفة عموماً بألواح من الخشب الموصولة بطريقة سيئة لذا لا تدوم سوى قليل من الوقت. كانت تقع جرائم وحشية، في وضح النهار، وفي الأماكن الأكثر رقيّاً في العاصمتين، لأن الشرطة البلدية كانت لا تزال في وضع قليل التنظيم.

كانت المدينة بحاجة إلى منشأة جديدة .هذه المنشأة كانت الحديقة العامة التي صُـمِّمت بطريقة تُسهِّل مرور عربات الخيل والمشاة. بدأ جديّاً بناء المتنزهات الجديدة وتحويل مناطق غـير مطوَّرة، إلى حدائق ومتنزهات في ثلاثينيات القرن الثامن عشر.

وفي منتصف القرن أصبحت النزهة في المتنزه مشياً أو على ظهر جواد، ولا سيما في حديقـة سانت جيمس التجربة اليومية لعدد كبير من سكان لندن:

رأى الـزوار الأجانـب في متنزهـات لنـدن [...] بعضـاً مـن "العبقريـة الفريـدة "للشـعب الإنكليزي: شغفهم بـ "النزهة"، واختلاط الطبقات الذي كان فيه تسامح على نحو غريب.

بدورها أصبحت النزهة على الأقدام في المتنزه من وسائل الحفاظ على الاختلاط بـين هـذه الطبقة وتلك، وهذا ما كانـت تـوفره المقـاهي سـابقاً. بيـد أن مصـطلحات الكـلام تغـيرت في هـذا الإجراء.(84)

وصف ليوبولد موتسارت في رسالة طريفة تنزُّهَه مع أفراد أسرته في حديقة سانت جـيمس كالتالي:

مرَّ الملك والملكة في عربتهما وكانا يوجِّهان التحية لنـا رغـم اخـتلاف ملابسـنا. وفـتح الملـك نافذة العربـة وأطـلّ علينـا برأسـه وهـو يضـحك، وحيّانـا برأسـه ويديـه، وخـصّ بالتحيـة معلِّمَنـا فولفغانغ.

كانت سمة هذا التلاقي أن تَواصلَه لم يدم سوى لحظة: كانت إيماءات الملك لعازف الكمان العبقري وابنه الصـغير، فهـم لا يجلسـون سـاعاتٍ لتنـاول القهـوة وتبـادل الأحاديـث (إن الملـوك، بالطبع، لا يفعلون ذلك على الإطلاق، ولكن حتى الدوقات كـانوا يفعلـون ذلـك عـام .(1700كـان التنزه في حديقة سانت جيمس يتضمن لقاءات عفويـة مشـابهة لعفويـة أحاديـث المقـاهي، لكـن الاختلاف الآن أن العفوية باتت سريعة وعابرة.(85)

استخدم الباريسيون حدائق التويلري مثلما استخدم الإنكليز حديقـة سـانت جـيمس مـع تعـديلين: كانـت الحـدائق قريبـة جـدّاً مـن نهـر السـين - الـذي كـان يعِـجّ بالسـفن - ولم

تتكرر روعة سانت جيمس، مع مرور عربات البضائع عبرها باستمرار؛ كما كانت التويلري موبوءة بالجريمة أكثر. أما المشترك بينهما فكانت البذور الأولى لفكرة الصمت في العلن أو بين الجمهور. فأنت لن تجلس لساعات وتتبادل الأحاديث؛ أنت تتمشى فحسب، ويمكنك أن تمر بأي شيء وأي شخص.(86)

عندما يلتقي أشخاص لا يعرف بعضُهم بعضاً في متنزهات أو شوارع لندن وباريس العامة لا يتحرجون من التحدث في ما بينهم. وكان الذوق السليم في أربعينيات القرن الثامن عشر لدى الرجال من الطبقات كافة يقضي بأن يقوموا بحركة إيمائية، أي بإمالة قبعاتهم قليلاً، عندما يلتقون امرأة لا يعرفونها علامةً على رغبتهم في التحدث إليها. فإذا رغبت في ذلك قد تستجيب لهم، لكن لا يُفهم من هذه التبادلات في الشارع، في أي حال من الأحوال، أنها تعطي الرجل الحق في زيارة المرأة وأسرتها، وينطبق الأمر نفسه على التبادل بين الذكور الذين لا يعرف بعضُهم بعضاً. فما يحصل في الشارع له بُعد مختلف عما يحصل في المنزل. وعلى النقيض من ذلك، في زمن مدام دو سيفينييه، كان مجرَّد التبادل السطحي بين الأشخاص يعطيهم الحق في محاولة الاتصال لاحقاً على الأقل. وحتى لو رُفِضَت المحاولة في ظرف آخر فإنها لم تكن تشكِّل انتهاكاً للذوق السليم. ومن المؤكَّد أن أعراف الحديث في القرن الثامن عشر كان مصدرها الطبقات الوسطى والعليا، لكن توجد بعض الأدلة على تقليدها بين صفوف خدم المنازل.

تمكَّنت عفوية الكلام المسرحي من أن تُظهر معناها الخاص في القرن الثامن عشر. ففي المسرح كان الجمهور يستطيع التعبير تعبيراً تامّاً بعبارات لم يكن ليختبرها بشكل كامل أو موحَّد في الخارج. أما خارج المسرح في خمسينيات القرن الثامن عشر، فكان باستطاعة الفرد التعبير عن عاطفة متبادَلة مع أصدقائه في نادي رأس التركي، وكذلك تبادل العواطف مع غرباء في "كافيه دو لا كوميدي "[مقهى الكوميديا]، لكنه، بالتأكيد، لا يستطيع ذلك في أثناء تجواله في حديقة سانت جيمس.

وبطبيعة الحال، يمكن أن يبدي ناقد أدبي ينتمي إلى مدرسة مُعيَّنة اعتراضاً" :أنت تتحدث عن الكلام بوصفه علامات عُرفية في المسرح، وعلى عفوية جمهور في غاية التصنُّع. لكن يغيب عنك أن قواعد أي فن، أي 'التكلُّف'، تتيح للجمهور الشعور بما لا يستطيع الإحساس به بسهولة في مجرى الحياة اليومية. باختصار إنك تصف المسرح على الإطلاق، وليس مسرحاً خاصّاً جدّاً بخمسينيات القرن الثامن عشر في لندن وباريس ."هذه حجة يمكن توسيعها: كلما تواصل الناس وتفاعلوا وفقاً للعرف الذي تواضعوا عليه، فإنهم يتعاملون بالعلامات وليس بالرموز.

فالاعتراض، مهما كان ذكيّاً، يُبرز مسألة معالجة علاقة اللغة بالاعتقاد خارج الحقل التاريخي. في الحالات جميعاً، حيث يتواضع الناس على علامات، لا يقومون بالصراخ ليعلنوا أنهم مقتنعون بها: هناك عالم يفصل سلوك مشاهدي الكوميدي فرانسيز في القرن الثامن عشر عن سلوك الجمهور الحديث الذي يجلس صامتاً عندما يجد نفسه في مواجهة الفن. الحال نفسها تنطبق على قواعد الكلام في الشارع، والملابس، والزي. أن تعيش علامة ما - صارخاً، صامتاً، وغير ذلك - هو ما يحدِّد ما هي هذه العلامة. فالجمهور الذي يفرض رأياً بـ "نقطة "لا يعيش العلامات اللغوية نفسها مثل الجمهور الذي يصفّق في نهاية المسرحية أو الخطاب.

المجال اللاشخصي مجال انفعالي

يتعلق السلوك "العمومي"، أولاً، بالنشاط المستقل عن الأنا وتاريخها المباشر، عن خصائصها وحاجاتها؛ ثانياً: يشتمل هذا النشاط على تجربة قوامها التنوع، ولا يرتبط هذا التعريف بالمكان والزمان. فقبيلة من الصيادين أو مدينة هندية قروسطية يمكنها نظريّاً تلبية هذه المعايير. بيد أن المعنى الحديث للكائن "العمومي "تبلور تاريخيّاً في حقبةٍ تواضَع الناس فيها على اعتبار الجسد عارضَ أزياء، والكلامَ علامةً، وإقرارهم بذلك. هذا التزامن ليس مصادفة في أي حال، فالتواضع على هذين الأمرين والإقرار بهما يتصل بتجارب ظاهرة عمومية.

كان الجسد باعتباره عارضَ أزياء أسلوباً عموميّاً واعياً بذاته للملابس. فالألبسة التي تُظهِّر، أو توافق، أو تريح الجسد واحتياجاته، كانت مناسبة للمنزل فحسب. اجتاز الجسد كعارض أزياء اختبار التنوع بمعنى مزدوج؛ فقد انتقل مبدأ ارتداء الملابس هذا

من الشارع إلى المسرح على حاله تقريباً، وفي الشارع نفسه كان وضع العلامات للباس والتلاعب به، كاللعب بالدمية، من وسائل تنظيم تنوع الخارج وإضفاء النظام عليه.

إن الكلام، بما هو علامة، يختبر بدوره الظاهرة العمومية؛ أي إنه نشاط مستقل عن الأنا. ففي الشارع نتبادل أحاديث عامة عن العموميات، وفي المسرح تظهر انفعالاتنا في بعض اللحظات المناسبة والمتفَق عليها، وليس بحسب مشاعرنا ونزواتنا الشخصية. والكلام في هذه البنية يدعم اختبار التنوع بالمعنى المزدوج كما في الأزياء: هذا المبدأ ربط المسرح بالشارع، كما شكَّل صلة بين تنوع الغرباء في الشارع.

إذا كان مبدآ الصدقية هذان يخدمان الغايات نفسها، فإنهما قاما بهذه الخدمة بوسائل متناقضة. يتضمن المبدأ البصري تمايزاً جسديّاً بحسب المرتبة والمظهر، أما المبدأ الشفهي فيتضمن نكراناً عشوائيّاً لتمايزات المرتبة. مع ذلك، يتشارك المبدآن رفضَ الرمز، ورفض الفكرة التي تفترض وجود واقع داخلي مختبئ وراء العُرف، ويشكِّل الدلالة "الحقيقية "لهذا العُرف. هكذا يحدد المبدأ البصري والمبدأ الشفهي طبيعة التعبير "العمومي :"إنه تعبير غير رمزي.

إذا كان المجال العمومي يُختصَر في نمط معيّن من الشعور، فإن أي تحليل للعمومي يجب أن ينتهي هنا، ذلك أن المبدأين هما بالضبط نمطا الشعور في العلن. بيد أن العمومي هو أيضاً جغرافيا، ولا وجود له إلا بعلاقته بمجال آخر، هو الخصوصي. إن العلانية هي جزء لا يتجزأ من توازن أوسع في المجتمع. أضف إلى ذلك، أنها باعتبارها جزءاً من كلٍّ أوسع لها مدلولاتها من حيث السلوك السياسي، ومفهوم الحقوق، وتنظيم الأسرة، وحدود الدولة، التي ليست محدَّدة بلائحة من الأدوات التعبيرية التي يشعر بها الناس في ما هو عمومي. لنَقُم الآن بدراسة هذه الجغرافيا، وذاك الخط الفاصل بين العمومي والخصوصي الذي انتظم حوله مجتمع القرن الثامن عشر.

الفصل الخامس: العمومي والخصوصي

توحي الحوافز المادية للحياة العمومية ووسائل تعبيرها العاطفية للمراقب الحديث ببعض صفات نقيضها، أي الحياة الخصوصية. فهنا في مجال الأسرة والأصدقاء المقرَّبين إلى النفس يبدو من المعقول أن الناس يهتمون أكثر بالتعبير عن خصوصياتهم وعن شخصياتهم المميَّزة وعن فرديتهم. بيد أن هذا التوقع المنطقي توقُّع مشوَّه لأنه يرى القرن الثامن عشر من الخصوصية التي تشكلت في القرن التاسع عشر. وقبل القرن التاسع عشر، لم يكن مجال الأنا مجال تعبير خاص بشخصية فريدة أو متميزة، وكان الفردي والخصوصي لا يزالان منفصلَين. ولم يكن للشعور الفردي خصائص اجتماعية بعد، لأن مجال الأنا كان محكوماً بضروب من "التعاطف "الإنساني الطبيعي الجامع. وكان المجتمع جزيئاً (molecule) مزدوجاً، ويتألف من تعبير عن بُعد مصطنَع وواعٍ عن الخصائص الشخصية والوسط العائلي والأقرباء والأصدقاء من جهة، ومن تعبير ذاتي "لاشخصي"، بمعنى تداول هذا المصطلح في أيامنا هذه، من جهة أخرى. علينا أن نفهم جيداً هذا المفهوم الغريب المعني بالمجال الطبيعي للأنا، لأننا لا نزال نعتقد حتى اليوم بتصوّرٍ لحقوق الإنسان ناجم عن هذا المجال.

ينبثق المفهوم الحديث لحقوق الإنسان عن التضاد بين الطبيعة والثقافة. مهما تكن أعراف المجتمع وعاداته، يملك كل شخص بعض الحقوق الأساسية، أيّاً يكن

موقعه متواضعاً ويبعث على الحرمان. ما هذه الحقوق؟ نعرف عن هذه الحقوق صيغتين نموذجيّتَين تعودان أيضاً إلى القرن الثامن عشر: الحياة، والحرية، والسعي وراء السعادة؛ أو الحرية، والمساواة، والأخوة. من بين هذه الحقوق، من الأسهل مناقشة الحياة، أو الحرية، أو المساواة من مناقشة السعي وراء السعادة أو الأخوة؛ إذ يبدو الأخيران كأنهما فوائد تُضاف إلى المجموعة الأولى وليسا حقين أساسيين على سوية الأولى. والسبب الذي يدعونا إلى اعتبارهما غير متساويَين في الوزن [الأهمية]، هو أننا فقدنا الافتراض الذي استندت إليه هذه الحقوق التي تبلورت في القرن الثامن عشر، والذي يفترض أن النفس تملك كرامة طبيعية، وينجم تكامل، أو كمال الحاجات النفسية عن التضاد بين الطبيعة والثقافة. إذا تعرضت مشاعر إنسان للأذى، وإذا أُشعِرَ بالذل والخجل فهذا انتهاك لحقوقه الطبيعية تماماً كما لو استُولي على ممتلكاته أو وُضع في السجن اعتباطيّاً .وإذا لحق بأيّ شخص أذى كهذا فله الحق في محاولة الشفاء من جروحه بتغيير الأوضاع الاجتماعية التي تسبَّبت بها؛ فالسعي وراء السعادة هو أحد مكوِّنات السلامة النفسية، والأخوَّة مكوِّنُها الآخر. الإنسان الطبيعي وليس الفرد هو مالك هذه الحقوق النفسية. وباستطاعة جميع البشر طلب الأخوَّة أو السعادة تحديداً، لأن الطبيعي كان لاشخصيّاً وغير فردي.

الفكرة القائلة إن للبشر الحق في السعادة، هي فكرة غربية وحديثة بامتياز. ففي المجتمعات ذات الفقر المُدقِع والتراتبية الصارمة أو الشغف الديني القوي لا يكون للإشباع النفسي أيّ معنى كغاية في حد ذاته. لقد نشأ التضاد بين الطبيعة والثقافة في القرن الثامن عشر في بريطانيا وفرنسا وشمال إيطاليا، وشمال شرق أميركا. ومثل كل تكوين تاريخي معقَّد، لم يولد هذا التضاد دفعة واحدة. ناضل أجدادنا بحثاً عن صور وتجارب قادرة على التعبير عن هذا التضاد ليستطيعوا الوصول إلى تعريف اجتماعي ملموس للسعي وراء السعادة. أحد الأشكال التي عثروا عليها كان التمييز بين العمومي والخصوصي. وأتاحت جغرافيا المدينة لقاطنيها النظر إلى الطبيعة والثقافة على نحو يقيم علاقة تماهٍ بين الطبيعي والخصوصي، وبين الثقافي والعمومي. وبتأكيدهم أن بعض العمليات النفسية لا يمكن أن تعبِّر عن نفسها تعبيراً عموميّاً لأنها ظواهر متعالية، دينية تقريباً، ولا يسع الأعراف من خلال قواعدها انتهاكها أو تدميرها، وجد سكان المدن الوسيلة التي تسمح للحقوق الطبيعية بالتعالي على خصوصيات هذا المجتمع أو ذاك. طبعاً لم تكن هذه الوسيلة هي الوحيدة، لكنها كانت الوسيلة الواقعية.

كلما ازداد هذا التضاد بين الطبيعة والثقافة أصبح التضاد بين الخصوصي والعمومي ملموساً أكثر فأكثر، كانت الأسرة تُعتَبَر ظاهرة طبيعية. لقد كانت "داراً للطبيعة "بدلاً من أن تكون مؤسَّسة على غرار الشارع أو المسرح. والفكرة التي كانت تتحكم في هذا التصور هي بالتالي، إذا اتّحد الطبيعي والخصوصي، سوف تكون التجربة العائلية لكل إنسان تجربةً قائمة على الطبيعة. ربما العباقرة وحدهم يمكن أن يكون بمقدورهم تحديد ما هو نظام الطبيعة، لكن هذه الظاهرة المتعالية كانت على الأغلب موضوع مناقشة لأننا باستحضارنا العلاقات العاطفية في داخل الأسرة نطرح أصلاً أسئلة عن الطبيعة.

لهذا كانت التبادلات النفسية في داخل الأسرة تُحْمَل على مثال نحكم عليه اليوم أنه لاشخصي أو مجرَّد. وفي القرن الثامن عشر، حلّ علم النفس محل مصطلح "الأمزجة "الجسدية القديم الذي يعود إلى عصر النهضة، وتبعاً لهذا المصطَلح يظهر الطبع في واحدة من الحالات الأربع، وأحياناً هناك سبع حالات تتعلق بكمية السائل الجسدي المنتَج من أعضاء خاصة. أما المفهوم الأحدث فكان "التعاطف "الطبيعي المحدَّد بوحدة النوع البشري الوظيفية بدلاً من سيرورات الجسد الوظيفية أو الاختلالية. لقد كان علم النفس قائماً على علم التصنيف الطبيعي - أي تصنيف سلوك الأنواع المختلفة - بدلاً من أن يكون قائماً على علم بوظائف الأعضاء. فالناس جميعاً يشتركون في هذا التعاطف الذي أصبح جليّاً في دار الطبيعة التي هي الأسرة. وتعيين هذا التعاطف أدى مباشرة إلى دلالاته :ما كان الناس يتشاركونه هو الحنو الطبيعي، والإحساس الطبيعي إزاء حاجات الآخرين، أيّاً تكن فوارق الوضع الاجتماعي. وحقيقة أن للناس حقوقاً طبيعية نجمت منطقيّاً عن هذا التحديد للطبيعة البشرية.

قبل أن نتفحص هذا العالم الطبيعي الخصوصي، يجب إبداء ملاحظتين. الأولى هي أن الناس الحساسين إزاء هذه المسألة في عصر الأنوار قد ألّهوا الطبيعة، أي رأوا أنها ظاهرة متعالية، أحد تعبيراتها هو الحب الأسري؛ لكن تأليههم الطبيعة لم يُفضِ بهم إلى اعتبارها حالة من حالات الكمال. وبحسب التعبير الموفَّق [للمؤرخ الأميركي] فرانك مانويل (Frank Manuel)، كانت صلة عصر الأنوار بآلهته "محترمة من دون أن تكون متزلِّفة قط"؛ فالطبيعة، خلافاً للخرافات القروسطية، لا تؤدي إلى

يأس الإنسان من قدراته الخاصة. وهذا الموقف المعبَّر عنه بالتضاد بين خصوصي / طبيعة وعمومي / ثقافة، كان يعني أن الصلات بين هذين المجالين هي بالأحرى مسألة ضوابط وتوازنات أكثر مما هي عدوانية مطلقة. كان على المجال الخصوصي أن يراقب المجال العمومي، مع الحرص على ألّا تهيمن المصطلحات التعبيرية التعسفية والعرفية على تجربة الفرد بكاملها. وفي ما يتعدى هذه الحدود كانت هناك حياة وشكل تعبيري وحقوق لا يستطيع أيّ عرف إلغاءَها عنوة. بيد أن المجال العمومي كان يُصْلِح المجال الخصوصي أيضاً؛ الإنسان الطبيعي كان حيواناً .وقد أصلح العمومي عيباً نظريّاً أنتجته حتماً حياة محكومة بمعايير الحب الأسري وحدها: هذا العيب كان غياب الكياسة. وإذا كان عيب الثقافة الأكبر هو الجَور، فعيب الطبيعة هو الفظاظة البدائية.

لذلك عندما نتكلم على هذين المجالين ينبغي أن نعتبرهما [معاً] جزيئاً: كانا طريقتين تعبيريتين متزامنتين، واقعتين في ظروف اجتماعية مختلفة، والواحدة منهما تُصْلح الأخرى.

تتعلق الملاحظة الثانية بمسألة اللغة .كان المجال الخصوصي، كحال المجال العمومي، ظاهرة تتعرض لتطور واسع. ومع الوقت فحسب بدأنا نعتبر الأسرة مؤسسة خاصة. واكتشاف الأسرة، أي اكتشاف مجال اجتماعي بديل للشارع، خضع بدوره لاكتشاف آخر بطيء وخفي جدّاً: هذا المجال هو تلك الحالة الفطرية الخاصة في مراحل حياة الكائن البشري، أي الطفولة التي لم يكن باستطاعتها التفتح إلا في إطار الحياة الأسرية. نتكلم على العمومي والخصوصي كما لو كان المقصود مجالين ثابتين نهائيّاً. من الملائم أكثر وصفهما هكذا، لكن علينا ألّا ننسى أن المقصود، في الواقع، هو سلاسل تطورية في غاية التعقيد.

هناك حدود للتعبير العمومي

سبق لنا أن رأينا كيف وُضع حد مادي على البصر وحدٌّ شفهي على التعبير العمومي. فقد كُيِّفَت الثياب المنزلية لتتلاءم مع احتياجات الجسد وراحته وحركته. أما الثياب المخصَّصة للعلن، فصمِّمت من دون الرجوع إلى هذه الاحتياجات. وكان مضمون الكلام في المنزل وفي العلن هو نفسه، لكن المجال الخصوصي كان يتيح للمرء

التحكم في من يتكلم إليه، ولذلك كان أعضاء الأندية الخاصة يقولون عن مجتمعهم الصغير "إنه أشبه بصحبة الأسرة."

وضع الإدراك المتزايد للأسرة - بوصفها جماعة طبيعية تضم طبقة خاصة من البشر هم الأطفال - حدوداً أشمل على التعبير العمومي. يعود الفضل في اكتشاف الناس للطفولة منذ قرنين سابقين إلى [المؤرخ الفرنسي] فيليب آرييس من خلال كتابه قرون من الطفولة الذي فتح الباب واسعاً أمام ظهور حقل جديد من المعرفة يقوم على دراسة الأسرة بوصفها شكلاً تاريخيّاً بدلاً من اعتبارها شكلاً بيولوجيّاً متجذراً في التاريخ. لقد بيَّن آرييس، الذي طوَّر ديفيد هَنت (David Hunt)وجون ديموس (John Demos) أفكاره وصقلاها في ما بعد، أن الأهل بدأوا يعتبرون أنفسهم، حوالى منتصف القرن الثامن عشر، مخلوقات مختلفة كليّاً عن أولادهم. لم يَعُد يُنظَر إلى الطفل على أنه شخص بالغ قبل أوانه. كانت الطفولة تُعتبَر مرحلة خاصة هشة، وكان سن الرشد يُحدَّد بطريقة معاكسة. استنتج آرييس خلاصاته أساساً من تفحصه الوثائق العائلية الخاصة بسكان المدن المنتمين إلى الشرائح الوسطى والعليا في المجتمع. ثمة سبب يكمن وراء ذلك: هذا التمفصل للمراحل العمرية استُخدِم كذلك في تعيين حدود الحياة العمومية. ما كان يحدث في كبرى المراكز الكوزموبوليتية أن الناس البالغين الذين سكنوها بدأوا يفكرون في أنهم وحدهم لديهم المقدرة على تحمُّل الحياة العمومية وتذوقها بكل تعقيداتها ومظاهرها، وخصوصاً بتواصلاتها اليومية مع الغرباء.

لاقتصار الحياة العمومية على البالغين أصل مثير للاهتمام مصدره جزئيّاً التمييز بين أشكال لعب البالغين وأشكال اللعب الطفلية.

كانت الفروق، حتى وقت متأخر من القرن السابع عشر، ضئيلة بين الألعاب التي تسلِّي الأطفال والألعاب التي تسلِّي البالغين. وهذا يعني قلة الملذات الطفلية التي لا يشارك فيها البالغون . فالدمى في بزات متكلفة كانت تثير اهتمام الناس من جميع الأعمار. ينطبق هذا على تماثيل صغيرة للجنود. وتقوم تسميات الألعاب والدمى وألعابها على عدم وجود خط فاصل بين مراحل أعمار البشر. فعندما كان الطفل "بالغاً مبتدئاً "وفقاً لفيليب آرييس، أي في بدايات الصبا، لم تكن ألعابه تمتُّ إليه بصلة خاصة. وعند نهاية القرن السابع عشر ومطلع الثامن عشر بدأت خطوط القسمة

بين الطفولة وسن الرشد تبرز على نحو أوضح من السابق. فخُصِّص بعض أنماط الألعاب للأطفال، ومُنِع بعضها عنهم.

وفي منتصف القرن الثامن عشر مُنع الأطفال من ممارسة ألعاب الحظ التي اعتبرتها السلطات لا تناسب إلا مَن هم على بعض المعرفة بالشر القائم في العالم. وفي عام 1752 مُنع أساتذة كرة المضرب والبلياردو الفرنسيون من إعطاء دروسهم في حال كان الأطفال في مدارسهم، ذلك لأن تلك اللعبتين كانتا تنطويان على الكثير من المقامرة. وكان الأطفال يُعتبَرون أبسط من أن يفهموهما.(87)

وطوال القرن الثامن عشر، كما في القرنين السابقين، كانت جوقات الترتيل والفِرَق الموسيقية تضم بالغين وأطفالاً، لكن في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر، بدأ البالغون ينظرون إلى عادة القراءة بصوت عالٍ في حضور الآخرين، نظرةً تعتبرها عادة غير لائقة وصبيانية. وما إن طُبِعَت الحكايات الشعبية حتى أصبحت مادة قراءة صامتة للبالغين، في مقابل اعتبار تلك النصوص غير ملائمة لصغار السن. وكان الكلام بالنسبة إلى الراشد يعني استخدام كلماته في العلن.(88)

كان من بين الأسباب التي أدت، جزئيّاً، إلى اعتبار السلوك الكوزموبوليتي مناسباً للبالغين فحسب، تلك المفاهيم المتغيرة في شأن اللعب. لم يكن مسموحاً للطفل أن يُظهِر مرتبته بدقة، ولا إن كانت مرتبة جيدة أن يتلاعب بملبسه وبملامح جسده. في الواقع، كان ارتداء الأطفال الملابس الرسمية والبزّات الأرستقراطية المنمَّقة في لوحات أواخر القرن السابع عشر وحتى اللوحات الإسبانية في القرن الثامن عشر يُعتبَر بمنزلة سخافات في لندن وباريس في خمسينيات القرن الثامن عشر. كان الأطفال يرتدون ملابس خاصة بهم وحدهم، ما ميَّزهم وفصلهم عن عالم البالغين تماماً.

كذلك، إذا سُمح للأطفال بمرافقة أهلهم إلى المسرح كان يُتوقَّع منهم أن يظلوا صامتين ومنزوين. ولا توجد دراسات مقارنة عن جمهور أطفال المسرح في أواخر القرن السابع عشر، لكننا نعلم أن الأطفال كانوا يحضرون مسرحيات وليام كونغريف

ووليام ويتشرلي، وكانوا يُعتبَرون مشاهدين أسوة بالبالغين، ما يثير الدهشة نظراً إلى طبيعة تلك المسرحيات.

اعتُبرت المقاهي والنوادي والحانات أيضاً أمكنة للبالغين، على الرغم من أن الأطفال لم يكونوا مستبعَدين منها، ولا سيما من الحانات أو النزُل التي كانت تُستخدم أيضاً كأمكنة لتبديل خيول العربة. وتدل ملاحظات عابرة وردت في كتابات أديسون وستيل على أن الأطفال كانوا يعامَلون بدعابة ورعاية عندما يدخلون المقاهي .أما النادي فلم يكن في ذاته مؤسسة مُعدَّة لاستقبال الأطفال. وفي أواسط القرن الثامن عشر كانت خمارات باريس تُعَد أمكنة خطرة بالنسبة إلى الأطفال، لاحتمال احتسائهم النبيذ والمشروبات الروحية، وهو خطر كان يُعتبَر آنذاك مُضِرّاً بصحتهم البدنية وليس بأخلاقهم.

هكذا طبَعَ القلق التدريجي حيال سن الطفولة بعضَ حدود التعبير العمومي. كانت هذه الحدود تعني أن المجال العمومي هو المكان الاجتماعي المخصَّص لألعاب البالغين، وهي شكَّلت تالياً الحد الفاصل الذي لا يعود في إمكان البالغ اللعب بعده. وفي عام 1750، كان الأب يُحرج من قيامه بإلباس دمى ابنه، على الرغم من أنه كان يقوم بالدور نفسه فيما هو يرتدي ثيابه للخروج إلى الشارع.

إذا لم يَعُد الطفل ينتمي إلى المجال العمومي، فبأيّ معنى ينتمي إذاً إلى الأسرة؟ ولأنه مؤهَّل للحياة العمومية، ماذا يَسَع الأسرة أن تفعل من أجله؟ في الإجابة عن هذين السؤالين بدأ الناس يعتبرون الأسرة بمنزلة "دار للطبيعة"، ويجدون مبادئ تعبيرية جديدة.

التعبير الطبيعي ينشأ خارج المجال العمومي

لفهم التطور المترادف للطفولة والاعتقاد بالتعبير الطبيعي في داخل الأسرة، يجب الانطلاق مما كان يومذاك على تضاد مع هذا التطور. فحين نقرأ أقوالاً لـ [عالم الاقتصاد الفرنسي] آن روبير جاك تورغو (Anne Robert Jacques Turgot)(89)مثلاً "يخجل المرء من أطفاله"، أو لـ [عالم رياضيات فرنسي] ألكسي فوندرموند (Alexis Vandermonde) في مقالة في وسائل كمال الجنس البشري (Means of Perfecting the

(Human species) : "يخجل المرء عندما يفكر في حب أطفاله"، نميل إلى الاعتقاد بأن قوة الشعور العائلي كانت، على الأقل، قوة واهية في القرن الثامن عشر. يروي [المؤرخ الإنكليزي] إدوارد غيبون (Edward Gibbon)أنه ظل على قيد الحياة مصادفةً، إذ لم يكن أهله يعتنون به، (تولت تربيتَه إحدى عماته). أما [السياسي الفرنسي] شارل دو تاليران (Charles de Talleyrand)فلم يكن ينام تحت سقف واحد مع أهله قط. وكلما ارتقينا في السلَّم الاجتماعي سمعنا أكثر بأن العناية الأمومية والتعبير عن حب الأطفال، كانا من العلامات السوقية. فأطفال الفئات الوسطى والعليا في باريس ولندن غالباً ما كانوا ينتقلون من المرضعة إلى "الكلية - "وهي مؤسسة تضطَلع برعايتهم من سن السابعة حتى سن الحادية عشرة أو الثانية عشرة - و"الرعاية "هنا تعني عموماً سلسلة متصلة من العقوبات الجسدية. فكبار أطباء الأطفال في منتصف القرن الثامن عشر، مثل جيمس نلسون (James Nelson)وجورج أرمسترونغ (George Armstrong)، انتقدوا قراءهم بسبب ما يُظهرونه تجاه ذريتهم من "إهمال وازدراء مناقضَين للطبيعة ."ولا يوجد شك في أن معاصري سويفت كانوا يقرأون كتابه اقتراح متواضع ويصابون بصدمة الإقرار.(90)

مع ذلك، كان الأمر الأساسي في شأن المعاملة غير الإنسانية المفروضة على الأطفال هو انطلاق المناقشات منذ ذلك الوقت فصاعداً. فازدراء الرضّع والأطفال كان شائعاً فعلاً منذ قرون في أوروبا الغربية، لكنه بدا محزناً لكثيرين في أواسط القرن الثامن عشر، ولذلك بدأت مناقشته. والضيق الذي كان يبعثه أن تكون مُثقَلاً بالأطفال كما ضيق الإصلاحيين من سلوك الأهل الذين يُحسون بالثقل، إنما مصدره بالضبط الفكرة التي اعتبَرَت أن هناك مرحلة خاصة من مراحل الحياة اسمها الطفولة. الآن أخذ الناس يلاحظون أن التغييرات الجسدية تُنتِج فئة خاصة من البشر تتميز بالتبعية .إدراك هذه التبعية هو ما كان جديداً، وكذلك ما سببته من الخوف أو الود أو الحيرة.

يعود أصل مفهوم "الحالة الفطرية (the state of nature) "[حالة الطبيعة] في الفلسفة السياسية إلى القرون الوسطى. وأنتج تزايُد إدراك هشاشة الطفل، في مطلع القرن الثامن عشر، مفهوماً ملموساً وتجريبيّاً لحالة الفِطرة هذه. لم يَعُد الأمر يتعلق بفرضية، بل بواقع طبع الحياة البشرية كلها.

دفعت الحساسية الجديدة في ما يتعلق بمسألة تبعية الأطفال إلى وضع قوانين حماية، تجسّدت في فرنسا وإنكلترا في خمسينيات القرن الثامن عشر وستينياته بقوانين نظّمت المراضعة وتحد من أسوأ شرور الكليات. كان مسوّغ حماية الطفل هو أن المرء إذا كان هشّاً بحكم طبيعته، يحق له أن يُساعَد، وتُوفَّر له العناية، كائنة ما كانت ظروف ولادته، ووضعه أو حتى انحرافات أهله. وفي الحال جرى تمجيد العلاقات العائلية. فكلما اكتسبت مراحل النضج الطبيعي أهمية، تزايدت أهمية كل فرد في داخل الأسرة. هذا ما كان يعنيه "الحق في الحياة "منذ قرنين، وهو أكثر من مجرد الحق في الوجود. إنه الحق في أن تُحَبّ وتُحترَم. وإذا كان الطفل بطبيعته سريع العطب، ويحتل مرتبة أدنى في المجتمع، فإن هذا لا يبرِّر إهماله قط. فهشاشته الطبيعية تضمن له حقوقاً على المجتمع، المتجسِّد في أهله قبل أي أحد آخر، حيث "لا يُحسب للطفولة حساب"، ويمكن استغلال هذه الهشاشة.

كان نظام الطبيعة إبان عصر الأنوار نظاماً أخلاقيّاً إذاً، حيث ارتبطت الطبيعة باكتشاف التنشئة والحاجة إليها والحق فيها. فعند مَن تبنَّوا قضية الطفولة في النقاش حول التنشئة، جاء تحديد هذه وتلك ثنائيّاً: ننصح أولاً بنظام تأديب متسامح هدفه تنمية قدرات الطفل الإيجابية. في شأن هذا الموضوع كتبت ماري ولستونكرافت (Mary Wollstonecraft) :

في سنوات الطفولة تتوقف سعادة الكائن البشري على الآخر [فكرة التبعية]. إنه لأمر أليم جَعْلُ تلك السنوات [الطفولة] مُرَّة بضغط لا جدوى منه. للحصول على الحنان يجب إظهار الحنان.

ينبغي كذلك على الأبوين المشاركة في تربية الطفل. لقد أكد طبيب الأطفال نلسون أن على الأمهات إطعام أطفالهن، وعلى الآباء ألّا يتخلوا عن سلطتهم للكليات. وفي الواقع، بدأ هذان النموذجان يشقان طريقهما بين الشرائح العليا من المجتمع في عام 1750، وبين عدد معيَّن من الأهل الذين ينتمون إلى الفئات العليا من الطبقات الوسطى. مع ذلك ظلت التربية الأرستقراطية الحقيقية تستند إلى مبادئ انعدام العناية، ونظام التأديب القمعي، وغياب الأهل.(91)

أصبحت المهمة التي كانت "الأسرة "تستطيع الاضطلاع بها وحدها هي وظيفتها الطبيعية: تنشئة الصغار غير القادرين على حماية أنفسهم ورعايتهم .هذا ما خلّص الأسرة من الروابط الاجتماعية على أنواعها. واستطاع نلسون كتابة مؤلَّف عن وظائف الأسرة من دون الإشارة إلى الأولاد وعقود الزواج، وحقوق المهر وما شابهها. فكلما كانت هذه الوظيفة تتأكد، كانت الأفكار التي تتعلق بالتعبير الطبيعي في داخل الأسرة تتطور. هذا التعبير الطبيعي المدعو "تعاطفاً "هو على تضاد كلي مع البنى التعبيرية التي تجعل المظاهر في العلن مظاهر قابلة للتصديق.

لم تكن نظرية التعاطف قد خضعت لدراسة عملية حقيقية بعد، لأن علماء النفس كانوا ميالين إلى اعتبار النظريات "الأولية "أو "ما قبل العلمية "في شأن النفس نظريات عتيقة لا تمثِّل اهتماماً جوهريّاً. ويمكن القول عن الأوصاف المتنوعة للسِّمات الطبيعية التي جمعها ديدرو للموسوعة (Encyclopédie)، أو التي ذكرها [الحقوقي الإيطالي] تشيزاري بيكاريا (Cesare Beccaria)في كتابه عن الجرائم والعقوبات (Of Crimes and Punishments)، أنها تشترك في خاصيتين. فأنواع التعاطف الطبيعي تشتمل على "نوازع "لا تتعدى حاجات الشخص الحقيقية. وبقدر ما للبشر من نوازع "معتدلة "تكون لديهم رغبة في الأشياء نفسها: الخصوبة، والتنشئة، وصحبة الآخرين وما شابه ذلك. ووفقاً ليونغمان، فإن "الميول الفطرية لصيقة بالجنس البشري، وليس بما يصادفه الفرد من أحداث.(92)"

بناء على هذه المعطيات الأولى، أصبح من المنطقي الاعتقاد أن التصرف الطبيعي للفرد يساوي تصرفه ببساطة؛ فنظام الطبيعة معقَّد إلى درجة تكون فيها أي ظاهرة أو أي حالة اجتماعية غير قادرة على التعبير عنه تعبيراً وافياً. مع ذلك، كان أثر الطبيعة على الفرد أن تتوافر له لذة التجربة البسيطة الخالية من التعقيدات. لنتذكر لحظة اللذة الزائدة التي تتجلى في الثياب المنزلية الفَضفاضة وغير المتكلفة، تعبيراً عن الشعور الطبيعي. استعادياً يبدو هذا منطقيّاً جدّاً، ويحملنا بسهولة على نسيان

أن أهمية الأسرة تتعزز تحديداً في كثير من الثقافات من خلال الرغبة في "ارتداء ثياب أنيقة "حين نكون في المنزل. إن الاعتقاد بالبساطة جعل فكرة العرف نفسها غير ذات معنى لأن اللباس العمومي أو الحديث العمومي يضع المعنى في الحركة، أو العلامة نفسها، بينما يتصور التعبير العاطفي المعنى من حيث علاقة السلوك بالفئة المحدَّدة من الاحتياجات - النوازع الطبيعية - للشخص صاحب السلوك [المتصرف].

ثانياً، أصبح من المعقول التفكير في أن أنواع التعاطف الطبيعي لا تميِّز بين الناس، وذلك لأنهم جميعاً يقيسون أنشطتهم في علاقاتها بالنوازع ذاتها. يعني هذا عمليّاً أن أحدهم لا يميّز نفسه عندما يتصرف بطريقة طبيعية. ثمة كلمة محدَّدة في القرن الثامن عشر اختصرت بساطة رغبات الطبيعة وعاديتها التي لا تحمل أي تميّز: التواضع.

وجدت وظيفة التنشئة التي تضطلع بها الأسرة مكاناً في هذه الصيغة للتعبير الطبيعي. فحين كان يُقال إن العلاقات الأسرية هي علاقات "بدائية - "سواء لمباركتها أو لإدانتها - فهذا يعني أن المتطلبات العاطفية في داخل الأسرة، وخصوصاً في مجال تنشئة الأطفال، كانت أبسط بكثير من متطلبات البالغين في أوضاع غير أسرية. فمن الصعب في عصر يسوده الهوس بصعوبات دور الوالدين أن نفهم كيف يمكن أن تبدو التنشئة أقل تعقيداً من القضايا الاجتماعية الأخرى. لكن كلما كانت المتطلبات النفسية المتعلقة بدور الوالدين محدودة، أصبحت الأسرة هي المكان الذي تعبّر فيه بساطة البالغين الطبيعية عن نفسها.

هنا بُعدٌ من أبعاد النفس، والتعبير، يتسم بالاستقامة والكرامة مهما يكن وضع الفرد. فمن استقامة هذه النفس الطبيعية وُلدت بدورها مجموعة من الحقوق الطبيعية. لقد أكد تشيزاري بيكاريا في مؤلَّفه عن السجون أن للسجين، بطبيعة الحال، الحق في أن يعامَل معاملة إنسانية مهما تكن جسامة جريمته في نظر المجتمع، فما إن يدخل إلى السجن حتى يصبح مثل الطفل تابعاً، وله الحق ببعض الشفقة إذاً؛ وحال الضعف التام تجعله يستحق المساعدات الأولية. وهذا لا يعني أنه كان موضع رعاية إذا عامله سجّانوه معاملة حسنة. أضف إلى ذلك أن على السجانين أن يفهموا أنه ليس كائناً مختلفاً عنهم اختلافاً جذريّاً، فهو يشاركهم الرغبات المعتدلة نفسها. وأيّاً تكن جريمته، فإن خصائصه غير الشخصية، من حيث كونه حيواناً بشريّاً، تختزن بعضاً

من الكرامة. إذاً لقد شكَّل الاعتراف بطبيعة مشتركة وبنظرية التبعية الطبيعية الأساس النفسي لبعض الحقوق السياسية.

على النطاق الأوسع تتعلق الحقوق الطبيعية النابعة من مفهومَي التنشئة والنوازع الطبيعية البسيطة، بالحد من التوزيع غير المتساوي للألم. في كتاب آخر(93)، حاولت أن أُظهِر انفصال مصطلح الكرامة الإنسانية في القرن الثامن عشر عن مصطلح المساواة. فالكرامة الطبيعية لم تضع حدوداً إلا لِمَا هو عكسها، أي عدم المساواة، ولنوع محدَّد من عدم المساواة. وفي مطلع العصر الحديث وَضَعت أعراف المراتب في المجتمع الأوروبي الكائناتِ البشريةَ في مقصورات منفصلة انفصالاً شديداً، إلى حد فقدان هذه الكائنات الإحساس بأنها تنتمي إلى النوع نفسه. كانت مدام دو سيفينييه، الممتلئة طيبةً ورحمة حيال أشخاص ينتمون إلى مرتبتها، تشاهد عمليات الإعدام شنقاً كي تتسلى، وتجد احتضار المجرمين من العامة "مسلياً "تمام التسلية. إذاً، لقد وضعت الفكرةُ القائلة بأن حماية الضعفاء واجب طبيعي، وأن الكائنات البشرية كلها تشترك في رغباتها، حدّاً للآلام التي يمكن أن تجيز طبقة معيّنة من الناس إنزالها بالآخرين أو فرْضَها عليهم.

لكن إذا كانت للتراتبية حدودٌ طبيعية بهذا المعنى، فإن طقوس التراتبية كانت أعرافاً، أي أمراً قائماً ومتَّفقاً عليه. هذه السلوكيات، شأنها شأن مفهوم التراتبية، خسرت شيئاً فشيئاً سلطتها وطابعها الثابت والمطلق في سياق كان يستحيل تجنُّبه. ومن هذا المنطلق ارتكزت الخطوة المنطقية الواجب تخطِّيها على اعتبار مبادئ التعبير الطبيعي بمنزلة حدس بفكرة العُرف نفسها. فما إن جرى تجاوز هذه الخطوة، حتى أصبح المبدأ الذي يمكن، بناءً عليه، أن يضع العالمُ الطبيعي والخصوصي حدّاً للعالم العمومي والكوزموبوليتي مكتَسَباً.

رأينا سابقاً أن إحدى علامات هذا الحد تتجسد في منع الأطفال من ارتياد الحياة العمومية، لأنهم لا يستطيعون تحمّلها. وعند البالغين، ساد هذا الحد نفسه، المتعلق بالضيق النفسي هذه المرة، في السلوك البصري والشفهي. فلا يمكن إهانة امرئ لأنه شوهد في بيته وبين أسرته مرتدياً ثوباً مخصَّصاً لمرتبة أعلى من مرتبته. في هذه الدار

للطبيعة، كان هناك حد للألم الذي يمكن فرضه على شخص آخر. وتُعَدّ شتيمة أن يُؤنَّب أحدٌ في المنزل، أما في الشارع فيختلف الأمر. هذه الأمثلة المبتذَلة تُحيل إلى مسألة أوسع: ينبغي ألّا يهدد عالم الأعراف السعي وراء السعادة، ما دام هذا السعي يُحمَل على معنى الاستقامة النفسية واحترام الفرد بوصفه "كائناً بشريّاً."

خلافاً لذلك، حدَّ العالم العمومي من مبدأ السعادة، بما هو تعريف كامل للواقع. وعلى الرغم من أن مجال الأعراف لم يستطِع تشويه الطبيعة أو تغييرها، لأن الطبيعة الحالية تتعالى على كل وضع اجتماعي، ساعدت الثقافة العمومية على التخفيف من آثار الطبيعة. فالردّ الشهير لفولتير على روسو لفقدانه لذة المشي على أطرافه الأربعة منذ مدة طويلة، على غرار اللذة التي كان يملكها، في الماضي، الحيوان الطبيعي المسمَّى إنساناً، استؤنف على نطاق شعبي بعد سنة بناءً على أطروحة شهيرة نشرها طبيب إنكليزي شبّه فيه المجتمع الإنساني بحظيرة يلهو في داخلها البطّ فَرِحاً وعاشقاً: الرعاية والبساطة تسودان، لكن "النعم الاجتماعية هنا تنطوي على بطبطة مَرِحة. وهذا التجشُّؤ المشبَع هو أعلى شكل من أشكال الحديث."

العمومي والخصوصي أشبه بجزيء المجتمع

لم تكن أساليب التعبير العمومي والخصوصي متعارضة، بل كانت مبادئها تناوبية. ففي العلن، نواجه النظام الاجتماعي بابتداع علامات؛ وفي الظل نواجه قضية التنشئة، من دون حلّها حلّاً كاملاً، متمسكين بالمبادئ المتعالية .فالدوافع التي تحكَّمت في العمومي كانت الإرادة والتصنع، وتلك التي تحكَّمت في الخصوصي كانت التواضع ونبذ كل ما هو تصنّع. لقد كان العمومي ابتداعاً بشريّاً، والخصوصي شرطاً بشريّاً.

بُنِي هذا التوازن على ما نسميه اليوم باللاشخصانية؛ ولم تتحول "حوادث الشخصية الفردية " مبدأ اجتماعيّاً في العلن ولا في الظل. من هنا تفرعت بنية ثانية: الحدود الوحيدة المفروضة على الأعراف الاجتماعية كانت تلك التي نتمثلها من منظار زاوية التعاطف الطبيعي. وعندما نقول اليوم إن الحقوق الطبيعية هي حقوق الإنسان، فإن هذه الفكرة المتداوَلة يبدو أنها ترجع إلى شيء واسع ومُكتسِح بقدر ما هو غامض. بيد أنها كانت أقل اكتساحاً في الحقبة التي بدأت فيها الحقوق الطبيعية تجد معنى من حيث التجربة اليومية. لقد كان مبدأ النظام الطبيعي معتدلاً:

لم تكن الأعراف الاجتماعية موضع تساؤل إلا عندما كانت تسبب الألم أو الضيق المفرط.

لكن ماذا سيحصل، إذاً، إذا هيمنت فكرة الحقوق على المجتمع من خارج سياق مبدأ الاعتدال الطبيعي هذا؟ عندما أخذ الناس يجازفون بفكرة الحرية في القرن الثامن عشر، راحوا يختبرونها خارج هذا السياق. فالحرية بوصفها مبدأ الصلات البشرية وبنيتها، لا يمكن أن تُقرَن بمفهوم العرف، ولا بمفهوم التعاطف الطبيعي. مما لا شك فيه أن مُنَظِّرِي العقد الاجتماعي السابقين، شأن جون لوك، بشّروا بمفهوم الحرية الطبيعية، لكن تحقيق هذه الحرية لم يكن بالأمر السهل. فما إن يجري إدخال مثل هذه الفكرة إلى الحياة الاجتماعية اليومية، حتى يتعرض جزيء العمومي والخصوصي إلى خطر الانشطار. فقد حافظ هذا الجزيء على تماسكه بسبب عدم استخدام الطابع الفردي في تشكيل المبدأ الاجتماعي. بيد أن الطلب على الحرية قد غيَّر هذا الوضع، فكيف يمكن تكسير هذا الجزيء بحيث تلتحم الرغبة في الحرية مع الاعتقاد بالشخصية الفردية أو الطابع الفردي كمبدأ اجتماعي؟ سوف أروي تجربة رجل في منتصف القرن الثامن عشر نُظِر إليه - والكلمات ذات دلالة - على أنه أول "المناصرين الفرديين للحرية ."قصة هذا الرجل تجسِّد الزلزال الذي هزّ مجتمع النظام القديم لاحقاً. هو لم ينجح وحده في أن يقسم جزيء الطبيعة والثقافة لمدة طويلة، إذ لأنه "مناصر فردي للحرية "لم يدم عمله طويلاً، لكن تجربته ألمحت إلى كيفية نجاح هذا الانقسام يوماً ما، وبيّنت كيف ستختفي الحرية نفسها في أثناء هذه العملية، مع بقاء الشخصية مبدأ للتنظيم الاجتماعي على أسس جديدة للهيمنة.

انقسام الجزيء

أصبح جون ويلكس (John Wilkes) (1727 - 1797)في أوائل العشرينيات من عمره نموذجاً للخلاعة في لندن، وكان ابن مقطِّر كحول ثريّ في كليركنويل .(Clerkenwell)كان الشاب مُصاباً بالحَوَل، وجبهته الأمامية نافرة، وشفته العليا راجعة إلى الخلف، لكن هذا الشاب البشع كان يتمتع بقدر كبير من الجاذبية والظُّرف، وأسلم نفسه لحياة من الملذات، وكانت كل مصاعبه من اختياره. كان يُفرِط في شرب الكحول، وانضم إلى عضوية أكثر نادٍ شهير في أيامه واسمه نادي هيل فاير [نار جهنم]، وهو صورة ممسوخة عن تنظيم في القرون الوسطى كان أعضاؤه يمارسون "شعائر "تجمع القداس

الأسود، ومآدب المجون الرومانية، والتقليد الساخر لصلاة المساء الأنغليكانية. تزوج ويلكس وهو في سن العشرين من امرأة ثرية تكبُره باثنتي عشرة سنة إرضاء لوالده، ولم يردعه زواجه عن هذا النمط من الحياة .وأصبح في عام 1763 أشهر شخصية سياسية في أيامه، بـ "المصادفة "كما قال؛ حيث أصبح النصير الأول لمبدأ حق الناس في انتخاب ممثليهم في الحكومة .وواصل مغازلته ومطاردته للنساء من دون توقف طوال ستينيات القرن الثامن عشر حتى وهو في السجن مسلِّياً نفسه بآلاف وسائل الترفيه الأرستقراطي المكلفة .واعتبره عمال لندن وأفراد الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى مدافعاً عن الحرية ومجسِّداً لمبدأ أخلاقي سامٍ. وكان ويلكس ظاهرة متناقضة؛ فهو شخصية تمثِّل الانقسام بين السياسة العمومية و"حوادث الشخصية الفردية"، كما كان من أوائل مَن اخترقوا هذا الفاصل، وغيّروا معنى المجال العام.(94)

عندما نقرأ المنشورات والخطابات السياسية في إنكلترا وفرنسا في خمسينيات القرن الثامن عشر نُصاب نحن المعاصرين بالدهشة لحدة الخطاب. يصف كرّاس إنكليزي نُشر في عام 1758 المعارضين بأنهم "قوّادون للشيطان، وأبناء زنى من دون ذرَّة من الرحمة لآبائهم "وغير ذلك. بينما يصف كرّاس فرنسي عن تعويم قرض أجنبي خصوم الكاتب بأنهم "قرود حقيرة وعبيد لتلّة الروث التي يثرثرون فوقها "وغيرها. ولكن، يا للغرابة، ساعدت اللغة الشخصية البذيئة للخلافات السياسية الغايات غير الذاتية التي كانت تؤدِّيها أحاديث المجهولين في المقاهي، ووفر ويلكس مثالاً جيداً عن هذا الوضع بصورة جزئية.(95)

دخل ويلكس عالم السياسة من خلال كتابة كُرّاسات سياسية. فقد قرر في عام 1762 مع مجموعة أصدقاء إصدار صحيفة سياسية بعنوان نورث بريتون (North Briton) كصوت معارض لسياسات الحكومة التي تبنَّتها صحيفة بريتون (The Briton)

التي يُصدِرها طوبياس سموليت، وصحيفة أوديتور (Auditor)التي يُصدِرها آرثر مورفي. وكما جرت العادة في ذلك الوقت، كانت كل المقالات تُنشَر مع إغفال اسم الكاتب؛ إذ كان من غير اللائق تهجُّم شخص في مقالة باسمه الصريح على شخص آخر. وكانت الهجمات التي شنّها ويلكس شخصية وفظّة أو لاذعة بما فيه الكفاية، ولا سيما تهجمه على صامويل جونسون وعلى الفنان وليام هوغرت. بيد أن الهجمات المكتوبة كان كاتبها مجهولاً، وكان هذا التقليد يعني استحالة معرفة مَن يتهم شخصاً آخر بأنه قوّاد للشيطان. وكان للهجمات في صحيفة نورث بريتون سمة ثانية، كما كان الحال مع صحيفتي بريتون وأوديتور .كان التهجم على شخص ما يأتي مِن زاوية ارتباطه المُعلَن بسياسة ما أو بفريق سياسي ما، أو انتقاداً لعجزه عن تنفيذ سياسة ما، كما هو الحال في انتقاد وزير أو عضو برلمان لتخلُّفه عن أداء واجباته أو غبائه، أو سهولة خداعه.(96)

أدت هذه المعايير التي طُبِّقَت على الخطاب السياسي إلى ظهور قيود مسلكية. ومن الأمثلة على تطبيق هذه القيود في عام 1762، حادثة اللورد تالبوت، وهو من كبار ضباط الدولة، وقد هاجمته نشرة نورث بريتون بشراسة. وخمّن الأخير أن ويلكس هو كاتب المقالة، فدعاه إلى مبارزة. وقبل تبادل إطلاق النار بلحظات، دخل تالبوت في حالة غضب كبيرة، محاولاً دفع ويلكس إلى الاعتراف بأنه في الواقع كاتب المقالة، فوافق ويلكس على القتال من دون أن يعترف بأنه الكاتب .تبادلا إطلاق النار من مسافة قريبة، لكن كلّاً منهما أخطأ خصمه. وبعد ذلك اعترف ويلكس بأنه كاتب المقالة، فتصالحا، وذهبا لتناول زجاجة خمر معاً.(97)

الإهانة العلنية، والدفاع العلني عن الشرف، والطقوس المنفصلة عن الصداقة الشخصية البسيطة والصحبة: من دون فهم هذا التنظيم للإيماءات لا يمكن تفسير الكثير من السلوك السياسي المشابه في باريس ولندن في منتصف القرن الثامن عشر. وفي مجال الخطاب السياسي في أوساط الطبقات الحاكمة، كانت هناك أعراف للإيماءات لا تقل صرامة عن إيماءات الملابس. وكان الانفعال لاشخصيّاً، حتى عندما يحط من قدر الآخرين، وقد أتاحته تقاليد وأعراف مثل إبقاء اسم الكاتب مجهولاً.

ورغم التوافق على تقاليد توجيه الإهانات العلنية وردّ الشرف علناً، تجاوز العدد الخامس والأربعون من نشرة نورث بريتون هذا التقليد. بدا كأنه تهجُّم على الملك جورج الثالث شخصياً، واستعادياً بدا العدد 45 ملَطفاً، وبالتأكيد أقل حدة من أعداد أخرى كالعدد 17، لكنه أثار حنَق عملاء الملك إلى حد أن وزير الداخلية اللورد هاليفاكس أصدر مذكرة إلقاء القبض على كتّاب تلك النشرة والمطابع والناشرين. وأُجبِر ويلكس، بعد صراع، على التخلي عن مقعده البرلماني والفرار إلى أوروبا؛ حيث أمضى فترة منفاه بالتناوب بصحبة ابنته، أو في أحضان أشهر مومسات إيطاليا، مدام كورادیني. وفي نهاية الستينيات عاد إلى إنكلترا، وخضع للمحاكمة لدوره في العدد الخامس والأربعين، وأمضى سنة ونصف السنة في السجن. وتَقدَّم في أثناء ذلك أربع مرات لعضوية البرلمان، لكن أعضاء البرلمان رفضوا منحه مقعداً نيابياً. وبعد خروجه من السجن وجد نفسه قائداً لحركة "اللندنيين (Londoners) "الشعبية التي ربطت محاكمته بقضية الحرية في إنكلترا.(98)

يستحيل الحديث عن هذه الأحداث بطريقة شاملة، لكنها كانت ذات تأثير مباشر في المعاني المرتبطة بمفهوم المبادرة الكلامية العمومية في القرن الثامن عشر كتعبير بعيد عن الذات.

رسم ويلكس، مثل أبناء جيله، خطّاً فاصلاً ما بين واجباته الأسرية، ولا سيما واجباته كأب لابنه الشرعي الوحيد ولابنته بولي، و"حَجِّه طلباً للمتعة ."فرغم انفصال ويلكس عن زوجته قانونيّاً بعد أربع سنوات، استمر في الاعتناء بتعليم ابنته، وحاول حمايتها من أي اتصال بأيٍّ من زملائه "الحُجَّاج"، باستثناء صديقه المقرَّب تشارلز تشرتشل. وخلافاً لما فعله لندني متحرر في أواخر القرن السابع عشر يدعى اللورد روتشستر، بذل ويلكس كل جهد لحماية ابنته الشرعية من التواصل مع إخوانها وأخواتها غير الأشقاء. وفي محاولته لإبقاء أسرته بعيدة عن حياته الخاصة، كان ويلكس رجل عصره بكل معنى الكلمة.

وعلى نحوٍ مماثل، كانت غزواته الجنسية علنية بطريقة مقبولة ومباشرة. ولم يحاول ويلكس أو أقرانه إقامة علاقات جنسية في السر، ما عدا العلاقة بامرأة متزوجة من رجل في مكانتهم ويمكنه محاسبتهم. وبخلاف ذلك، كانت مسؤولية إخفاء العلاقة بامرأة متزوجة تقع على المرأة نفسها. أما العلاقة بالمومِسات أو "الفاسقات"، فلم يكن الرجل يبدي أي حرص على سريتها.

احتوت لغة المغامرات الجنسية خارج نطاق الزواج العديد من خصائص أشكال الخطاب العمومي الأخرى .وكان الإطراء أو الغزل مبهجاً ارتباطاً بطريقة قوله وبظرفه. ولم يكن عمق شغف المُغازِل مهمّاً. في الواقع، فإن النغمة الساخرة في طريقة قول عبارات الغزل تجعل المتحدث أكثر إغراء. ولم تكن فكرة ضرورة بحث العاشق عن لغة فريدة للتعبير عن مشاعره للمرأة التي يحبها معروفة. وكانت عبارات الغزل نفسها تنتقل من علاقة غرامية إلى أخرى، لكن الأهم كان كيفية قول هذه العبارات وكيفية تجميعها، والأسلوب الذي تقال به.(99)

مارس ويلكس هذه القواعد إلى حدها الأقصى، فنال سمعة خليع وهو في العشرينيات من عمره. ويصفه بن فرانكلين كما يلي" :خارج عن القانون ومنفي، ذو شخصية سيئة ولا يساوي قرشاً. ويصفه بيرك (Edmund Burke)كما يلي" :رجل حيوي ولطيف، لكنه غير متعقِّل وبلا مبادئ ." ويصفه والبول (Horace Walpole)كما يلي" :سيَلوم الاستبداد الحرية إلى الأبد على خلاعة هذا القديس.(100)"

كانت سمعته هذه تُستخدم ضده في حياته السياسية، وهكذا عامله مؤرخون كثر كرجل استخدم معاصروه شخصيته كمعيار للحكم على تصرفاته السياسية. ولم يكن هذا التفسير صحيحاً تماماً. مثلاً، كتب ويلكس، بالفعل، مقالة عن المرأة (Essay on Woman)؛ وهي مقالة شديدة الإباحية، ومحاكاة ساخرة لنص مقالة عن الرجل (Essay on Man) التي كتبها بابا روما. وقد استخدم أعداؤه هذه المقالة كسبب لعدم أهليته

لشغل مقعد في البرلمان رغم فوزه الساحق بأصوات أصحاب الملكيات العقارية المطلقة بمنطقته في لندن. لكن في آخر دورة من الانتخابات الأربعة التي فاز فيها ويلكس، ولم يعتمده البرلمان نتيجة لكثرة الحديث عن مقالته عن المرأة، كان الرجل الذي قرر البرلمان أنه "ينبغي انتخابه"، وهو الكولونيل لوتريل (Luttrell)، أكثر شهرة من ويلكس. وكان كثرٌ من أعداء ويلكس في تلك الآونة (منتصف عام 1769)رفاقاً سابقين، وبعضهم حاليين، لويلكس في حفلاته. ولذلك يجب النظر إلى استخدام أعداء ويلكس لشخصيته بعين الحذر. وغالباً ما كان يسخر من هذا الاستخدام مستخدموه أنفسهم. بيد أن الرابط بين ويلكس الشخص وويلكس السياسي، وهو ربط قاتل لأعراف السياسة العمومية في عصره، قد حصل في أوساط أنصاره.(101)

أظهرت دراسة أجراها جورج رود عن خلفيات أنصار ويلكس، أنهم يشملون فئات واسعة امتداداً من التجار الأثرياء إلى العمال شبه المَهَرَة مع ترجيح الكفة لمصلحة الفئة الأخيرة. وبالنسبة إليهم كانت القضايا التي أثارها ويلكس في النشرة رقم 45، والتي تعمقت بسبب رفض البرلمان المستمر لعضويته، تتعلق بمعنى التمثيل؛ فقد وقف إلى جانب الفئات الأضعف امتيازاً في المجتمع ممن كانوا يملكون حرية اختيار ممثليهم .بيد أن معنى الحرية في عام 1763 كان غير واضح، ولم يكن أنصاره متمسكين بفكرة الحرية الصافية والمميَّزة كفكرة تنتظر التطبيق بمقدار اهتمامهم بفهم معنى الحرية من خلال إعادة ويلكس إلى السلطة. وبما أنهم كانوا يطوِّرون مبدأ سياسيّاً بدلاً من تطبيقه على حياتهم، أصبح ويلكس ومجرَّد وجوده، وإصراره على حقه في عضوية البرلمان أمراً بالغ الأهمية بالنسبة إليهم .وكانت صرختهم "ويلكس والحرية "مؤشِّراً دقيقاً على أنه لا توجد أيّ طريقة أخرى لتصور معنى الحرية.(102)

هذا الاتحاد بين الشخص والفكرة يعني أن كل تصرف يقوم به ويلكس له بالضرورة طابع رمزي أو عمومي. حتى مغامراته الجنسية، كان يجب إنكارها

وإبعادها عن صورته كرجل حسبما كان يميل أنصاره الأثرياء، أو تحويلها إلى علامة تمرد ضد النظام القائم، أو إلى نوع من الرومانسية الجنسية، وهو التفسير الأقرب إلى سلوكه بين أنصاره من الطبقة العاملة. وقد وصفه سائق عربة بإعجاب في عام 1768 بأنه "حرّ من قضيبه إلى شعره المستعار ."وكان يجب تقديم تفسير لتعدد علاقاته الجنسية غير الشرعية، مثل تصرفاته الأخرى، لأن حياته الخاصة أصبحت رمزاً لما تعنيه الحرية.

كانت محاولة تفسير معنى مبدأ سياسي من خلال مفاعيل الشخصية على مستوى أعمق وأكثر أهمية من الاتهامات التي وجَّهَها محازِبو الحكومة ضد ويلكس. وكان من السهل لهؤلاء المحازِبين اتهام ويلكس، واستبداله من خلال تعيين عضو برلمان يدّعون أنه أفضل منه، مثل لوتريل الذي كان في الحقيقة أسوأ سمعة وأكثر عنفاً، وكان معروفاً بمغامراته الجنسية. وإن ربطَ أنصار ويلكس بين الشخصية والسياسة قد حوّل النفاق البرلماني إلى أمر آخر: إهانة شخصية لكل محازب أو نصير بدلاً من إهانة حركة اجتماعية.

بالتأكيد، يتضح من رسائل ويلكس وتعليقاته في أثناء محاورته أنه قد فكّر في إزالة الخط الفاصل بين شخصيته وممارسته السياسية. وكان يتحدث مع أصدقائه بسخرية عن شهرته وعن مناصريه .وحاول بالفعل الإبقاء على مسافة بين حياته الخصوصية والعمومية، وابتهج بالإطراء الشخصي من مناصريه، وانزعج كثيراً منه في آن.

وبعد فترة من الشعبية الكبيرة، خلقت الفوارق بين الهوية التي أكسبه إياها أتباعه وإحساسه الذاتي بنفسه حالة من الحزن لديه. وقال كثيرون إن شغفه المعلَن والسيئ الطالع هو خيانة للعقيدة الويلكسية لأنه أدى إلى الكثير من الدعاية المناوئة له. إذا كان ويلكس رمزاً للحرية في نظر أنصاره، فإنهم كانوا، أيضاً، يُقَيِّدون حريته في إدارة شؤون حياته الخاصة. وفي أثناء أعمال شغب عُرِفَت بتمردات غوردون (اضطهاد شعبي واسع النطاق للكاثوليك في لندن)، كان ويلكس بين عدد قليل من الرجال الذين حاولوا احتواء الحشود المتمردة. وشعرت الجماهير أنه أصبح أداة بيد النظام، وخانهم مرة ثانية، وبصورة أعمق، لكنهم فسروا خيانته من زاوية التغيير في شخصيته، وليس على أساس القيود والالتزامات المؤسَّسية التي يخضع لها كممثل

لعمدة المدينة، أو على أساس إيمانه بأن الحرية هي موقف تسامحي، وهذا بالفعل هو سبب تصرفه.(103)

في أثناء فترةِ شعبيةِ ويلكس الساحقة في السنوات الأولى من سبعينيات القرن الثامن عشر، ماذا كان أثر رؤيته كشخصية عمومية على لغة الكلام السياسي؟ أولاً في حرب الصحف الواسعة النطاق التي أشعلتها أنشطة ويلكس، كان هناك الكاتب المجهول الذي أطلق على نفسه اسم جونيوس (Junius) وكانت عقيدته بسيطة:

الإجراءات وليس الرجال هي الرياء الشائع للتسامح المتصنِّع؛ قاعدة ولغة مزيفة ابتدعهما المحتالون، وعمَّموهما بين البلهاء [...] اللوم اللطيف لا يتلاءم مع الوضع المتردي الحالي للمجتمع.

كان دفاع جونيوس عن ويلكس أكثر فاعلية وأوضح للعِيان عندما كان يتناول الصفات الشخصية لأعداء ويلكس، ولا سيما الدوق غرافتون. لكن لهجة هذه الهجمات كانت مختلفة عن الكتابة قبل عَقد، بل مختلفة أيضاً عن الهجمات الشخصية في نشرة نورث بريتون؛ فبينما كانت الأشكال السابقة من الكلام السياسي تتناول الشخصية الخاصة من زاوية القضايا والاحتياجات العامة، تجَنَّبَ جونيوس الحديث عن "الإجراءات"، وأصبحت الشخصية في حد ذاتها هي القضية السياسية. وتماماً كما جسَّد ويلكس الحرية بشخصه، جسَّد أعداؤه الاستبداد، وكان اغتيال شخصيتهم يكفي لنزع الشرعية عن الإجراءات المرتبطة بأسمائهم. هكذا أُزيلَت المبادرة العمومية، ولم تعد هناك أهمية للخطابات العمومية التي يدلي بها الأصدقاء والأعداء، لأنها أصبحت مجرَّد أدلة على شخصية المتحدِّث. وكان جونيوس يكتب بأسلوب قديم، ويستخدم لغة مألوفة تماماً، ولغة متقَنة وطنّانة تلائم الخطاب العمومي، لكن هذه اللغة استُخدِمَت الآن استخداماً حصريّاً: مفردات طعن وذمّ ليست موجَّهة إلا لاغتيال الشخصية، فالاغتيال في حد ذاته عمل سياسي ودفاع عن الحرية.(104)

من المفيد مقارنة جونيوس بصامويل جونسون عدو ويلكس الذي دخل الحرب الكلامية في نهاية ستينيات القرن الثامن عشر. وفي كرَّاسة الإنذار الكاذب (The False Alarm) الأكثر شهرة، عن ويلكس، بذل جونسون كل جهده للحديث عن ويلكس

الرجل من حيث علاقته بـ "الإجراءات"، أي علاقته بالمبادئ المجرَّدة للحقوق والامتيازات الدستورية. فلنقارن جونيوس بمقطع من الإنذار الكاذب على النحو التالي:

إحدى الفوائد الرئيسية التي جناها الجيل الحالي من تحسين الفلسفة وانتشارها هي الخلاص من الترهيب غير الضروري، والإعفاء من الإنذارات الكاذبة. إن المظاهر غير المعتادة، سواء كانت منتظمة أم عرَضية، التي نشرت الرعب ذات يوم على مدى عصور من الجهل ليست بعثاً جديداً للأمن الاستطلاعي.(105)

وكما قال جيمس بولتون، وهو أحد المعلقين على هذه الحرب الكلامية: إن الفروق بين الأسلوبين في جزء منها هي فروق طبقية، لأن جونسون يتحدث عمداً إلى بيئة الطبقة العليا. بيد أن الفروق أكثر من مسألة طبقية، لأنها تمسّ الارتباط بين الشخصية والأيديولوجيا في تلك اللحظة. وكان جونسون وإدموند بيرك مدافعَين عن النظام القائم وعدوَّين لـويلكس، وكانت كتاباتهما السياسية ذات تلميحات مماثلة للعلامات التي يبديها الآخرون في ملابسهم أو في المسرح، في حين كانت لغتهما السياسية لا تمسّ الحياة الحميمة لخصومهما. حصر جونسون القضية حتى في أشد لحظات ذمّه وتهجُّمه على ويلكس في عدم أهليته للمشاركة في الحكومة، ولم يتطرق إلى انتقاد شخصيته قط. وكان لدى جونسون وبيرك وآخرين من أركان النظام فكرة واضحة، ولغة رسمية، وخطاب موضوعي، يضعون ويلكس في إطارها، تشمل النظام القائم والماضي وما هو معروف. وكان ويلكس وأنصاره يثورون ضد هذا الوضوح القائم. كانوا ابتكاريين يبحثون عن الحرية، لكن معنى هذه الفكرة الجديدة كان غير قادر على اكتساب طابع واضح وموضوعي مماثل لما أكسبه الزمن والاستعمال اليومي لفكرة الامتيازات. وانحصر أنصار ويلكس في النظر إلى مبدأ الحرية كما تجسِّده أفعال ويلكس.

بهذه الطريقة انقسم الجزيء. فلم تكن الحرية جزءاً من إطار التعاطف الطبيعي، بل كانت مناقضة لفكرة العُرف كنظام عمومي. فماذا كانت الحرية إذاً؟ عدد قليل من الأشخاص في زمن ويلكس كانوا قادرين على الإجابة عن هذا السؤال. وكل ما كانوا قادرين عليه هو محاولة جعل الحياة الشخصية الفُرادية لبطل الحرية "رمزاً "للحرية

نفسها. وإذا كانت المناداة بالحرية هي الوسيلة التي قسمت بنية الجزيء، فإنها لم تكن التحدي الحقيقي للحياة العمومية؛ فقد تَمَثَّلَ التحدي الحقيقي في الشخصية الفردية كقوة "رمزية ." وانطلاقاً من فكرة الشخصية الفردية بوصفها مبدأ اجتماعيّاً، ظهر في نهاية المطاف الاندفاع الحديث لاعتبار التدابير السياسية صالحة قياساً على مدى كون مناصريها أشخاصاً "موثوقين " "يمكن تصديقهم "و"محترمين."

أظهر ويلكس في ممارسته السياسية كيف ستكون نهايته؛ لكن حياته تُظهِر أيضاً قوة الثقافة العمومية في ذلك القرن. وبالنسبة إلى إحساسه بذاته، ولا سيما فشله في الاحتفاظ بمؤيديه مدةً طويلة، أظهر لنا مدى قوة الجزيء، أي الخصوصي والعمومي، في منتصف القرن على الصمود في وجه المطالَبات بالحرية على أسس شخصية.

الفصل السادس: الإنسان بوصفه ممثلاً

يبقى سؤال أخير يجب طرحه في شأن المجال العمومي في القرن الثامن عشر. أيُّ نـوع مـن البشر كان يقيم في هذا المجال؟ قدّم أهل تلك الحقبة جواباً واضحاً عن هـذا السـؤال: كـان ممـثلاً ومؤدياً. لكن ما هو الممثل العمومي؟ وكيف يختلف عـن الأب؟ ثمـة مسـألة هنـا تتعلـق بالهويـة، وكلمة هوية نافعة هنا، لكنها غالباً ما تُستعمَل عـلى وجـوه شـتى. في المعنـى الـذي حـدّده [عـالم النفس] إريك إريكسون (Erik Erikson) للهوية، هي نقطة الالتقاء بين ما يرغب الشـخص في أن يكونه، وما يسمح له العالم أن يكـون. فهـي إذاً ليسـت الظـروف الخارجيـة وحـدها، ولا الرغبـات وحدها، بل إن الهوية هي المكان الذي يحتله الفرد في مشهد مكوَّن من تقاطع تلك الظروف وتلك الرغبات. صورة الإنسان العمومي ممثلاً صارت منذ قرنين هوية محدَّدة بدقة، وذلـك لأنهـا كانـت مثبتة بوضوح تام على نحو يجعلها، استعادياً، تصلح ركيزة مرجعية. فعـلى الـرغم مـن أن الشروط المادية والأيديولوجية للحياة العمومية قد أصبحت غامضة شيئاً فشيئاً، متشظية وبـلا معنـى بعـد سقوط النظام القديم، فإن العثور على معنى الإنسان العمومي لا يزال ممكناً.

الإنسان العمومي ممثل: وعلى الرغم من أن الصورة موحية، فإنها ناقصة، لأن هناك خلفها فكرة أكثر أساسية، وهي ما يعطيها جوهرها. والمقصود هو التعبير بوصفه عرضاً للإحسـاس، ومنـه تبرز هوية الممثل: الممثل العمومي شخص يعرض أحاسيس.

التعبير بوصفه عرضاً للأحاسيس هو مبدأ عام يشتمل عـلى ممارسـات، مثلهـا مثـل علامات اللغة التـي جـرى تقصِّـيها في فصـول سـابقة. لنفـترض أن شخصـاً يـروي لشـخص

آخر عن أيام احتضار والده في المستشفى .مجرد روايـة تفاصـيل هـذا المـوت تكفـي اليـوم لإثـارة شفقة المستمع. الانطباعات القوية التي وُصفت بدقة مطابقة للتعبير بالنسبة إلينـا، لكـن لنتخيـل وضعاً أو بالأحرى مجتمَعاً، لا تعني فيه روايةُ تفاصيل الاحتضار شيئاً للآخر .فالإنسان الـذي يـروي هذه اللحظات لا يمكنه الاكتفاء بإعادة إحيائها، بل عليه أن يعيد تركيبها بانتقـاء بعـض التفاصـيل والتشديد عليها، وحذف تفاصيل أخرى، بل تحوير علاقته بالموت كي تتطـابق أو تتفـق مـع نمـوذج معيَّن، مع عرض معيَّن لحال الموت لدى محادِثـه. في مثـل هـذه الحـالات يريـد الـراوي أن يعـرض حادثة موت والده عرضاً منسَّقاً تنسيقاً يمكن أن تطابق تفاصيله صورة حدث مثـير للشـفقة. عـلى هذا النحو لا تغيِّر "الشفقة "شكلَها تبعاً لنوع الموت موضوع الروايـة. فالشـفقة موجـودة بوصـفها إحساساً مستقلّاً عن كل تجربة خاصة يمكن أن يعيشها المرء. وهي تعمل على نحو ثابت.

تتعارض نظرية التعبير هذه مع مفهوم الشخصية الفردية باعتبارها تعبيرية. إذا كان مجرَّد ما رأيتُه وأحسستُ به وعشتُه، بلا تمويه ولا تركيـب أو تلفيـق لتجربتـي لأجعلهـا ملائمـة للمعيـار المطلوب، هو جوهر التعبير، فـ "الشـفقة "التـي أشـعر بهـا لا يمكـن أن تكـون مُعَـبِّرة لغـيري مثـل الشفقة النابعة لديه من تجربة مختلفة. ففي عرض الإحساس، أروي مشاعري الخاصـة كـما تبـدو لي، وليس من عمل تعبيري يجب القيام به" :يكفي عيش هذا الإحساس"، وليس هنـاك أيّ تنسـيق للحركات وأيّ ترتيب للمشهد يجعلان الإحساس أكثر تعبـيراً، بـل عـلى العكـس تمامـاً، إذا وُضـعت تجربتي لتناسب نمطاً عموميّاً، ستبدو أقل "أصالة ."مبدأ عرض الإحساس في هذا المعنـى هـو مبـدأ غير اجتماعي، بما أن الناس لا يملكون تجربة الشـفقة نفسَـها ليتبادلوهـا، فـإنهم لا يملكـون معنـى مشتركاً للشفقة يمكن أن يقوم بدور رابط اجتماعي.

في المقابل، يملك الإنسان العمومي في نظام تعبيري مصمَّم لعرض الإحساس هويـةً كممثـل - (actor)كمؤدٍّ (enactor) - إذا أردنا. وهذه الهوية تنشِئ رابطاً اجتماعيّاً بينـه وبـين الآخـرين . فالتعبير بوصفه عرضاً للإحساس هـو عمـل الممثـل، إذا حملنـا هـذه الكلمـة سريعـاً عـلى معناهـا الأوسع. وهويته تقوم على إنتاج التعبير بوصفه عمـلاً تمثيليّـاً .وعنـدما تنتقـل الثقافـة مـن عـرض الإحساس إلى تمثيله - بطريقة تبدو فيها التجارب الفرديـة المرويـة بدقـة تجـارب تعبيريـة - يفقـد الإنسان العمومي وظيفتـه، وهويتـه تاليـاً. وكلـما فقـد هويتـه يصـبح التعبـير نفسـه، أقـل فأقـل، اجتماعيّاً.

أعتذر عن تكثيف هذه النظرية واختصارها، لكن من المفيد بداية معرفة ما يكمُن خلف فكرة الإنسان العمومي بوصفه ممثلاً. ويجب امتلاك معنى هذه العلاقات المنطقية لنفهم الإطار الخاص جدّاً الذي كان فيه أناس العالم العمومي إبان النظام القديم يتكلمون على الإنسان كممثل. كانت هناك ثلاثة أشكال من الرؤى لمقاربته.

الرؤية الأولى هي الأكثر انتشاراً بين سكان المدن: إذا كنا نعيش في مسرح العالم وأصبحنا ممثلين، فإننا نملك أخلاقية جديدة أكثر سعادة. الرؤية الثانية الأكثر نقدية كانت رؤية كتّاب أمثال ديدرو درسوا ظاهرة التمثيل في علاقتها بالحياة العمومية وبالطبيعة .الرؤية الثالثة الأكثر فرادة هي رؤية روسو التي كانت تشكِّل آنذاك النظرية الأهم في ما يتعلق بالصلة بين الحياة الكوزموبوليتية والمسرح، وهي كذلك الأكثر إدانة لهذه الصلة. فإضافة إلى كونه محلِّلاً وناقداً، كان روسو متنبئاً تنبأ بأن النظام العمومي سوف ينهار، ويحِلّ محلَّه نمط حياة جديد مبني على مُرَكَّب قوامُه الشعور الحميم الصادق والقمع السياسي. كان روسو على وفاق مع نمط الحياة الجديد هذا - يُشْبِه كثيراً نمط حياتنا في الواقع - لكنه كان في المقابل نبيّاً سيئاً. فهو اعتقد أن النظام الجديد سيقوم مع زوال المدينة الكبرى، وإعادة إحياء المدن الصغرى. يمكننا، بفضل روسو، قياس إلى أي حد فقدت ثقافتنا المدينية الحديثة حسّ العالم العمومي، وأحلّت حياة جديدة أكثر شخصية وأصالة، لكنها أكثر فراغاً في نهاية الأمر، محلّ الحياة التعبيرية وهوية الإنسان العمومي.

نظرة الحس السليم إلى الإنسان بوصفه ممثلاً

بدءاً من رواية توم جونز (Tom Jones)في جزئها السابع، أخذت مغامرات البطل الشاب تجري في لندن. ففي هذه الفترة قدّم هنري فيلدنغ بحثاً صغيراً عنوانه "مقارنة بين العالم والمسرح"، يبدأ على النحو التالي:

غالباً ما قورن العالم بالمسرح [...] هذه الفكرة دُفِعت بعيداً جدّاً، وأصبحت عامة إلى حد أن بعض الكلمات الخاصة بالمسرح، والمستعمَلة في البداية مجازيّاً في عالم الواقع، أخذت تطبَّق الآن حرفيّاً وبلا تمييز في المجالين: في التداول الشائع نتكلم على المسرح والمشهد لنستحضر الحياة بصورة عامة، وكذلك التمثيليات الدرامية حصراً .[...]

بعد ذلك بقليل تظاهر فيلدنغ بالاعتذار؛ يعرف قراؤه، بالتأكيد، أن المسرح والشارع مجالان يعبِّر أحدهما عن الآخر "حرفيّاً"، وأنه يقف في مكان تقاطعهما معتذراً عن

ذلك. هو لا يريد إلا تذكير قرائه الأعزاء بأن امتزاج المسرح بالحياة اليومية أمر حقيقي، لم يَعُد "استعارة "خيالية كما كانت الحال إبان فترة استعادة الملكية.(106)

"العالم بوصفه مسرحاً"، قُصد به فعلاً فكرة عامة قديمة ارتدت ثوباً جديداً في منتصف القرن الثامن عشر. لقد لاحظنا أصلاً أن إحدى الوظائف التقليدية لصورة مسرح العالم هي فصل الطبيعة البشرية عن النشاط الاجتماعي، من خلال فصل الممثل عن الدور. من منظور الحس العام للإنسان بوصفه ممثلاً، لا يمكن إدانة أيّ شخص لارتكابه فعلاً سيئاً، وكل ما يحتاج إليه هو تغيير سلوكه. فالإنسان كممثل يحمل نيراً أخلاقيّاً أخفّ من الإنسان التطهُّري [البيوريتاني] أو الكاثوليكي المتدين. فهو لم يولد من رحم الخطيئة، هو ينغمس فيها إذا أدى دوراً شريراً على المسرح.

أشار فيلدنغ نفسه إلى هذا الأمر. فهو يؤكد في دراسته أن "تصرفاً سيئاً واحداً لم يَعُد يشكِّل إثماً في الحياة، تماماً كما أن دوراً سيئاً واحداً لا يجعل الممثل تافهاً على خشبات المسرح ."فكلما اختلط مجالا المدينة والمسرح أصبح التشابه بينهما حقيقة حرفية .فخصائص الأدوار المسرحية مختلفة عن طبائع الممثلين، تماماً كما "يمكن أن يعيب شخصُ عادي علةً ما، أو حتى نقيصة في شخص معيَّن من دون أن يشعر بالغضب من هذا الشخص ."تالياً، لا نستطيع القول بوضوح مَن هم الناس في المدينة الكبرى، بل علينا أن نربط بينهم وبين ما يفعلون فحسب. شخص ما يلحق ضرراً بالآخرين؟ إذاً على طريقة غاريك المشكلة معه هي أن يقوم بتغيير دوره. ولماذا لا يتغير هذا الشخص، ما دام كل مظهر ودور غير ثابتَين تعريفاً في المدينة الكبرى؟.(107)

إذا كان الإنسان بوصفه ممثلاً قد تخلّص، عموماً، من عبء الخطيئة الأصلية بفصل طبيعته عن أفعاله، فإن اكتشاف الحس السليم في القرن الثامن عشر نتيجةَ هذا الفصل، جعل هذا الإنسان يستنتج أن بإمكانه التمتع أكثر بنفسه. وبما أنه غير مقيَّد ضمن ما هو عمومي بالطبيعة ولا بالفرائض المسيحية، فباستطاعته أن يُطلِق العِنان لنزواته ورغباته في صحبة الآخرين. ولذلك، غالباً ما ربطت نصوص تلك الحقبة على نطاق واسع صورة الإنسان بوصفه ممثلاً بالحياة المدينية. أما رواياتها عن مسرح العالم، فلا تقوم بدورها على الصلات بين الإنسان والآلهة قط، كحال

أفلاطونيي عصر النهضة، ولا تستند كذلك إلى التشاؤم الكئيب في ما يتعلق بمعنى الحياة البشرية، كما لدى كتّاب المسرح في عصر الملكة إليزابيث. ثمة رسالة رائعة في كتاب مونتسكيو (Montesquieu)رسائل فارسية (Lettres Persanes)، إذ يعجز البطل الذاهب في إحدى الليالي إلى الكوميدي فرانسيز عن التمييز بين الممثلين على خشبة المسرح والمشاهدين في القاعة: الجميع يستعرض ويتخذ أوضاعاً ويتسلى. فالتسلية، والتسامح الكَلبيّ، واللذة الناجمة عن رفقة الآخرين، هذه هي بعض المشاعر التي يتضمنها التصور العادي للإنسان بوصفه ممثلاً.

بيد أن هناك مفكرين لاحظوا أن هذه الأفكار الشائعة عن الإنسان بوصفه ممثلاً تتعلق، حتى بمعاني التخالط الاجتماعي، بمفهوم ضمني وأكثر عمقاً للتعبير. أشهر هؤلاء المفكرين هو ديدرو الذي ربط، في كتابه مفارقة عن الممثل (Paradoxe sur le comédien)، التمثيل بنظرية نفسية أكثر عمومية.

مفارقة الممثل عند ديدرو

يختصر ديدرو ما يسميه مفارقة الممثل المسرحي على النحو الآتي:

ألا يقول الناس إن إنساناً ما هو ممثل كبير؟ لا نفهم من ذلك أنه يشعر، بل على العكس نفهم أنه يبرع في المحاكاة، على الرغم من أنه لا يشعر بشيء....

كان ديدرو المُنظِّر الأول الكبير الذي رأى أن الممثل يقوم بنشاط دنيوي. فمعظم النظريات الفرنسية العائدة إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر ربطت تمثيل الممثل بما كان مفروضاً أن يعرضه ويقدِّمه. فحقيقة النص الذي يؤدَّى كانت على صلة بنوعية تمثيل الممثل. لذلك، كان يمكن إدراج مصطلح التمثيل المسرحي في باب الخَطابة، وربط الخطابة بالأخلاق والدين. في هذا السياق كان الكاهن أفضل خطيب ممكن، فالنص الذي يتلوه كان هو الحقيقة المطلقة. وأيّ مسيحي صالح لم يخطر في باله طبعاً أن يقارن الكاهن بالممثل مباشرة. وسبب ذلك بالضبط هو أن خطابة الكاهن التي تنطق بالحقيقة الإلهية، أرقى بالطبع من خطابة المسرح.(108)

قطع ديدرو هذه الصلة بين التمثيل المسرحي والخطابة ومضمون النص. ففي مفارقته، أنشأ نظرية للدراما مغايرة لنظرية الشعيرة؛ هو كان أول من أدرك أن ليس للتمثيل، بوصفه شكلاً فنيّاً مستقلّاً، من دون مرجعية إلى ما كان يجب أن يُعرَض. فعند ديدرو لم تكن "علامات "العرض هي "علامات "النص. ولذلك أمكنه أن يكتب:

إذا كان الممثل مفعَماً بالمشاعر، مفعَماً حقّاً، فكيف يمكنه أداء الدور نفسه مرتين متتاليتين بالصدق نفسه والنجاح نفسه؟ فإذا أدى الدور بحرارة قوية في العرض الأول، فسيكون منهَكاً وبارداً كالرخام في العرض الثالث.(109)

الممثل الذي يصدّق دموعه، ويحمل تمثيله على مشاعره الخاصة، ولا يقيم مسافة بين نفسه والانفعالات التي يؤدِّيها على المسرح، غير قادر على التمثيل وأداء دوره أداءً متماسكاً، بل عليه ألّا يتأثر بمضمون النص كي يمثِّله ويؤدِّيه؛ ففنّه ليس خاضعاً لهذا المضمون. نحن نعلم مثلاً أن الممثل المبدع في مسرحية سيئة يستطيع تقديم أداء رائع؛ وسبب ذلك يكمن في طبيعة الأداء التعبيري: من دون بذل بعض الجهد على صعيد الانفعالات، ومن دون إجراء حساب لكيفية إظهارها، لا يمكن أداء التعبير نفسه أكثر من مرة واحدة.(110)

بيد أن النظرية التي يقترحها ديدرو لا تتعلق بـ "خُدَع "مهنة التمثيل فحسب، بل تتعلق أيضاً بعلو شأن الاصطناع على الطبيعة، ما دام المقصود هو التعبير عن الانفعال. لذلك يطرح ديدرو سؤالاً:

هل فكرت مرة في الفرق بين الدموع المستثارة نتيجة حدث مأساوي حقيقي، وتلك التي تستثيرها قصة محزنة؟

ويجيب أن النحيب في الحياة الواقعية هو نحيب فوري ومباشر، فيما يجب أن يكون نحيب الممثل واعياً ومتدرجاً. فعلى الرغم من أن العالم الطبيعي يبدو أعلى شأناً من عالم الممثل، غير أن الأول في الحقيقة أكثر هشاشة وخضوعاً للمصادفة. لنتخيل، يكتب ديدرو، امرأة تبكي، ولكن إذا كانت مصابة بعاهة جسدية، فإن عاهتها لا بد أن تنسيَنا للحظةٍ حزنها؛ أو لنفترض أن من الصعب فهم لهجتها، فهذا يؤدي إلى أن نسهوَ عن دموعها. ولنتخيل أيضاً أن المرأة هذه تُظهر لك ألمها في لحظة لا تكون فيها

مستعدّاً لاستقباله. إن العالم الذي يتفاعل فيه الناس مباشرة وتلقائيّاً، في هـذه الحـالات كلهـا، هـو عالم يكـون التعبـير فيـه تعبـيراً محرَّفـاً. فكلـما كـان التعبـير بـين شخصـين طبيعيّـاً تـدنت قابليتـه للتصديق.(111)

في العالم الذي يسيطر فيه التعاطف والإحساس الطبيعي، لا يمكـن تـوفر التمثيـل الـدقيق للانفعال إلا مرة واحدة في أحسن الأحوال.(112)

ثم يتساءل ديدرو كيف يمكن تمثيل الانفعال وأداؤه أكثر من مرة، ويحدِّد في جوابه مفهوم العلامات الاصطلاحي .يمكن نقل إحساس ما مرات متتالية عندما يتوقف الشـخص عـن "المعانـاة " من ذلك الإحساس، فيقوم إذاك بتفحصه بتجرُّد ومن مسافة مـا، ويتوصـل إلى العثـور عـلى شـكله الجوهري. هذا الجوهر يستبعد كل ما هـو طـارئ عليـه: مـثلاً، إذا كانـت وضـعية المـرأة في غايـة الصرامة وهي في مشهد للتعبير عن حزنها على زوج غائـب فإنهـا تُلهينـا، فتغـيّر تلـك الوضـعية إلى انحناء. وإذا تركَّز الانتباه على حجم الصوت لدى تفخيم الكلام بقوة بدلاً من التركيز على الكلـمات المنطوقة، فسنتعلم الالتزام بطبقة صوت مـنخفض. ونتيجـة أعـمال كهـذه تتحـدد سـمة الانفعـال الجوهرية. وفي السيرورة المؤدية إلى تكوُّن مثل هـذه العلامـات، لا يعـود الممثـل يشـعر بالانفعـال مثلما يشعر به الجمهور الـذي ينقـل إليـه الممثـل هـذا الانفعـال، غـير أن الممثـل لا يتوقـف عـن الشعور. هنا غالباً ما فُهِم ديدرو فهماً سيئاً؛ فمشاعر الممثل إزاء تمثيله تختلف عـن المشـاعر التـي يثيرها لدى المشاهدين.(113)

مثل هذه الحركات هي الوسيلة الوحيدة لتثبيت التعابير وجعلها مستدامة. وهدف هـذه الحركات هو التغلب على التشوهات التي يُحدِثها الوقت:

تكلِّمني عن لحظة عابرة من لحظات الطبيعة، وأنا أكلِّمك عن عمل من أعمال الفن الذي يُعرَض ويستمر، وله تطوراته ومدته.(114)

باختصار، "التكرارية "هي جوهر العلامات.(115)

كان الممثل الإنكليزي الكبير ديفيد غاريك هو النموذج في نظر ديدرو الذي تعرَّف إليه في شتاء 1764 - 1765 في أثناء عرض مسرحي، وترك في نفسه تقديراً كبيراً وصفه كالتالي:

يضع غاريك رأسه بين بابين يفتحان ويغلقان، وخلال خمس أو ستّ ثوانٍ يتغير تعبيره تباعاً من الابتهاج الشديد إلى السرور المعتدل إلى الاستكانة، ومن الاستكانة إلى الدهشة، ومن الدهشة إلى الحزن، ثم إلى الخوف، ومن ثم إلى الرعب، ومن الرعب إلى التعبير عن اليأس، ليعود إلى النقطة التي بدأ منها .هل تختبر روحه كل هذه المشاعر، وهل يمكنه أداء كل هذه الأحاسيس بانسجام مع تعابير وجهه؟.(116)

تنص الصفة المبتذلة لنقد ديدرو على أنه وضَعَ الفن في مواجهة الطبيعة، وأن النظرة إلى قوة ممثل مثل ديفيد غاريك اعتُبِرت عظيمة وغير طبيعية، وتقريباً مرعبة. إن هذا التعارض البسيط لن يؤدي الغرض. اعتبر ديدرو أن عمل الممثل كله يتوجه لاكتشاف الأشكال الأساسية التي تتحكم في العالم الطبيعي، لتعرية تلك الأشكال من غطائها الخارجي المباشر. ففي استبعاد الممثل مشاعره الخاصة عمّا يعرضه، يعي الأشكال الملازمة لمجال الشعور الطبيعي. وكلما كان عمله قريباً من الطبيعة تمكَّن من التواصل مع الناس الذين يظلّون في تلك الحالة الفوضوية .وبابتكاره أشكال تعبير قابلة للتكرار ينظّم المؤدي مؤقتاً أحاسيس هؤلاء الناس. مع ذلك لم يكن التواصل تقاسماً للعلامات. فالممثل يجب أن يظل على مسافة من الإحساس الذي يتلقاه المشاهد، ومسيطراً عليه، لذلك، نجد في مصطلح التعبير المتكرر والمطَّرد فكرة اللامساواة.

هذه العلاقة الودية بين الفن والطبيعة في نظرية ديدرو هي علاقة مهمة لتحليل التمثيل [الأداء] خارج المسرح .فديدرو لا يقصد قَصر نظريته على تجليات بعض عباقرة خشبات المسرح مثل غاريك، بل أراد استخدام هذه التجليات كنماذج لتحليل تبادلات اجتماعية أخرى معبِّرة. فالأفعال الاجتماعية المعبِّرة هي أساساً تلك التي باستطاعتها أن تتكرر. والأفعال الاجتماعية القابلة للتكرار هي تلك التي تُداخلها مسافة ما بين شخصية الشخص والكلام الذي يلقيه أمام الآخرين أو المظهر الجسدي الذي يظهره أمامهم. المظهر المستقل عن الأنا هو شيء محسوب، والفرد الذي يقدِّم

نفسه بهذا المظهر أو ذاك يمكنه بطيبة خاطر تغيير كلامه أو لباسه كلما أراد، وذلك تبعاً للظروف التي يجد نفسه فيها. يُحلِّل ديدرو العلامة بوصفها إطراءً غير شخصي، إطراءً يمكننا تكراره بطريقة خالية من المحاباة. ويفسّر ديدرو لماذا تستمر مثل هذه العلامات في منح اللذة. الإطراء له حياته الخاصة، وشكله المستقل عمن يتلفظ به ويتلقاه. إنه يعبِّر بذاته وبواسطة ذاته. نقع على الشيء نفسه في "وسادة المشاعر"، أو في البقعة الملوَّنة على الوجه. إن لاشخصانية اللغة التي تربط بين الطبقات الاجتماعية تملك العقلانية نفسها. وتكون اللغة معبِّرة قدر ما تُبَلوِر بوعي عالَماً قائماً بذاته وشكلاً له دلالته المستقلة عن الظروف الخاصة للشخص الذي يتكلم وجمهوره. باختصار، ينتقل ديدرو من نظرية أداء الممثل إلى نظرية الانفعال بما هو عرض. ثمة شكل للمشاعر التي يثيرها الممثل، أي لها معنى في ذاتها، على غرار ما للقاعدة الرياضية من دلالة في ذاتها، أيّاً يكن الشخص الذي صاغها. وكي يحدث هذا التعبير يجب على الكائنات البشرية التصرف بطريقة مناقضة للطبيعة، والبحث عن أيّ عُرف وصيغة يمكن تكرارهما.

استعادياً، تبدو أفكار ديدرو بمنزلة الأسّ الفكري لحياة عصره العمومية؛ لكن لا يمكن في أي حال اعتبار ديدرو المتحدث باسم معاصريه. ذلك أن نصه الذي انتهى من كتابته في عام 1778، لم يُطبع ولم يُنشَر إلا في عام 1830. أما خلال خمسينيات القرن الثامن عشر، فكان هناك نقاد ومنظرو مسرح يرفضون صراحة هذا النوع من الآراء. وعوضاً عن ذلك استمروا في التشديد على التعاطفات الطبيعية. وبالفعل كانت مفارقة ديدرو نفسها استجابة لرسالة الكوميدي (Le comédien)التي كتبها بيير ريمون دو سانت ألبين (Pierre Rémond de Sainte - Albine) في عام 1747، وسرعان ما ترجمها جون هيل (John Hill)إلى الإنكليزية، ثم أعاد ستيكوتي (Antoine Sticotti)ترجمتها إلى الفرنسية في عام 1769، وهي النسخة التي قرأها ديدرو. ورأى كاتب الكوميدي أن العاطفة هي روح الممثل ومصدر قوته، فإذا امتلك روحاً باردة فسوف يكون بلا مشاعر. وكانت آراء ديدرو تلقى شعبية كبيرة في خمسينيات القرن الثامن عشر وإن لم تُناقَش بقوة. سبق ريكوبوني (François Riccoboni)آراء ديدرو في مؤلَّفه فن المسرح (L'Art du Théâtre)، ثم غريم (Friedrich Melchior Grimm)في بحث عن المسرح، ثم دُوِّنَت لاحقاً في مقالة عن الخطابة بقلم مارمونتيل (Jean - François Marmontel)، نُشِرت في الموسوعة الفرنسية.(117)

تَشكَّل في خمسينيات القرن الثامن عشر، أول مرة، ما يسمِّيه الجدلُ بين مؤرِّخي المسرح الحرب بين "العاطفة "و"الحساب ."وسُجِّلَت بعد سنوات قليلة حادثة آسرة يصعُب تصديقها التقت فيها أعظم ممثلتَين في عصر ديدرو، مدام كليرون ومدام دومسنيل في مسرح "الكرة الحمراء .(Théâtre Boule - Rouge) "وكان ديدرو يَعُدّ مدام كليرون الممثلة الموازية للممثل غاريك. وكان يعتبر مدام دومسنيل ممثلة متوسطة الموهبة، لأنها تعتمد على مشاعرها الخاصة . وأخذت الممثلتان تناقشان مسألة الإحساس مقابل الخطوات المحسوبة في أداء الدور. وقالت مدام دومسنيل" :استوعبتُ دوري تماماً، أحسستُ به، أسلمتُ نفسي له ."وردّت عليها مدام كليرون فوراً" :لم أفهم قط كيف يمكن أن يؤدي ممثل دوره من دون حساب ."وتدخَّل الممثل دوغانزون (Duganzon)في الحديث قائلاً" :ليس موضوعنا معرفة ما إذا كان الفن المسرحي موجوداً، بل معرفة ماذا يسيطر على هذا الفن: التخيل أم الواقع ."فقالت مدام كليرون" :التخيل"، بينما قالت مدام دومسنيل" :الواقع.(118)"

مع كل التفاهة السارة التي انتهى إليها النقاش، كان أفضل جانب فيه هو الافتراض الذي تقاسمه الطرفان. ويتضح من رسائل ريمون دو سانت ألبين وريكوبوني إلى ديدرو في خمسينيات القرن الثامن عشر، ومن آراء ممثلين مثل كوكولان (Coquelin)في القرن التاسع عشر أن الجميع قد قبلوا افتراض ديدرو الأساسي الذي يقوم على استقلال الأداء عن النص؛ فالحرب بين العاطفة والحساب تتعلق بما يشعر به الممثل، وليس بصدق مشاعره تجاه صحة الكلمات التي عليه أن ينطق بها أو صدقها. سأل الأسقف [الفرنسي] بوسوييه (Jacques - Bénigne Lignel Bossuet)رعيته، في واحدة من أشهر عظاته في القرن السابع عشر: كيف يمكنكم أن تتأثروا ببلاغتي وألّا تندفعوا إلى الاعتراف بخطاياكم أمام الله؟ بعد ثمانين عاماً أصبح بالإمكان مناقشة مميزات بوسوييه الخطابية، والجدل الحاد في شأن ما إذا كان يضبط نبرته أم أنه كان ينجرف بالسيل البلاغي الذي يصبُّه على الباريسيين من دون اهتمامه كثيراً بمقولة أن الشخص إذا كان متحدثاً عظيماً، فيجب أن يكون أكثر تقوى. قام المعسكران بعلمنة ظاهرة الأداء، في زمن ديدرو، وذلك بفصلها عن جميع علامات الحقيقة الخارجية. وفي

هذا السياق، طورت أفكار ديدرو الفكرة العلمانية / الدنيوية حتى نهايتها المنطقية، أي كنظرية التعبير: إذا كان أداء الممثل نشاطاً لا يرتبط معناه بالنص، فيجب أن يكون للأداء معنى مستقل عن المؤدي ومشاعره وحالاته المتغيرة.

وجدت هذه الفكرة التي تتعلق بالأداء المسرحي الدنيوي غايتها عندما ربطها روسو بظاهرة المدينة.

إدانة روسو للمدينة بوصفها مسرحاً

من الغريب أن يخطر في البال أن أكبر مُحلِّلي الحياة العمومية المدينية [في القرن الثامن عشر] كان رجلاً يكره هذه الحياة. رأى جان جاك روسو أن الحياة الكوزموبوليتية ليست طوراً حضارياً راقياً، بل هي نمو مخيف. فأكثر من كل معاصريه، درس بعمق ظاهرة المدينة الكبرى كأنه يشرِّح سرطاناً. كانت باريس موضوعه الأساسي، لكنه كان يعتقد أننا نقع على خصائص الحياة الباريسية المسرحية في جميع المدن الأوروبية الكبرى. روسو هو أكثر من مجرَّد شاهد على عصره، أو معلّق أخلاقي. فبإدانته المزج بين المسرح والشارع، استطاع أن يقدِّم أول نظرية للمدينة الحديثة بوصفها وسطاً تعبيريّاً.

كان روسو أول كاتب يصف المدينة بالمجتمع الدنيوي. وكان أول من بيَّن أن هذه الدنيوية ترتبط بنوع خاص من المدن هو العاصمة الكوزموبوليتية، أي إنه أول من رأى حصول انقطاعات في التجربة "المدينية"، وتوصَّل من ذلك إلى نظريته في شأن الكوزموبوليتانية. وكان أول من ربط سُنَن الاعتقاد العمومية السائدة في المدينة العوالمية بالتجارب النفسية الأساسية كالثقة واللعب؛ إذ تربط الثقةُ سايكولوجيا المدن بسايكولوجيا الإبداع. وكانت كل هذه البصيرة موجَّهة نحو غاية مريعة؛ إذ استنتج ديدرو من خلال تحليله التشريحي للمدينة الكبرى بأن البشر غير قادرين على إقامة علاقات أصيلة على أساس نفسي - خلافاً للكوزموبوليتانية - إلا من خلال فرض الاستبداد على أنفسهم، وأبدى موافقته على هذا الاستبداد.

إن الظروف التي أملت على روسو تشكيل نظريته توضح جزئيّاً ما كتبه. بين عامي 1755 و1757 نشر دالمبير (Jean le Rond d'Alembert)(119)في الموسوعة مقالة

عن مدينة جنيف، لاحظ فيها أن ليس من مسرح في هذه المدينة. وبما أن جنيف مدينة ذات تقاليد كالفنية لم يفاجئ غيابُ المسرح فيها دالمبير كثيراً .فهو يعلم أن أهل جنيف يخشَون من "ذائقة التزين والإسراف والفِسق التي تنشرها فرق الممثلين بين فئة الشباب ."لكنه، بصفته دخيلاً، لم يفهم لماذا لا يمكن أن تسمح هذه المدينة القاسية والمتقشِّفة بوجود مسرح؛ ذلك لأنه اعتبر أن وجود المسرح قد يكون مفيداً للمواطنين، فكتب" :من الصعب جدّاً اكتساب رقة ذوق معيّنة ومشاعر معيّنة من دون عروض مسرحية.(120)"

تشبه آراءُ دالمبير كثيراً آراءَ فيلدنغ: يقدِّم المسرح نماذج سلوك للحياة العادية. أثارت هذه الآراء غضب روسو الذي كان مواطناً في جنيف، وقد أمضى بضع سنوات في باريس. وقد نشر في عام 1758 رسالة إلى السيد دالمبير (Lettre à d'Alembert sur les spectacles)تتجاوز كثيراً الأقوال الأصلية التي ذهب إليها هذا الأخير. وكي يبرِّر الرقابة السياسية على المسرح، بيَّن روسو أن القيم التي دافع عنها دالمبير هي قيم إنسان كوزموبوليتي؛ ثم أراد أن يبرهن أن دخول القيم الكوزموبوليتية إلى مدينة صغيرة يدمِّر الدِّين، ويجعل الشعب بلا حياة داخلية عميقة ونزيهة، في حال تعلمه التصرف على منوال "رقة مشاعر "الممثلين.(121)

جميع التعارضات التي يقيمها روسو :مدينة كبرى كوزموبوليتية / مدينة صغرى؛ ملهاة / أصالة؛ حرية / مجرّد طغيان مصدرها نظرية الفساد، فساد الأعراف، أو الأخلاق

(mœurs) .والأعراف هي تقاطع للسلوك والأخلاق والمعتقدات. وقد استخدم كتّاب القرن الثامن عشر هذا المصطلح بمعنى "الميل القِيَمي "و"تعريف الدور ."ولا يمكن بقية مصطلحات القاموس السوسيولوجي الإحاطة بمعنى الأعراف، فهي تخص السلوك الكامل وأسلوب شخص ما في الحياة.(122)

يؤكد روسو أن الأعراف تَفسُد عندما يتبنى الشعب نمط حياة يتجاوز العمل والعائلة والواجبات المدنية. فتعدّي نطاق العيش الضروري، والتفكير في ملذات معيَّنة، لا يُسهِمان في إيلاد الحياة والمحافظة عليها. هذا هو جوهر الفساد. يمكن القول إن روسو يَعُدّ الفساد ما نعتبره نحن الرخاء.(123)

ما سهولةُ إفساد رجل أو امرأة؟ يدَّعي روسو في مقدمة الرسالة أن ذلك أمر صعب" :إن على الأب والابن والزوج والمواطن القيام بواجبات أساسية لا توفِّر لهم وقتاً للشعور بالمَلَل ."لكن روسو ما يلبث أن يُعدِّل رأيه فوراً لأن العدو منتشر في كل مكان: في الملذات التافهة واللهو الغريب وتبادل القيل والقال بخمول في المقاهي .ويمكن إبطال عادة العمل من خلال "عدم الرضا عن الذات، وهَمّ البطالة، وإهمال الأذواق البسيطة والطبيعية ."بكلام آخر، فإن الإنسان معرض دائماً لخطر الإفساد.(124)

يُعرِّف المؤرخ [الدنماركي] يوهان هويزنغا اللهو بأنه تحرير من العبء الاقتصادي، وهو يعني بذلك النشاط الذي يتجاوز عالم الضرورات اليومية المرتبطة بواجبات البقاء ومهماته. واللهو بهذا المعنى هو عدو سقراط، فاللهو يُفسِد.(125)

يحصل اللهو على الأقل في أثناء فترة الراحة أو الفراغ المؤقتة. وبالنسبة إلى بروتستانتيي جنيف، كانت الصلة بين الرذيلة والبطالة هي أن البشر يُطلقون العِنان لأهوائهم الطبيعية عندما لا يكون لديهم واجبات، والأهواء تلك سيئة. فالكسول والشَّرِه، والمُغوي والفاسق، هذه هي صور الإنسان الطبيعي التي يكشفها اللعب. هذا ما كان عليه فكر كالفن الذي نظّم حياة أهل جنيف تنظيماً لم يترك لهم أي مجال للراحة، وبالتالي لارتكاب خطيئة.

كان تصور كالفن للمدينة الصغرى كمدينة ثيوقراطية مثالية واضحاً: هي بيئة قابلة للحياة اقتصادياً، ومكانٌ يؤمِّن الحماية في حال الحرب، وصغير بما يكفي لمراقبة الرعاع مراقبة دائمة. فمن وجهة نظر دينية، تقوم أفضلية المدينة الصغرى على توفير الأداة السياسية الأضمن لقمع دناءة الإنسان الطبيعية. أما روسو فدافع عن فكرة الطيبة الطبيعية للنوع البشري، ورأى في الوقت نفسه أن الرقابة السياسية مسألة شرعية، وبالتالي، كان تصوره للعلاقة بين الأخلاق والمدينة الصغرى أعقد من تصوّر كالفن.

يتساءل روسو عما يحدث إذا تحرر الناس من قواعد الحياة الصارمة في المدينة الصغرى؟ وعما يحدث في حال توافرت أوقات فراغ للرجال والنساء؟ فالتحرر من عبء الكفاح من أجل لقمة العيش يعني امتلاكهم مزيداً من الإمكانات للتفاعل الاجتماعي، أي التردد إلى المقهى، والتنزه في المتنزهات وما شابه ذلك. فالتخالط الاجتماعي من ثمار أوقات الفراغ. وتزايُد التبادلات بين البشر يزيد من تعلّق بعضهم ببعضهم الآخر .اعتبر روسو أشكال التخالط الاجتماعي التي نسميها عمومية صلاتٍ تقوم على تبعية متبادلة. ففي رسالة إلى دالمبير، وصف روسو التبعية التبادلية للبشر المتحرِّرين من عبء الحاجة بأنها مرعبة.

ينتهي الأفراد إلى الاعتماد على الآخرين لتصور أنفسهم. ويستغل المرء صورته في عيون الآخرين ليكسب قبولهم له. وبالتالي، يشعر بالرضا عن نفسه. ولخَّص ليونيل تريلينغ مناقشة روسو في الرسالة على النحو التالي:

يصاب المشاهد بعدوى مرض شخصية الممثل، وتضعف ذاته نتيجة انتحال شخصية أخرى [...] فمن خلال اتخاذ الممثل أدوارَ شخصيات أخرى وتمثيلها يُقَلِّل من وجوده كشخص.(126)

وفي حالة من حالات الترفيه، يتبنى الرجال والنساء أعراف الممثل. وتختفي خطورة فقدان استقلالهم وراء لهو البشر، ويشعرون بلذة ضياع أنفسهم. وبكلمات روسو:

[...] الهدف الرئيسي هو نشر البهجة والسرور، ويتحقق هذا الهدف تماماً ما دام الناس يستمتعون بما يشاهدونه.(127)

ليس مصادفة قط دخول روسو إلى حلبة السجال يوم اقتُرِح إنشاء مسرح في مدينته. فالمسرح شكل فني أكثر خطورة من الكتب، أو من الرسوم الإباحية. وذلك لأنه يفاقم رذائلَ الكائنات البشرية التي تتوقف عن النضال من أجل تأمين عيشها. والمسرح هو العامل الذي يؤدي إلى خسارة الذات.

لنلقِ نظرة على المدينة الكوزموبوليتية الكبرى: ثقافتها العمومية هي المجال الذي تحدُث فيه خسارة الذات.

فالمدن كلها أماكن تعيش فيها حشود من البشر كبيرة ومتقاربة، وتحوي سوقاً مركزية أو أسواقاً، وتقسيم العمل فيها شديد التطور. هذه الظروف المادية تؤثِّر في أخلاق سكان المدن كلهم. يَعُدّ روسو هذا التأثير في المدينة الصغرى تأثيراً مباشراً .(128)فالمدينة الصغرى تتفتح فيها فضائل الناس المستقيمين والمحتشِمين الذين يناضلون من أجل تأمين عيشهم. في لندن وباريس، في المقابل، يكون تأثير الاقتصاد والأسرة والظروف المادية الأخرى تأثيراً غير مباشر في أنماط الحياة، ومباشراً في الإرادة، وفي ما يريده أهل المدينة. تَبرُز الأعراف [الأخلاق] إذاً نتيجة ما ترغب فيه هذه الإرادة.(129)

لِمَ هذا التمييز؟ لسببين اثنين .أولاً، بإدخاله هذا الحد الوسطي، استطاع روسو أن يتكلم على المدينة الكبرى بطريقة أخلاقية خاصة. فهو تجاوز كل الصيغ الليبرالية الحديثة التي تؤكد أن سلوك أهل المدن السيئ ناجم عن الظروف الاجتماعية السيئة، وروح المذنب النبيلة تنتظر أن تتحرر. إن المدن الكبرى مهمة بالنسبة إلى روسو لأنها تُفسِد جوهر الكائن البشري، أي تُفسد إرادته.

ثانياً، إن تعقيد العلاقات الاقتصادية والاجتماعية الكبير في المدن الكبرى يجعل من المستحيل القول مع أيّ إنسان نتعامل في هذا الوضع أو ذاك بالرجوع إلى عمله وعدد أولاده وغير ذلك، أي باختصار إلى وسائل عيشه فحسب. هذا التعقيد للعلاقات الاجتماعية في المدينة الكبرى يجعل من الصعب استشفاف شخصيات الأشخاص انطلاقاً من أوضاعهم المادية. وهذا ينطبق أيضاً على الطبيعة الاقتصادية

الخاصة بمركز كوزموبوليتي، وهي طبيعة تراكمية نسمِّيها اليوم "فائض رأس المال ."والمركز هذا هو المكان الـذي يتمتـع فيـه الأغنيـاء بـثرواتهم مـن خـلال الأنشـطة الترفيهيـة، فـيما يلهـث الفقـراء لتقليدهم. فتمركز رأس المال يعني أن هناك أقليـة خاملـة، وأكثريـة تتطلـع في غـيرة إلى أن تصـبح "متبطلة"، أي إنها تضحّي بمصالحها المادية لتحصل على "نمط "حياة متعطلة مرفهة.

هكذا، فإن المدينة الكبرى التي تَصورها روسو هي بيئة لا تستطيع فيها معرفـة نـوع هـذا الغريب عند لقائه في وضعٍ ما من خلال معرفة مصادر عيشه. فالأوضاع المحتمَل أن تقابله فيهـا لا ترتبط بغرض وظيفي، بل تأتي في سياق تخـالط اجتماعـي لا علاقـة لـه بالعمـل إذ يكـون التفاعـل الاجتماعي هدفاً في حد ذاته. ووفق هذه الرؤية يضع روسو تحليله لطبيعة اللعب الترفيهي؛ ففـي حالات الترفيه يتفاعل الناس أكثر في ما بينهم لمجرَّد متعة التواصل، وكلما تفاعلوا أكثر خـارج قيـود الضرورة كلما أصبحوا ممثلين لكن من نوع خاص جدّاً:

في المدينة الكبرى الممتلئة بمدبري المكائد، العاطلين من العمل بـلا ديـن ولا مبـادئ، أنـاس أفسدت البطالةُ والكسل وحـبُّ اللـذة والحاجـاتُ الكـبرى مخـيلاتِهم، لا تظهـر سـوى مسـوخ، ولا توحي بغير الإجرام. في هذه المدينة الكبرى تكون الأخلاق والشرف في منزلة الصفر، لأن كل شـخص يخفي سلوكه بسهولة عن أعين الجمهور، فلا يُظهِر سوى الجانب المعتَبَر من شخصه.(130)[...]

الشهرة هي أن تكون معروفاً، معترَفاً بك ومميَّزاً ولافتاً للنظر. في المدينة الكبرى، يصبح السعي وراء الشهرة هدفاً في ذاته. وسائل هذا السعي هي ضروب مـن الاحتيـال والاتفاقـات، والطرق التي يمكن أن نستعملها، ويتبناها الجميع في المدينة العوالمية. إن وسـائلَ هـذا شـأنُها وحالها تفضي حتماً إلى هذا الهـدف: عنـدما لا يملـك المـرء "موقعـاً "ثابتـاً في المجتمـع، موقعـاً تحدده الدولة التي ليست بدورها سوى أداة "سلطة عليا"، حينذاك يحظـى المـرء بموقـع عـبر التلاعب بمظهره الخاص. وبما أن هذه المَلهاة فاسـدة كلهـا، فجـلّ مـا يأملـه المـرء مـن تلاعبـه بمظهره الخاص هو الحصول على الاعتراف به وبنجاحه. ويرى روسو أن المدينة العوالمية تـدمِّر صـدقية الـدين، ففيهـا يمكـن أن يبنـي المـرء موقعـه الخـاص وهويتـه الخاصـة، بـدل

خضوعه لمقتضيات هوية تقدمها السلطة العليا لكل منا. فالسعي وراء الشهرة يَحُلّ محل السعي للفضيلة.

يوجد أكثر من روسو واحد لأن الكثير من كتاباته يناقض بعضُها بعضاً أو تتضمن وجهات نظر متباعدة. روسو في كتابه إميل أو التربية (Émile, ou de l'éducation) هو ليس روسو في الرسالة إلى دالمبير التي يتناول فيها قضايا اللهو الترفيهي والشهرة والدين. وروسو الاعترافات (Les Confessions) هو رجل تحرَّر من قيود الرسالة .والرسالة موقف متطرف جرت مناقشته حتى وصل إلى استنتاجه المنطقي.(131)

مع ذلك، تتكرر إدانة روسو للحياة العمومية الكوزموبوليتية في جميع أعماله. وهو يقول في رواية جولي أو إيلوييز الجديدة (Julie, ou la nouvelle Héloïse) :

مثلما صُمّمت الساعات لتعمل أربعاً وعشرين ساعة فقط في كل يوم، فإن هؤلاء الناس يخرجون إلى المجتمع ليلاً ليعرفوا ماذا يفعلون في اليوم التالي.(132)

وهذا مقطع استثنائي آخر من الرواية نفسها يقول [الفيلسوف الألماني] كاسيرر (Ernst Cassirer) فيه" :لم يُخترَع 'أيّ شيء'، فكل كلمة أُخِذَت من تجربة روسو "في باريس:

يقابلني الناس بوافر الصداقة، ويقدمون لي ألف مجاملة، ويقدمون لي كل أنواع الخدمات. ولكن هذا ما أشكو منه بالتحديد. كيف يمكن أن تصبح صديقاً لرجل لم تشاهده من قبل؟ إن المصلحة الإنسانية الحقيقية، والإفاضة العاطفية البسيطة والنبيلة للروح الشريفة تتحدثان لغة مختلفة تماماً عن مظاهر الكياسة غير الصادقة (والمظاهر الخادعة) التي تطلبها عادات العالم الكبير.(133)

المدينة الكبرى مسرح. والبحث عن الشهرة هو "السيناريو الخاص بها "أساساً. لذلك يصبح جميع سكان المدن فنانين من نوع خاص: ممثلين. ويُفقِدهم تمثيل حياتهم

العمومية كل صلة بالفضائل الطبيعية. فالمسرح والمدينة الكبرى هما في حال من التناغم التام، أما نتيجة ذلك فكارثة أخلاقية.(134)

ينبغي طرح بعض الأسئلة عند هذه النقطة. فباريس هي مسرح أو مجتمع يستعرض فيه الرجال والنساء وضعياتهم، لكن الاستعراض أو التكلف يشفي أحياناً تشوهات الطبيعة أو الجروح التي تتركها الظروف. يقول روسو إن السعي وراء الشهرة ظاهرة شائعة في المدن، فما العيب في اندفاع الناس لإنتاج أعمال عظيمة على أمل الحصول على التقدير؟ ففي كتاب إميل، ثمة مقطع يتحدث فيه روسو عن أداء الأدوار في المدينة الكبيرة كوسيلة تُنسي الناس أصولهم الوضيعة، لكن أداء الأدوار لا يرقى، على مقياس الخطيئة، إلى مستوى الاغتصاب أو القتل.

ويبدو نقد روسو للمدينة منطلِقاً من بداية رائعة إلى نهاية بائسة هي الاحتفال بالريفي الحقيقي البسيط. ويُنقذ روسو مقولته هذه من الابتذال بالانتقال المفاجئ والمثير في داخل النص وتغيير مصطلحاته.

ابتدأ روسو باستعراض النموذج الثنائي للفضيلة / العمل، للرذيلة / الترفيه. ومن الواضح أن المدينة الكبيرة تعِجّ بالحياة وتمتلئ طاقة كهربائية تفتقر إليها دورة الحياة اليومية في جنيف من البيت، إلى العمل، وإلى الكنيسة فالبيت. ويُقدِّم روسو في منتصف الرسالة صورة جديدة للتصرف تشمل الحركة المحمومة جيئة وذهاباً، والأفعال التي لا معنى لها التي تتسم بها المدينة الكبيرة، لأن من دون وجود ضغوط من أجل البقاء يدور الإنسان حول نفسه بجنون. أما في المدينة الصغيرة، فتسير الحياة بخطى أبطأ مما يتيح وقت فراغ لتأمل الطبيعة الحقيقية لأفعالنا وأنفسنا.(135)

يقوم روسو بهذه النقلة المفاجئة الآن لأنه قادر على إظهار تأثير المدينة في النمط العام للتعبير الإنساني .ويمارس الإنسان التعبير الإبداعي الحقيقي بحثاً عن ذاته الحقيقية، ويُعبّر عن هذا الاكتشاف بالكلمات والموسيقى والصور أو الرسومات. إن الأعمال الفنية تشبه تقارير التحقيق النفسي؛ فالفن في المدينة الكبيرة الذي يبدأ بالاعتماد المتبادل لمجموعة من العلاقات الاجتماعية ينتج صوراً وأنماطاً وهمية عن النفس. وتكتسب هذه التقاليد استقلالية ذاتية لا علاقة لها بالسمات الشخصية

المميَّزة. يبغض روسو استعراض العواطف على هذا المنوال، لأنه يريد تحليلاً داخليّاً أعمق للشخصية. ويقارن روسو العرضَ الأصيل بإعادة العرض فيقول:

[...]إن العبقري الحقيقي [...] لا يعرف مسار التكريم والثروة ولا يسعى لهما، وهو لا يقارن نفسه بأي شخص آخر، فكل مقوِّماته تكمن في داخله.(136)

قدَّم روسو عرضاً رائعاً: يتقرر التعبير بمدى نزاهة الشخص. وتُعرَّف النزاهة بمدى فرادته أو فرادتها .وتتمثل النزاهة بالنسبة إلى الشخص الكالفني في إجراء جردة للخطايا التي ارتكبها اليوم. أما النزاهة في نظر روسو فهي فقدان الوعي بالكيفية التي يبدو فيها مظهر هذا الشخص في نظر العالم.(137)

هكذا تنشأ مفارقة رائعة؛ فالعيب في الممثل أنه حسّاس إزاء الشتيمة والمديح، وهو يتحرك وسط عالم لا يمتلك تعريفاً محدَّداً للجيد والسيئ، وللفضيلة والرذيلة. كذلك، فإن المشكلة في المدينة الكبيرة هي أنها تحوي الكثيرَ من خصائص الجماعات المحلية أو الأهلية. وأيّاً تكن قيم الجماعة المحلية، فإنها تبقى ذات أهمية كبيرة لأن الناس يحاولون اكتساب الشهرة من الآخرين بتمثيل هذه القيم. فالبلدة الصغيرة تتبنى قيماً أفضل هي فضائل البقاء، لكن روسو طوّر في نهاية الرسالة فضيلة ثانية للبلدة الصغيرة، لأنها تسمح للناس بعزلة أكبر، وبتجاهل معايير المجتمع المحلي، والبحث في أنفسهم وقلوبهم "لمعرفة ما تكتنزه فحسب ."ويلخص روسو صورة البلدة الصغيرة على النحو التالي:

[...]روحية أكثر أصالة، وجهد أكثر إبداعاً، وأشياء جديدة أكثر لأن الناس أقل تقليداً. والعدد القليل من النماذج يجعل كل فرد فيها يعتمد على نفسه، ويضيف المزيد من إبداعاته إلى كل ما يفعله.(138)

إذاً للرقابة على المسرح تبريرها .وللأسباب ذاتِها، هناك مبرر للإصلاح الفكري. وبالفعل، إذا ازدهر المسرح لا يمكن أن يزدهر تشريع الأخلاق. في مدينة مثل جنيف يمكن أن يُغري المسرح السكان بتبني بعض نماذج السلوك. وفي جنيف، وسط الاستبداد السياسي ينبغي أن يكون الناس مبدعين على نحو فريد. إن الرقابة في مدينة

كبرى لا طائل منها .فنوع العروض المسرحية التي تُقدَّم فيها عموماً أقل أهمية في الواقع من إنتاج العروض في حد ذاته. والممثل على المسرح يصبح النموذج الذي يطمح كل باريسي إلى أن يكونه في حياته الخاصة.(139)

نبوءات روسو

هذه هي الخطوط العريضة لجدال عظيم ومخيف في شأن الحياة العمومية. فتناقضات هذه الحياة جزء من اتساعها، وهي التي طبعت جميع الذين أرادوا اتّباع طريق روسو. فالطغيان السياسي والبحث عن الأصالة الفردية متناظران. هذا هو جوهر نبوءة روسو، وقد تحققت .في المقابل، حين يدّعي الناس أنهم لا يبحثون إلا عن الشهرة، والتصالح مع نظرائهم، أو عن إظهار اللطف نحوهم، يبدو أن المرء يصبح في النهاية بلا روح شخصية. هذا ما أصبح قناعة راسخة من قناعات الأزمنة الحديثة.

بيد أن روسو كان أيضاً نبيّاً سيئاً جدّاً للحداثة، وربما يكمن أكبر خطأ يكشف عن ذلك في مقارنة نظريته بسلوك ويلكس وأنصاره. شكل الويلكسيون أول حركة جماهيرية في مدينة القرن الثامن عشر ضمت أنصاراً من مختلف الأطياف والرتب الاجتماعية، من التجار الأثرياء إلى الفقراء المعدمين. وحوّلت هذه الحركة مدينة النظام القديم بطريقة لم يحلم بها روسو. فهو رأى أن الأعراف لن تُدمَّر إلا عندما تشتد السيطرة على الوسط الذي يعيش الناس فيه. وبالنسبة إليهم، لا يتطور الدمار إلا حين تتسع مساحة حريتهم من الضبط والتحكم. لقد كان روسو عاجزاً عن تصور نهاية الحياة العمومية إلا في مدينة صغرى؛ ما يعني أنه كان يستطيع تخيّل بديل للمدينة الكبرى، ولا يتخيل نموها التاريخي. فالتماسك، والسيطرة السياسية، وتناغم الطغيان التام مع حاجات الإنسان الطبيعي: هذه هي جوهر رؤيته. وكانت هذه الرؤية تراجعاً إلى الماضي، إلى ماضٍ خرافي وانسحاباً من المدينة الكبرى .بيد أن القوى التي كانت تعمل في هذه المدينة الكبرى، أصلاً، على قلب مبادئ المظهر في النظام القديم، هي قوى اتجهت نحو أهداف متعارضة كليّاً، نحو إزالة القيود والحصول على الحرية في المدينة الكبرى. هذه الحرية اللامتناهية هي التي أمل الناس في فهمها من خلال تمثيل تجاربهم الخاصة.

القسم الثالث: انقلابات الحياة العمومية

في القرن التاسع عشر

بالنسبة إلى امرأة عجوز من باريس ولدت في ظل النظام القديم، وعاشت حتى ثمانينيات القرن التاسع عشر، قد يبدو لها التباين بين باريس التي عرفتها في شبابها وباريس التي عرفتها في كهولتها كنمو محموم للحياة العمومية في القرن التاسع عشر. كان المشهد حافلاً في شوارع المدينة؛ فهي قد تفكر في صعود [المصور فيليكس] نادار في منطاد اجتذب مئات آلاف المتفرجين إلى ساحة شان دو مارس (Champ de Mars)؛ أو في ظهور زرافة في حديقة النباتات في باريس (Jardin des Plantes)، وهو ما اجتذب حشوداً كبيرة تدافعت، فسُحِق أشخاص عدة، ولقوا حتفهم؛ أو في كلب اسمه مونيتو قيل إنه يتكلم، فاجتذب كثيرين إلى الحديقة التركية في باريس (Jardin Turc) انتظروا يوماً بعد يوم ليروه يتكلم. وإذا كانت تلك المرأة جادّة فلا بد من أنها قد لاحظت مشاهد نوعية مماثلة في أيام الثورة، وقرأت روايات بلزاك التي شكَّل الجمهور المديني الأشبه بسيرك بشري موضوعها الرئيس. وربما قارنت البحث المحموم لسكان باريس في القرن التاسع عشر عن الإثارة بتبادل الأحاديث بين الغرباء الذين شاهدتهم في طفولتها في الأيام السابقة للثورة الأولى.(140)

لو قلنا لها إن المدينة لم تعد مكاناً للثقافة العمومية، لضحكت باستهزاء. بيد أن أوجه الحياة في المدينة الكبيرة كانت محيِّرة أكثر مما توحي به ذكرياتها؛ فالذين عاشوا في مدينة المشاهد المثيرة كانوا يعرفون أن لحظات الحماسة في الأماكن العامة كانت سريعة الزوال. وقد وصف ماكسيم دو كامب ذلك وصفاً دقيقاً[...]" :

وكأن ريحاً جنونية تعصف برؤوس الناس. حماسة الباريسيين فجائية، وهي أحياناً هائلة، لكنها لا تدوم طويلاً ."كما أن شروط المشهد المثير أصبحت أحادية الجانب؛ فالجماهير التي تشاهد إطلاق منطاد نادار تشاهد حدثاً خارجاً عن حياتها اليومية المألوفة ما يجعله لافتاً للنظر. فكيف سيحكمون على نادار وسط هذا الاحتفال؟ وكيف يمكنهم المشاركة في الحدث؟ وبينما يتجول المتسكِّع (flâneur) في الشوارع يشاهده الناس لكنهم لا يشعرون بأنهم أحرار في مقابلته والتحدث إليه. فالمشاهد شخص سلبي ينظر بصمت واندهاش: قد تكون المدينة في وضع محموم، لكن حتى في هذه الإثارة السطحية تَظهر علامات التغيير.(141)

هذا العصر الذي كان متزمتاً جدّاً في عاداته، وغير منضبط في حماسته الفورية وأحلامه، يصعب اليوم تخيله بكل تعقيداته وعظمته ونحن ننظر إلى التزمت كعبودية بالكاد تعافينا منها بعد مرور قرن. فالخيال الجامح زائف ومنحرف، وهو عالم من العواطف المتخيَّلة والمدارك المضخَّمة التي لم تكن سوى "تعويض "عن آداب السلوك المتشدِّدة. فمن الصعب تصور رجال الأعمال في روايات بلزاك، والمتسكعين في شوارع باريس في قصائد بودلير كشخصيات عظيمة ومصابة بأمراض قاتلة في آنٍ واحد. ويصعب علينا، رغم تمردنا ضدهم، أن نفهم كيف أن نضالهم ضد تأكُّل الخط الفاصل بين الخصوصية والعلانية هو بذرة النضال الحالي مع الحميمية.

ويصعب على نحو مماثل ربط هذا العالم العمومي المحموم والمخيف منذ قرن بما جاء قبله. كانت المدينة ذات المشهد الخامل ظاهرة جديدة نجمت عن الكياسة العمومية التي أرساها النظام القديم .وكان لا بد من خلق الثقافة السابقة كي تقوم البرجوازية بتضخيمها إلى مشهد للفرجة ولحرمان المجال العام من معناها كشكل من أشكال التواصل والتخالط الاجتماعي.

هناك أربعة أسئلة يجب طرحها عن الحياة العمومية في القرن التاسع عشر. السؤال الأول، ما الآثار التي خلّفَتها الأوضاع المادية - النمو السكاني والاقتصادي في المدن الكبرى - على المجال العمومي؟ السؤال الثاني، كيف أصبحت الشخصية الفردية فئة اجتماعية؟ لنتذّكر أن مسألة الشخصية الفردية كان يمكنها، حتى في ظل

النظام القديم، زعزعة المجال العمومي جذريّاً، وإنْ على نحو طفيف مؤقَّتاً، كما حصل مع الحركة الويلكسية. ففي القرن التاسع عشر أصبح الفرد مع قوته ورغباته وأذواقه الخاصة فكرة اجتماعية، على ما تؤكد عبارة النزعة الفردية الخشنة، ونظرية البقاء للأصلح، إضافة إلى تبريرات قاسية أخرى نابعة من الوقائع الاقتصادية الجديدة، انتقالاً إلى معتقدات أكثر غموضاً وأكثر إزعاجاً كان يُفترض بالمجتمع أن يتعامل معها وأن يعيش لأجلها، أو أن يقوِّيَ شخصيته من خلالها .إن كيفية تحقُّق هذا الاعتقاد بالشخصية الفردية سلوكيّاً في المجال العمومي - وكيفية فَهم الشخصية في العلن - هما فحوى السؤال الثاني.

السؤال الثالث، كيف أصبحت هوية الإنسان في العلن، بعدما صرنا نعتبر الشخصية من الآن فصاعداً فئة اجتماعية؟ وعلى نحو أكثر خصوصية ماذا سيحلّ بالإنسان بوصفه ممثلاً؟ هنا لن نُستدرَج إلى دراسة مصير مفهوم جوهري من مفاهيم القرن الثامن عشر فحسب، بل إلى الجديد والأكثر عمقاً في القرن التاسع عشر، أي مفهوم الرصد [المشاهدة البصرية] الصامت بوصفه مبدأ من مبادئ النظام العمومي.

السؤال الرابع والأخير: بأي طريقة مهّدت الشخصية المتروكة في العالم العمومي لولادة مفهوم الحميمية الحديث؟ إذا كانت الأسئلة الثلاثة الأولى تتعلق بما ورثه القرن التاسع عشر وشوّهه، فإن السؤال الرابع يستجلي في المقابل كيف مهّد القرن الأخير للتدمير الحديث للشأن العام.

يتناول كل فصل من الفصول الأربعة اللاحقة أحد هذه الأسئلة. يركِّز الفصل السابع على علاقة الأوضاع المادية بالحياة العمومية، ويستعرض وضع السكان والبيئة والاقتصاد في عواصم القرن التاسع عشر، ولا سيما الشكل الجديد من الاقتصاد العمومي في المدينة. ويعرض الفصل الثامن ظهور الشخصية الفردية كفئة اجتماعية، فيبدأ بإظهار كيف فسّرها بلزاك كفئة اجتماعية. كما يستكشف تأثير الشخصية على المجال العمومي من حيث ملابس الشارع وملابس المسرح في أربعينيات القرن التاسع عشر. وفي الختام يضع الفصل الاختلاف بين الثورة على تصور النظام القديم للجسد عام 1795 مقابل الثورة بعد ذلك بقرن ضد صور الجسد في الإطار العمومي في العصر الفيكتوري. ويبحث الفصل التاسع صور الهوية العمومية، ويبيّن كيف خلقت شخصنة المجال العمومي ميداناً جديداً من الكلام

والسكوت، وكيف يمكن أن يواصل نوع خاص من الأشخاص التصرف كممثل في العلن. ويناقش الفصل العاشر السُّبل التي مهدت بها شخصنة الفضاء العمومي الطريقَ لتلاشي الشأن العام الحديث، ويتناول السياسة؛ وموضوعاه الرئيسيان هما: تعريف القيادة بوصفها شخصية عمومية، ونضال الجماعات المحلية لتكوين شخصية جماعية. وبينما يصف الفصل الخاص بالظروف المادية الاتجاهاتِ العامةَ خلال القرن، تعتمد الفصول الثلاثة الأخيرة أسلوب التنقيب "البَعدي "في التعامل مع هذه الظواهر العمومية في أربعينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته.

رسمت بدايةُ هذا الكتاب ثلاثَ قوى تغيير نشطة في القرن التاسع عشر غيّرت الحياة العمومية: تغيير مزدوج جلبته الرأسمالية الصناعية، وتغيير في مجال الاعتقاد العمومي جلبته دُنيَوية جديدة، وتغيير في السلوك العمومي جلبه أحد أوجه الأيديولوجيا العمومية للنظام القديم. تشكِّل هذه القوى مجتمعة تفسيراً، نأمل أن يكون متماسكاً، لآثار التغيير المادي في الحياة العمومية وفي الشخصية في العلن، ولماذا ولدت صورة جديدة للإنسان العمومي، وكيف مهدت صدمات الحياة العمومية لإنكار الجمهور نفسه في القرن العشرين. ومن المنطقي أن يسأل القارئ: لماذا، إذاً، نستمر في طرح أسئلة على الطريقة التلمودية؟ ولِمَ لا نُكرِّس، ببساطة، فصلاً لكل عنصر تغيير، ونبيِّن آثاره في السلوك والأعراف؟

إن لغة السببية تعمل بطريقتين، وهي تعمل آليّاً: إذا حصل أو وُجِد "أ "يحصل أو يوجد "ب ." وهي تعمل تاريخيّاً أيضاً؛ لكنها طريقة أكثر تعقيداً يلجأ فيها المحلِّل إلى أخذ مجموعة من الظواهر الملموسة التي تتغير خلال فترة زمنية معيَّنة محاولاً التقاط أجزاء منها وتجميعها لبناء نظرية في التغيير. ومن الأمثلة الجيدة على اختلاف الطريقتين عرض تقديم شخصٍ ما لسيرة حياته في أثناء العلاج النفسي. يبدأ "شهر العسل العلاجي "في مرحلة مبكرة جدّاً من العلاج. يعطي المريض صورة زاهية وواضحة عن كل الأسباب، [إنه] "أ"، في حياته التي أنتجت ظواهره العصابية، أي "ب ."بيد أن غياب أي غموض في حد ذاته، والصيغة الثابتة للوصف، يجعلان التفسير غير ذي معنى، فالقول "أنا أعرف ما هي مشكلاتي " يؤدي إلى البقاء عالقاً فيها. ومع تقدم العلاج، فإن تجميع أجزاء التغيير تدريجيّاً من ظواهر محدَّدة يوصل إلى نظرية في شأن أسباب حصولها. وفي واقع الأمر، قد يصل المريض إلى نتيجة

مماثلة لتفسيره الأصلي في أثناء شهر العسل العلاجي، لكن هذا التفسير يكتسب الآن معنى تجريبيّاً مختلفاً.

إن لتشكيل تاريخ ثقافة ما مشاكل مماثلة لتشكيل صورة حياة شخص ما. والمشكلة تكمن في الوضوح الآلي، وليس في الوضوح في حد ذاته. وكان جوهر القوى الثلاث النشطة في القرن التاسع عشر أنه عندما ولج كل منها إلى مجالات مختلفة من الحياة العمومية، كانت تفعل ذلك بطرق مختلفة. فمثلاً، كان ميراث فكرة المظاهر العمومية البصرية مماثلاً، لكن ليس مطابقاً تماماً، لميراث تصديق الحديث أو الخطاب العمومي كتجربة خاصة. وكذلك، فإن التغيرات التي تطرأ على ظاهرة معيّنة من ظواهر الحياة العمومية لا تنشأ من مصدر وحيد نقي. إن لغة السبب والنتيجة أشبه بلغة الطبقة، حقيقية ولكن يسهل إساءة استخدامها. ومن دون لغة السبب والنتيجة يتحول المجتمع إلى محيط من الظواهر الموجودة لكن بلا سبب لوجودها .وبالتالي، فإن المشكلة التي تواجهنا تفرض علينا ألّا نكون آليين ولا غافلين. لقد حاولت طرح أسئلة عن التغير التاريخي تعرض تأثيرات التغيير بتعابير ملموسة ستبيِّن تدريجيّاً تعقيد هذه المصادر الثلاثة، وتؤسس لبناء نظرية في شأن التغيير.

ما يصح مع المصادر يصح أيضاً مع المقاييس الأربعة للضّيق التي يمكن استخدامها في تقييم التغييرات. وهذه العلامات الأربع التي تشير إلى أن دخول الشخصية الفردية إلى الحياة العمومية قد خلق صعوبات هي: الخوف من الكشف اللاإرادي عن المشاعر، والمبالغة في فرض الصورة الخصوصية غير الملائمة على الحالات العمومية، والرغبة في كبت مشاعرنا كي نحميَ أنفسنا في العلن، ومحاولة استخدام السلبية الكامنة في الصمت كمبدأ من مبادئ النظام العام. فالخوف من الإفصاح اللاإرادي عن المشاعر يعني لامرأة يحدِّق إليها رجال في الشارع بصمت أمراً مختلفاً عما يعنيه لسياسي على وشك الكذب على الجمهور. إن تعقيدات الضيق مثلها مثل تعقيدات المصدر تشبه الأفكار في أثناء فقدان الذاكرة.

قبل معالجة هذه الأسئلة أود إبداء بعض الملاحظات في ما يخص استعمال مصطلح "مديني"، وفي ما يخص مدينة باريس.

في الدراسات الراهنة المتعلقة بالتنظيم المديني، يصعب استخدام مصطلَحَي "مديني "و"مَدَّنَ "اللذين يُضلِّلان بسهولة الاستخدام الشائع لمصطلح "مديني"

الذي يشير إلى مكان يمكن تعيينه على الخريطة، وإلى أنماط الحياة في هذا المكان. أما مصطلح "مَدَّنَ "فيُحيل إلى نشر أنماط الحياة هذه خارج المدن. لقد بيّن [عالم الاجتماع الأميركي] تشارلز تيلي (Charles Tilly) بوضوح، قصورَ استعمال هذين المصطلحين عندما ندرس مجتمع القرن التاسع عشر؛ إذ ثمة نظام دولي متكامل، إداري وقانوني ومالي، كان في عزّ توسعه وهو ما شكّل "المدينة " خلال تلك الحقبة. لم يكن التمدن في القرن التاسع عشر يقتصر على نشر أنماط حياة مدينية خارج المدن، بل كان المقصود انتشاراً أشمل للقوى "الحديثة "المضادة للتقليد. ولم تكن هذه الظاهرة بسيطة: ثمة ثقافة خاصة بالمدينة، ولا سيما بالعواصم الكبرى؛ فحياتها العمومية تنتشر في كل مكان، لكن هذا الانتشار يحدث انطلاقاً من مركز معيَّن.(142)

نسمّي وضعاً مدينيّاً حيث يلتقي أناس غرباء بعضهم ببعض يوميّاً. لقد سبق أن تقصّينا علم النفس الاجتماعي للقاءات بين الغرباء. وقد انطبق علم النفس الاجتماعي هذا، في القرن التاسع عشر، على مشكلة سكانية في غاية الخطورة. ففي تلك الحقبة تَعرَّضت أوروبا الغربية والجنوبية والجنوبية الشرقية لنزوح ريفي شديد. وشكّلت المجاعة شطراً من أسباب ذلك النزوح، ويعود الشطر الآخر إلى قيام أشكال جديدة من المِلكية الريفية في خضم التحول الرأسمالي للزراعة. طردت تلك الاضطرابات والتغيرات العنيفة ملايين الفلاحين والقرويين خارج مواطنهم التقليدية، وجعلتهم مهاجرين في المدن الأوروبية، أو في مناطق ريفية محلية مجهولة، أو في الولايات المتحدة والبرازيل والأرجنتين. وهكذا تعرَّف هؤلاء المهجَّرون على تجربة اللقاء بالغرباء، بصورة روتينية، في إطار صدمة اقتلاعهم العامة.

بهذه الطريقة أظهر التركيب السكاني في أرياف القرن التاسع عشر أن حياة المدينة سيكون لها معنى يتجاوز حدودها .ولم يكن الأمر أن مستجدات السلوك العمومي في المدينة الكبرى انتشرت فوراً في المحافظات، بل ما حصل هو أن الأشخاص الذين فقدوا أراضيهم، وتحولوا إلى رُحَّل، وأصبحت المدينة مكان اقتلاعهم الدائم، لم يعودوا غرباء أو أجانب في نظر المدينة. وواجه الريفيون أيضاً مشكلة العيش بين غرباء. وقد خفَّف الريفيون من مشكلتهم في المدينة باستعادة ذاكرة تقاليدهم السابقة،

أو بتأسيس مجموعات صغيرة من أبناء قراهم أو من يتحدثون لغتهم. مهدت هذه الصلة بين المدينة والريف، في القرن التاسع عشر، الطريقَ لإزالة الحدود الجغرافية على نحو أقوى بكثير مما حصل في القرن العشرين، إذ تشابك رفض الحياة العمومية في المدينة اليوم مع الرفض نفسه في المجتمع الكبير من خلال تكنولوجيا الاتصالات الجديدة.

إن تركيزنا الحالي هو على المدينة الكبيرة في القرن التاسع عشر، وسننتقل تدريجيّاً إلى التركيز على باريس وحدها. سنُشدِّد في الفصلين الأولين من الفصول الأربعة التالية على ما تتقاسمه باريس ولندن ماديّاً، وفي مجال الثقة بالشخصية الفردية في العلن على الصعيد العمومي. وفي الفصلين الأخيرين، بعد اقترابنا من موضوع السياسة، تصبح باريس الموضوع الوحيد. لقد وصف فالتر بنيامين باريس بأنها "عاصمة القرن التاسع عشر "و"ذات فرادة عصية ."وعلاقة السياسة بالثقافة هي ما جعل باريس عاصمة القرن التاسع عشر عند فالتر بنيامين. ففي باريس وصلت الصراعات الأيديولوجية إلى أقصاها، وأدت الانتفاضات الثورية التي كانت تخشاها المدن الأخرى دوراً حقيقيّاً في تجربة أو ذاكرة كل جيل باريسي. كانت باريس المكان الذي تركزت فيه كل مخاوف برجوازية القرن التاسع عشر وتخيلاتها. وبتسليطها الضوء على التوترات التي كانت تجتاح أوروبا الغربية، أبرزت باريس بنية تلك التوترات وعواقبها. وهكذا كانت باريس، مثلها مثل مدينة نيويورك الحديثة، مكاناً يفتن الآخرين ويرعبهم. وبدا كأن الأوروبيين يرَون في باريس مرضاً يتسلل إلى حياتهم جميعاً، لكنهم لم يكونوا قادرين على التوقف عن التحديق في مريضهم.

الفصل السابع: أثر الرأسمالية الصناعية في الحياة العمومية

إن "الثورة المدينية "و"المدينة الصناعية "أسلوبان سريعان ومضلِّلان لوصف التغيرات التي حصلت منذ قرن. العبارة الأولى مضلِّلة لأنها توحي بأن نمو مدن القرن التاسع عشر كان نموّاً هائلاً، وكأن هذه المدن لم يَعُد لها أي صلة بالمدن القائمة سابقاً .والعبارة الثانية مضلِّلة أيضاً لأن الأبحاث التي دارت حولها رأت أن هذا النمو ظهر خصوصاً في المدن التي عمل سكانها بالإنتاج في المصانع الضخمة .وفي الواقع، حصل التزايد السكاني الأكبر في المدن التي كانت تحوي القليل من الصناعات الكبرى، أي العواصم. هذه الزيادة الصافية للسكان لم تعرف أي سابقة بالطبع. ونماذج التنظيم الاقتصادي القديمة راحت تتوسع لتصبح نماذج لا يمكن التعرف عليها. بهذا المعنى أحدثت التغيرات الكمية تغيرات بنيوية تدريجيّاً. أولاً تَوزَّع السكان الجدد تبعاً للنماذج البيئية المدينية القائمة أصلاً؛ وهذه النماذج تغيرت تغيراً متدرجاً. فالناس الذين كانوا يتوافدون إلى المدينة كانت لهم جذورهم المحدَّدة بوضوح، وكانوا تقريباً من فئة الشباب وعزاباً. وكلما تقدَّمنا في الزمن، تزايد الانفكاك عن العالم الريفي القديم، ولاحظنا توافُد مجموعات أكبر عمراً إلى المدينة، ومؤلفة من وحدات ذات نمط عائلي، وتسارُع تغيير مواقع المناطق الزراعية خارج المدينة.

في إحدى نواحيه، شكَّل اقتصاد عواصم القرن التاسع عشر صورة مكبرة عما كان سائداً في مدينة النظام القديم. فقد ظلت الأنشطة الرئيسية في هذه العواصم تقوم على التجارة والتمويل والبيروقراطية. أما المصانع، فهي بحاجة إلى مساحات واسعة من الأراضي؛ وعموماً، إذا وُجدت بعض المصانع في المدن، فإنها ستكون عند أطرافها نظراً إلى أن الأراضي أرخص. أما معامل الملابس فتوجد في مراكز المدن، لأنها

أقل مكنَنَةً وأصغر حجماً. وكانت هذه الصناعات الأصلية في عواصم القرن مرتبطة بالتجارة السريعة والصغيرة الحجم التي غالباً ما تقوم على التحويل التخصصي الدقيق للسلع الخام الواردة من المستعمرات أو من دول أوروبية أخرى إلى سلع مصنَّعة للبيع بالتجزئة.

أفضى الاقتصاد الداخلي لهذه العواصم إلى ولادة مجال اقتصادي جديد. ومع الزيادة الكبيرة في عدد سكان المدن، أصبحت تجارة التجزئة مربحة إلى حد لم يسبق له مثيل. وافتتحت جموع المشترين شكلاً جديداً من التجارة العمومية تَركَّز في المخازن الكبرى، وكان ذلك على حساب الأسواق التقليدية في الهواء الطلق والدكاكين الصغيرة. ووسط هذا الشكل الجديد من تجارة التجزئة، نشأت تعقيدات ومشكلات الحياة العمومية للقرن التاسع عشر كافة. وكانت هذه التجارة نموذجاً واسعاً للتغيرات التي ستطرأ على المجال العمومي. وكي نفهم هذه التجارة العمومية الجديدة، لننظر أولاً إلى كيفية تضخم الحياة المادية مقارنةً بما سبقها من أوضاع.

هل كان ساكن المدينة في القرن التاسع عشر شخصية جديدة؟

كان النمو السكاني لعواصم القرن التاسع عشر كبيراً إلى حدٍّ يجعل قراءة الأعداد في حد ذاتها قراءة ممتعة .ووصف الديموغرافي [الأميركي] أدنا فرّين فيبر (Adna Ferrin Weber) نمو باريس على النحو التالي:

1801	547,756
1821	713,966
1841	935,261
1861	1,174,346
1881	2,269,023
1896	2,536,834

وهذه طريقة لفهم معنى هذه الأرقام: نأخذ عدد سكان عام 1801، ونجعله يساوي 100 كسنة أساس، ثم نقيس نمو السكان خلال هذا العقد كنسبة قياساً على هذا

الأساس. لقد كانت نسب الزيادة السكانية لفرنسا ككل ولأكبر اثنتي عشرة مدينة غير باريس، ولباريس نفسها في القرن التاسع عشر كالتالي:

العام	فرنسا	12مدينة	باريس
1801	100	100	100
1821	110	120	130
1841	120	154	171
1861	133	268	306
1881	140	354	414
1896	143	405	463(143)

إن الصورة المُستَخلصة من هذه الأرقام واضحة: نمَت المدن الاثنتا عشرة الأكبر حجماً بمعدل أسرع بكثير من معدل نمو فرنسا ككل، ونمت باريس بمعدل أسرع من نمو هذه المدن.(144)

كان نمو لندن قوياً مثل نمو باريس خلال القرن، لكن رسمَ صورته مهمة أصعب لعدم امتلاك "لندن "حدوداً سكانية أو إدارية أو اجتماعية واضحة. كانت هناك مقاطعة لندن الإدارية يحيط بها حزام حوّلها إلى "لندن الكبرى"، وخلف هذا الحزام تمدُّد غير منظَّم. بيد أن علاقة هذه الكتلة البشرية المطموسة المعالم بمدن إنكلترا الأخرى وبسكانها ككل مماثلة تماماً لعلاقة باريس بمدينة ليل أو بفرنسا. وقد كتب [المؤرِّخ الإنكليزي] آسا بريغز (Asa Briggs)بين عامي 1871 و1901 "زاد سكان لندن الكبرى بوتيرة أسرع من سكان المقاطعات الريفية وأسرع بكثير من سكان إنكلترا ككل.(145)"

زاد عدد السكان ضمن الحدود الإدارية لمقاطعة لندن في القرن التاسع عشر كما يلي:

1801	864,845
1821	1,225,694
1841	1,873,676
1861	2,803,989
1881	3,834,354
1891	4,232,118

كانت لندن، كما في القرن الثامن عشر، أكبر حجماً بكثير من مدينة باريس، وكان كل من المدينتين أكبر من العواصم الأوروبية الأخرى. وكانت معدلات نمو لندن وباريس قياساً على إجمالي سكان البلدين متماثلة. وهذه بيانات معدلات زيادة لندن والمدن الكبرى الأخرى (أكثر من مئة ألف نسمة) والدولة (إنكلترا وويلز).

العام	الدولة	المدن الأخرى	لندن
1801	100	-	100
1821	134	100	141
1841	178	158	216
1861	226	153	324
1881	292	136	443
1891	326	166	489

تختلف أنماط النمو السكاني الفرنسية والبريطانية بالنسبة إلى نمو مدن المحافظات، إذ كان نموها أسرع وأكثر ثباتاً في فرنسا من إنكلترا. بيد أن معدلات النمو المتدرجة في باريس ولندن خلال القرن كانت موازية بشكل ملحوظ.(146)

لتقدير المعنى الإنساني لهذه الأرقام، على المرء تذكُّر أنه حتى ذلك الوقت كانت المدينة الوحيدة التي تقترب من حجم باريس ولندن هي روما عاصمة الإمبراطورية

الرومانية، قبل ذلك بستة عشر قرناً. وبناء عليه أن يتذكر أيضاً أنه لم يسبق لأيّ مستوطنة مدينية أن نمت بهذه السرعة خلال وقت قصير.

إن أسباب نمو هاتين العاصمتين إلى هذا الحجم مسألة معقَّدة. فشبه المؤكد أن نسبة الولادات إلى الوفيات في باريس ولندن خلال القرن أصبحت لمصلحة الأحياء. وأزال تحسين الأدوية والصحة العامة خطر الأوبئة الدائم والبلاء الأكبر على سكان المدن، ما زاد عدد أطفال عائلات المدن التي أسَّست أسرها الخاصة. وكانت الزيادة السكانية الذاتية للمدينة قليلة نسبيّاً، وظلت الهجرة من الريف إلى المدن المصدر الرئيس لتوسُّعها. وخلال النصف الأول من القرن استمر تدفق فئة الشباب والعزَّاب إلى المدينة من مناطق تبعد عنها بعض الشيء. ولم تبدأ أزمة الريف بالتفاعل حتى خمسينيات القرن التاسع عشر. وعندما تفاقمت الأزمة، لم تُخرج العائلة الفلاحية المهاجرين الطوعيين من حياتها، إذ التحق المهاجرون الجدد من أفرادها بصفوف من سبقَهُم من أقربائهم.

ينبغي تناول هذه الأرقام الكبيرة بحذر؛ فقد كان الخروج من المدينة كبيراً أيضاً. وكان من يجري عدُّهم في تعداد السنة يختفون في تعداد السنة التالية بعد أن يجرفهم تيار العودة إلى مدن المحافظات وإلى المناطق الريفية، ولا سيَّما الفلاحين المقتَلَعين من أراضيهم. وتشير دراسة أعدها [الكاتب الإنكليزي] بيتر نايتس (Peter Knights)و[البروفيسور الأميركي] ستيفان ثرنستروم (Stephan Thernstrom) إلى أن الصورة الحقيقية للنمو المديني في القرن التاسع عشر هي الزيادة الحادة الثابتة في عدد المقيمين الدائمين في المدن، القابعين في وسط، أو المطمورين تحت، نمو سكاني غير ثابت، أكبر بكثير من عدد المتدفقين إلى المدن الكبرى الذين ما يلبثون أن يغادروها لتحلّ محلهم موجة جديدة غير مستقرة من المهاجرين.

مركزة المدينة

لا نعرف ما فيه الكفاية عن الفروق بين المهاجرين إلى المدينة المستقرين منهم وغير المستقرين لمعرفة تجربة إقامتهم، مع العلم أنها الشرط الأساسي للكثافة السكانية. وتدل أبحاثي عن شيكاغو إلى أن أبناء الطبقة الوسطى ذوي الإقامة الطويلة فيها يُحتَمَل أن ينتقلوا منها بالتساوي مع احتمال مغادرة العمال ذوي الإقامة القصيرة

فيهـا. وتُظهِـر دراسـة لبـاريس في القـرن التاسـع عشر النتيجـة نفسـها، لكـن دراسـة أخـرى لا تؤكدها.(147)

وكـما في القـرن الثـامن عشر، عالجـت بـاريس ولنـدن، في القـرن التاسـع عشر، المشـكلات الناجمة عن الكثافة السكانية المتزايدة بطريقتين مختلفتين، لكن، كما حصل في ظل النظام القديم، أدى النمطان المختلفان في المعالجة إلى نتائج اجتماعية متماثلة في المدينتين.

لو حاولنا تخيل تجربة النمو السـكاني داخـل مدينـة بـاريس في النصـف الأول مـن القـرن التاسع عشر، لوجب علينا التفكير في صندوق ممتلئ بقطع مـن الزجـاج، ومـع إضـافة المزيـد مـن الزجاج إلى الصندوق، تنكسر قطع الزجاج بفعل الضغط، لكن جوانب الصـندوق تظـلّ متماسـكة. وبحلول عام 1850لم تَعُد إضافة قطع زجاج إلى الصندوق ممكنة ولم يتكسَّر الصـندوق، بـل أُعيـد تركيبه وتوسيعه على الأسس نفسها ليبدأ الضغط من جديد. لم تكن باريس مدينة تمدُّد غير مـنظَّم كما كان حال لندن، بل كانت دائماً تعيش تحت وطأة توتر دائـم مـدفوعٍ إلى أقصـاه بفعـل النمـو السكاني.

الصندوق الذي احتوى باريس طوال تاريخهـا كـان سـورها الـذي أدى أغراضـاً مختلفـة في لحظات مختلفة من تاريخها .ففي القرن الثامن عشر توقف السور عن أداء دور خط الـدفاع عـن المدينة ضد الغزو. وبالفعل، أصبح دور السور في سبعينيات القـرن الثـامن عشر ضـبْطَ السـكان في داخل المدينة. ومن خلال بواباته الستين، كانـت تمـر البضـائع والصـناعيون الخاضـعون للضرائـب. وكان السور يسمّى "سور جامعي الضرائب ."وعُدَّ حتى عام 1840 الحدودَ القانونية للمدينة. وبـدأ البارون هوسمان (Georges - Eugène Haussmann)في أواخر خمسينيات القـرن التاسـع عشر بناء سور جديد قانوني وإداري وسكني للمدينة لا يختلف عـن الأسـوار السـابقة إلا في أنـه لم يَعُـد بناءً ماديّاً.

في النصف الأول مـن القـرن التاسـع عشر، كـان السـكان المتزايـدون مضـطرين إلى إيجاد مكان لهم داخل سور جامعي الضرائب، وكانـت المسـاكن المتـوافرة تُشـغَل بسرعـة. وبدأ عندئذ تقسيم البيوت إلى مساكن متعددة. وعنـد فشـل ذلـك التقسـيم في اسـتيعاب الزيـادة السـكانية، بـدأت إضـافة طوابـق عليـا إلى المبـاني القديمـة. وإذا تـذكّرنا إفـراغ

الساحات العامة في القرن السابق، يمكننا تخيل كيف ظلت تلك المساحات المفتوحة الواسعة خالية في أوائل القرن التاسع عشر، وأصبحت محاطة الآن بأحياء يتكدس فيها الناس بعضهم فوق بعض. ويمكن الأميركيين تكوين صورة عن هذا الوضع المتطرف بتخيُّل منطقة سنترال بارك تحدُّها منطقة عمرانية ذات كثافة سكانية تفوق كثافة تجمعات المهاجرين في الجهة الشرقية السفلى من مدينة نيويورك في ثلاثينيات القرن العشرين.(148)

إلى أي حد كانت الطبقات الاجتماعية تختلط في هذه الشوارع المزدحمة بالناس؟ لا يزال المؤرخون يتناقشون في شأن هذا الموضوع. إن الصورة التقليدية للمنزل الباريسي في أوائل القرن التاسع عشر هي صورة لعائلة ثرية تسكن الطابق الأول، وعائلة محترمة تسكن الطابق الذي يعلوه، وهكذا دواليك حتى نصل إلى الخدم ساكني العُلِّية. إن هذه الصورة مضلِّلة، لكن تجاهلها مضلِّل أيضاً؛ فحين أعاد هوسمان تخطيط باريس في خمسينيات القرن التاسع عشر وستينياته، تقلص اختلاط الطبقات بسبب المخطَّط المديني الجديد. وفي النصف الأول من ذلك القرن، كان لا يزال هناك تنافر معيَّن بين توزيع البيوت المستقلة والشقق السكنية. وبعد هوسمان، بُذل جهد لبناء أحياء مؤلَّفة من وحدات اقتصادية متجانسة. فالذين استثمروا في البناء أو التجديد اعتبروا هذا التجانس عقلانيّاً، لأنهم كانوا يعرفون تماماً في أيّ نمط من الأحياء يوظِّفون رساميلهم. فبيئة الأحياء كانت بيئة طبقات: هذا هو الجدار الجديد الذي بناه هوسمان بين سكان المدينة وحولها أيضاً.

ظلت المشكلة الأساسية للكثافة السكانية في باريس على حالها: مساحة محدودة تُوزَّع على أعداد سرعان ما تزدحم بهم. خلف الشوارع الكبرى، وبعيداً عن الأماكن الجديدة تَواصَل الاختناق السكني والتجاري، لكن إعادة توجيه المربعات السكنية لتستوعب سكاناً أكثر تجانساً من الناحية الطبقية غيَّر مفاهيم المحلية والكوزموبوليتية نفسها.

قال ديفيد بينكني" :في القرن الماضي كان الباريسيون العاديون يعيشون ويشتغلون ويلهون في داخل حدود عدد صغير من المربَّعات السكنية ."وكانت إعادة تنظيم المدينة عمرانيّاً على يد هوسمان، تعبيراً وتجسيداً لعملية أكبر دعاها أستاذ

العمران في جامعة شيكاغو لويس ورث "تجزئة المدينة"، ودعاها زميله روبرت بارك تكوين "الجزيئات "الاجتماعية في داخل المدينة على مدى القرن التاسع عشر. وقد أكملت هذه الأجزاء تقسيم العمل المتزايد في الاقتصاد الصناعي. ومع تزايد كثافة سكان باريس تحوَّلت سريعاً إلى منطقة متجانسة على صعيد جغرافي ضيق ومناطق متباينة سكانيّاً من حي إلى آخر.(149)

في باريس النظام القديم كانت هناك بالطبع مناطق غنية ومناطق فقيرة. المنطقة التي تقطن فيها كثرة من الأغنياء كانت تُعَدّ "غنية ."بيد أن هذا لا يعني أن أسعار المأكولات والمشروبات والسكن كانت في تلك المناطق أغلى على نحو ملحوظ من مثيلاتها في المناطق التي يقيم فيها سكان أقل غنى. فغالباً ما درج التنظيم المديني الحالي على تفكر اقتصاد منطقة ما باعتباره "مطابقاً "لمستوى ساكنيها الاقتصادي، حتى أصبح من الصعب وصف حي من أحياء القرن الثامن عشر على ما كان عليه في الحقيقة والواقع، أي بطبقاته المختلفة التي كانت تقيم في أبنية متجاورة، وحتى في المبنى نفسه، وحوانيته ودكاكينه ومعارضه الصغرى كافة، المخصَّصة لتلبية الحاجات المتنوعة، المختلطة والمتنافرة، لهؤلاء الزبائن على اختلافهم.

إن العملية الجزيئية التي حصلت لتوزيع سكان باريس في القرن التاسع عشر كانت تضخيماً للعملية التي بدأت في مدينة النظام القديم في حال الساحة العامة. ومع مواصلة مَلْء المدينة، فَقَد هؤلاء الناس بازدياد تواصلهم الوظيفي معاً. فقد ازداد عدد الغرباء وأصبحوا أكثر عزلة. وقد تضخمت مشكلة الساحة، وأصبحت مشكلةً للمربع السكني والحي.

حصلت عزلة الطبقات الاجتماعية بعضها عن بعض في لندن أيضاً خلال القرن التاسع عشر، لكن سببها كان توسع مساحة المدينة وامتدادها، وليس الانضغاط الداخلي للطبقات كما حصل في باريس. فقد أضيفت مساحة جديدة إلى المدينة، وشيّد المعماريون صفوفاً واسعة من المساكن لتلبية احتياجات الجماعات المتجانسة

اقتصادياً. وكما في باريس، بدا الاستثمار في المساكن أكثر موثوقية وأمناً إذا كان سكانه من الطبقة الاجتماعية نفسها. وفي حال إسكان الطبقة البرجوازية، كان تماثل المباني في منطقة جديدة يعني أن قيمة عقاراتها لن تهبط على الأرجح. وفي حال تشييد مساكن للعمال كان تماثل نوعيتها ضمن القدرات المالية للطبقة العاملة يعني خفض تكاليف البناء بفضل شراء كميات كبيرة من مواد البناء وتركيباته الأخرى كالزجاج والتمديدات الكهربائية وغيرها.

مع طمس لندن لمعالمها بالتوسع في أراضٍ شاسعة أكثر فأكثر، نشأت التجمعات المحلية بحكم الانفصال والمسافات بين المناطق، كما حصل في باريس بحكم الفوارق بين المناطق المتقاربة نسبيّاً في أسعار الشقق السكنية والطعام والترفيه. ويدل علماء الديموغرافيا على أن مركز لندن (أعلى حديقة سانت جيمس، والمستغرَب منطقة مايفير) ظل بيئة متكاملة اقتصادياً واجتماعيّاً، لكنه كان يفقد معناه، إذ كانت لندن تتحول إلى شريط متصل من القرى السكنية كما حالها اليوم. وكان التوجه يومياً إلى المعامل التي يعملون فيها والبعيدة نسبيّاً، يُضيِّع عليهم وقت فراغهم في المواصلات. وكان هذا الوضع يعزز بدوره أهمية المحلة كمكان للراحة بعيداً عن عالم العمل.

أشرنا سابقاً إلى أن المدن الكبرى في الحقبة الصناعية لم تكن مدناً صناعية. وكان معنى الصناعة في فرنسا يختلف عنه في إنكلترا، لكن هذا الاختلاف انتهى بنتيجة مشابهة في كلتا العاصمتين .وقد شكك جون كلافام المؤرخ [الإنكليزي] الكبير للاقتصادين الفرنسي والألماني في القرن التاسع عشر في امتلاك فرنسا عام 1848 نظاماً من المصانع يضاهي نظام إنكلترا. كانت فرنسا تُنتِج في تلك السنة سلعاً وخدمات أكثر مما أنتجته في عام 1815، لكن ذلك الإنتاج كان يتم في ورش صناعية موسعة. ثم بُنِيَت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مصانع حقيقية بعيداً عن باريس نظراً إلى ارتفاع أسعار الأراضي فيها أو حولها. في حين لم تكن الأراضي سِلعَة نادرة في لندن، لكن لأسباب غير واضحة شُيِّدَت المصانع في منطقة لندن الكبرى، بيد أن الاقتصاد القائم على المصانع فيها لم يكن بالكثافة التي شهدتها مدينتا مانشستر وبرمنغهام.(150)

اعتقد علماء الدراسات المدينية في جامعة شيكاغو أن الانتقال من حي إلى آخر، ومن مشهد إلى آخر، كان جوهر التجربة "المدينية ."وكان المديني في نظرهم هو الشخص الذي لا يعرف حيّاً واحداً أو محلّة واحدة، بل هو من يعرف عديداً منها في آنٍ واحد. بيد أن تلك التجربة لم تكن مشتركة بالتساوي بين كل أبناء المدينة في القرن التاسع عشر، بل اكتسبت طابعاً طبقيّاً. ومع اكتمال تجانس بنية الأحياء السكنية على أسس اقتصادية، كان السكان الأكثر تنقلاً من مكان إلى آخر هم من كانت لهم مصالح وعلاقات متشعبة في أنحاء مختلفة من المدينة، أي الأكثر ثراء. وأصبحت وتيرة قضاء الحياة اليومية خارج الحي تجربة تقتصر على البرجوازية المدينية. وهكذا أصبح للإحساس بالهوية الكوزموبوليتية وبعضوية الطبقات البرجوازية بُعداً تآلفيّاً. وبعكس ذلك، انصهرت العلاقة ما بين الصفة المحلية والطبقة الدنيا .وكانت التنقلات الروتينية الوحيدة للطبقة العاملة الباريسية إلى أحياء الطبقات غير العمالية، أو حتى إلى الأحياء الأخرى للطبقة العاملة، لغرض التسوق من أحد المخازن الكبرى. وهكذا نُقل الإحساس بالكوزموبوليتية بوصفه تجربة للتنوع في المدينة إلى الطبقات العاملة كتجربة في مجال الاستهلاك.

يجب عدم المبالغة في تصوير الاختلاف بين محليةِ الطبقة العاملة وكوزموبوليتية الطبقة الوسطى. فقد كان هناك عدد قليل من الأشخاص المحترَمين الراغبين في مغادرة زواياهم الآمنة في المدينة، ولا سيما نساء الطبقة الوسطى اللواتي كانت رغبتهن قوية في الاحتماء من حشود الغرباء. بيد أن تعقيدات الأعمال والترفيه واللقاءات الاجتماعية للميسورين كانت تجذبهن خارج حدود محيطهن الصغير، فكنَّ يزرن صانعي القبعات النسائية والخياطين، ويذهبن إلى "معهد النساء"، ويتناولن الشاي في منازلهن والعشاء في المطاعم. أما الرجال، فكانوا يذهبون إلى المكتب أو النادي أو المسرح أو إلى اجتماع ما.

نحتفي كثيراً اليوم بحياة الحي. في هذه الحال ينبغي ملاحظة أن "حق العيش في المدينة"، على ما يقول [الفيلسوف الفرنسي] لوفيفر (Henri Lefebvre)، أصبح امتيازاً للبرجوازية. فمن يضفون حاليّاً سمة رومانسية على حياة الأحياء أو فضائل المحلية، يدركون أنها "طابع "حياة الطبقة العمالية في المقاهي والشوارع، لكنهم يغفلون عن أن هذا "الطابع "نتاج التبسيط الاقتصادي للمجال المديني الذي حدث في القرن

التاسع عشر .فعمال مدن النظام القديم - الذين وقعت على كاهلهم أعباء متنوعة، وثقيلة أيضاً - وجدوا أنها لم تحدّ من تحركاتهم في المدينة، للعمل أو لتمضية أوقات الفراغ. إن احتفاء المخطِّطين ذوي النيات الحسنة بالأحياء الصغيرة وبالمحلية، وطَّدَ من غير قصد شكلاً جديداً للسيطرة التي ليست سوى شكل آخر لحرمان العمال من مدينتهم. وهذا ما فُرِض عليهم أصلاً في القرن التاسع عشر.

كان "الخروج إلى العلن "مسألةً ذات معنى أكثر لأسلافنا من البرجوازيين مما هي لغير البرجوازيين .وهناك نوع من سخرية القدر في شأن المتاعب التي كانوا يواجهونها: هل كان الضيق الذي يعانونه وسط الجمهور أقل وطأة لو كان الأشخاص الذين يقابلونهم عادة في العلن أكثر عدداً؟

المصادفة والحياة البرجوازية

البرجوازيون هم الطبقة الحاسمة في مجتمع يدمر روابطه الإقطاعية. في القرن الثامن عشر كان العمل التجاري والمكتبي في باريس ولندن لا يقوم على أداء مهمات عُرِفَت منذ زمن طويل. ومع قدوم القرن التاسع عشر، اكتسبت هذه المهن البرجوازية الكوزموبوليتية سياقاً جديداً.

يمكننا، كقاعدة عملية، تحديد الطبقات البرجوازية في باريس ولندن بدءاً من أصحاب الأعمال الذين يعمل لديهم عامل واحد على الأقل، والعاملين في المكاتب، والكتبة، والمحاسبين، ثم تأتي فوقهم شريحة أصحاب المهن الحرة والإداريون. وما يثير الدهشة أن هذه الطبقة كانت مع أفراد عائلاتها تشكِّل ما بين 35 و43 في المئة من سكان لندن وما بين 40 و45 في المئة من سكان باريس عام 1870. وكانت نسبة أسر الطبقة الوسطى في العواصم أعلى منها في بقية أنحاء البلدين. ففي إنكلترا عام 1867 كان نحو 23 في المئة من السكان ينتمون إلى الطبقة الوسطى.(151)

كذلك، كما أن الرأسمالية الصناعية تحمل معنى مختلفاً في إنكلترا عـمّا تحملـه في بـاريس، فقد كان للوعي بالذات كلندني "محترم "دلالات خفية مختلفـة عـن وعـي البـاريسي "البرجـوازي " بذاته. مع ذلك لم تكن هذه الاختلافات بين العواصم كبيرة قياساً على الاختلافات بين البلدين. وكما في عاصمة النظام القديم كانت الكوزموبوليتانية تخترق الحـدود الوطنيـة، لكـن في القـرن التاسـع عشر، كان الحديث عـن مثـل هـذه الصـلات يقـتصر عـلى جـزء مـن المدينـة فحسـب. واكتسـبت البرجوازية الكوزموبوليتية في القرن المذكور بعض خصائص الطبقة العالمية، ولم يحصـل ذلـك لـدى الطبقة العاملة أو البروليتاريا في الدول الصناعية. وكان "التكلف "في فرنسا وإنكلترا في القرن الثامن عشر كلمة ازدرائية، لكنها أصبحت إطراءً في أوساط البرجوازيين في القرن التاسع عشر، وكانت تـدل على الأشخاص ذوي التربية الحسنة أو الذين يتمتعون بأخلاق حميدة، بغـض النظـر عـن اخـتلاف لغاتهم وعاداتهم الوطنية وأعمارهم.

وبحسب إحدى الشهادات، ظلت نسبة تزايد العمال البرجوازيين المئوية متدنية في باريس، ما بين عامي 1770 و1870، في حدود ثلاثين في المئة تقريبـاً. بيـد أن التغيـير الحقيقـي ارتكـز عـلى معالجة هؤلاء العمال نسقاً من المنتجات المصنَّعة وإدارتهـا. ومـن المهـم جـدّاً معرفـة كيـف فهـم أولئك هذا النسق الجديد الذي عايشوه. إنهم لم يفهموه جيداً، لأنهم رأوا المدينة الجديدة بالمنظار الذي نظروا منه إلى المدينة القديمة. بيد أن طريقة تفسيرهم المغلوطة للنظام الصناعي لها دلالتها: إنها تكشف عن رؤية جوهرية للعالَم الصناعي الذي تحكّم في السـلوك كلـه في المجـال العمـومي. وبحسب هذه الرؤية، تأسس الاحترام البرجوازي على المصادفة.

قلما كان لدى رجال أعمال القرن التاسع عشر وبيروقراطيّيه انطباع بأنهم يتشـاركون نَسَـقاً منظَّماً. وبما أنهم كانوا يديرون هذا النسق، نعتقد بطيبة خاطر أنهم كانوا يفهمون ما يقومون بـه من أنشطة على الأقل، ولكن ليس هناك ما يبعد عن الحقيقة أكثر من هذا .فالمبادئ التي تحكمت في تكوين ثروات مؤسسات كبرى وإدارتها ظلت سرّاً خفيّاً، حتى على الـذين نجحـوا في ذلـك. لقـد كان مستخدمو المؤسسات الباريسية واللندنية الكبيرة يصفون أنشطتهم، في ستينيات القرن التاسع عشر وسبعينياته بأنها مقامرة مع الحظ مسرحها البورصة بامتياز.

وكي نفهم الحوافز الاقتصادية الجديدة التي كانت تحرك الناس الأغنياء، علينا معرفة دلالة ما كانت عليه البورصة في تلك الحقبة. كان يمكن ربح كمية كبيرة من المال أو خسارتها في وقت قصير .فالعائلات التي كانت تملك رأس مال كانت تميل إلى توظيفه في مؤسسة واحدة، أو أحياناً في اثنتين أو ثلاث. كان استثمارٌ سيئ واحد يؤدي إلى دمار عائلات محتشمة ومحترمة. واستثمارٌ واحد جيد يُشعِر صاحبه بأنه يمتلك العالم الجديد. لكن ما القواعد التي كانت تحدد الاستثمار الجيد أو السيئ؟ كان المستثمرون يملكون معلومات أقل بكثير مما يملكه مستثمرو اليوم لتساعدهم على اتخاذ القرار المناسب. والقليل من المؤسسات كانت تنشر تقارير سنوية عن أرباحها وخسائرها. فالشطر الأكبر من "المعلومات "كان يُنشَر على شكل شائعات وثرثرات. ولم تكن سوق الأوراق المالية، والمدينة، والبورصة وفروعها في باريس تمتلك نظم مراقبة للتحقق [حوكمة]، ولا حتى ضمانات شكلية في شأن ما إذا كانت المؤسسات التي يجري التعامل معها موجودة حقّاً، فبورصات السلع والبضائع كانت أسوأ حالاً من ذلك. وكانت الاستثمارات الوطنية الكبرى تخضع للمصادفة أو الحظ، ولا تتبع أي منطق عقلاني حقيقي. فكانت السكك الحديد تُبنى في مناطق مقفرة بالكامل في فرنسا "ظنّاً "بأنه سوف يُكتشَف الحديد هناك يوماً ما. وكانت الفضائح الكبرى، كقضية بنما تلقى صداها في الإخفاقات السنوية، وإن كانت أقل إثارة وأقل غشّاً. وكان توافر المقدار الكبير من الغش والاحتيال يعتمد على طبقة مستثمِرة لم يكن لديها أي معايير في شأن كيفية تطور نشاط صناعي أو تجاري، وبالتالي لم تعرف ماهية القرار الاستثماري العقلاني.

لم يبدأ الاهتمام باحتساب العلاقة بين فترات حسنة المردود وأخرى سيئة، وتخيُّل ما يمكن تسميته دورة حياة اقتصادية إلا في أواخر ستينيات القرن التاسع عشر. لكن ما الذي كان يحرِّك هذه الدورة؟ بمقدورنا اليوم تقديم رواية جيدة عن هذه الدورة من خلال الكتابات المعاصرة لماركس، لكن قلة من السماسرة كانوا يقرأونه في القرن التاسع عشر. كان رجال الأعمال ميالين إلى تفسيرها تفسيراً روحانيّاً. فجون ميلز (John Mills)، أحد صيارفة مانشستر، كان يعتقد أن الدورة تخضع لـ "علم العقل"؛ وفي عام 1876 أطلق بوردي (William Purdy)فرضية تقول إن الدورات تحصل لأن المستثمرين الشبان يشيخون، فلا يعود لديهم ما يكفي من القوة الجسدية للحفاظ على تداول نشيط لرأس المال. لم يكن فهم هذه الظاهرة أفضل في فرنسا. أمّا ما كان

يفاقِم غياب التحليل، فيعود إلى أن أزمات القرن التاسع عشر الاقتصادية كانت إلى حد بعيد أشد عنفاً ومفاجأة من أزماتنا. لقد كان يمكن أن تنتقل الصناعة الفرنسية من النمو إلى الجمود في بضعة أشهر، وبعد مرحلة من الركود تنطلق عملية النهوض على نحو لا يقلّ عنفاً، من دون أن يكون في المستطاع تفسير ذلك.(152)

إن عدم الاستقرار المتعذِّر تفسيره الذي تحكَّم في قطاع الاستثمار تحكَّم أيضاً في البيروقراطيات. فقد ظهرت استثمارات مثل شركة "كريدي فونسييه (Crédit Foncier) "[الائتمان العقاري] العملاقة، وانخرطت في مشاريع طويلة الأمد، ثم اختفت فجأة لتحلّ مكانَها مؤسسةٌ أخرى مع موظفين جدد. ويميل بعض مؤرخي فرنسا إلى إجراء مقارنة تفضيلية لتاريخ البيروقراطية الفرنسية مقابل الإنكليزية، ويحاجّون في أن سيطرة فرنسا الأشد على اقتصادها منحت البيروقراطيين أماناً أكبر. وقد تصح هذه الحجة في حال الحياة الريفية، لكنها لا تصح في حال لندن وباريس لأنه، للمفارقة، رغم تمركز أجهزة الدولة المركزية في باريس، فإن اقتصاد باريس كان خاضعاً لدرجة سيطرة من الدولة أقل من سيطرتها على اقتصاد المقاطعات أو الريف .إن إعادة بناء باريس على يد هوسمان، التي تسببت بخسائر مالية وتجارية جسيمة، ما كان سيُكتَب لها النجاح لو حصلت في مدينة أي مقاطعة، لأن اليد الثقيلة للبيروقراطية كانت ستمنع التراكم المحموم (وغير النظامي) لرأس المال والعمّال ومواد البناء.

إن الاحترام القائم على المصادفة هو الواقع الاقتصادي الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر، والذي يجب ربطه بالتزايد السكاني والعزلة. فمن جديد ظهر الوقار البرجوازي: إيجاد مقرّ ثابت مضاد للواقع الاقتصادي الفوضوي، وإرغام الأسرة على حياة صارمة ومنظَّمة .هذا الإجراء يتطلب قوة وإرادة من دون شك. اليوم تبدو هذه الصرامة خانقة في حال طُلِب من الأسرة البرجوازية ممارستها، ربما لأن الاقتصاد الرأسمالي أصبح، نسبيّاً، أكثر تنظيماً، مع تأثيره الأشد علينا. وهذا بالضبط ما يسمح لنا بازدراء آداب السلوك الخاصة بالقرن التاسع عشر.

لو كان وعي الناس لعصرهم وليداً مباشراً لظروف حياتهم المادية، لكان على برجوازيي مدن القرن التاسع عشر الكبرى أن يظنوا أنهم يعيشون في مرحلة من

الكوارث المستمرة. استعادياً، يمكن معرفة كيف كانت الظروف المادية للمدينة متجذِّرة في صورة مكبَّرة عن الأنماط المادية التي وُجدت ما قبل عهد النظام الصناعي. بيد أن الزيادات السكانية والتغييرات البيئية وتقلبات النظام الصناعي الجديد كانت كبيرة إلى حدٍّ صادم. وهكذا كانت صورة المدينة في ذهن كل شخص صورة لحياة ينبغي تجنبها، إذ تهيم المجموعات البشرية على وجهها منقطعة الجذور ومهدَّدة، وقد كان تأمين حياة لائقة مسألة حظ وليس إرادة.

بيد أن هذه الأوضاع المادية لم تخلق ذلك التصور، إذ كان سكان المدينة الكبيرة والمقاطعات مدركين الفوضى الماديةَ التي تعمّ المدينة الكبيرة. مع ذلك كان كثيرون يتمنون الانتقال إلى العاصمة مهما تكن حياتها مخيفة. وعلى مدار القرن، كان أغلب النازحين إليها يأتون طوعاً كأفراد عازبين، وليس كمجموعات مهجَّرة. وكان سكان المدن المختلفة، أي مدن المقاطعات في البلدين، أكثر عرضةً لأن يجدوا أنفسهم غارقين في هذا الأتون. ويعود السبب في ذلك جزئيّاً إلى أن هذه المدن كانت حاضنة الرأسمالية الصناعية الجديدة. فالمصانع كانت موجودة في مدن ليل وليون ومانشستر وبرمنغهام، وقد خلقت من مانشستر مدينة جديدة اقتصادياً وديموغرافيّاً. وفي البلدات الأقدم كان نسيج الحياة الريفية الاجتماعية هشّاً ويسهل على المصنع تمزيقه، كما هو تأثير الرأسمالية في الزراعة .وتبيِّن صفحات رواية ميدل مارش (Middlemarch)[للكاتبة الإنكليزية جورج إليوت] قدوم التغيير الكبير إلى بلدة ما. كذلك توضح رواية دوريت الصغيرة (Little Dorrit)[للكاتب الإنكليزي تشارلز ديكنز] حقائق مادية جديدة لحقت بلندن وينبغي فهمها في إطار الحياة اليومية فيها. تتحدث ميدل مارش عمّا يحدث لبلدة ريفية، وتتحدث دوريت الصغيرة عمّا يحدث في لندن.

إن السبب في أن التغيرات المادية لم تحفز الإحساس بالفوضى المطلَقة، وفي شعور أبناء الطبقة الوسطى بأن البقاء على قيد الحياة ممكن في المدينة، وأن الحياة الكوزموبوليتية مهمة وذات معنى مع كل أهوالها، هو أن المواطنين لم يُضطَروا إلى ابتكار ثقافة في المدينة من خلال تصوّر الحياة المدينية، وكيفية التعامل مع المجهول، وكيفية التصرف أمام الغرباء. كانت هناك ثقافة موروثة. وكانت هذه الثقافة هي المجال العمومي. وكما تطورت في ظل النظام القديم استجابة للتغيرات المادية والسكانية، بقيت لأجدادنا بمنزلة أداة للحفاظ على النظام وسط انقلابات

مادية أكبر بكثير في المدينة. أما الهدايا التي تلقّاها أجدادنا فقد ضاعت بمرور الوقت، كما يفعل أي وارث. وأخيراً، شوهت البرجوازية أساليب حياة تطورت في القرن الثامن عشر، حتى لم يبقَ منها شيء، وهي أساليب أتاحت للناس أن يعيشوا حياة ذات معنى بعيداً عن تقلبات الظروف الشخصية. بيد أن الحافز لعيش حياة كهذه ظلّ قويّاً حتى مع انهيار وسائل تحقيقها. هذه هي مفارقة نهاية القرن التاسع عشر الكبرى: كلما أصبحت الظروف المادية أكثر تنظيماً وتزايدت المعرفة بها، كان استقرار العالم العمومي يتقوّض.

كيف جرت إذاً إدارة الحياة العمومية وسط هذه الأوضاع المادية الجديدة كردة فعل عليها وكمقاومة لها؟

السلع العمومية

للتعرف إلى الحياة العمومية في القرن التاسع عشر، ليس هناك أفضل من تقصّي التحولات المثيرة للفضول التي أثّرت في تجارة التجزئة في العواصم حينذاك. فالازدهار الذي شهده المخزن الكبير، وهذا موضوع قد يبدو عاديّاً، شكّل في الواقع، بصورة موجزة، النموذجَ الحقيقي لكيفية تحول المجال العمومي، باعتباره تبادلات نشطة، في حياة الناس إلى تجربة وجود أكثر كثافة في العلن وأقل تخالطاً اجتماعيّاً.

افتتح أريستيد بوسيكو (Aristide Boucicaut)في عام 1852 مخزناً صغيراً للبيع بالتجزئة في باريس سُمِّي بون مارشيه (Bon Marché)[سعر رخيص]. قامت هذه التجارة على ثلاث أفكار جديدة: الربح الذي يُجنى من كل سلعة سيكون ضئيلاً، لكن كمية السلع المباعة كبيرة. والأسعار ستكون ثابتة، ومشاراً إليها بوضوح. ومن الممكن الدخول إلى المخزن والتسكُّع في أرجائه من دون أن تكون مجبراً على الشراء.(153)

لم يكن مبدأ السعر الثابت للسلع المباعة بالتجزئة جديداً تماماً. فمتجر "لا بيل جاردينيير " (La Belle Jardinière)[البستانية الجميلة] لصاحبه باريسو (Pierre Parissot)، كان يبيع قماش الكتّان بأسعار ثابتة منذ عام 1824. بيد أن بوسيكو كان أول من طبّق

الفكرة على تشكيلة واسعة من السلع المباعة بالتجزئة. ولقياس مدى عمق فرادة الأسعار الثابتة، علينا أن نتذكر أن القانون في السنوات الأخيرة من النظام القديم كان يحظِّر على تجار التجزئة توزيع إعلانات دعائية تشير إلى السعر الثابت لموادهم الغذائية. وعلينا أيضاً الكلام على الأثر الذي خلّفته الأسعار الثابتة في تجربة التسوق.(154)

يخوض الباعة والمشترون، في سوق التجزئة حيث تتذبذب الأسعار، كل أنواع الحركات المسرحية لرفع السعر أو تخفيضه. ففي أسواق الشرق الأوسط، تُشكِّل فورات التظاهر بالغضب وإظهار الألم والأسف لعدم قدرة الشاري على شراء سَجَّادة جميلة أو عدم قدرة البائع على بيعها بخسارة جزءاً أساسيّاً من عملية البيع. وفي أسواق اللحوم في باريس القرن الثامن عشر، كان الناس يصرفون ساعات في المناورة لتخفيض السعر سنتيمات (centimes)قليلة.(155)

كانت المساومة وما يَحفُّ بها من طقوس، من الظواهر العادية الأكثر شيوعاً في المسرح المديني، وعند الإنسان العمومي كممثل. فالمحطة النهائية في سلسلة إنتاج السلع وتوزيعها [أي بيعها] في مجتمع لا يعرف الأسعار الثابتة، كانت تقوم على تبادل الإيماءات والمناورات الكلامية، وعلى فنّ كشف نقاط الضعف والقوة لدى الخصم. هذه اللعبة النمطية كانت تقيم رابطاً مجتمعيّاً بين الشاري والبائع، ومَن يمتنع عن المشاركة فيها يخاطر بخسارة ماله.

قلّص نظام الأسعار الثابتة الذي طبَّقه بوسيكو خطرَ الامتناع عن المشاركة في أداء دور في عملية المساومة هذه. ففكرة الدخول الحر إلى المتجر جعلت من السلبية معياراً.

كان الدخول إلى متجر من متاجر التجزئة في باريس إبّان النظام القديم، وفي مطلع القرن التاسع عشر، يعني أن المرء مزمِع على شراء شيء ما، أيِّ شيء. فالتحول إلى مجرَّد التفرج على السلع المعروضة ينتمي إلى السوق المفتوحة، وليس إلى المخزن المغلَق. وكان "عقد الشراء الضِّمني "يتخذ معناه الكامل في

إطار الجهود المسرحية التي يقتضيها نظام الأسعار الحرة. إذا كان البائع سيُمضي وقته في كلام حماسي عن بضاعته وفي قوله إنه على حافة الإفلاس وغير قادر على تخفيض سعره ولو بنساً واحداً، فعليه التأكد من أنك ستجعل الأمر يستحق عناءه. تتطلب تلك الجهود المسرحية وقتاً، وتمنع عمليات البيع السريع. وقد أطاح بوسيكو ذلك السلوكَ المسرحي في اعتماده مبدأ الأرباح القليلة، وسعيه لحجم مبيعات مرتفع.(156)

لكن لماذا أراد بوسيكو ومقلّداه، أي بورت (Burt)في لندن، وبوتر بالمر (Potter Palmer) في شيكاغو، بيع كميات من السلع بأرباح ضئيلة؟ الجواب الأبسط هو أن المسألة تتعلق بنظام الإنتاج. فالسلع المنتَجة صناعيّاً يمكن إنتاجها بسرعة أكبر وبكمية أكبر من السلع المنتجة حِرَفيّاً. المتجر الكبير بهذا المعنى هو استجابة للمصنع. في هذا الصدد يقدِّم [عالم الاجتماع الأميركي] تشارلز رايت ميلز تفسيراً إضافيّاً يتعلق بالبيروقراطية الصناعية. فهو يفسِّر في كتابه الياقات البيض نظام الأسعار الثابتة على الشكل التالي: في مخزن يبيع كمية كبرى من السلع يجب توافر كثير من المستخدمين، وبالتالي "إذا كان صاحب المخزن لا يقوم شخصيّاً بعملية البيع، عليه أن يثبّت السعر، إذ لا يمكنه أن يثق بمستخدميه للقيام بمساومة مربحة.(157)"

لم يكن المخزن الكبير، بوصفه متمماً للمصنع، ونتاج بيروقراطية لاشخصية، يستطيع النجاح من دون توافر حشد من المشترين. هكذا استجد عامل توافد الناس وتدفقهم إلى المدن الكبرى. بيد أن اقتصاديات التطوير العقاري كانت تركّز هذه الكتلة من الزبائن المحتمَلين في أماكن معيّنة أكثر فأكثر. أضف إلى ذلك أن السِّمة المعقَّدة للشوارع القديمة كانت تتعارض مع إمكان تجميع المستهلكين في مكان واحد. ويقدَّر أن الرحلة على الأقدام في مستهل القرن التاسع عشر في شوارع باريس الضيقة والمتعرجة كانت تستغرق ساعة ونصف، بينما تستغرق اليوم 15 دقيقة. وهكذا كانت مغادرة المرء حيَّه مسألة تستغرق وقتاً، وكي يحقق المخزن الكبير مبيعات واسعة، كان عليه اجتذاب زبائن من جميع أرجاء المدينة. في هذا المجال ساعد إنشاء جادّات كبرى في باريس في ستينيات القرن التاسع عشر في جعل هذا الأمر ممكناً. وكان

إنشاء نظام مواصلات في لندن وباريس مساعداً على هذا الصعيد أيضاً. ففي باريس عام 1838، بدأ استعمال حافلات تجرّها الخيل ولم تلبث أن تكاثرت في خمسينيات القرن التاسع عشر؛ وفي عام 1855 نقلت هذه الحافلات 36 مليون مسافر؛ وفي عام 1866، ارتفع العدد إلى 107 ملايين. وطبع تضافر المواصلات السريعة مع تجارة التجزئة، تطور شيكاغو بعد الحريق الكبير في عام 1871.ولم تكن المواصلات العامة للترفيه، ولم تجمَع خطوط سيرها مختلف الطبقات، بل كانت مخصَّصة لنقل العمال إلى مراكز عملهم وإلى المتاجر.(158)

أسهمت السلع الوفيرة المنتَجَة صناعيّاً، وقيام بيروقراطية ضخمة بتوزيعها على كتلة من الزبائن، في إقناع الباعة بالتخلي عن النماذج القديمة لتجارة التجزئة لتحقيق المزيد من الأرباح. بيد أن هذا لا يفسر استعداد الزبائن لتغيير عاداتهم. وأرباح البائعين، بدورها، لا تفسِّر على وجه التخصيص موافقة المشتري الباريسي على أن يصبح مطواعاً عندما تحين لحظة الدفع.

لنستبعد أولاً التفسير البسيط والواضح لمسألة لماذا قد يرغب المشتري في التخلي عن المشاركة النشطة في تجارة التجزئة [أي أن يعزف عن المساومة]. عموماً، لم تصبح الأسعار في المخازن الكبرى أقل من نظيرتها في الدكاكين القديمة. انخفضت أسعار عدد قليل من السلع، لكن هذا التوفير فقَدَ قيمته لأن حتى الأشخاص أصحاب الدخل المحدود كانوا يشترون سِلَعاً لم يفكروا في شرائها سابقاً. وتوسَّع مستوى الاستهلاك في أوساط الطبقات الوسطى والشريحة العليا من الطبقة العاملة. وهاكم إحدى الحالات: مع ظهور المخزن الكبير سيطرت فكرة شراء مجموعات متماثلة عدة من الثياب المصنوعة آليّاً لارتدائها خارج المنزل. والحالة الثانية: بدأ الناس في هذه المخازن يشترون الأواني المنزلية لمختلف الاستعمالات بعد أن بدا لهم أن القِدر والمقلاة المتعددتي الاستعمالات غير كافيتين لاحتياجاتهم.

هناك علاقة ما بين دور المشتري الجديد المطواع، وما يبدو أنه الحافز الجديد على الاستهلاك. يقدِّم [المؤرخ الفرنسي] جورج دافينيل وصفاً موجزاً لجودة السلع المعروضة للبيع في المخازن الكبرى آنذاك:

بدلاً من بيع سلع ممتازة النوعية بأسعار مرتفعة جدّاً، أو سلع رديئة النوعية بأسعار زهيدة، تبيع [المتاجر الكبرى] سلعاً جيدة النوعية أو متوسطة بأسعار كانت في ما مضى وقفاً على سلع النوعية الرديئة.

ثمة أشياء متوسطة الجودة كانت أسعارها في ما مضى وقفاً على أشياء متواضعة الجودة، فتزايد إنفاق المستهلكين ليحصلوا على كميات أكبر منها، وذاك ما كان يهدف إليه "توحيد معيار " الخيرات المادية. فتجار التجزئة في تلك الحقبة، بوسيكو وبالمر في الدرجة الأولى، كانوا يدركون أن حثّ الناس على شراء هذه الأصناف الجديدة من السلع يشكّل مشكلة حقيقية. ولحلّ هذه المشكلة، حاولوا إنشاء نوع من العرض المسرحي في المخزن، عرض يضفي على السلع، من طريق الترابط بينها، قيمةً قد تفتقر إليها في جوهرها.(159)

كانت الوسيلة الأولى المعتمَدة هي التجاور غير المتوقَّع لبعض أنواع السلع. ومن يزُر الطابق الأرضي من مخازن بلومنغديل في نيويورك المخصَّص للأثاث، يتملكه إحساس بما كانت تفعله مخازن القرن التاسع عشر. فبدلاً من ترتيب مئة إناء من المنتَج نفسِه ومن الحجم نفسِه، وُضِع إناء واحد إلى جانب إناء آخر من حجم وشكل مختلفين. كتب زولا" :إن قوة المخازن الكبيرة تنامت عشرة أضعاف نتيجة تراكم سلع من أنواع مختلفة، تدعم كل واحدة منها الأخرى وتبرزها ." وأكد دافينيل ما كتبه زولا" :يبدو [...] أن السلع الأكثر تبايناً يدعم بعضها بعضاً حين توضع جنباً إلى جنب ."ما السر في ذلك؟ لقد جرى مؤقتاً التوقف عن وصف القيمة الاستعمالية للسلعة، بعد أن أصبحت "محفِّزة "ليرغب الزبون في شرائها لأنها سلعة غير متوقَّعة، سلعة غريبة مؤقتاً.(160)

تعززت الإثارة الناجمة عن جمع أشياء مختلفة على أيدي تجار التجزئة أيضاً نتيجة البحث المتواصل عن "الطُّرُف "[المنتجات الحديثة المستحسَنَة] الغريبة المعروضة وسط أشياء عادية. يقول برتران جيل إن السلع الغريبة وصادرات المستعمرات مفيدة ليس كسلع تجارية فحسب، بل لأنها تُعوِّد الشاري على فكرة أنه سيجد في المخزن ما لا يتوقعه، وبالتالي يغادر المخزن حاملاً بضائع لم يدخل لشرائها أصلاً. هكذا

ضُلِّل الزبائن لزيادة حجم المبيعات في تجارة التجزئة: صارت هالة الغرابة المؤقَّتة والخداع اللذان أُضفيا على الأشياء، هما مصدر الحث على شرائها.(161)

وكان لسيرورة الإثارة هذه خاتمة منطقية؛ فالمبيعات الضخمة كانت تشير إلى أن السلع تظهر في المخزن وتختفي بسرعة كبيرة. استغل التجار هذه الظاهرة لإيهام الزبائن بنُدرة العرض من هذه السلع، في حين أنها كانت وافرة. وكان المشتري يُحَثّ على الشراء عندما تُعرَض عليه بضائع يبدو وجودها زائلاً بسرعة، وتُحجَب حقيقتها عبر ربطها باستعمالات خارجة عن سياق استعمالها العادي.

في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر بدأ أصحاب المخازن الكبرى العمل على العرض المشهدي للسلعة بطرق مدروسة تماماً. فزُوِّدت الطبقات الأرضية من المخازن بواجهات زجاجية عُرِضَت خلفها نماذج من السلع الأكثر غرابة، وليس السلع الأكثر شيوعاً، وابتُكِرت أساليب أكثر تكلفاً لتزيين الواجهات.(162)

مع تحفيز الشاري على إضفاء معنى شخصي على السلع يتجاوز منفعتها، ظهر نسق من الاعتقاد جعل تجارة التجزئة الوفيرة مربحة. وكان هذا النسق الجديد من الاعتقاد بالتجارة علامة على تغيير أوسع نطاقاً طال معنى المجال العمومي: دُمج استثمار المشاعر الشخصية والملاحظة السلبية معاً، فأصبح الوجود في العَلَن تجربة شخصية وسلبية في آن.

استخدم كارل ماركس عبارة ملائمة تماماً لتحديد سايكولوجيا الاستهلاك" :صنمية السلعة ." وقد كتب في كتابه رأس المال أن كل شيء تصنعه الرأسمالية الحديثة يصبح "طِلَسْماً اجتماعيّاً ."ما كان ماركس يريد قوله في هذه العبارة هو أن اللامساواة في العلاقات بين المُلّاك والعمال الذين ينتجون الأشياء، هي لامساواة يُقنِّعها هذا الطِّلَسْم. وعندئذ ينصرف الانتباه عن الظروف المادية لصناعة الأشياء، فتكتسب السلع هالة سرية ومعنى وسلطة مترابطة لا علاقة لها بقيمتها الاستعمالية.(163)

خلق بوسيكو وأصحاب مخازن أخرى هذا المغزى. حوَّل تجار التجزئة نظر المشترين، أولاً، عن تفكيرهم في الكيفية التي صُنِّعَت بها هذه السلع وجودتها، وثانياً، عن دورهم كمشترين، من خلال إعطاء معنى للسلع المعروضة في مخازنهم، إعطاء "مكانة "لثوب ما مِن خلال إظهار صورة للدوقة فلانة وهي ترتديه، أو من خلال جعل إناء ما "جذَّاباً "بوضعه إلى جانب نسخة من حريم مغربي (164)في واجهة المخزن .وبذلك تكون كل البضائع جيدة.

لكن لماذا نجحت فكرة صنمية السلعة؟ يثير هذا السؤال الحاسم مسألة العلاقة بين الرأسمالية والثقافة العمومية .يملك النظام الرأسمالي سلطة إغراق لوازم المظهر في حالة دائمة من "الخداع - "وهذه استعارة لمفهوم ماركس - والغموض. لنتخيل أن لدى بوسيكو وعاءً جديداً للبيع: يدرك بوسيكو أن الأسلوب الأفضل لبيع كمية كبيرة من هذا الوعاء لا يتطلب الإشهار الدقيق لوجهة استعماله، ولا حتى الإشارة إلى طريقة ربة المنزل في استخدامه، بل يجب الإيحاء بأن سبل استعمال هذا الوعاء لامتناهية، بل متعذرة التحديد تقريباً، لذلك يعرضه في الواجهة كما لو أنه في حريم مغربي [أندلسي]، موحياً أنه ينفد بسرعة كبيرة من المخزن، وأن هذه الأوعية ستصبح قريباً قطعة ثمينة لهواة الجمع. وفي صناعة الألبسة يضفى خداع المظهر بطريقة أسهل بكثير: كانت الملابس [الجاهزة] الزهيدة الثمن، المصنّعة آليّاً، تستخدم القليل من الأقمشة التي تُفصَّل بواسطة بعض القوالب، للوصول إلى نتيجة قوامها تَشابُه البشر المتصاعد في ما بينهم. مَن هم هؤلاء البشر؟ صار من الصعب القول من يكونون استناداً إلى مظهرهم المادي الخارجي وحده.

بيد أن ما لا يفسره الاقتصاد الجديد في ما يتعلق بثقافة القرن التاسع عشر المدينية، هو لماذا حَمَلَ سكان المدن الكبرى مظاهرهم الخارجية المخادعة على محمل الجد إلى هذا الحد؟ وكيف؟ لماذا كانوا يعتقدون وهم في المخزن أن ارتداء الدوقة فلانة ثوباً ثمنه عشرة فرنكات يجعلها أكثر "أرستقراطية"، أو يعتقدون أن وعاء مصنوعات من الحديد المقوَّى يحمل معنى خاصّاً لدى المشتري من

حيث تخيله لحياة المجون في الحريم المغربي؟ لقد كانت إحدى أكبر ظواهر تلك الحقبة هي وفرة الأشياء الصناعية الجاهزة. والموضوع الآخر هو الأهمية المتزايدة التي أضفاها سكان لندن توماس كارلايل (Thomas Carlyle) وباريس بلزاك على المظاهر المادية الخارجية التي اعتُبِرت بمنزلة علامة السمة الشخصية، والشعور الخصوصي، والفردية.

كان ماركس يهاجَم في حياته باستمرار لإصراره على أن استهلاك السلع يتم وفقاً لقيمتها كتعبير عن مكانة مشتريها أو عن شخصيته. وأصبحت هذه الأفكار مألوفة اليوم إلى حدٍّ يجعل من الصعب علينا أن نفكر بذهنية منتقدي ماركس من أصحاب مذهب النفعية الذين اعتبروا كل الرجال والنساء يتصرفون بعقلانية في مجال مصالحهم الاقتصادية، فلا يشترون إلا ما يحتاجون إليه أو ما يمثِّل قيمةً استعماليةً لهم. هذا هو الأساس الاجتماعي للثنائية الكبرى التي وسمت فكر القرن التاسع عشر: الإصرار على المنفعة وعلى الواقع الملموس بصورة تجريدية، والإدراك العملي لعالم التشريح النفساني. وإذا كان ماركس الذي أدرك عميقاً هذه السيرورة، قد أشار إلى أن السلع أصبحت "مظهراً للأشياء التي تُعَبِّر عن شخصية المشترين"، فهناك مفكرون آخرون، أقل ثقة بإدراكهم، فسّروا مظاهر عابرة أخرى بوصفها علامات خصائص داخلية ودائمة.

ابتكر جون ستيوارت مل (John Stuart Mill)علماً هو "علم الأخلاق"، يعنى باستقراء الطبع انطلاقاً من مراقبة تفاصيل السلوك. عُمِّمَ هذا المشروع ليشمل استنتاج خصائص الأفراد من مظهرهم الخارجي، كمثل شكل جماجمهم، أو أشكال خط اليد. وكتب توماس كارلايل مؤلَّفاً عنوانه الخيّاط يرقّع (Sartor Resartus)(165)، هو كناية عن نظرية في اللباس الذي يُعتبر بمنزلة "رموز النفس ."ونشر تشارلز داروين كتاباً ضخماً في علم النفس عنوانه التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوانات (The Expression of Emotion in Man and Animals)، ناقش فيه معنى الحزن من حيث تفاصيل البكاء، أو الشعور بالغضب من منطلق تجلياته على عضلات الوجه. أما المناهج التي تُعنى بعلم الجريمة، كمثل قياسات جماجم "مجرمين نموذجيين "اعتمدها برتيّون، فلم تكن تشكل سوى أحد الإسقاطات الشعبية لعلم السلوك الجديد. لقد انقضى تماماً

عالم فيلدنغ الذي لا تعبِّر فيه الأقنعة عن طبيعة الممثلين إطلاقاً، وحاليّاً، أصبحت الأقنعة وجوهاً.

ظهرت في تجارة التجزئة علامة على أول قوة تغيير في المجال العمومي، في القرن التاسع عشر، وكذلك مشكلة لا تستطيع هذه القوة تفسيرها. كان خداع الظواهر العمومية أحد التأثيرين الأساسيَّين للرأسمالية على الحياة العمومية، لكن هذا الخداع لا يمكنه أن يفرض نفسه إلا إذا اقتنع البشر بأن الأشياء تتضمن صفات بشرية. فأرباح البائع لا تقول لماذا كان زبونه مستعدّاً لتصديقه. ولفهم هذه الظاهرة، يجب فهم أيّ فكرة جديدة عن الطبع [الشخصية] كانت قيد الظهور.

هنا أيضاً، نحن في مواجهة أحد الأعراض النفسية الأولى للحياة العمومية الجديدة: تراكب الصور في مجالات كانت منفصلة تماماً في النظام القديم. في عام 1750، لم يكن للزي أي علاقة بما يشعر به المرء؛ كان علامة اعتباطية مصطَنعة تشير إلى مكانة المرء في المجتمع، وعلى قدر ما كان موقعه مرموقاً، كان المرء يمتلك حرية التلاعب بمظهره، تبعاً لقواعد لاشخصية ومتكلفة. وفي قرابة عام 1891 كان يمكن أن يثير امتلاك المرء ثوباً مناسباً، ليس مُهمّاً إذا كان غير أنيق أو مفبرَك صناعيّاً، شعوراً بالعفة أو الفسق. ذلك أن الثياب أصبحت "تعبيراً "عن الشخصية منذ ذلك الوقت. وفي عام 1860 كان يتم تحفيزك لشراء وعاء أسود اللون مصنوع من حديد الصبّ، قطره عشر بوصات، لأنه معروض في واجهة متجر مزيَّنة بـ "مطبخ الشرق الغامض والسحري ."فالإعلان الصناعي صار مؤثِّراً نتيجة العمل التضليلي الخاضع لكثرة الصور .وهذه الكثرة تتعلق بنمط إنتاج مختلف، ونمط اعتقاد يقوم على وجود طبع بشري جامع.

إضافة إلى الخداع، ثمة تأثير آخر للرأسمالية الصناعية في المجال العمومي. فهي غيّرت طبيعة الحياة الخصوصية، أي أثّرت في طبيعة المجال الذي يمكنه بالتحديد موازنته بالمجال العمومي .يمكن كشف علامات ذلك في التجارة المدينية، وفي التحولات التي طرأت فجأة على الحوانيت والأسواق التي أخذت تنافسها المخازن الكبرى.

كان سوق المدينة المركزي يُمَوِّن الباريسيين بالمنتجات الزراعية والسلع الحرفية حتى أواخر القرن السابع عشر .وفي الحقبة التي زامنت موت لويس الرابع عشر، بدأت

أسواق الهال بالتخصص لتصبح أسواقاً للمأكولات. وقبل ظهور الصناعات بكثير فقدت أسواق الهال طابع سوق العرض في معناه القديم؛ فعلى قدر ما تخصصت التجارة، كانت عروض نهاية القرون الوسطى وأعيادها المعدَّة للاحتفال بنشاط السوق تشهد أفولها التدريجي. وقد أكمل العصر الصناعي على هذا التخصص الذي تميزت به الهال لكنه لم يكن السبب فيه.(166)

إن ما تغيَّر في القرن التاسع عشر هو الإطار الاجتماعي لشراء المواد الغذائية أو بيعها. فخلال فترة ظروف السوق القوية في أربعينيات القرن الثامن عشر، كانت القوانين تعامل البائع في أسواق الهال بوصفه جانحاً محتمَلاً، لذلك، كان نشاطه يخضع لضوابط شديدة: حُظر بعض أشكال الإعلان عن تنزيلات في الأسعار، وكان المشتري محميّاً ببعض الحقوق للتعويض عليه، وما كان يحق للبائع بيعه كان محدَّداً بقانون.(167)

أُزيلت هذه القيود في القرن التاسع عشر عن البائع في أسواق الهال. بيد أن الحديث عن السوق الحرة كإنجيل ذلك القرن كما يفعل كارل بولانيي (Karl Polanyi)هو كالحديث عن سوق أصبح شخص البائع فيها فوق القانون. ولم يتم "تحرير "عملية البيع بالطريقة نفسها، لأن السعر الثابت غزا تجارة التجزئة في أسواق الهال مع حصول المبيعات الوفيرة في المخازن الكبرى.(168)

لم تختفِ تجارة السعر الواحد في أسواق الهال في القرن التاسع عشر، بل استمرت على صعيد مبيعات الجملة. ولأول مرة، اعتُبِرت المبيعات بالجملة أعمالاً ينبغي أن تظل طي الكتمان؛ ففي حال اطلاع "الجمهور "الذي يشتري بالتجزئة على الأسعار الأساسية، يصبح بإمكانه مناقشة الأسعار الثابتة، الأمر الذي يؤدي إلى إغراق تجارة التجزئة الكبيرة الحجم في الفوضى. إن التعريف الاجتماعي للبيع بالجملة إذاً، هو أنه بيع "خصوصي "بمعنى جديد: في الخصوصي الناس أحرار في انخراطهم في المواقف والمعاملات التي ميَّزت التجارة العمومية في ذلك القرن.(169)

هنا أيضاً تقدِّم الممارسة الاقتصادية في باريس القرن التاسع عشر مفتاح التحولات الأكبر. صار المرء يراقب في "العلن "ثم يعبّر عمّا يريد شراءه، أو التفكير فيه، أو الموافقة عليه، ليس نتيجة تفاعل مستمر، بل بعد فترة من التركيز السلبي والصامت. خلافاً له، عنى "الخصوصي "عالماً يمكن المرءَ فيه التعبيرُ مباشرة عندما يلامسه الآخر؛ عنى الخصوصي عالماً تسيطر فيه تفاعلات من المفروض أن تظل سرية. وعند نهاية القرن التاسع عشر، تكلم [الفيلسوف الألماني] فريدريش إنغلز عن العائلة الخاصة بوصفها التعبير عن الأخلاقيات الرأسمالية، وكان عليه أن يكون أكثر تحديداً . العائلة ليست موازية لعالم الرأسمالية العمومي، بل موازية لعالم البيع بالجملة؛ ففي الحالتين ينبغي أن يمر التواصل البشري عبر قاعدة السرية.

لكننا نصطدم هنا أيضاً بألغاز ليس من السهل تفسيرها. ذلك أن قانون السرية الذي ساد في القرن التاسع عشر مُحَيِّر تماماً. كان يجب حماية الأسرة، أسرة الطبقة الوسطى، حماية تامة من الاضطرابات التي تعصف بالعالم الخارجي. وإذا كان العيش في دائرة العائلة لا يتصل بالعالم ويسمح للفرد بأن يعبِّر عن نفسه، ربما يبدو من غير المنطقي أن يكون في مستطاع المظهر في عالم المدينة العمومي أن يؤخذ على محمل الجد من حيث طابعه الشخصي. ففي إطار العائلة فحسب، أو في دائرة المعامَلات الخصوصية لتجارة الجملة، ينبغي أن ترتدي المظاهر، منطقيّاً، طابعاً نفسيّاً. ولكن قلَّما كان هذا المنطق محترَماً في القرن التاسع عشر. لقد كانت الخصوصية واقعيةً للتعبير التفاعلي، مع ذلك تتعايش مع ثقافة تمكّن الغريب من قراءة طبع المرء انطلاقاً من ملبسه ومظهره، أي المدينة كـ "كوميديا "محمومة. مع ذلك، في هذا المشهد، تؤدّي قلة من البشر دوراً نشيطاً فيها.

الفكرة القائلة إن السرية ضرورية لتفاعل البشر تفاعلاً كليّاً في ما بينهم، تفسِّر العامل الثاني من الثوابت النفسية التي تعبِّر عن الضيق الاجتماعي: فالمقصود هو البُعد عن الشعور كي لا يُبدي المرء لاإراديّاً مشاعره أمام الآخرين. والمشاعر لا تُحفَظ إلا حين تظل سرية: لا يكون المرء حرّاً في التفاعل إلا في بعض الأماكن الخبيئة، وفي بعض الأوقات الخاصة. بيد أن هذا الهروب من التعبير هو ما يحثّ الآخر على البحث عن معرفة ما نشعر به، وما نريده، وما نعرفه. إنهما هروب وحميمية قسرية مترابطان عضويّاً: فمجرَّد التعبير عن الانفعال، أيّاً يكن هذا الانفعال،

متزايد الأهمية كلما تطلّب الأمر جهوداً متفاقمة لاختراق دفاعات الآخرين وإرغامهم على التواصل.

حيَّرت هذه العلامات المتناقضة في العمومي والخصوصي مَن خبروها، وهي تحيِّرنا وتخيفنا بالمقدار نفسه حين ننظر إليها بأثر رجعي. ويدل عالم تجارة التجزئة على أكثر الألغاز الأساسية، وهي تأثيرات الرأسمالية وحدودها على الحياة العمومية على صعيد الإرباك والخصخَصَة. وللتعمق أكثر في هذه المسألة، سوف نستكشف كيف أصبحت الشخصية فئة اجتماعية، واقتحمت المجال العمومي. وأنا أعتقد أن من المهم القول إن في التباس هذا العالم وجديته شيئاً ما بطوليّاً. إذا كانت باريس بلزاك أقل تمدناً وأقل جاذبية من باريس ماريفو، فإنها أكثر إثارة. فبذور الحياة الحديثة موجودة، لكن هناك صراعاً مستمرّاً؛ فحتى الآن لا يمكن اعتبار أيّ مسألة أمراً مفروغاً منه.

الفصل الثامن: الشخصية في الحيز العمومي

عندما نسأل عن تـأثير الأوضـاع الماديـة الجديـدة في الحيـاة العموميـة، ولا سـيما تـأثيرات الرأسمالية الصناعية فيهـا، نُضـطر إلى طـرح سـؤال ثـانٍ عـن كيفيـة دخـول الشخصـية إلى المجـال العمومي .كان من المستحيل نجاح النظام القائم على الربح من دون إقحام الشخصـية، لكـن هـذا النظام لا يستطيع تفسير سبب ظهور الشخصية أصلاً.

اقتحمت الشخصية الحيز العمومي، لأن رؤية جديدة للدنيوية ظهـرت في المجتمـع. هـذه الرؤية للعالم أحلّت تنظيم الظواهر الطبيعية محـلّ نظـام الطبيعـة؛ فقـد نشـأ الإيمـان [الاعتقـاد] بنظام الطبيعة عندما كان يمكن تحديـد موضـع واقعـة أو حـدث في ترسـيمة شـاملة. أمـا الإيمـان بتنظيم الظواهر الطبيعية، فبرز عندما صرنا نفهم الواقعة، أو الحـدث، بوصـفها حقيقيـة في ذاتهـا، أي عندما بدا أنها كذلك. فنظرية نظام الطبيعة هي مذهب التعـالي الـدنيوي، أمـا نظريـة تنظـيم الظواهر الطبيعية فهي مذهب تأصل دنيوي. وفكرة الشخصية تُحيل إلى الإيمـان بـالمعنى المتأصـل في الأشياء والعالم [الملازم لهما].

من السهل أن نتصور "الرأسمالية "بوصفها قوة تاريخية، لأننا نفكر فـوراً في أفعـال وتغيرات ملموسة تتعلق بالإنتاج، ونظام الأسعار، أو بنيـة السـلطة. بيـد أن الأصـعب هـو تصـوّر "الدنيويـة "عـلى المنـوال نفسـه، ذلـك لأنهـا لا تظهـر أول وهلـة إلا كنتيجـة مجرَّدة لبعض القوى المؤثِّرة لقوى أخرى في المجتمع. إن عدم القدرة على تصـوّر الدنيويـة بوصـفها قـوة اجتماعيـة مسـتقلة، مصـدره، في رأيـي، عـدم قـدرتنا، الحديثـة كليّـاً، عـلى اعتبار فعل الإيمان واقعاً حقيقيّـاً. وهـذا الأمـر مصـدره عـدم قـدرتنا الغريبـة عـلى فهـم

حقائق الدين السوسيولوجية. فالدين على ما لاحظ لوي دومون (Louis Dumont)جيداً هو البنية الاجتماعية الأولية في معظم المجتمعات عبر التاريخ البشري. وبما أن الآلهة غادرت عقولنا في هذه الأيام، نستنتج بسهولة كبيرة جدّاً أن سيرورات الإيمان لم تَعُد فئة اجتماعية أساسية وتحوّلت إلى منـتَج اجتماعي. يتمسك أتباع ليفي ستروس، مثلاً، بأفكاره في شأن بُنى الفكر العامة، ويتجاهلون الرؤية التي انبثقت منها هذه الأفكار، والتي ترى أن دوافع الإيمان تُنتج البنى اللغوية والاقتصادية والعائلية التي تحوك معاً مجتمعات متنوعة ظاهريّاً.

ادعى بعض الناس أحياناً أن إله الطبيعة في القرن الثامن عشر كان لا يزال إلهاً، وأن المجتمع الذي أصبح دنيويّاً لم يبرز إلا في القرن التاسع عشر. ومن الأفضل اعتبار القرنين الثامن عشر والتاسع عشر محطتين في سيرورة إضفاء الدنيوية" .الطبيعة وإله الطبيعة"، كان المقصود أصلاً ألوهية أسطورية بلا وجه، يمكننا تبجيلها من دون أن نصلّي لها بالتأكيد. وعلى الرغم من أن الطبيعة كانت متعالية، لم يكن الإيمان بها يستتبع إيماناً بحياة ما بعد الموت. هذا يعني أن الإيمان لم يكن يصنع من البشر كائنات متعالية. لذلك، فإن أحد التعاريف الجيدة للدنيوية هو "أن أسباب وجود الأشياء في الحالة التي هي عليها في العالم تفقد أهميتها الذاتية بعد أن نموت "(يُنظر الفصل الأول).

من البَدَهي أن يكون قد حصل تحوُّل في مفهوم الدنيوية بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. إن نظرية التطور لدى داروين، والمواقف من الفن، والمعتقدات اليومية، وكذلك الاضطرابات النفسية الداخلية هي المقصودة هنا، أكثر من النزعة الوضعية العلمية. لماذا حصل التغيير؟ هذا السؤال يستحق وحده كتاباً كاملاً، لكنني سأحاول هنا الإجابة عنه جزئيّاً.

يظل الإيمان حاجة اجتماعية أساسية، ولا تُمحى إرادة الإيمان حتى عندما تتوقف البشرية عن الإيمان بآلهتها. نحن أناس القرن العشرين لا نتحدد بميولنا العلمية والعقلانية؛ فما يميزنا في الواقع هو أن عِلْمَنا يُعاش بوصفه عدوّاً لـ "عباده الأوثان ."هذا التضاد نشأ إبان عصر الأنوار، وهو يتسع منذ ذلك الحين. ففي القرن التاسع عشر انتقلت إرادة الإيمان من دين بلا وثن إلى حال تأملية متزايدة، وتمحورت المعتقدات أكثر فأكثر حول حياة الإنسان المباشَرة، وحول تجاربه التي صارت تحدِّد كل ما هو

قابل للتصديق. المباشر، والمحسوس، والملموس، في هذا الميدان فحسب يمكن أن ينمو الإيمان بدءاً من لحظة امتناع عبادة الأوثان. هذا المبدأ التأملي يتجاوز الانفصال الأول الذي حدث في القرن الثامن عشر. فما إن تبددت أوهام الآلهة حتى عاد الإنسان إلى مخادعة وضعه الخاص؛ فحياته الخاصة ممتلئة بالمعاني، لكن عليه أن يجسِّدها. والمعنى متأصل في الوجود، لكن الشخص مع ذلك لا يشبه حجراً، أو حَفرية، يمكن دراسته بوصفه أشكالاً محضة.

هنا تحديداً تدخل الشخصية في صيغة الإيمان المتأصل. فقد أصبحت الشخصية في القرن التاسع عشر طريقة التفكير في الدلالة الضمنية للحياة البشرية، عندما كان لا يزال الشكل الملموس في كل حياة، أي الذات كشيء مكتمل، لم يتبلور بعد. وكما تعودنا على اعتبار "الأسرة "شكلاً بيولوجيّاً ثابتاً في التاريخ، نجد أنفسنا مدفوعين إلى اعتبار الشخصية من ثوابت الواقع البشري، إذا وُجدت دائماً فروق انفعالية وإدراكية بين البشر. مع ذلك، فإن المسألة هي عما يفعل البشر بهذه الفروق. فما إن تختفي الآلهة حتى تصبح فورية الشعور والإدراك أكثر أهمية، وتبدو الظواهر واقعية كتجارب فورية. في المقابل يصبح البشر على استعداد متزايد للتشبث بتباينات انطباعاتهم الناجمة عن انفعالاتهم الفورية إزاء نظرائهم، إلى حد اعتبارهم تلك التباينات هي القاعدة التي يقوم عليها وجودهم في المجتمع .فالانطباعات الفورية التي يبديها الأشخاص عن اختلافاتهم هي ما تُعتَبر اليوم "شخصياتهم."

بدأ مفهوم الشخصية في القرن التاسع عشر بالتمايز إذاً عن مفهوم الطبع البشري [الطبيعي] الخاص بعصر الأنوار، وذلك بطرق ثلاث: أولاً، تتغير الشخصية من شخص إلى آخر، فيما يُشكِّل الطبع البشري ما يُوحِّد جوهريّاً البشر كافة. وتتغير الشخصية لأن مظهر الانفعالات وطبيعة الشخص يصبحان شيئاً واحداً. فنحن ما نُظهره. وبالتالي البشر الذين يمتلكون مظهراً مختلفاً هم مختلفون جوهريّاً. وحين يتغير مظهر الفرد ثمة ما يتغير في أناه. وحين يزول الإيمان بإنسانية مشتركة يحيل تنوع المظاهر الشخصية إلى تقلب الشخصيات تقلباً أساسيّاً.

ثانياً، خلافاً للطبع البشري، فإن الشخصية يضبطها الوعي. أما الرقابة التي مارسها الفرد قبل الآن على طبعه، فكانت تقوم على الحد من رغباته، وفي حال تَصرَّف بطريقة معيّنة، بتواضع، كان يظل منسجماً مع طبعه. أما الشخصية فلا يمكن

ضبطها من خلال التصرف :تستطيع الظروف أن تفرض على شخص ما تبنّي هذا المظهر أو ذاك؛ إنها إذاً تجعل أناه غير مستقرة. عندئذٍ ينطوي شكل الرقابة الوحيد الممكن على صوغ مستمر لما نشعر به. هذه الرقابة للأنا هي رقابة استعادية بالتأكيد؛ إذ نفهم ما قمنا به بعد انقضاء التجربة. وفي صيغة هذه حالها يتبع الوعي دائماً التعبير الانفعالي. لا تقتصر الشخصيات، إذاً، على كونها مصنوعة من أنماط عيش مختلفة ومن إحساس بالغضب والشفقة والثقة بالذات أو بالآخر، بل هي قادرة أيضاً على "إصلاح "انفعالاتها. فالتوق، والندم، والحنين، كانت تكتسب أهمية خاصة في سايكولوجيا القرن التاسع عشر .فالبرجوازي في ذاك القرن كان يتذكر دائماً كيف كان في صباه، لقد كان حيّاً حقّاً. فوعيه الشخصي لذاته لم يكن إذاً محاولة لتمييز مشاعره عن مشاعر الآخرين، قَدْر ما كان طريقة لتعيين بعض المشاعر المعروفة والمنتهية، مهما تكن في الأصل، لتعريف ما هو عليه.

أخيراً، تتميز الشخصية الحديثة من الطبع البشري في أن حرية المشاعر تبدو في لحظة معيّنة انتهاكاً للمشاعر"الطبيعية "المألوفة. لم يكن منتصف القرن الثامن عشر يقيم تضاداً بين العرف الاجتماعي والعفوية. فالمرأة ذات تسريحة "وسادة المشاعر"، التي كانت "تدل "على الممثلة مدام فافار، كانت منشغلة بشكل من العفوية، وفي زيِّها الطبيعي في المنزل كانت منشغلة بشكل آخر. فعفوية الشخصية هي التي كانت على تضاد مع العرف الاجتماعي، وتجعل العقول الحرة تبدو كأنها منحرفة. العفوية والكشف اللاإرادي عن الطبع كانا شيئاً واحداً، ولكن يمكن الفصل بينهما بطريقة واحدة: العفوية شعور لاإرادي آمن لا يؤذي الآخرين أو يؤذي صاحبه. لقد تَوصّل علماء النفس في القرن التاسع عشر ومرضاهم إلى الاعتقاد بأن البشر الذين يُعَبِّرون لاإراديّاً هم أناس مرضى .الشعور العفوي يُحِسُّ في هذه الحال بوصفه شعوراً غير طبيعي. فضلاً عن ذلك، يمكن صوغ هذا المبدأ بطريقة عكسية. إن وعي الاختلاف يكبح لاإرادية التعبير.

الشخصية التي خلقتها المظاهر، والتي يضبطها إن أمكن، حين تكون كذلك، الوعي بالماضي، ليست شخصية عفوية إلا في اللاسوية: هذه العبارات الجديدة للشخصية بدأ اعتمادها في القرن التاسع عشر من أجل تصوّر المجتمع نفسه كمجموعة من الشخصيات. وفي هذا السياق يتجلّى مفهوم الشخصية في المجال العمومي للعاصمة.

ما المبدأ الذي يولّد هذا المفهوم؟ مفتاح السمات الثلاث التي تقصيناها للتو، يوجد في السمة الأولى. تتغير الشخصية بحسب الأشخاص، وهي غير مستقرة في داخل كل منهم، لأن المظاهر الخارجية لا تقيم مسافة عن الدوافع الداخلية، بل هي تعبيرات مباشرة عن "الأنا ."وهذا يعني أن الشخصية متأصلة في المظاهر، فيما الطبيعة البشرية، مثل الطبيعة نفسها، تتعالى على المظاهر كافة.

جميع الأشياء المرئية هي رموز، وما تراه لا وجود له في ذاته. فما تراه ليس هنا بالمعنى الحصري: المادة موجودة روحيّاً فحسب لبيان فكرة ما وتجسيدها .من هنا، مهما بدت لنا الثياب بلا معنى، تبقى معبِّرة على نحو يفوق الوصف.

هذه الأسطر المستلّة من كتاب الخيّاط يرقّع لتوماس كارلايل لم يكن لها أيّ معنى في حقبة الشعر المستعار أو "وسادة المشاعر ."فعند كارلايل أصبحت الثياب "معبِّرة على نحو يفوق الوصف "لأن مظهرها في العلن ليس مجرَّد حجاب: إنها تقدِّم لنا مفتاح الأنا الحقيقية.(170)

لا نعرف الشخص إلا من شكل ظهوره على المستوى الملموس، المصنوع من تفاصيل الثياب، والكلام، والتصرفات العادية .في ألبسة باريس البلزاكية ولغتها لا يتميز المظهر الخارجي عن الأنا. المظهر يقود مباشرة إلى عالم المشاعر الخاصة. فـ "الأنا"، على العكس، لم تعد تتعالى على مظهرها في المجتمع. هذا هو الشرط الممكن لوجود ما نسميه الشخصية اليوم.

إن اقتران هذا الإيمان الذي صار دنيويّاً بالشخصية، الإيمان بالحقيقة العميقة والنفسية للمظاهر الفورية، وبالسيرورات الاقتصادية للرأسمالية الصناعية، هو ما أدخل الشخصية إلى المجال العمومي بصفتها مقولة اجتماعية. ومنذ ذلك الحين، بات التواصل بين هاتين القوتين قائماً. وسوف نرى في الفصل التالي بعض التأثيرات التي أحدثها اقتحام الشخصية هذا المجال [العلن]: السلبية، والتبادل الإنساني المتمحور على تصوّر قوامه السر، وعلى خداع المظاهر نفسها. فالإيمان الجديد الذي صار دنيويّاً أدخل منطقه الخاص إلى المجال العمومي. وكي نعرف ينبغي ألّا نفرض

على الشيء أيّ لون من ألوان الذاتية، وينبغي ألّا نُقحم أنفسنا في فعل المعرفة؛ علينا أن نبقى صامتين في العلَن كي نفهم الجمهور، ونكون موضوعيين في مجال العلوم، والتذوق بالعين. فالتلصُّص هو التتمة المنطقية لدنيوية القرن التاسع عشر.

لفهم سيرورة الدنيوية في القرن التاسع عشر ومحلِّها في هذا الحوار، اخترتُ أن أدرس على نحو ملموس حالة رجل فسّر العالم بهذه الطريقة. أريد أن أتكلم على بلزاك الذي حمله انفتاحه على كل الأشياء المادية الجديدة في المدينة الحديثة، على محاولة تفسير هذه الأشياء في السُّنَن الجديدة الخاصة بالشخصية.

الرؤية البلزاكية للشخصية بوصفها مبدأ اجتماعيّاً

"حيث لا تحضر باريس مباشرة في كل موضع من روايات بلزاك كلها، تجدها مضمَرة عميقاً فيها ."هذا ما كتبه هنري جيمس .(Henry James)(171)التخمة، العزلة، والمصادفة [الحظ]، تلك كانت الحوافز الجديدة في العواصم الكبرى. وهي أيضاً موضوعات روايات بلزاك الأساسية. إنه الكاتب المسكون بصورة شبه استحواذية، باريس هي المكان الذي تُصنَع الثروات فيه وتُبدَّد، حيث يكون العالم منفتحاً على مواهب الأفراد، والمواهب هذه تُتَجاهَل أو تُرفَض لسبب غامض، فيما تشكِّل الأعمال النموذج الأساسي للعلاقات الاجتماعية. وإذا لم يسبق لإنسان رزين بالأحكام الدخول في العالم البلزاكي، لنفكر بديفيد في كتاب أوهام ضائعة، فلا يستطيع أن يكون إلا ضحية مستكينة لمجتمع رجال الأعمال. إن صوراً كهذه مأخوذة من رواية تألُّق الغانيات وبؤسهن (Splendeurs et Misères des Courtisanes) تمثِّل إدراك بلزاك لمدينة باريس كمركز لنظام مادي جديد:

كما ترى، باريس تشبه غابة في العالم الجديد، حيث يطوف عشرات الهمجيين من الإلينوي والهورون الذين يعتاشون مما تقدمه لهم مختلف الطبقات الاجتماعية. أنت صياد للملايين وتستخدم الشَّرَك، وقضبان الدِّبق، والطُّعوم لاصطياد مليونك. البعض يصطادون الوارثات وآخرون الإرث، والبعض يصطاد الضمائر، وآخرون يغدرون بزبائنهم من دون أيّ تردد. من يرجع وكيس صيده ممتلئ يُرحَّب به، ويُحتفَل به، ويُقبَل في المجتمع الصالح.

للتمكن من البقاء في وسط هذه البيئة، على المرء أن يتخلى عن أي ارتباط وأي التزام ثابت:

الشخص الذي يفتخر بأنه يسير على صراط مستقيم طوال حياته شخص غبي يؤمن بأنه مُنزَّه عن الخطأ. لا توجد مبادئ بل أحداث فحسب، ولا توجد قوانين سوى قوانين النفعية.(172)

الصورة التي استخدمها بلزاك للتعبير عن أثر الأوضاع المادية في نوعية الحياة في هذا الوسط هي صورة دولاب الحظ. لقد استخدم الصورة بشكلٍ لم يكن ليقبله كتّاب عصر النهضة، على الرغم من أنهم لجأوا إليها أيضاً لتصوير مجتمعاتهم. فالحظ عند بلزاك لم يَعُد لعبة الآلهة مع الإنسان، ولا في حالة حربٍ مع الدين بحسب "امرأة المصادفة "عند مكيافيلي. يقوم كتاب الأب غوريو على مسرحية الملك لير (King Lear)، ولكن عندما نقل بلزاك الحبكة إلى مدينة حديثة، نزع عن هذه الصورة النُّبل والعظمة اللذين كانت تملكهما في عصر النهضة، جاعلاً منها رمزاً للفضائح الكريهة، وللشبهات المبتذَلة، وللتوقعات الكاذبة. فكلما انتقلت المصادفة من مملكة الآلهة إلى مملكة الأعمال اليومية التي أصبحت دُنيَوية، صارت "الثروة "مسألة تغيير شامل: الانتقال من النجاح المطلق إلى الإخفاق المطلق، أو العكس بالعكس، من دون المرور بمرحلة وسطى يقف عندها الدولاب. لذلك كتب بلزاك في الأب غوريو:

بالأمس في أعلى الدولاب عند دوقة [...] وهذا الصباح في أسفل السلَّم تستجدين مُقرِضاً ماليّاً: هذا حال أن تكوني امرأة في باريس.

حقيرة ومطلَّقة: هذا ما آلت إليه المصادفة.(173)

إن رغبة بلزاك في تصوير الأوضاع الجديدة للحياة المدينية دفعت بعض النقاد إلى توبيخه على أحادية تفكيره واتهامه بأنه كاتب فاشل. فكتب شارل لالو:

لقد اختصرت الكوميديا البشرية الأمرَ الرئيس وهو الإنتاج، وبالغت في تقدير الأمر الثانوي وهو المضاربة.

بالطبع، فإن انتقادات كهذه سخيفة بطبيعتها، لأنه لا يجوز محاسبة أيّ شخص على كونه غير موسوعي، لكنها تثير نقطة مهمة: لماذا أبدى بلزاك اهتماماً زائداً بعدم الاستقرار، والمصادفة، والتغييرات الجذرية المتطرفة في باريس في منتصف القرن التاسع عشر؟ الجواب الواضح هو أن بلزاك كان ببساطة يعرض الحوافز الجديدة للمدينة وفقاً لتسلسلها الزمني. لكن تقف خلف هذه الإجابة إجابة أخرى.(174)

تُشكِّل المدينة الحديثة وعبادتها النهمة للحراك، عند بلزاك، كشفاً حقيقيّاً للنفسية البشرية المتحررة من الفروض، والواجبات، والعقود الإقطاعية، والروابط التقليدية. ففي مدينة ضروب الفساد الصغيرة التافهة، وصغائر الإساءات غير المهمة، والإهانات التي لا تعني شيئاً في ظاهرها، لكنها تُضخَّم لتصبح مطْلَقَات أخلاقية حقيقية، في هذه المدينة، تغيب المبادئ المتعالية للملك أو لله، التي يمكنها مجابهة هذا كله. هكذا تُظهِّر المدينة، إذاً، ممكنات النفسية البشرية كلها؛ لكل مشهد معنى لأنه لا يحيل إلى أيّ مبدأ متعالٍ على الرغبة البشرية. في أجزاء من الكوميديا البشرية عنوانها مشاهد من الحياة الخاصة (Scènes de la vie privée)، ومشاهد من الحياة الريفية (Scènes de la vie de province)، ومشاهد من الحياة الباريسية (Scènes de la vie parisienne)، ثمة وصفٌ، كما يشرح بلزاك في مقدمته، لمشاهد الدورة الحياتية لبشر نشأوا في المدينة ونضجوا فيها. لكن ما الذي تستطيع المدينة إنضاجه حين تُدمِّر الروابط الناشئة عن الاعتماد المتبادَل والواجبات؟ يشكِّل جواب بلزاك عن هذا السؤال الرسمَ الأكثر شهرة لباريس، والذي نقع عليه في أعماله كلها:

في باريس، استثنائيةٌ هي المشاعر الصادقة؛ لقد حطَّمَتها لعبة المصالح، وسحقتها عجلات هذا العالم الآلي. وفي هذا العالم اعتُدِي على الفضيلة، وبيعت البراءة، وأخلَت الأهواء مكانها للأذواق المدمِّرة والعيوب. كل شيء يُجعل متسامياً، يُحلَّل، يُباع ويشترى .إنه بازار كل شيء فيه مسعَّرٌ، والحسابات تجري في وضح النهار بلا خَفَر .هنا لم يَعُد من البشر سوى نوعين المخادع والمخدوع. [...] موت الأجداد مُنْتظر؛ الرجل الشريف أبله؛ الأفكار النبيلة ذرائع؛ الدين بمنزلة ضرورة لتسويغ

الحكم؛ والنزاهة صارت حالاً؛ كل شيء يُستغَلّ ويُباع بالتجزئة؛ الاستهزاء وسيلة الدعاية للنفس وفتح الأبواب: الشبَّان عمرهم مئة سنة، ويشتمون الشيخوخة.(175)

يبدو أن بلزاك يقدِّم هنا لائحة ادّعاء ضد المدينة التي تكلمنا عنها في الفصل الذي تناولنا فيه روسو. وهو يعي تماماً جسامة الأوضاع المادية التي تتحكم في المدينة، لكنه يفسرها تفسيراً مغايراً لتفسير روسو. في بداية مشاهد من الحياة الباريسية يطلق بلزاك على باريس تسمية "الوحش الألذ ."وهو في الواقع يتلذذ بكل أهوالها، شغوفاً بإظهارها للقارئ على حقيقتها المثيرة، فَرِحاً بالكشف عن مقدار الرعب في العاصمة الكبرى، وعن الجاذبية التي يشعر بها حيال هذا الوحش "اللذيذ"، والتي لا تناقض نفوره من حياة الباريسيين، بل تُضاف إليه. هذه الرؤية المزدوجة، من دون أن تكون اتهامية مطلَقاً، تجعل بلزاك رساماً رائعاً لوقائع المدينة. ومما لا شك فيه أن رؤيته تقوم على اعتقاد بلزاك بأن الشخصية أصبحت، منذ الآن، هي المقولة الاجتماعية الأساسية في المدينة، وهذا الاعتقاد عماده تحليل تفاصيل المظهر. عند هذا المستوى كان بلزاك يتحدث إلى معاصريه ونيابة عنهم.

كان يُعتقَد أن اهتمام بلزاك بالتفاصيل مسألة تتعلق بـ "أسلوبه "بدلاً من "موضوعاته ." والآن يُعتقَد أن التفاصيل هي جوهر فنه. وفي الوقت الحاضر يُفسَّر استغراق بلزاك في التفاصيل كـ "واقعية رومانسية "أو "ميلودراما ."هذان التفسيران لا يتعارضان، لكن بينهما بعض الفروق المهمة. تقوم فكرة الواقعية الرومانسية كما يفسرها دونالد فانغر على أن الروائي يركِّز على تفاصيل الحياة الشخصية، لأن هذه التفاصيل لو جُمِعَت وفُككت وصُوِّرَت من كل زاوية ستكشف، ليس عن طبع الشخص فحسب، بل حتى عن شخصيته وسط مجموعة من الحُجُب، وستفضح سرّاً هو الصورة الكلية للمجتمع. وتُرسَم صورة مصغَّرة للمجتمع في كل مظهر صغير ملموس من مظاهر الحياة، لكن على الروائي وقارئي الروايات إجهاد كل قواهم الذهنية لتعزيز شعورهم بالتفاصيل بما يتجاوز رغبتهم للفوز بهذا السر. فلا يوجد أي معنى واضح للحركات والأشياء الصغيرة في الحياة من دون هذا التضخيم. ووضع جورج لوكاش أفضل تلخيص لمقاربة التباينات الصغيرة للشخصية والأفعال

الإنسانية كالتالي" :ما فعله [بلزاك] كان وصفاً للشخصيات النمطية في زمانه مع تضخيم إلى حدود هائلة [...] بحيث لا يمكن انطباق صفاتهم على أفراد من البشر، بل على قوى اجتماعية فحسب ." الاهتمام بالتفاصيل من ميزات "الواقعي"، وقوة الشعور من ميزات "الرومانسي"، وعند جمعهما معاً تكون النتيجة تحويل كل شخصية في كل مشهد إلى بيان عن النظام الاجتماعي للمدينة ككل.(176)

هذا إذاً تحديد بلزاك للشخصية بصفتها فئة اجتماعية: على الرغم من أن الشخصية شيء ظاهر ومتأصل [ماثل] في كل مكان في المجتمع، فهي أيضاً سرّية وخفية لا تنكشف تلقائيّاً. هذا هو الوجه الآخر للعملة الماركسية :الشخصية حاضرة في العلاقات الاجتماعية كلها، لكنها تخاتل! كيف إذاً تُحمَل على الكلام؟ لا يستطيع المراقب أن يَحملَها على ذلك إلا إذا أبدى حيالها اهتماماً شديداً بالتفاصيل، ورفعها إلى مستوى الرمز. بيد أن هذا الاهتمام المتقد لا يفسِّر وحده السيرورة التي يسلكها تمجيد تفاصيل الحياة وتحويلها إلى رموز نفسية.

أطلق بيتر بروكس تسمية ميلودراما على نهج صنع الرموز، ليس لأن بلزاك كان طوال حياته مشدوداً إلى المسرح فحسب، وكتب مسرحيات ومخطوطاتٍ مسرحية عدة (أقدمها :الزنجي : ميلودراما من ثلاثة فصول(، بل لأن نهج بلزاك في تضخيم التفاصيل إلى رموز كان النهج نفسه الذي صاغ به ميلودراميو المسرح شخصياتهم. ولم يكن هذا النهج يدخل إلا في وصف تفصيل السلوك أو الشعور، ما يمكن ربطه بسهولة وفوريّاً بتفصيل آخر. أما التفصيل في حد ذاته، أو العلامة التي لا مدلول لها، فهو مقتل هذا النوع من الوصف .يجب أن يفهم القارئ الحقيقة فقط بوصفها جزءاً من نوع الفرد وسلوكه، وجزءاً من نمط سلوكي. وبهذه الطريقة نستطيع في ميلودراما المسرح تمييز الشرير، والآنسة التي في ضيق، والشاب المنقذ، تمييزاً سريعاً.(177)

هكذا هو الرابط على المسرح: لا معنى للمزايا الفردية إلا إذا ارتبطت بمزايا نموذجية. هذه الصيغة معكوسة في روايات بلزاك. فالتفاصيل منسوجة على نحو يجعل القوى الاجتماعية غير قابلة للقراءة إلا إذا انعكست في حالات فردية. طريقة بلزاك هذه تسمح لنا برؤية "القوى الاجتماعية "مجسَّدة، على ما أشار جورج لوكاش،

في أنشطة مبتذَلة في حياة كل يوم. فهذه القوى نفسُها من الصعب عزلها. ففن بلزاك يحملنا على الاقتناع بالرأسمالية، من خلال إثارة الثقة ببعض الرأسماليين لا أكثر، ويحلِّل "الفنان في باريس " بتصويره تفاصيل حياة هذا الفنان أو ذاك في أوقات محدَّدة، وفي هذا الجزء أو ذاك من المدينة. بهذا المعنى لا تصبح الفئات الاجتماعية قابلة للتصديق إلا حين ندركها باعتبارها متأصلة في حياة شخص معيَّن. وفي إيقاظه اعتقاداً كهذا، اعتُبِر بلزاك فناناً كبيراً: فالفكرة القائلة إن الحياة الاجتماعية غير قابلة للتصديق إلا بهذه الطريقة، تجعل من مؤلف الكوميديا البشرية ممثلاً لعقلية جديدة، وأكثر عمومية.

هناك مشهد شهير من افتتاح الأب غوريو يصف غرف الطعام في نزل مدام فوكيه (Madame Vauquer)ومدام فوكيه نفسها. وكتب إريش أورباخ في كتابه محاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي تفسيراً مشهوراً لهذا المشهد، يوضح تماماً أسلوب بلزاك في تحويل المجتمع إلى مجموعة من الرموز النفسية، يرتكز كل رمز منها على تفاصيل قليلة لا قيمة لها. يبدأ وصف الغرفة عند السابعة صباحاً، وقد دخلها القط قبل معلمته. بعد ذلك تدخل مدام فوكيه، وقد تميزت كل قَسَمة من قَسَمات وجهها بتعبير مجازي، وبعد ذلك يوصَف الوجه كله مرة ثانية بتعابير مجازية مختلفة. ثم يعرض علينا صورة دقيقة عن كل قطعة من ملابسها، ثم ستّ عبارات تعيد قول شيء ما عن شخصيتها قيل سابقاً، لكن مع تغيير طفيف فيه، ويطلق أورباخ تسمية "شيطاني "على هذا الاهتمام الكثيف والمرهق بالتفاصيل. ماذا يعني هذا الشغف بالمشاهدة وعدم التوقف عن الشعور، بالنسبة إلى هذه المرأة المبهرَجة التي تدخل الغرفة في الصباح؟ ماذا يعني تلخيص كل حياتها في اللحظة الأولى من ظهورها. هذه الشيطانية هي الواقعية الرومانسية التي يتحدث عنها فانغر. إنها حصر كل عواطف المشاهد في أصغر التفاصيل.(178)

لكن كيف يجعلنا بلزاك تحديداً نرى كل حقيقة؟ يشير أورباخ إلى أن بلزاك يجعل كل تفصيل مادي يُضمِر تفصيلاً آخر وظاهرة أكبر حجماً، كما في العبارة" :شخصيتها تفسِّر النزل، كما يستتبع النزل شخصيتها" . بعد ذلك، ومن خلال الارتباط الرمزي،

يقارن بلزاك بعد هذه العبارة مباشرة النُّزُل بالسجن، أو يجعل الوقائع الصغيرة تتحدث عبر المجانبة" :إن صدارها العريض غير المشدود ينسجم مع الغرفة التي تنضح جدرانها بسوء الحظ"؛ أو إدخال الأمور الصغيرة ضمن وصف عام، ما يفرض فجأةً إعطاءَها معنى ليس فيها أصلاً:

مدام فوكيه تشبه كل النساء اللواتي مررن بمتاعب .نظرتها شبيهة بالزجاج [خالية من المشاعر]، ولديها تعبير بريء لمُومِس على وشك إثارة مشكلة لتحصل على أجر أعلى، لكنها في الوقت نفسه مستعدة لفعل أي شيء في سبيل تليين موقفها.

نحن لا نتوقع من صورة امرأة متوسطة العمر متذمرة أن تُربَط فجأة بصورة مومس. وما أُدخِلَ بين الصورتين ويتوسَّطُهما هو التفصيل الصغير لامرأة "ذات نظرة زجاجية ."وبوصفها بهذه الطريقة، ترتبط العبارة الصغيرة بكل واحدة من الشخصيتين، ويكون هذا التفصيل لمظهر الجسد "البرهان "الوحيد الملموس على الصلة بين هذين النوعين من الشخصية. وبوصفه التفصيل الجسدي بهذه الطريقة، يفرض بلزاك عليه معنى مجازياً، وكذلك معنى لغويّاً كترجمة بين غير متشابهَين. ويتضخم هذا المعنى ليدلّ على شيء أكبر منه .وبهذه الإجراءات، يُخرِج بلزاك، المراقبُ المخلصُ للحقائق، هذه الوقائعَ من مجال الواقع. ويقول أورباخ: إن هذا المشهد، مثل كل توصيفات بلزاك، "موجَّه نحو ذاكرة المحاكاة لدى القارئ، وإلى الصور المحفوظة في ذاكرته لأشخاص مشابهين ولبيئات مشابهة ."وبتعمُّده ذكر أدق التفاصيل عن هذا النزل، يجعلنا بلزاك نفكر أننا نقرأ عن "نزل في باريس"، لكنه لا يصوِّر هذا النزل كنوع تمثيلي بل كشيء نمطي بدلاً من شيء فردي. فكل القضايا التي تصل هذا النزل بـ "أشخاص مشابهين وبيئات مشابهة - "كصلة النزل بصمت سجن باريس الذي يغطيه الغبار، وصلة سيدة المنزل المسنة الغارقة في الدانتيلا وسوء حظها بأكثر بائعة هوى وقاحة تعمل في نطاق حيّ لا مادلين - يزيد من أهمية المشهد بذاته ولذاته. وبتضخيم التفصيل بحيث يبدو متصلاً جوهريّاً بكل شيء في العالم الاجتماعي، يصبح حافلاً بالمعاني، وهي حقيقة بحاجة إلى فك رموزها وإزالة الغموض عنها. ومن الطبيعي أن تدفع طريقةُ النظر هذه المراقبَ إلى رؤية المدينة ككل حافلةً بالمعاني في كل ما هو استثنائي، كوميديا تنتظر سبر غورها إذا أمسك المرء بعنف كل مشهد من مشاهدها كعالم قائم بذاته.(179)

تظهر من هذا التضخيم والتصغير في آنٍ، ومن شخصنة المجتمع، نتيجتان: الأولى عدم استقرار ما ندركه، والثانية السلبية أو الخمول لدى المشاهد أو المراقب.

والثياب هي ما يسمح بالكشف عن الشخصية الفردية في أعمال بلزاك. فهي لا تقوم بغير إظهار سمةٍ من يرتديها. ويدفع بعضُ التغيير في الألبسة الشخصياتِ البلزاكيةَ إلى الاعتقاد بأنها أصبحت شخصياتٍ أخرى. ففي رواية الجلد المسحور] (La Peau de Chagrin)جلد الحمار البري[، يظهر راستنياك "متغيراً [أو متحولاً] "بثيابه الجديدة. وفي رواية أوهام ضائعة، أدرك لوسيان الذي وصل للتو إلى باريس أن تصرُّفه يكون أقل ارتباكاً واضطراباً، إذا نجح في الحصول على ثياب ملائمة، فالثياب الجديدة "ستوفر له القوة ."وفي رواية الأب غوريو تشير التغيرات التي تطاول الزي إلى أفول أخلاقي كامل. وإجمالاً، من خلال تحليل تفاصيل الثياب بناء على مبادئ الإدراك المستخدَمة في تحليل نُزل مدام فوكيه يجري عرض التحولات في الشخصيات.(180)

إن التحولات الناجمة عن لباس الأفراد دفعت بلزاك إلى تطوير موضوعةٍ خاصة: المظاهر الخارجية أقنعة يتوهم الإنسان أن لديه ميزة ثابتة ومستقلة خلفَها، لكنه سجين مظهره الآني في الواقع. وهذه عبارة دقيقة عن قناعة عامة في مجتمعه: نحن نخشى أيّ كشف لاإرادي يبيِّن الطباع. ليس هناك أي حاجز بين الداخل والخارج، والتفاصيل تخترق المظهر الذي يتغير على نحو بادٍ للعِيان. وبالتالي، تنكشف تغييراتك لكل من يدقق فيك .لا وجود لضروب من التنكر. كل قناع هو وجه. تأصُّل الشخصية، وعدم استقرارها، والكشف اللاإرادي عن الشخصية: يبيِّن بلزاك بوضوح أن هذا الثالوث سجن حقيقي. واستناداً إلى التعليقات التي أثارتها أعماله آنذاك، يبدو قراء بلزاك في الواقع مرتبكين حيال مسألة التنكر. ففي تأكيده أن الأقنعة كانت وجوهاً، لامس لدى قرائه عصباً حسّاساً.

ورغم شغف بلزاك بالمشاهدة وبالمدينة، فإننا لا نكتشف لديه أيّ تعلق بهذا المشهد الخاص أو ذاك. هو يتكلم على "التذوق بالعين "وحبّ المدينة الذي يختبره في المشاهد التي يبصرها فيها. إنه ينتقل من جزيء إلى آخر في المدينة، لكن لا يعرفه

أحد، سواء كراوٍ أو موثِّق. إنه لا يتكلم من وجهة نظر شخص ينتمي إلى جزء من المدينة. ويكشف فن بلزاك عن نتيجة ثانية - عن سلبية مميَّزة - مصدرها إدراك المجتمع بواسطة رموز نفسية.

رأينا آنفاً أن تنامي تجزُّؤ العاصمة على أسس طبقية وإثنية أدى، إلى حد ما، إلى التمييز بين البرجوازي والعامل بمعايير كوزموبوليتية. فكان بمستطاع البرجوازي الانتقال من مشهد إلى مشهد، فيما يميل العامل إلى المكوث في مكان محدَّد بسبب وضعه الاقتصادي المتدني .كان بلزاك ينتمي إلى البرجوازية الكوزموبوليتية، فلم يتعلق بمشهد خاص مطلَقاً، ولم يتحدث في كتاباته من وجهة نظر جزيء عن الجزيئات الأخرى .لنقارنه بدومييه الذي كان متجذراً في ثقافة معيّنة هي ثقافة البروليتاري المَديني المقيم في حيٍّ معيَّن. معظم شخصيات دومييه "تمثِّل أشخاصاً أراهم من نافذتي ."وكانت رؤيته للطبقات ثابتة بالطريقة نفسها: كان يميل إلى اعتبار العامل ضحيةً وليس آثماً. العلاقات الاجتماعية معروفة، وكل ما تحتاج إليه هو عرضها. في نظر بلزاك، كل إنسان آثم أو خاطئ. كي نفهم الخطايا الإنسانية بكل تنوعاتها، علينا التجول في أنحاء المدينة، وألَّا نأخذ سلوك أيّ جزيء من المجتمع معياراً لبقية الجزيئات. لا يمكن أن يفهم أي إنسان حياة محدَّدة إلا "بمعاييرها الذاتية ."هذا الانقطاع عن الجذور، وهذه النسبية المطلقة، وغياب الالتزام، هي ما شكَّل نظرة بلزاك البرجوازية إلى المدينة. يعلق الكاتب البرجوازي قناعاتِه بمعتقَدات معيّنة، ويصبّ اهتمامه في فعل النظر. شغف وسلبية مميزة: يُحدِّد "التذوق بالعين "ثقافة طبقية تتحرك بوصلتها، كما سنرى، من إدراك الفن إلى إدراك المجموعات الاجتماعية في المدينة.

إذا قارنّا بلزاك الآن بالأشكال الجديدة الخاصة بتجارة التجزئة في المدينة، ستنبثق ملامح العالم العمومي لمنتصف القرن التاسع عشر. ففي كتابات بلزاك، يبدو أن هناك بنيةً محدَّدة لإدراك الشخصية. والعلاقات الاجتماعية تتجسد في تفاصيل المظاهر الشخصية .ويرتبط عدم ثبات الشخصية بسلبية الشخص العائمة [المتذبذبة] المدرَكة .وتبيِّن تجارة التجزئة كيف يمكن تحويل إدراك الشخصية، في كل مكان في المجتمع، إلى مصدر ربح. ينبغي البحث عن أصول العالم البلزاكي في عقيدة علمانية لمعنى متأصل؛ بينما ترجع أصول المخزن الكبير إلى إنتاج الرأسمالية الضخم سِلَعاً متماثلة، وتوزيعها على نطاق شعبي واسع.

ومن دون أن نتقصى هنا ما إذا كان كاتب عبقري يمثِّل نموذجاً حقّاً، وكم من السهل في أيامنا هذه الاعتقاد بأن الفن المتواضع هو وحده ما يعبِّر عن عصره، ينبغي أن نتساءل عن الأسس التي جعلت معاصِري بلزاك يشاركونه رؤيته للعالم، ولو على الأقل كتوقع لما يمكن تصديقه، وعن الأسس التي جعلت رغبتهم في الإدراك والتصديق كما فعل تقود الجمهور البرجوازي إلى خلاصات مختلفة جدّاً عن خلاصات الروائي.

الشخصية في العلن: صور الجسد الجديدة

اعتبر مؤرخو الألبسة والزي على الدوام أن أربعينيات القرن التاسع عشر وخمسينياته كانت مضجرة. فالرأي الذي أطلقه سكواير على سبيل المثال، هو حكم موجز وغير قابل للاستئناف : "يبدأ العقد الأكثر كآبة في تاريخ الثوب النسائي في عام 1840. إنها رداءة تافهة تتميز بها مرحلة سيطرت فيها برجوازية متوسطة سيطرةً كلية ."مما لا شك فيه أن جسد المرأة نادراً ما برز على هذا القدر من الشناعة، ونادراً ما كان ثوب الرجل باهتاً إلى هذا الحد؛ لكن السنوات هذه كانت مهمة جدّاً. ففي أثنائها بدأت الشخصية بالظهور في المجال العمومي ظهوراً منظَّماً، ومع اتحادها بقوى الإنتاج الصناعية فرضت نفسها بواسطة الأزياء .وفي الشارع حمل الناس مظهر الآخرين على محمل الجد؛ فاعتقدوا أن المظهر يمكّنهم من الكشف عن سماتهم، لكن ما وقع عليه نظرهم كان كائنات تلبس أكثر فأكثر ألبسة متجانسة ومتماثلة. فالكشف عن سمة الشخص استناداً إلى مظهره يتطلب تفحصاً دقيقاً لتفاصيل زِيّه. هذا الحل لشيفرة الجسد في الشارع يؤثِّر بدوره في الصلة القائمة بين المسرح والشارع. بدأت سُنَن الاعتقاد التي تتحكم في المظهر بالشارع تختلف اختلافاً جوهريّاً عن السنن التي تتحكم في المظهر على المسرح. وبهذه الطريقة حاولت البرجوازية الكوزموبوليتية رؤية العالم كما رآه بلزاك، لكن الرؤية هذه تؤدي مباشرة إلى طلاق بين الفن والمجتمع.(181)

يجب استعمال مصطلحات مثل "متجانس"، "موحَّد "أو "رتيب "بحذر مقارنة بلباس مدينة بكين الحديثة بلباسها العسكري لجميع الأعمار وللجنسين. بالكاد

تبدو ملابس أربعينيات القرن التاسع عشر موحَّدة أو رتيبة، وتبدو مقارنة بخمسينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأميركية احتفالاً بالموضة. بيد أنها إذا قورنت بما سبقها سواء في عهد النظام القديم أو العصر الروماني فقد كانت متجانسة ورتيبة. وكما يقول كتّاب كثيرون هذه بداية موضة في الملابس كانت الحيادية رسالتها المباشرة، أي عدم التميُّز من الآخرين في المظاهر.

أثارت أزياء تلك الحقبة قضيتين .الأولى قوامها معرفة لماذا وكيف أصبح الزي أكثر حيادية، والثانية تتعلق بإلحاح البشر على قراءة الشخصية انطلاقاً من هذا المظهر المحايد. القضية الأولى ترتكز بطبيعة الحال على صلة جديدة بين الزي والآلة.

اختُرعت آلة الخياطة في عام 1825. وهناك منشآت أوروبية وأميركية كثيرة حسَّنتها، وفي النهاية جرى تسجيلها باسم سنجر (Singer) في عام 1851. وفي أربعينيات القرن التاسع عشر بدأت الساعات تُنتَج بغزارة، وكذلك حصل مع إنتاج القبعات منذ عام 1820 حينما اخترع أميركيٌّ آلةً لصناعة اللبَد، وحوالى أواسط القرن التاسع عشر تقريباً كانت جميع الأحذية المباعة في المدن تُنتَج صناعيّاً وليس يدويّاً.(182)

من غير الممكن فهم تأثير هذه التغيرات في الإنتاج على أزياء باريس ولندن من دون أن نعرف الأساليب الجديدة في نشر الموضة. قبل ذلك بمئة عام كانت هناك طريقتان لنشر الموضة الباريسية : الطريقة الأكثر فاعلية في داخل المدينة كانت الاحتكاك المباشر في الشوارع أو الحدائق العامة؛ وكانت تُستخدم الدمى التي تُلبَس نسخة مطابقة عن الثوب الذي ترتديه هذه الكونتيسة أو تلك في ذلك اليوم. وقد تَغيَّر ذلك بفضل البدء بطباعة رسوم الموضة في عام 1857. نَشرت الصحف فوراً نماذج طبق الأصل لتلك الرسوم، من خلال "لوحات الموضة ."وكان عقد الأربعينيات أول وأعظم عقد لتوزيع الصحف على نطاق واسع. ونظراً إلى حجم التوزيع لم يَعُد معظم الزبائن في حاجة إلى التوجه إلى البائع لمعرفة ما الذي يريدون شراءه. وقد استمرت صناعة دمى عرض أزياء الموضة في القرن التاسع عشر لكنها خسرت وظيفتها الأصلية واعتُبرت وسائل قديمة، وتوقف بائعو الملابس عن استخدامها. فما حصل

في المخازن الكبرى لاقى إذاً ما يعادله في مجال الألبسة؛ أصبح التبادل النشيط بين المشتري والبائع يقوم على صلة سلبية وحيدة الجانب.(183)

بحلول عام 1857 كانت التغيرات في الإنتاج الوفير للملابس ونشرها بين الناس قد اخترقت عالم الموضة الراقية. ففي تلك السنة افتتح وورث (Charles Frederick Worth) صالوناً للموضة في باريس، وكان الأول بين مصممي الأزياء الذين صنعوا الملابس آليّاً وأنتجوا كميات وفيرة منها. واليوم، الجودة التقنية للثياب التي يصفها وورث تجذب البصر أكثر من جمالها. قبل مئة وعشرين عاماً كان لثياب وورث تأثير لأن "ذوقه الرفيع "و"تصميمه الجميل "أنتجا أنماطاً يمكن آلات صنع الثياب الجديدة إنتاج نسخ عنها. بيد أن وورث كان يستخدم هذه الآلات على نطاق محدود لصنع ملابس لزبائنه الملكيين والأرستقراطيين. ونتيجة لذلك انتهت العملية التبسيطية التي سادت في القرن الثامن عشر مع انتقال الملابس من النخبة المطوِّرة لها إلى مقلديها من الطبقة الوسطى. وبعد وورث قضت الآلة على التبسيط. وانتقلت الفوارق بين مظهر الطبقتين العليا والوسطى إلى محيط جديد وأكثر حذقاً.(184)

تميزت الإطلالة النسائية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر وأربعينياته بخصر ضيِّق وأكمام منتفخة. وما كان يُنتِج هذا الخصر النحيل هو مشد الخصر. انجذبت البرجوازيات إلى هذه الموضة لأنها ذكّرتهن بوقار البلاط في النظام القديم، حينما كانت النساء النبيلات يرتدين مشدات ضيقة وفساتين طويلة. وفي عام 1840 كانت الألبسة النسائية تغطي الجسم كله تقريباً تحت الرقبة، إذ شيئاً فشيئاً جرى تطويل التنورة لحجب القدمين.(185)

بدءاً من ثلاثينيات القرن التاسع عشر تخلى الزي الرجالي عن الخطوط البارزة بقوة والتي كانت تميّز الزي الرومانسي. وفي عام 1840 فقدت ربطة العنق طابعها المفرط، وبدأت تُعقد ضيقة حول العنق. لقد أصبحت الموضة الرجالية أبسط في هذين العقدين، وتزايد بهوت ألوانها. حتى أن القماش الأسود صار أساسيّاً في زِيّ

الشارع لدى الطبقات المتوسطة والعليا. وطغى الأسود أيضاً على "زِيّ نهار الأحد "لـدى شـطر مـن الطبقة العمالية عند الذهاب إلى الكنيسة.(186)

أخذت الآلة تفصل الألبسة كلها بناءً على نماذج. فحتى حين كان شخص من النبالـة، أكـان رجلاً أم امرأة، يستطيع أن يخيط بذلة لدى خياط أو خياطة، كانت خياطتها تتبـع نمـاذج البـذلات المجهزة صناعيّاً، إلا إذا كان ذلك الشخص غنيّاً جدّاً أو غريب الأطـوار. وفي تلـك الحقبـة راح يُنظـر إلى غرابة الألبسة نظرة استنكار متزايدة.

هنـا تواجهنـا "أُحجيـة الـذوق "التـي كانـت بحسـب [الرسـام الفـرنسي] فرانسـوا بوشـيه (François Boucher) علامة على اعتقاد راسخ ومعقّد. فلم يكن النـاس يرغبـون في التميـز بـأي طريقة في العلن. لماذا ذلك؟

عزى مؤرخو الأزياء الخوف من البروز والتميز إلى أسباب تافهة. فهـم يتحـدثون مـثلاً عـن تأثير [شخصية رائدة في عالم الأزياء] بو برومل (Beau Brummell) . فبينما كان الرومانسيون من أمثال كونت دورسيه (Alfred d'Orsay)يرتدون ثيابـاً فاقعـة، كـان برومـل يقـدِّم نفسـه نظيفـاً، وأنيقاً، ومتحكماً في نفسه بدقة. كما كانت السيدات البرجوازيات يشـوهن أجسـادهن، كي يظهـرن بمظهر الأناقة الملكية التي اختفت كليّاً، كان الرجال بعد مـرور ثلاثـين إلى أربعـين سـنة عـلى أفـول نجم برومل عن عالم الأزياء في عام 1812 يرون أن ظهورهم بمظهر محتشم ورتيب يدل على حسن ذوقهم.(187)

بيد أن هذا التفسير غير كافٍ. لنأخذ مثلاً إحدى لوحات المتحف الملكي للفنون الجميلـة في كوبنهاغن رُسـم فيهـا حشـد في أحـد شـوارعها بريشـة هونويـوس (A. M. Hounoeus)(188)في منتصف القرن. ملابس الأطفال دنماركية لكن ملابس الكبار باريسية الموضة .اللوحة سـيئة التنفيـذ لكنها وثيقة استثنائية. ها هنا حشد من الناس يرتدون ملابس كئيبة، حشد كبير. فمن هم؟ وكيف نستطيع معرفة مهنهم ومكاناتهم وأصولهم الاجتماعيـة؟ هـذا مسـتحيل بالتـدقيق في الصـورة لأن لباسهم يحجبهم عن الأنظار.

تشترك الفوارق بين الحياة الكوزموبوليتية والريفية في هذه الرغبة في طمس الهوية الشخصية. وقد أصبحت في أربعينيات القرن التاسع عشر علامة على الطبقة الوسطى ذات الأصول الكوزموبوليتية، أو على رغبة في الانتماء إلى المدينة [في التمدن] بين الريفيين. وخلال هذا العقد كان الأوروبيون المقيمون خارج المدن الكبيرة ذوي مزاج مختلف، إذ شددوا على ارتداء أزيائهم "التقليدية "بدلاً من "أزياء باريس ."وكان تطور الأفكار المعنية بما هو شعبي وبالروح الشعبية في شأن حقوق الأمم مسؤولاً جزئيّاً عن بروز هذا الخط الفاصل بين باريس و"الزي الشعبي ."وقد ظهرت فكرة الشعبي في جيل [الفيلسوف الألماني] هردر (Johann Herder) واستمرت مع اختفاء معاصريه الرومانسيين عن المشهد لأن الشعبي كان على الدوام هو الريفي والقروي، فيما كانت المدينة الكوزموبوليتية معادية للشعبي.

نجم عن هذه العبادة الجديدة للزي المحلي تباينات استثنائية في مجال الموضة. فعندما نلاحظ رسوم الموضة الرجالية في صحف مدينة ليون أو برمنغهام، نشعر أن الذوق الريفي في البلدين نابض بالحيوية والتنوع أكثر من ذوق المدن الكبرى. فاللباس بأسلوب متكلف وكوزموبوليتي كان يعني تعلُّم كيفية تخفيف حدة المظهر وأن تصبح غير ملفت للنظر.

يمكن إذاً الربط بين الظاهرتين بسهولة. فوسط التقلبات المادية في المدينة، أراد الناس حماية أنفسهم بالذوبان بين الجماهير، ووفرت لهم الملابس المنتَجة بكميات كبيرة الوسيلة لتحقيق رغبتهم. لو توقفت القصة عند هذا الحد يمكن الاستنتاج بأن مجتمع الآلة أصبح يسيطر على الأدوات التعبيرية لثقافة المدينة. وإذا صح ذلك فإن الشعور بالانفصال والشعور بالاغتراب يبرزان بقوة: حيث يشعر الناس بانفصالهم عن أجسادهم لأنها تعبير عن الآلة، ويشعرون بالاغتراب لأنهم لا يعبّرون عن فرديتهم من خلال مظهرهم. إن وصف هذه الحالات أصبح مألوفاً إلى حد يبعث على الراحة، فهو يخبرنا بسهولة عمَّا حصل من خطأ.

بيد أن الانفصال تحديداً لم يكن رغبة لدى من يتأنقون في لباسهم. ومع تحول الملابس إلى أحادية اللون بدأ الناس ينظرون إليها بجد على أنها علامة على شخصية مرتديها. وأصبح للمظاهر العديمة اللون أو التافهة أهمية كبيرة كمفاتيح للشخصية، وهو توقع التقطه بلزاك في أعماله الأدبية، وحافظ جمهوره عليه في حياتهم الخاصة.

واستخدم الكوزموبوليتيون ذوو المظاهر الرتيبة الملابس كرموز نفسية أكثر مما فعل نظراؤهم من سكان المحافظات. وكان التناقض في حياتهم العمومية أنهم أرادوا حماية أنفسهم من الاهتمام الفردي، ووفرت الآلة لهم وسائل تحقيق ذلك، مع ذلك كانوا يدققون في مظاهر الآخرين الخارجية للعثور على مفاتيح مشاعرهم الشخصية. لكن كيف يمكن أن يكون ثوب أسود "طلسماً اجتماعيّاً " بحسب عبارة ماركس؟ للإجابة عن هذا السؤال ينبغي معرفة كيفية ارتباط الأفكار المتعلقة بالشخصية المتأصلة بإنتاج الجملة للمظاهر العمومية، أي الألبسة الصناعية.

كانت الظاهرتان اللتان أضفى عليهما البرجوازيون الشخصنة في المظاهر العمومية هما الطبقة والجنس. وبتفحصهم تفاصيل الثياب حاول الغرباء معرفة ما إذا كان فلان بلغ، في ما يتعدى وضعه الاقتصادي، وضعاً أكثر شخصانيّاً بكونه "سيداً نبيلاً ."وأضفيت الشخصنة على ما يتعلق بالجنس في الأماكن العامة، بأن سعى الغرباء لمعرفة ما إذا كانت المرأة، على الرغم من حشمتها الظاهرة، تُظهِر في لباسها علامات صغيرة تدل على أنها "منحلّة ."و"السيد النبيل"، والمرأة "المنحلّة "الكامنة خلف السيدة المحترمة، لم يكن لهما معنى بصري إلا كظاهرة فحسب. أما في المنزل، فكانت لهما دلالات مختلفة تماماً، بعيداً عن الأضواء العمومية .فالسيد النبيل في منزله إنسان حريص على احتياجات أسرته، ولا سيما زوجته، ولا يشكِّل مظهره الخارجي أي قضية. أما تصور انحلال المرأة وسط أسرتها فهو تصور لسلوكها، وليس بحثاً عن علامات تفضح مظهرها وملابسها.

كيف تميز الرجل النبيل الأصل (gentleman)عندما تقابل غريباً؟ تتحدث الديوراما (La Diorama)، وهي قصة شعبية حصلت في باريس في أربعينيات القرن التاسع عشر، عن شاب ورث فجأة ثروة كبيرة، وقرر فوراً شراء ملابس باهظة الثمن. وبعد أن ارتداها، وخرج إلى الشارع، قابل صديقاً جمهوريّاً يحتقر أصحاب الثروات. ولم يدرك هذا الصديق أن الشاب قد حصل فجأة على ثروة لأن ملابسه لا تدل على ذلك بوضوح؛ لكن هنا تبرز خطوة ثانية. شعر الشاب بخيبة الأمل لأنه بصفته حديث نعمة قادرٌ على معرفة إذا ما كانت الثياب تعود إلى رجل نبيل الأصل أم لا، بينما صديقه لم يلاحظ ذلك لأنه جاهل بهذه الترتيبات. ويحصل هذا بطريقة معاكسة؛ فعندما يذهب الشاب إلى مصنعٍ لا يستطيع تمييز رتب العمال من خلال ملابسهم،

بينما يميّز صديقُه رتبَهم فوراً. وما نقصده هو أن للملابس لغة اجتماعية، ولها شيفرة يمكن فك رموزها.

في عام 1750، كانت ألوان الملابس وشاراتها والقبعات والسراويل الطويلة وتلك المزمومة تحت الركبتين علامات فورية على المكانة الاجتماعية لأصحابها، يعرفها كل من يسير في الشارع. لم تكن هذه الملابس مقياساً دقيقاً بل علامات واضحة لكن اعتباطية. وكان شبان أربعينيات القرن التاسع عشر يعيشون في عالم لا تتاح فيه معرفة القوانين إلا لأعضاء الجماعات الجدد. ويتعلم العضو الجديد العلامات الدالة من خلال الاطلاع على رسوم تصغيرية منمنمة لها.

تدل المهارة التي بُذلت في تفصيل الملابس وخياطتها على مستوى "نبالة "مرتديها رجلاً كان أم امرأة. ومنها إبزيمات أزرار المعطف، ونوعية القماش، عندما يكون النسيج نفسه باهت اللون أو فارقاً في اللون. ونوعية جلد الحذاء علامة أخرى. وقد أصبحت كيفية ربط ربطة العنق عملية معقدة، لأنها تدل على "مضمون "صاحبها، أما قماش ربطة العنق فهو غير مهم. ومع اكتساب ساعات اليد مظهراً أكثر بساطة أصبحت المواد المستخدَمة في صناعتها علامة على المكانة الاجتماعية لصاحبها. وكانت كل هذه التفاصيل تقوم على تمييز الشخص لنفسه بطريقة غير نافرة، فمن يعلن نفسه رجلاً نبيلاً فهو ليس كذلك.(189)

طلب روسيٌّ زار "نادي الفارس (Jockey Club) "من مضيفيه تعريف الشخص النبيل الأصل [الجنتلمان]، هل هو من ورث لقبه أم من ينتمي إلى شريحة معيّنة أم من يملك مالاً وفيراً؟ وكان جوابهم أن النبيل الأصل هو من لا يكشف أصالته إلا للقادرين على إدراكها من دون إبلاغهم بذلك .وطلب الروسي، الحادُّ الطباع، منهم معرفة الأشكال التي يتخذها هذا الإفصاح فأجابه أحدهم وكأنه يكشف سرّاً: يمكن تمييز النبيل من ملابسه لأن أزرار أكمام معطفه تُزَرَّر وتُفَك، أما سلوك النبيل فيمكن تمييزه من حرصه على إبقاء الأزرار مزررة جيداً، كي لا تلفت أكمامه النظر إلى هذه المسألة.

امتدت نمنمة الملابس إلى صفوف صغار البرجوازيين والشريحة العليا من الطبقة العاملة. وأصبحت زركشة الأوشحة في أربعينيات القرن التاسع عشر علامة

على المكانة الاجتماعية. وهي علامة لا يستطيع النبيل التقاطها. وكانت نظافة بعض الملابس مثل طوق العنق من القماش علامة كافية يستدل بها صاحب المخزن على مكانة الشخص الذي يدخل مخزنه أول مرة.

كانت سمات النساء الخليعات والمحترمات تُقرأ من خلال تضخيم الملابس ونمنمتها. وقد أظهر [الأميركي] ستيفن ماركوس في دراسته عن الجنسانية الفيكتورية بعنوان الفيكتوريون الآخرون كيف أن الصورة الطبية والاجتماعية التي رُسمت للمومس في منتصف القرن التاسع عشر شابهت كثيراً المرأة العادية المحترمة. ويتحدث الطبيب أكتون عن أوجه الشبه الجسدية بينهما:

إذا قارنا مومساً في الخامسة والثلاثين من عمرها بأختها ربة الأسرة، أو الكادحة المستعبَدة لسنوات طويلة في مختبرات أزياء الموضة الشديدة الحرارة، فنادراً ما سيكون التلف الذي يُفترض أن تتركه ممارسة الدعارة على جسد المومس أكثر من التلف الذي تسببه رعاية الأسرة.

وتحرص النساء الخليعات على سلوك في الشارع لا يدل على حقيقتهن بل يلجأن إلى استخدام إشارات بسيطة أو التحديق في رجل لمدة طويلة، أو إيماءة رخوة يفهمها الرجل صاحب الخبرة.(190)

ويعمل هذا التشابه أيضاً من الطرف الآخر. كيف كانت المرأة المحترمة تميز نفسها من الخليعة أو المومس مع أوجه الشبه الشديدة بها؟ كيف تجد المرأة البريئة والطاهرة ما يعينها على تمييز نفسها للعامة؟ كان الجواب على هذا المأزق العناية الشديدة بتفاصيل مظهرها بإمساك نفسها عن إصدار أيّ إشارة أو إيماءة صغيرة أو بسيطة خوفاً من قراءتها على نحو خاطئ أو إساءة فهمها. فإن صدور علامات بسيطة من امرأة تدل على أنها خليعة فربما تكون كذلك فعلاً.

للتعرف على "هذا الانحطاط الأخلاقي "تعمل النمنمة على المستوى الفيزيولوجي. بما أن أطراف الجسم الأساسية محجوبة، وشكل الجسم النسائي مستتر بالثياب ولا صلة له قط بشكله عارياً، تصير التفاصيل صغيرة، مثل تغيُّر خفيف للون الأسنان وشكل الأظافر، علامات جنسانية. أضف إلى ذلك أن بعض

الأشياء الجامدة التي تحيط بالشخص يمكن، في حال ظهورها أو استعمالها، أن تكون إيحائية وتؤدي مباشرةً إلى الإشهار .يتذكر بعض قرّاء هذا الكتاب بلا شك أغطية قوائم البيانو في منازل أجدادهم، أو أغطية أرجل طاولة الطعام؛ مهما تكن هذه القوائم كان من غير اللائق أن تظهر! إن بلاهة احتشامٍ كهذا قادرة على تشويش الذهن إلى حدٍّ ننسى معه مصدرها. للمظاهر كلها دلالة شخصية: فحين نعتقد أن حركات حدقتي العينين الخفيفة تعبِّر لاإراديّاً عن رغبة جنسية، يصبح من المنطقي اعتبار قوائم البيانو المكشوفة أمراً استفزازيًّا. إن جذور هذا الخوف العشوائي ثقافية بقدر ما هي جنسية، أو الأحرى أن التغيُّر الثقافي هو ما دفع البرجوازية الفيكتورية لتكون أكثر احتشاماً من أسلافها في القرن الثامن عشر. إن التغيُّر الثقافي الذي أدى إلى الكشف عن قوائم البيانو له جذوره في فكرة ترى أن جميع المظاهر تتكلم، وأن للظواهر جميعاً دلالات بشرية.

الدفاع الوحيد أمام ثقافة كهذه كان التستر، ومن هنا جاء خوف الإناث من أن يشاهَدْن في العلن. وكانت قاعدة مظهر الجسد تقضي بحمايته من الأضواء، ومن الشوارع، ومن كشف أطرافه. يصف أحد الكتّاب هذا الوضع:

كانت قلة من الفيكتوريات يشاهَدْن عن قرب تحت الأضواء بعد تجاوزهن سن الشباب. وفي الليل كانت مصابيح الزيت والغاز تعكس هالتهن، بينما يستلقين في أثناء النهار وسط جو شبه معتم. وكن يخلعن ملابسهن في الظلام. وكانت المرأة الثرية تتناول الفطور في سريرها وتنزل إلى قاعة المنزل بعد أن يغادره زوجها إلى مكتبه أو ناديه أو إقطاعيته.

كانت أربعينيات القرن التاسع عشر عقداً عادت فيه القبعة ذات القناع للظهور كجزء من اللباس الرقيق، لكن الحجاب السميك ظهر لاحقاً كجزء من لباس الطبقة الوسطى حيث كان يغطي الوجه بكامله تقريباً.(191)

عندما نستقرئ شخصيات البشر من مظاهرهم الخارجية تصبح الوقائع الطبقية والجنسية مصدر قلق. فعالم الحقائق المتأصلة شديد الكثافة، لكنه في الوقت نفسه أكثر إشكالاً من عالم النظام القديم العمومي الذي لم تكن المظاهر فيه لصيقة بالأنا. ففي المقهى، والمسرح، وفي ملابس المرء، كانت حقائق المكانة الاجتماعية غير

مبتوتة تماماً أو معلنةً تماماً، حتى لو كانت زائفة، لكنها لم تكن بالضرورة تثير أسئلة في موقف اجتماعي ما. قد يكون الشخص ما تزعمه ثيابه أو لا، لكن هذا الزعم كان واضحاً. وبفضل العرف كان القلق الذي يثيره واجب التساؤل عمن نخاطب أقل مما هو عليه في الحالة الفيكتورية، حيث كان لا بد من إجراء عملية لحل الشيفرة. كان يجب إجراء تحقيق حقيقي لبلوغ الفرد المستتر خلف مظهره الخاص. وعندما لا نكون على بيّنة بالقواعد التي تتحكم في هذا المظهر، ولسنا على دراية بـ "قراءة "دلالة عقدة ربطة عنق، أو خمار كتفين معقود حول جديلة شعر ملتفة في مؤخرة رأس امرأة، لا يمكننا قط أن نتأكد من استنتاجاتنا في شأن من نقابله في الشارع. فالانتباه القسري الذي نوليه للتفاصيل، والقلق الناجم عن هذا الانتباه، مصدرهما القلق الذي كان يثيره ما ترمز إليه المظاهر.

هناك رغبة في التحكم في هذه المظاهر عبر نمو وعي الذات، والرغبة هذه مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمفتاح الشخصية المتأصل في ما يتعلق بالمظاهر في العلن. إلى ذلك يقيم كل من السلوك ووعي الذات صلة غريبة في ما بينهما؛ إذ يتقدم السلوك على الوعي، وينكشف لاإراديّاً. ذلك لأن من الصعب مراقبته مسبقاً، إذ ليس هناك البتة من قواعد واضحة لكشف تفاصيل النمنمات، أو الأحرى هي واضحة للمطلعين فحسب، ولا يوجد عرف ثابت للاستخدام في التصرف كرجل نبيل، أو في الظهور كامرأة ذات احترام كامل. في الجنسانية كما في الموضة قد يستطيع "أي شخص "استخدام بعض الإشارات التي تُفقد هذه القاعدة دلالاتها؛ فتظهر مجموعة من المفاتيح والمصطلحات الجديدة لحل الشيفرة. فخداع الشخصية ثابت كخداع السلع الجديدة في المخازن. يصبح الوعي إذاً نشاطاً استعادياً يراقب ما كان معيشاً، ويضطلع بحسب مصطلحات ج. م. س. يونغ (George Malkolm Styles Young) بمهمة "توضيحية "بدلاً من المهمة "التحضيرية ."إذا كانت الميزة تنكشف لاإراديّاً في الحاضر، فلا يمكن مراقبتها وتفحُّصها إلا بعدما ننظر إليها بصيغة الماضي.

لم يُكتب بعد تاريخ الحنين، لكن من المؤكد أن صلة الوعي الماضوية بالسلوك تفسر الاختلافات بين السيرة الذاتية لكل من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. في مذكرات القرن الثامن عشر، كما في مذكرات [الكاتب السياسي الإنكليزي] اللورد هرفي (Hervey)، يُستحضَر الماضي بصفته عصر براءة، فتظل المشاعر التي يثيرها

فينا متواضعة .أما مذكرات القرن التاسع عشر فأُضيف إليها عنصران جديدان. في ما مضى كنا "أحياء حقّاً"، وإذا ما عثرنا على معنى للماضي فمن المحتمل أن يتقلص غموض الحاضر. هذه هي الحقيقة التي تَوصّلنا إليها استعادياً. والعلاج النفسي التحليلي متحدر من هذا المعنى الفيكتوري للحنين كما هي الحال بالنسبة إلى التقديس الحديث لفكرة الشباب.

في جو أكثر جاذبية في باريس ولندن القرن التاسع عشر، أصبحت روايات رجال المباحث وتلك التي تتناول الأخبار الغامضة الطابع، فنوناً شعبية. ينبغي على كل رجل وامرأة أن يصبحا مُحققَين إذا رغبا في العثور على معنى عالم الشارع. لنأخذ مثلاً (مع أن المثل مستمَد من أواخر القرن) مقاطع من قصص شرلوك هولمز التي كتبها [الإنكليزي] كونان دويل (Conan Doyle) والتي أفرحتنا عندما كنا أطفالاً. ففي قصة "قضية هوية (A Case of Identity) "تدخل شابة إلى شقة هولمز في شارع بيكر فيلقي عليها نظرة ويقول:

"ألا تجدين أن طباعة كمية كبيرة على الآلة الكاتبة أمر مجهد، مع قصر نظرك؟."

استغربت الفتاة وكذلك [صديق هولمز ومساعده] الدكتور جون واتسون قدرة هولمز على استنتاج ذلك. وبعد أن غادرت الفتاة قال واتسون لهولمز:

"لقد عرفت الكثير عنها مما كان غير مرئي لي إطلاقاً."

وردّ عليه هولمز بإجابة مأثورة:

"ليس خفيّاً بل غير ملاحَظ يا واتسون. لم تعرف أين تنظر وبالتالي فاتتك كل الظواهر المهمة. لا يمكنني قط جعلك تدرك أهمية الأكمام، ودلائل أظافر الإبهام، أو الملاحظات المهمة التي يكشف عنها رباط الحذاء.(192)"

يمكن أن تكون هذه الجملة بسهولة شعار بلزاك لأن أساليبه في توصيف الشخصية كانت تعتمد على تفاصيل المظهر المعزولة فيعمل على تضخيم التفصيل بصورة شعار للإنسان ككل. وفي الواقع لقد مارس وطبَّق ذلك التضخيم على نفسه كما فعل مع عكاكيزه المشهورة فكتب إلى [زوجته] السيدة هانسكا، على سبيل المثال:

لا يمكن المبالغة في وصف النجاح الذي أصابه عكازي الأخير في باريس. فهو تهدد بخلق موضة أوروبية. الناس يتحدثون عنها في نابولي وروما. جميع الغنادرة [شديدو التأنق] يغارون منها.

إن تعليقات كهذه كانت لسوء الحظ بعيدة عن أيّ سخرية أو تهكم.(193)

إلى ذلك، هناك فرق بين نثر كالذي يكتبه كونان دويل وعلم الأخلاق كالذي يرد في ما يكتبه كاتب مثل بلزاك وفلوبير (Gustave Flaubert)أو ثاكري (William Thackeray)(194)، وهو يقوم على الاختلاط بين علم قراءة المزايا انطلاقاً من المظاهر لدى هؤلاء "الكتّاب الجديين"، ووصف القلق الذي تسببه هذه القراءة؛ إنها ليست قراءة مفرحة قط كما يمكن أن تبدو لدى كونان دويل على سبيل المثال. لدى أولئك الثلاثة تحضر هذه القراءة كضرورة خطيرة؛ إذ يمكن أن تسوء بسهولة ما يعرِّض شخصياتهم لارتكاب أغلاط، وللإهانة أو لخسارة حظوة الآخر.

الناس الذين يعيشون حياتهم بطريقة يتجنبون بها أن يُعرفوا في الشارع، يسعون، على ما عبّر ثاكري بطريقة رائعة، إلى "منع الأعين المتفحصة من معرفةٍ يجب ألّا تكون مباحة للجميع من دون تمييز في المدينة ."يعيش هؤلاء في عالم من المصابيح العاكسة للنور، تغطي رؤوسهم قلنسوات، ويتنزهون في عربات خيل مغلقة. في الواقع، في ما يتعدى كل أنواع الخداع التي أحدثتها الآلات، فإن الناسُ يحثهم الاعتقادُ بأن المظهر نوع من إثبات الميزة، على أن يصبحوا غير مكشوفين ويظلّوا غامضين قدر الإمكان.

يمكننا الوقوع على نظرية هذا المعنى الجديد للشخصية في مظاهرها العلانية في مؤلفات أدبية عظيمة وذات تأثير مستمر وقد ظلت حية خلال المئة سنة الماضية [من القرن التاسع عشر]، وفي ممارسات شعبية مثل فراسة الدماغ التي تبدو لنا اليوم خالية من أيّ معنى وسخيفة.

في منتصف القرن التاسع عشر وعلى مستوى رفيع الثقافة استخدم [الفيلسوف الإنكليزي] جون ستيوارت مل وكتّاب آخرون كلمة ethology بمعنى "علم الشخصية

البشرية المستدل عليها من مظاهر البشر الخارجية "وليس بالمعنى الذي يقصده علماء الأحياء اليوم، أيّ الخصائص الوراثية للحيوانات المستخلصة من سلوكها. وكانت أهمية الملابس في هذا الإطار موضوع رواية الخيّاط يرقّع لتوماس كارلايل وفي أول عمل عن فلسفة الملابس، وهي مسرحية معقدة ولاذعة حيث يخترع كارلايل شخصية البروفيسور [الألماني] ديوغينس تويفلسدروك (Diogenes Teufelsdröckh)ويمثِّل دور محرر أعماله، وهو أستاذ بليغ في كل أصناف الفلسفة المثالية الفجة. وما إن يبدأ القارئ بالضحك حتى يُدخِل كارلايل تدريجيّاً مقاطع صغيرة من المعتقدات العمومية الشائعة مثل فضيلة النظام والاستقرار، وأهمية التقوى وغيرها ويستدرج القارئ للاستهزاء بنفسه. وتدريجيّاً، يبدأ الأستاذ بالتحدث عن أمور ليست هراء محضاً بل هي أفكار جذرية متطرفة مثل اعتقاده باللاأدرية غير المشوبة بالشعائر العمومية. وبعد أن يجد القارئ نفسه متماهياً بالبروفيسور تويفلسدروك، فإنه يرى فيه شخصاً جديداً، رجلاً يتحول فيلسوفاً راديكاليّاً.

هذه لعبة إقناع معقَّدة تؤدي فيها الملابس وتخيل الجسد دوراً مركزِيّاً أساسيّاً. وتبدو فكرة فلسفة الملابس التي يطرحها تويفلسدروك محض هراء وتجريداً واسعاً وفارغاً. ومع الوصول إلى الفصل الثامن من الكتاب الأول تصبح الفكرة أكثر سطوة حيث يقول إن تجاهل الناس للملابس والاستهزاء بها، وعدم جدية النظرة إلى المظهر

تجعلهم يغلقون عيونهم عن أبسط الحقائق، ويعيشون بفعل قوة النسيان والغباء في راحة تامة وسط الاندهاش والرعب.

إذا كانت الملابس تعبيراً عن الدوافع النفسية، فماذا سيرى الناس إذاً؟

بالنسبة إليّ، إن معنى ثيابنا، وكيفية تغلغلها إلى أعماق قلوبنا حتى تكيّفنا كما تشاء وتحبطنا، يملآني بحالة من الرعب تجاه نفسي وتجاه الجنس البشري.

الثياب تكشف فسادنا لكنها وفقاً لكارلايل تمتلك قوة إفسادنا. المظاهر مسألة جدية تماماً ليس بما "تكشفه "فحسب بل أيضاً لأن المظهر الخارجي الخطأ وسط أوضاع اجتماعية تدميرية قادر على إظهارنا كرجال أو نساء سيئين.(195)

قدّم كارلايل في نهاية روايته نقداً اجتماعيّاً متماسكاً: لو أن الرجال والنساء اكتفوا بالنظر بعضهم إلى بعض، أي نظروا حقّاً إلى مظاهر بعضهم بعضاً، لاضطروا إلى التفكير في تغيير الظروف الاجتماعية. سيشعرون بالفزع مما يرون. لقد فقدت رسالة كارلايل، مثل أيّ عمل ساخر عظيم، سخريتها في نهايتها. فالرجال والنساء لم يكونوا مغمضي الأعين بإرادتهم، لكن للبصيرة نفسها قوة خلق إدانة أخلاقية وجعل كل أمراض المجتمع مرئية.

وصف فيليب روزنبرغ (Philip Rosenberg) رواية الخيّاط يرقّع بأنها "نوع من لعبة الروح لكنها لعبة إنسان يعاني حالة نفسية سيئة جدّاً ."وقد نُشرت الرواية في وقت من حياة كارلايل يئس فيه من نفسه ومن الذات التي يحملها كل إنسان؛ لحظة سوداء من كره رغبة البشر المتشابكة التي أصبحت غاية في الشفافية وتتجلى في مظهرهم الخارجي. إن تمكّن الملابس من كشف الذات فكرة لا يحتمل المرء حتى التفكير فيها، ولا يمكن أن يكتب كارلايل عن هذا الجحيم إلا باستخدام السخرية والتهكم.(196)

بيد أن طريقة قراءة شخصية الإنسان من خلال مظاهره الجسدية تكررت في كتاب مختلف تماماً، لهجته رصينة وأسلوبه عملي هدفه إزالة التعمية عن الذات المظلمة عند كارلايل. والكتاب هو التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوانات لتشارلز داروين الذي أراد إثبات وجود حياة عاطفية لدى الحيوانات وأن وسائل التعبير عن الانفعالات لديهما متماثلة ولا يمكن تفسير هذا التشابه إلا بواسطة التطور. وكان داروين يأمل من خلال إظهار الأصول الفيزيولوجية للانفعال البشري لدى الحيوانات أن ينقل تحليله للتطور إلى مجال تطور "القيم والالتزامات.(197)"

تبرز الرموز الجديدة للمظهر الخارجي في أعمال داروين من خلال الأسلوب العلمي الذي يطبّقه والذي أوصل ممارسة الفراسة، أي قراءة الشخصية من خلال

المظاهر الجسدية، إلى أرقى مستوياتها .وصبّ داروين اهتمامه على الجسد البشري وتساءل: ما هي أعضاء وعضلات الجسد وحركاته الانعكاسية التي تبدو للعيان كمظهر خارجي مرتبطة بوضع انفعالي؟ لماذا يبكي البشر عندما يكونون تعساء، ولماذا ينعقد الحاجبان عندما يستغرق الشخص في تفكير عميق، ولماذا عندما نشعر بالسعادة نشد عضلات وجهنا إلى الأعلى، وعندما نشعر بالكآبة نشدها إلى أسفل؟ ويطرح الممثل عند ديدرو كل هذه الأسئلة على نفسه. وقد أخرج داروين هذه التعبيرات من نطاق الفن الرفيع، وأظهر الشكل الطبيعي الذي يحاول الممثل باستمرار إعادة تمثله.

ويوضح داروين أسلوبه في تحليله للحزن في الفصل السابع حيث يبدأ بطرح المشكلة كالتالي: كيف يمكننا إدراك أن شخصاً ما في حالة حزن "ومع أن حزنه قد خفّ قليلاً لكن سيطول"؟ لا يجيب بداية عن سؤاله هذا، بل يصنّف أنواع مثيرات الحزن - مثل وفاة أحد أفراد العائلة أو فقدان الوظيفة - التي قد تستدعي هذا الحزن المسيطر عليه .ولا يحاول أيضاً وصف السلوك الاجتماعي لشخص يحاول التأقلم مع الوفاة أو البطالة، بل يقول يجب إدراك هذه الظاهرة على النحو التالي:

[...] تتكاسل الدورة الدموية، ويشحب الوجه وتتراخى العضلات وتنخفض الجفون، ويتدلى الوجه على الصدر المنقبض، وتغوص إلى الأدنى الشفاه والوجنات والفك السفلي بفعل تثاقلها. وهكذا تطول كل هذه المظاهر ويقال إن من يتلقى أنباء سيئة يتدلى وجهه.

لا يساوي داروين ببساطة الحزن بانخفاض الجفون بل يريد القول إن الكائن الحي يعبِّر عن مشاعره بخفض جفونه عند الشعور بـ "الحزن ."إذاً ما هو "الشعور "ولماذا يعبِّر عن نفسه بهذه العلامات الجسدية؟.(198)

للإجابة عن هذا السؤال يرجع داروين أكثر إلى الجسد فيصف قائمة "عضلات الحزن "في الوجه حيث يزداد تقارب الحواجب المائلة، ويزداد الضغط في الوقت نفسه على زوايا الفم.(199)

يدّعي داروين أمرين في شأن هذه العضلات: الأول أنها تنشأ لدى كل المخلوقات الصغيرة في السن، لأنها تحاول حماية نفسها من الألم الجسدي الذي يصيب العيون. والثاني، أن هذه العضلات تتصرف لإراديّاً باستثناء الحالة النادرة التي يتحكم فيها الممثلون الكبار. تبدو مقولة داروين الأولى منطقية من منظور نظرية النشوء. إن شكلاً "أرقى "من الحياة يحمل في بنيته مظاهر تشريحية دعمت أشكالاً أدنى من الحياة في بيئات مختلفة. وإذا واصل الكائن الحي استخدام هذه المظاهر فهو سيطبِّقها على غايات لا معنى لها من منظور ظهورها الأول لدى الكائنات الحية البدائية .وبالتالي طوَّر الحصان من خلال عملية الاصطفاء الطبيعي "عضلات الحزن "كوسيلة لتغطية عينيه من أشعة الشمس الحارقة. واستمرت هذه العضلات مع الأشكال التطورية الأرقى لأن هذه الاستجابة الجسدية تبدو معقولة في ظل الظروف البيئية الجديدة. وهكذا فهم داروين الحزن كتدفق هائل للضوء على وجود الكائن الحي. ولم يكن هذا في نظره مجازاً كمجاز سوفوكليس، فإن أسلوب شرح المظاهر السطحية يوفر خلاصة دقيقة وعملية للشعور بالإرهاق، أي لتسلل مقدار كبير من الألم إلى نفوسنا. وإن قدرة الإنسان على تصوير الإرهاق على وجهه تعود إلى امتلاك الحيوان دفاعاً تشريحيّاً ضد الانعكاس الهائل للضوء على عينيه الذي كان يتعرض له سابقاً.(200)

من المبدأ الأول لهذا الأسلوب ينبثق المبدأ الثاني القائل إذ حددنا المنطق التشريحي لشعورٍ ما سنرى لماذا يظهر لاإراديّاً الشعور المُعاش نتيجة تجربة حقيقية. وحظيَ الظهور اللاإرادي للشعور بأهمية كبيرة عند داروين لأنه ساعد استعادياً على فهم الخوف الشديد لدى أناس القرن التاسع عشر من الانكشاف بعضهم على بعض ومن الظهور خارج أسوار منزلهم الآمن. ويطرح داروين في ختام جدله فكرة التعبير اللاإرادي بأقوى صورة لها:

[...]قلة فحسب من الحركات التعبيرية يتعلمها كل فرد [...] أما الغالبية العظمى من الحركات التعبيرية، وخصوصاً الأهم منها، فهي كما رأينا حركات فطرية أو موروثة، ولا يمكن القول إنها تعتمد على إرادة الفرد.

وفي ما يتعلق بعضلات الحزن يصر داروين أنه حتى لدى من يستطيعون التحكم فيها طوعيّاً تظل هذه القدرة في العادة قدرة موروثة، ويعطي مثالاً عن ذلك أسرة من الممثلين الذين انتقلت لديهم هذه القدرة جيلاً بعد جيل.(201)

بمقدار ما تورَث الطاقات التعبيرية للإنسان من أشكال تطورية أدنى بمقدار ما لا يستطيع منع ظهور مشاعره. فعضلات الحزن هذه ستتجاوز سيطرته في الظروف الملائمة كما تتجاوز قنوات الدموع وعضلات الأصابع وغيرها. ونجح داروين في الوقت نفسه في إزالة غموض مصدر العاطفة وفي رسم صورة لهشاشة الإنسان إلى حد أن يسبر الآخرون غوره: إذا كان الرجل، أو المرأة، يتأثر تأثراً حقيقيّاً فسوف يظهر عليه انفعال لا يقوى على ضبطه. وأصبحت المظاهر الخارجية في ضوء علم النفس التشريحي العظيم هذا إفشاء مطلقاً لتقلبات شخصية. وقد سلب داروين البشر الحس بأن لديهم القدرة على فصل الانطباع عن التعبير.

إن عمل داروين يمثِّل عصره ليس من زاوية تفسير الانفعال على أساس مبادئ النشوء، بل من حيث الأسلوب المستخدَم في استعمال المظاهر الخارجية كمؤشرات على الحقبة التاريخية وطبيعة الشخصية والنزعة الأخلاقية. وظهر هذا الأسلوب في كليات الطب في "علوم "مثل قياسات برتيّون التي تتكهن بالميل إلى السلوك الإجرامي من شكل الجمجمة. وكانت فراسة الدماغ التي درسها سيغموند فرويد في شبابه مجرَّد تطبيق منطقي لقياسات برتيّون للجزء الداخلي من الجمجمة، حيث اعتُقِد في عام 1890 بأن العاطفة ذات الطبيعة الجنسية تتركز في الفَصّ الأمامي الأيمن، والغضب في الوسط من قاعدة الدماغ، وغير ذلك. في الواقع، في مرحلة مبكرة من تفكيره اعتقد فرويد أن الهو والأنا والأنا الأعلى تقع في أجزاء مختلفة من الدماغ. وقد عبِّر عن فكرة الظهور اللاإرادي للشخصية على المظهر الخارجي للجسد من خلال التصورات الجنسية لمنتصف القرن التاسع عشر. واعتُبر استمناء الذكور علامة انحلال وضعف، تُنبت، لاإراديّاً، الشعر على كف اليد المستخدَمة في الاستمناء، وبعكس ذلك اعتُقد أن استمناء الإناث يسبب تساقط شعر العانة.

فهل نتعجب أن تخشى النساء إظهار أنفسهن في العلن في كامل أناقتهن تخوفاً من صحة مبدأ التعبير اللاإرادي؟ وبالتالي قمن بتغطية أنفسهن عن تحديق الآخرين فيهن لاعتقادهن بقدرة الآخرين على قراءة أعمق لأسرار مشاعرهن بنظرة واحدة.

إن أيّ شخص اليوم يحاول إلغاء شعوره يتجه نحو تدمير نفسه. في غضون القرن التاسع عشر عانى أشخاص كثيرون مشاكلَ نفسيةً حقيقية نتيجة محاولتهم تجاهل دوافعهم أو حتى كبتها؛ لكن تصرفاتهم، على الرغم من ذلك، كانت منطقية. لقد كانت غايتهم أن يقفوا في وجه غموض الحياة العمومية والحياة الخصوصية. إذا كان الانفعال يميل لاإراديّاً إلى التجلي حيال الآخر عندما يشعر به المرء بوضوح، فسبيله الوحيد لحماية نفسه هو الكف عن الشعور وإلغاء كل إحساس جنسي. للتشوهات الفيزيولوجية التي تُحدثها الثياب المعنى نفسه بالضبط: إذا انقطع الجسد عن كل شكل طبيعي فإنه يتوقف عن الكلام. وكلما محونا بقية من بقايا الطبيعة، نبدو أقل عطباً في عيون الآخرين. قد يكون الاحتشام الفيكتوري "شغفاً غير عقلاني باسم رفض الشغف " (على ما يقول ليتون ستراتشي (Lytton Strachey)(202))، وربما هو "التتمة لقمع الآخرين، أي قمع الذات "(على ما عبَّر باكونين (Mikhail Bakunin)(203))؛ لكن هناك أيضاً محاولة الاحتماء من الآخر، التي تُعتبر ضرورية نتيجة المعنى النفسي الجديد الذي اتخذته الحياة العمومية.

لقد ابتعدنا بالتأكيد عن فيلدنغ الذي اعتقد أن مظهرنا الخارجي المتميز عنا، ينبغي أن يتيح لنا مديح فصول المسرحية أو استنكارها من دون أن نعزو ذلك بالضرورة إلى الممثلين. ولم يكن قراء كارلايل مستعدين لأن يجعلهم أكثر جذرية بقدر إجبارهم على قبول نظرية النشوء والتطور لداروين؛ لكن كان لأسلوب هؤلاء الكتّاب العظماء تأثير شعبي في مجالات الطب وعلم الإجرام والمشورة الدينية في شأن الجنس، كما في الثياب والملابس المناسبة.

المسرح يروي حقيقة لم يَعُد الشارع يقولها

اقتحام الشخصية المجال العمومي شوّه جذرياً الصلة القائمة بين السُّنَن الاعتقادية القائمة في الشارع، وتلك القائمة في المسرح. فحوالى نهايات ثلاثينيات القرن التاسع عشر بدأ الجمهور يطالب بألّا يكون مظهر الممثلين خاضعاً للمتعارَف عليه في الشارع .وقد طالَبَ، على الأقل في مجال الفن، بأن يكون في الإمكان أن نقول من دون صعوبة من يكون هذا الشخص بمجرَّد رؤيته. تجلت هذه الرغبة المتعلقة بالمظاهر الحقيقية على خشبة المسرح أول مرة بطلب إضفاء الدقة على الزي التاريخي.

في ثلاثينيات القرن التاسع عشر جرت محاولة عبثية وانفعالية، لإلباس الشخصيات المسرحية نسخة طبق الأصل من أزياء الحقبة التي تدور فيها أحداث المسرحيات. لم تأتِ هذه المحاولة بأي جديد .فمنذ مرحلة ظهور مدام فافار بزي فلاحة، أو بزي أميرة تركية مرتدية في عام 1761 ثوباً أُحضِر من تركيا، وقد كانت مثل هذه الرغبة في الدقة [أو المطابقة] معروفة في لندن وباريس. بيد أن هذه التاريخانية اكتسبت في الثلاثينيات وفي العقود التالية قوة لم تكن تملكها قط في السابق. فالجمهور احتاج إلى الدقة ليعيش "الوهم الضروري "للمسرح، وهي عبارة صاغها موري سميث وعلينا التفكير فيها بعمق.(204)

بهذه الطريقة قدّم [الممثل الإيرلندي] تشارلز كين (Charles Kean) ابن الممثل الكبير في القرن الثامن عشر أعمال شكسبير في منتصف القرن التاسع عشر. فقد حاول عند تقديم مسرحيات ماكبث (1853) (Macbeth)وريتشارد الثالث (1854) (Richard III)، وهنري الثامن (Henry VIII) (1854) وحكاية الشتاء (1856) (The Winter's Tale)أن يستخدم الأزياء نفسها، ويشيد المناظر الطبيعية نفسها للحقبة التي حصلت فيها كل مسرحية. وقام بأبحاث استغرقت شهوراً لإعادة تشييد واقع حياة وبيئة كل مسرحية مستعيناً بأستاذ من جامعة أكسفورد وافق على العمل معه لقاء أتعاب مجزية بشرط إبقاء ذلك سرّاً. وأبلغ كين جمهور المسرح أنه اختار عرض مسرحية

ريتشارد الثالث لأنها تتيح الفرصة لتصوير حقبة تاريخية مختلفة عما أُنتِج سابقاً. وذكر أسماء مرجعياته التاريخية وتكفَّل بالأصالة المطلقة لكل التفاصيل التي سيعرضها.(205)

من الخطأ اعتبار التاريخانية حدثاً معزولاً عن تاريخ الأزياء. وطال الإصرار نفسه على مظهر خارجي قابل للتصديق الزي المجازي أو الأسطوري. واحتوت مجموعة ملابس لو كونت (Le Compte)في منتصف القرن الثامن عشر شخصيات أسطوريةً مثل زيفير (Zephyr) أو إيروس (Eros)التي كانت ترتدي قماشاً يغطي جسداً فاقد الحركة. وعلى النقيض من ذلك، تضم مجموعة المسرحيات المحفوظة في مكتبة "مركز لينكولن للفنون المسرحية "في نيويورك مجموعة أزياء استثنائية من "مسرح لا بورت سان مارتان (Théâtre La Porte Saint Martin) "ومن العروض التي قدّمها في منتصف القرن التاسع عشر. وتُظهِر طبعتا رسوم كليشيه 131 و132 كيف كانت تُلبَس الشخصيات في مسرحية أسطورية عنوانها مملكة الأسماك (The Kingdom of the Fishes) بعد قرن من زيفير وإيروس.(206)

ارتدى كل ممثل يؤدي دور سمكة قناعاً على شكل رأس نوع مختلف من السمك، وليس رأس "سمكة "عامة، فظهرت المرأة برأس سمكة القاروص، وظهر رجال عدة برأس السمك الرئوي . علاوة على ذلك، كانت ملابس الممثلين والممثلات مغطاة بالحراشف لإقناع الجمهور بأنهم يشاهدون سمكة حقيقية، وليس ممثلاً بارعاً يؤدي دور سمكة .وكان ملك السمك وسط رسوم الكليشيه هذه يرتدي تاجاً. وكان ذيلٌ معلّقاً بأعلى التاج يشبه ذيل السمكة الحقيقية التي صُمِّم قناع رأس الملك على شاكلتها.(207)

تضم المجموعة نفسها صور الملابس التي ارتُديت في الميلودراما الشعبية أسرار باريس (Les mystères de Paris) التي تعرض حقبتي ثلاثينيات القرن الثامن عشر وأربعينياته مرتكزةً على عمل [الكاتب الفرنسي] لوي سيباستيان مرسييه - (Louis

(Sébastien Mercier) . وقُدِّمت شخصيات أسرار باريس كلغز عن الطبقة الدنيا الباريسية التي يصعب على البرجوازي خارج باريس فهمها. وبُذلت جهود وكانت الملابس المستخدَمة محاولات مضنية لتصوير أشخاص من الطبقة العاملة والطبقة الوسطى الدنيا. وهذا يختلف كثيراً عن مشهد الخادمات الجميلات و"الفلاحين الخلابين "في مسرح منتصف القرن الثامن عشر. وتعرض مجموعة الأزياء التاريخية لإديث دابني (Edith Dabney) المحفوظة في أرشيف مركز لينكولن أيضاً أزياءَ نساء الطبقة الوسطى مُعاداً إنتاجها للمسرح من دون أيّ محاولة لتغييرها أو لإضفاء الطابع المسرحي عليها، بل على العكس تماماً. ما تراه على المسرح هو الشخص على حقيقته. وقد خضعت الحركات على خشبة المسرح لمنطق مشابه: على الجسد أن يتحرك على مثال حركته في "الحياة الواقعية ."حتى في المسرحيات الميلودرامية اعتُبرت كل حركة تفخيمية يقوم بها الممثل علامة من علامات قلة الذوق في خمسينيات القرن التاسع عشر.(208)

يعتبر نقّاد مثل كارلوس فيشر الولعَ بصدق الأزياء أو صحتها مضادّاً للحرية والتخيل على صعيد تقديم المسرحية .بيد أننا سنضع جانباً لبرهة إصدارَ حكم على الجانب الجمالي والفني. فمن جهةِ مقدمةِ المسرح هناك رجال ونساء يرتدون على نحو يجعل من المستحيل "التعرّف "عليهم بالنظر إليه أو إليها فحسب. مع ذلك يعتقد الناس أن الثياب تسمح بـ "معرفة "الفرد معرفة حميمة. لذلك راحوا يذهبون إلى المسرح بحثاً عن عالم يمكنهم التأكد فيه من صدق الكائنات الإنسانية التي تقع عليها أبصارهم. يعرض الممثلون حقّاً ما يؤدونه على الخشبة. ليس هناك من خيبة ممكنة حيالهم، ولا أي استنتاج قد يخطئ. الحياة في المسرح، خلافاً لما يحصل في الشارع، ليست مكتومة [مقنّعة] بل تظهر كما هي وعلى حقيقتها.

إن هذا لحدث بارز. يميّز مؤرخو المسرح، أمثال ريتشارد سوذرن (Richard Southern)، القرن التاسع عشر بأنه "عصر الوهم"؛ لكن في عالم الوهم هذا هناك يقينيات. ففي المدينة الكوزموبوليتية لا يوفر عالم المظهر الفيزيولوجي أيّ يقين

على نحو دقيق. هذا يعني أن وراء حجاب الوهم المتبلور عـن الرجـال والنسـاء عـلى نحـو واعٍ [في المسرح] الكثيرَ من الحقيقة غير المتوفرة في الشارع. فعندما تَكلم موري سـميث عـن البحـث عـن "الوهم الضروري "الذي كانت كل الغزوات التاريخية تستلزمه كـان يعنـي أن المسرحيـة كي تكـون قابلة لتصديقها يجب إثبات حقيقة الزمان والمكان، وهي حقيقة لا يسـتطيع الممثلـون والجمهـور إثباتها في أثناء حياتهم.

يخبرنا أرسطو أن المسرح يشـتمل عـلى "التعليـق الإرادي لعـدم التصـديق ."بيـد أن أزيـاء المسرح في عواصم منتصف القرن التاسع عشر تجاوزت هذا القول المأثور. ويعتمد مجتمع المدينـة على الفن لإزالة الغموض، ولقول الحقيقة التي لن يصل إليها الرجال والنسـاء غالبـاً إلا مـن خـلال عملية استدلالية من أدلة مصغَّرة، وتكون العملية خاطئة أحياناً كثيرة. بكلام آخـر إن العلاقـة بـين الجمهور وهذا الشكل الفني أصبحت علاقة اعتمادية، حيث يقـدِّم لهـم المسرح مـا يعجـزون عـن تقديمه لأنفسهم بسهولة في العاصمة الحديثة. واتخذ الانقسام ما بين اللغز والـوهم والخـداع مـن ناحية، والحقيقة من ناحية أخرى في منتصف القرن التاسع عشر شكلاً فريداً: الحياة الأصـيلة التـي لا تتطلب جهداً لفك رموزها، لم تظهر إلا في ظل الفن المسرحي.

بدّلت المصطلحات الجديدة للشخصية إذاً صلة المسرح بالشارع في المجال العمومي. وهي شخصنت كذلك الصلة بين العمـومي والخصـوصي؛ لـيس لأن الإحسـاس الخصـوصي أخـذ ينكشـف لاإراديّاً في العلن من الآن فصاعداً فحسب، بل لأن مؤسسة الحيـاة الخصوصـية، أي الأسرة، شرعـت أيضاً في التحول.

الشخصية والأسرة الخاصة

ذكرتُ في مستهل هذا الكتاب أن إعداده قد كشف لي عن مشكلات أعمالي السابقة، ومـن الضروري ذكر إحداها هنا .إنها تتعلق بتغيير في مؤسسـة الأسرة البرجوازيـة المسـتقرة، في منتصـف القرن التاسع عشر، وقد اعتُبرت الأسرة نقيضاً للحياة العمومية ومساوئها.

كان عالم الاجتماع سوروكين(209) أول من لاحظ أن التحولات المدينية في القرن التاسع عشر مرتبطة بتحولات أساسية في البنى العائلية. هو اعتقد أن النمو المديني بدّل شكل هذه البنى، إذ انتقلت الأسرة من "الممتدة "إلى "النووية ."تجمع الأسرة الممتدة تحت سقف واحد أكثر من جيلين أو أكثر من زوجين ينتميان إلى الجيل نفسه. ويعتبر سوروكين أن طبيعة الثقافة الكوزموبوليتية المعقَّدة جعلت من الصعب استمرار الأسرة الممتدة، وأن الأسرة النووية تستطيع وحدها الاستمرار، وهي ليست وفقاً له سوى "بقية "من بقايا الأسرة الممتدة. أحد تلامذة سوروكين، تالكوت بارسونز(210)، استعاد هذه الفكرة ووسَّعها على نحو غريب. فقد أصبحت الأسرة النووية عنده أكثر "فاعلية "من الممتدة، واعتبر أنها ليست من بقايا شكل قديم، بل هي ردة فعل إيجابية على تحوّل في مجتمع رمزه المدينة الكبرى: هذا المجتمع تنظِّمه بيروقراطية لاشخصية الطابع، وتتسم بحراك اجتماعي وتقسيم للعمل. ومن المفروض أن تكون الأسرة النووية أكثر فاعلية في هذا النسيج الاجتماعي الجديد، لأنها أقل تقييداً لأفرادها. ومثلاً، بدلاً من أن يفكر فرد في تأثير تغيير عمله على جَدٍّ اشتغل معه سنوات في هذا العمل، أصبح الآن مع تحوّل أسرته إلى الزوج والزوجة وأطفالهما عليه ألّا يفكر إلا بالعمل نفسه وما يحمله من مزايا أو معوقات له شخصيًّا. هكذا يربط بارسونز الفردانية، والأسرة النووية، والمجتمع الصناعي الجديد.(211)

منذ حوالى خمس عشرة سنة حكمت هذه النظرية تصوراتنا عن الأسرة الحديثة. وقد جرى تعديلها وتحديها لكنها ظلت محور اهتمام دوائر علم الاجتماع. والمشكلة أن المؤرخين كانوا يعرفون أنها نظرية خاطئة على صعيد الحقائق. ولم تفكر العائلات البرجوازية قط في القرن التاسع عشر بأن الأسرة النووية ذات كفاءة، أو أن يداً خفية تدفع أفراد هذه الأُسر لتكون أكثر كفاءة من الأسر الممتدة. في واقع الأمر، كان

من ليس لهم أقرباء فاقدي الاتجاه، وسرعان ما ينهارون عند الكوارث الاقتصادية المفاجئة والمتكررة في ذلك الوقت.

وفكرة سوروكين التي قالت إن الأسرة النووية نشأت نتيجة الكارثة، بدت أقرب إلى الصحة التاريخية، من دون أن تفسر كيف كانت تُنظَّم الحياة في الأسرة. زد على ذلك أننا نملك ما يكفي من المعرفة عن هذه المسألة، ما يمكّننا من التأكيد أن الأسرة النووية ليست خاصة بالقرن التاسع عشر، وحتى في شكلها ليست مرتبطة بالمدينة الكبرى حصراً .على عكس ذلك، لقد ظهر أن ما تَغيَّر في القرن التاسع عشر هو وظيفة الأسرة النووية المدينية.

المؤلفون الذين اهتموا مثلي بعلم الاجتماع والتاريخ، واجهوا إذاً مسألة العلاقات بين السيرورات العائلية والأشكال العائلية. فمنذ خمس عشرة سنة، عندما بوشر فعلاً في الأبحاث التاريخية حول العائلة، تَوصّلنا سريعاً، بل بسرعة كبرى، إلى صيغة وَجَّهت الأبحاث في شأن العائلة في القرن التاسع عشر: الأسرة المسماة نووية أداة صنعها الناس ليتحمّلوا تغيرات المجتمع الاقتصادية والديموغرافية، أكثر مما كانت وسيلة للمشاركة في المجتمع. فوظيفة الأسرة هي في استخدامها ملجأ وللحماية، وليست أداة "تكيّف واندماج "على ما يدّعي بارسونز. في دراسة أجريتُها عن أُسر الطبقة الوسطى في شيكاغو، بعنوان أُسَر ضد المدينة، اعتقدتُ أن باستطاعتي بيان أن الأسرة النووية توشك أن تكون غير منتجة. ذلك لأن أفرادها أقل ثباتاً مهنيّاً، ويميلون إلى حراك تصاعدي أقل من أفراد الأسر الممتدة التي تعيش في المدن الكبرى. باحثون آخرون ممن يدرسون وضع النساء انتهوا إلى تناول وظائف الأسرة النووية في القرن التاسع عشر من الزاوية نفسها، فهناك بنية تُبعد النساء والأولاد من المجتمع، لأن هذه البنية تحميهم وتلغيهم معاً. وانتعشت المفاهيم الماركسية التي عملت على تعريف الخصخصة [إضفاء الخصوصية]، في الأعمال النظرية التي قام بها باحثون منهم جولييت ميتشل (Juliette Mitchell)ومارغريت بنسمان (Margaret Bensman) . وأظهرت دراسات معمّقة لنصوص القرن التاسع عشر المخصصة لتربية الأطفال، والمشاكل الزوجية، ومجموعات الصور العائلية، أن أيديولوجيا الانزواء أصبحت أكثر قوة فأكثر في أثناء هذا القرن. في الحقيقة يستند هذا الاتجاه البحثي كله إلى كتاب فيليب آرييس عن عائلة النظام القديم. وهو كتاب ينزع إلى المبالغة في تقدير

الأسرة النووية بصفتها شكلاً جديداً؛ لكن يجب الاعتراف بأنه بيَّن بطريقة مقنعة كيف أن الأسرة هذه كانت مهيأة للاضطلاع بوظيفة جديدة في القرن التاسع عشر.(212)

مشكلة هذه الرؤية ليست في خطئها بل في عدم اكتمالها تحليليّاً. فهذه الرؤية تعتمد صورة ساكنة عن الحياة الأسرية يعطيها المثال التوضيحي المأخوذ من دراسة لحياة العائلة البرجوازية في فيينا بأواخر القرن التاسع عشر:

[...]يحتل الاستقرار منزلة رفيعة في قائمة الفضائل. وكان المنزل الذي يرأسه الرجل أبلغ تجسيد لهذه الأفكار [...] فالأب كان ضامن النظام والأمن وصاحب سلطة مطلقة في المنزل. ولا تقف أهمية المنزل عند كونه انعكاساً لنجاح الرجل بل تتعداها إلى كونه ملجأ بعيداً عن العالم الخارجي ومكاناً لا تدخله التفاصيل المملة لعالم العمل اليومي. ولا يستطيع شخص لا ينتمي إلى ذلك العصر تخيّل تجربة فرد يولد ويبلغ سن الرشد في بيئة معزولة كهذه حيث تتم الإحاطة بكل شؤون حياته بدقة.(213)

لقد كُتبت التعابير الأربعة بخط عريض لأنها تعطي صورة ساكنة عن حياة الأسرة البرجوازية: للاستقرار قيمة كبيرة لأن المجتمع غير مستقر؛ وتصبح الأسرة عامل استقرار لأنها وسيلة للابتعاد عن المجتمع؛ وبالتالي تكون معزولة؛ وتنجح هذه العزلة لأن الأسرة تشجع أفرادها على تجنب إقحام هموم الحياة في العلاقات الأسرية. لكن لم يكن هذا التوجه واقعيّاً لسببين: الأول الافتراض أن اقتصاد الحياة البرجوازية كان ناجحاً إلى حد أن الناس تمكنوا من استبعاده عن العلاقات الأسرية ببساطة من خلال اتفاق ضمني بعدم مناقشته في المنزل. وفي عصر قام فيه الاحترام على المصادفة، لم يكن الاقتصاد بعيداً عن الذهن رغم أن مناقشة الأمور المالية إلى مائدة الطعام لم تكن مستساغة. ثانياً والأكثر أهمية أن الأسرة "المعزولة والمنكفئة "تبدو معقولة في القرن الثامن عشر نظراً إلى أفكارها عن الشخصية الطبيعية المعبَّر عنها في داخل الأسرة فحسب. بيد أن أسرة كهذه تبدو حلماً في القرن التاسع عشر مع أفكارها عن الشخصية المتأصلة في جميع العلاقات الاجتماعية .بالطبع كانت الأسر البرجوازية تريد الانسحاب من اضطرابات المجتمع. وبالطبع كانوا يعتقدون بإمكانية الهروب من تلك الاضطرابات، لكن:

تتشكل العلاقات الإنسانية في العالم العمومي طبقاً للقواعد نفسها التي تحدّد العلاقات في داخل الأسرة. هذه القواعد تحوّل التفاصيل الصغيرة المتغيرة للشخصية إلى رموز يُفترض أن تعلمنا كل شيء عن مزايا الشخص. لكن "بيانات "هذه الرموز تنتقل أو تختفي باستمرار. ومن المفترض أن تكون الأسرة مكاناً يستطيع الأفراد التعبير عن شخصياتهم في إطاره؛ لكن عندما تصبح تفاصيل التبادلات العائلية رموزاً نفسية فإن الأفراد يصطدمون، مجدداً ولاإراديّاً، بعدم استقرار الصلات الاجتماعية. ففي المجال العمومي ليست الوقائع الفجة للأوضاع الاقتصادية هي وحدها ما يترك انطباعاً بالانقلاب. لا، فهناك أيضاً طريقة إدراك هذه الوقائع إدراكاً جديداً، وتناوُل المجتمع كله بصفته "طلسماً "بشريّاً ضخماً. إذا تَعامل أفراد الأسرة بعضهم مع بعض بوصفهم طلاسم، وفي حال العثور على معنى تفاصيل المظهر، فهذا يعني أن العدو قد تسلّل إلى ملجأ الاختباء [العائلة]. هكذا تُنتِج الشخصية، بل تعيد إنتاج، التيه الاجتماعي الذي نعمل جاهدين على تجنّبه.

هكذا في كتاب توماس هاتشرد (T. G. Hatchard)، نصائح لتحسين التعليم المبكر وتهذيب أطفال الحضانة (صدرت الطبعة السادسة عشرة منه في عام 1853)، تجهد القواعد المُعدَّة لبناء نظام معيَّن في داخل الأسرة لتثبيت المظاهر التي يتبادلها أفرادها في ما بينهم. في كتابه هذا وضع هاتشرد جميع قواعد تربية الأطفال المتداوَلة في عصره" :يجب أن نرى الأطفال لا أن نسمعهم" ."مكانٌ لكل شيء وكل شيء في مكانه" ."نربح قوة الروح بالنهوض باكراً ."والمقصود دائماً هو تحاشي آثار التصرف العفوي. وحده خلقُ حس "الظهور اللائق "لدى الطفل، يفسّر هاتشرد، يطوّر أحاسيسه، أحاسيسه جميعاً من الحب إلى الطاعة والإحساس بالآخر. لكن الأهل يخضعون للقواعد عينها أيضاً؛ فهم إذا أرادوا أن يكونوا محبوبين من أولادهم، عليهم الظهور أمامهم في شكل لائق .فمن خلال معرفة ما يُتوقع منه يطور الطفل ثقته.(214)

لا نجد لدى هاتشرد أثراً لمعنى الود الطبيعي بين الأولاد والأهل، والذي غالباً ما تذكره كتب أطباء الأطفال في القرن الثامن عشر. الأحاسيس تتطور، وتنشأ من تكوين الشخصية. فإذا أردنا أن تكون لدينا شخصية مستقرة، من المطلوب تثبيت

السيرورات العائلية في "مظاهر لائقة "للأفراد بعضهم باتجاه بعض. وعلى الأهل أن يكونوا "يقظين " لسلوكهم الخاص في وقت مراقبتهم سلوك الطفل. ذلك بالضبط لأن الشخصية يخلقها مظهرها، وأي تراخٍ في هذا يُشكِّل خطراً، فليس هناك أي نظام فطري يمكننا الاتكاء عليه، عندما نروح نترك الأمور تجري كيفما اتفق وعلى الغارب. هناك فرق أساسي بين نظرية الود الطبيعي القديمة ونظرية تطور الشخصية الجديدة .فالحب الذي ننشئه يتطلب مظاهر خارجية صارمة.

هذا هو الإطار الذي تطور فيه مفهوم الشخصية الحديث واقتحم المجال الخصوصي، بديلاً من الميزة الطبيعية. إذاً النظام في داخل الأسرة شيء آخر مختلف عن مجرّد ردة فعل على الفوضى المادية السائدة في العالم. والصراع لإرساء النظام في العملية الأسرية مداره القواعد المعرفية نفسها التي تجعل الناس تعتبر قضايا المجتمع بمنزلة قضايا قوامها ومدارها الشخصية. هذا الصراع من أجل النظام في داخل الأسرة هو مع ذلك على صلة خاصة ببنية الأسرة النووية.

تبسِّط الأسرة النووية مسألة النظام بتقليص عدد أفرادها، وبالتالي تقليص عدد الأدوار التي يجب على أيّ عضو فيها الاضطلاع بها. هكذا تقتصر أدوار البالغين على اثنين: زوج أو زوجة، أب أو أم، وبما أن الجدين ما عادا يقيمان في المنزل، لن يرى الطفل أن والده، مثلاً، ابنٌ لشخص آخر. ولن تكون لديه سوى صورة واحدة عن الحب الراشد، وصورة واحدة عن الراشد الذي يتماهى به. لن يكون مضطرًّا إلى التمييز بين طريقة تصرفه أمام والديه وتصرفه أمام أجداده أو أعمامه. بكلام آخر، تسمح الأسرة النووية بإرجاع كل شيء إلى الصلات الإنسانية المبسَّطة. فكلما قلَّ التعقيد ازداد الاستقرار، وكلما تضاءلت المشاكل التي علينا مواجهتها، تزايدت مقدرة الشخصية على التطور.

تتجلى في وثائق القرن التاسع عشر بوضوح أمثال هذه الأفكار التي شكلت بذور تقرير موينيهان (Moynihan Report) الشهير في شأن الأسرة السوداء، الصادر في ستينيات القرن العشرين. وفي ستينيات القرن الثامن عشر انشغل الاختصاصيون الاجتماعيون في لندن وباريس بانحلال الفقراء الأخلاقي، وربطوا هذا الانحلال بالأوضاع العائلية التي يعيشها الفقراء. وفي ستينيات القرن التاسع عشر، كما في ستينيات القرن العشرين، اعتُبرت "الأسرة المتفسّخة "المذنبة الرئيسية في تلك

الأوضاع، مع امرأة تضطلع بدور رب البيت. ومجدداً، ما اعتُبر أسرة متفسخة في ذينك العقدين ليس في الحقيقة سوى فرع معيَّن من فروع الأسرة الممتدة. فالأرملة أو الزوجة المهجورة ليست منعزلة، بل هي جزء من شبكة ينتقل الأولاد فيها من الأم إلى الخال أو العم، وإلى الخالة أو العمة، لأن الأزواج يذهبون للعمل في مدينة أخرى، ثم يعودون. تصبح المجموعة العائلية متعددةَ الأبعاد باعتبارها الوسيلة الوحيدة للتغلب على التغيرات في أوضاع الأسر الفقيرة. وبدلاً من التفكير في الأسرة الممتدة كشبكة دفاعية، أو تخيل التغييرات الكارثية التي ستلحق بأحوال الطبقة العاملة إذا كانت الأسرة نووية، كان الاختصاصيون الاجتماعيون من الطبقة الوسطى يتحدثون عن الحب غير المؤكد وانهيار معنويات الأطفال في الأسرة. وربما حصل ذلك فعلاً، لكن تفسيرات الاختصاصيين الاجتماعيين عتمت على قوة الاقتصاد التدميرية بالقول إن الأسرة النووية البسيطة هي الوسيط الوحيد القادر على تأمين الاستقرار العاطفي للطفل.(215)

ثمة نمط من القوى التاريخية الفاعلة في المجتمع الحديث يثير الاعتقاد بأن تطور الشخصية لا يحصل إلا من خلال ضمان استقرار التفاعلات الشخصية، وأن الأسرة النووية أنسب وسيط متوفر للناس كي يحوِّلوا اعتقادهم إلى ممارسة. إذا كانت تفاصيل المظهر الخارجي والسلوك "ترمز "إلى حالة الشخصية الكلية، فإن الشخصية نفسها قابلة للانفصال مع تغير تفاصيل السلوك. ويصبح انتظام المظهر الخارجي شرطاً للشخصية التي تتماسك بمرور الزمن. فالشعور الأولي شعور "جيد"، لكن الشعور المعقد شعور مهدِّد، لأنه غير قابل للاستقرار؛ إذ كي تعرف من أنت فعلاً عليك فرز أجزاء شخصيتك والوصول إلى أساسيتها. وفي بيئة الأسرة النووية يطوِّر الطفل سمات شخصية من خلال إبعاد التنوع والتعقيد عن مظهره الخارجي، وتعلُّم كيف يحب صور والديه الثابتة والبسيطة وحدها ويثق بها .والثبات في سلوكهما نحوه هو ما يجعله يصدِّقهما ويعتمد عليهما. وقد ردد خبراء انحراف الأحداث مثل فردريك دميتي (Frederic Demety)ويوهان فيشرن (Johann Wichern) نصيحة هاتشرد، كما رددها جيل جديد من أطباء الأطفال في مستشفى لندن، وكذلك اللورد آشلي

في مجلس العموم في أثناء مناقشةِ موضوعِ الأطفال الـذين تخـلّى أهلهـم عـنهم. وتـقضي نصـيحة هاتشرد بالسعي لإقامة علاقات اجتماعيـة تحمـي الطفـل مـن تهديـدات العلاقـات التـي يكتنفهـا الغموض والتضارب. وكانت هذه الوسيلة الوحيـدة لتشـكيل، أو إعـادة تشـكيل، الطفـل كشـخص قوي.(216)

وعلى قدر ما نعتبر التعقيد مهدِّداً لتكوين الميزة الشخصـية، نبـدأ بإظهـار العـداوة لفكـرة الحياة العمومية. ولأنه يهدد الشخصية يصير التعقيد غير مستحَب اجتماعيّاً. ثمة نوع مـن سـخرية التاريخ هنا؛ لقد كان عالم النظام القديم العمومي وغير الشخصي عالماً أكثر ثباتاً. فالميل إلى التكلف والأعراف أنتج حياة عمومية واضحة، وأحياناً تشوبها صرامة شكلية كبيرة.

يمكن الحكم على مدى نجاح استقرار الأسرة النوويـة بنـاءً عـلى قائمـة "الأمـراض "التـي وضـعها أطباء العائلة في القرن التاسع عشر. هذه الأمراض هـي تقريبـاً اضـطرابات جسـدية غـير خطـيرة سـببها القلق، والتوتر العصبي المزمن، أو المخاوف الناجمـة عـن جنـون الارتيـاب" .المـرض الأخضر "هـو الاسـم الشائع للإمساك المـزمن عنـد النسـاء. يعتـبر كـارل لودفيـغ (Carl Ludwig)، أسـتاذ الطـب في جامعـة ماربرغ، أن خوف النساء من الضراط اللاإرادي هـو سـبب هـذا الإمسـاك الـذي يصـيبهن بعـد تنـاولهن الطعام. والخوف هذا يدفعهن إلى الضغط على الردفين. أما "المرض الأبـيض "فيصـيب النسـاء الخائفـات من وجودهن في الخارج، حتى في حدائقهن، خشية تعرضهن للمراقبة أو لأنظار أناس غرباء. وندرة قيـام النساء بتمارين حركية جعلت لون بشرتهن شديد الشحوب. وفي أبحاث قام بها برويـر (Josef Breuer) في شأن الهستيريا (ما قبل فرويـد)، اعتـبر بعـض الأعـراض مثـل الضـحك القهـري بمنزلـة ردة فعـل عـلى انهيارات عصبية بيتية تمنع من يُصاب بها من أن يكون محبباً أو ظريفاً. ردة الفعـل هـذه "شـكوى مَرَضـية واسعة الشيوع بين النساء المحترمات"، ما يجعله سلوكاً عاديّاً تقريبـاً. مـن المؤكـد أن الأطبـاء يعـزون هـذه الشكاوى المَرَضية كلها إلى أسباب جسدية، لكن جميع التشخيصات تذكر عاملاً مشتركاً: الخوف من التعبـير الـلاإرادي أو المتقطـع عـن حاجـات المـرء الجسـدية أو عـن مشـاعره في الـدائرة العائليـة. وتشـهد قائمـة "الشـكاوى "الموجـودة في كتـب تـدريس الطـب في القـرن التاسـع عشر عـلى تجـارب محاولـة تنظـيم

السلوك والتعبير في المنزل. ويمكن قول هذا بطريقة أخرى: عندما يُقنع المجتمع أفراده أن النظام والنقاء هما الثمن الذي ينبغي أن يدفعه كل منهم ليمتلك شخصية، تصبح الهستيريا السبيل المنطقي للتمرد، وربما السبيل الوحيد له. فعندما يقرأ المرء مقاطع من رواية [الكاتب الإنكليزي] أنتوني ترولوب الطريقة التي نعيش بها الآن، لا يمكن إلا أن ينتابه شعور بالرعب:

كان [بول مونتاغ] صادقاً معها من الساعة الأولى لتعارفهما. فأي حقيقة أسمى ترغب فيها أيّ امرأة؟ لا شك أنها منحته قلباً عذريّاً، فلم يمسّ أيّ رجل شفتيها من قبل، أو سمحت له بالضغط على يدها أو النظر في عينيها بإعجاب من دون توبيخه [...] فعندما قبلت به كان كل ما تريده أن يكون صادقاً معها الآن وبعد ذلك.

فالعذرية والطهارة وثبات المشاعر، وغياب أيّ تجربة مع رجال آخرين أو معرفة بهم، كانت الشروط التي ستتحول في مرحلة لاحقة من العمر إلى شكاوى هستيرية.(217)

إذا كانت الهستيريا علامة على متاعب الشخصية وسط الأسرة فلن يكون مصادفة تركيز فرويد وآخرين على محاربتها بواسطة العلاج النفسي المؤلف من الوعي الذاتي بالسلوك. وكان معظم العلاج النفسي المستند إلى الحديث [الكلام] قبل فرويد موجّهاً ببساطة لجعل ظواهر الهستيريا تتلاشى من تلقاء نفسها وتسمح للمريض بالعودة إلى حياته "الاعتيادية "من خلال حديثه التفصيلي عن تلك الأعراض، وهو أسلوب يفترض (في مرات غير متكررة كثيراً) تخليص المريض منها. وكانت الفكرة ترى أنك ما إن تتحدث عن مشاعرك حتى تكون قد تخلصت منها وتصبح شيئاً من ماضيك. واعتبر الوعي الذاتي بالأعراض أداة ضبط، ولم يكن الغوص في أعماق النفس هدف الطب ما قبل الفرويدي. فالهدف كان "السيطرة .(mastery) "فالتوتر الحاصل في الأسرة بسبب الخوف من التعبير عن المشاعر لاإراديّاً فرض التحكم في السلوك السطحي بواسطة الوعي الذاتي. ويكمن الفرق بين فرويد ومن سبقوه في استعداد فرويد لجعل مرضاه يواجهون أعمق دوافعهم المضطربة من خلال التحدث عن أعراضهم الهستيرية.

يمكننا الآن أن نرى كيف أثّر مفهوم الشخصية المحدّث في التوازن بين الحياة العمومية والحياة الخصوصية. في ظل النظام القديم كان هناك خطّ مرسوم يفصل

الحياة الأسرية عن الحياة العمومية .أما في القرن التاسع عشر فقد ازدادت الرغبة في توطيد هذا الخط، لكن وسائل تحقيقها أخذت تزداد غموضاً أكثر فأكثر. فأسرة عصر الأنوار استقت تجانسها من معنى معيَّن من الطبيعة. أما أسرة القرن التاسع عشر فاستندت إلى الإرادة وحدها. كان تواضع الرغبات من علامات الطبيعة على الطبع؛ وكانت نقاوة الرغبات من علامات الإرادة على الشخصية. أوجد مبدأ الشخصية عدم ثبات في ميدان، هو ميدان الأسرة، الذي قرر الناس أن يجعلوا منه لوحة جامدة.

التمرد على الماضي

حوالى نهاية القرن التاسع عشر عزم الناس على التحرر من القلق، ومن حالات الانهيار النفسي الناجمة عن هذه الثقافة النفسية. يُفترض أن ردة الفعل المضادة للفيكتورية في مجال اللباس بدأت في تسعينيات القرن التاسع عشر، وتزايدت قوتها قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة، عندما حرّر [المصمّم الفرنسي] بول بواريه (Paul Poiret) النساء من المِشد، لتصبح ردة الفعل تلك في عشرينيات القرن العشرين تمرداً على نطاق واسع. وفي السنوات الثلاثين التالية خسرت قوى التحرر المعركة إجمالاً، لكنها في ستينيات القرن العشرين انتصرت مع ظهور القمصان الشفافة، والسراويل الضيقة، وما شابه ذلك. هذه الصورة التاريخية الملهِمة مغلوطة جزئيّاً. فإذا كان هناك فعلاً تمردٌ طويل ضد اللباس الفيكتوري القمعي، وضد جميع أشكال القمع الجنسي يومذاك، فهناك في المقابل غياب للتمرد ضد أصل هذا القمع: أي ضد اقتحام الشخصية الفردية الحيز العمومي. فقد ظل اللباس يُعتبر علامة من علامات الميزة. والكشف عن شخصية الغريب انطلاقاً من الثياب التي يرتديها يتعلق دائماً بجمالية التفاصيل. واستمرت القطيعة بين عالم الشارع وعالم الزي المسرحي بالتعاظم، ليس بفعل الصور الجسدية التي يمكننا رؤيتها على المسرح، إنما تبعاً للدلالة التي نضفيها على هذه الصور.

إن تمرداً ضد أشكال القمع، من دون التصدي لفكرة الشخصية في المجال العمومي، ليس بتمرد حقيقي إجمالاً. لا شك في أن ثمة "ثورة ثقافية "تحصل وأن "ثورة مضادة "تنشأ، لكن جميع عيوب النظام القديم تعود إلى الظهور بطريقة غير متوقعة في النظام الجديد شئنا أم أبينا. وكانت استمرارية الثورات البرجوازية الحديثة ضد نمط الحياة البرجوازية منتشرة لدرجة تغري المراقب بالاستنتاج أن لا معنى للثورة الثقافية. إن ملاحظة كهذه غير صحيحة. وتفشل ضروب التمرد على الأعراف،

لأنها ليست تمرداً ثقافيّاً جذريّاً كافياً. وعلى الدوام يظل موضوع هذه الضروب من التمرد تكوين نوع من الشخصية قابل للتصديق. وعلى هذا النحو نظل مقيَّدين بالثقافة البرجوازية التي نسعى لقلبها.

المثال الجيد على هزيمة الذات هو عندما تُشكِّل الشخصية هدفاً لتمردَين متعارضَين في مجال الموضة بحلول القرن التاسع عشر. حدث التمرد الأول ضد لغة الجسد في النظام القديم في باريس عام 1795 وكان هدفه تحرير الشخصية الطبيعية، أي السماح لـ "الطبيعة العفوية " بالتعبير عن نفسها في العلن. وحدث التمرد الثاني في منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر، وكان موجَّهاً ضد القمع والتحشم الفيكتوريين، لكن هدفه المحدَّد كان السماح للناس بالتعبير عن شخصياتهم في العلن. فمن خلال مقارنة هذين التمردين نفهم صعوبة الجمع بين الشخصية والعفوية وجعل تحرير الذات عقيدة في الأزمنة الحديثة.

ماذا يعني مصطلح "الملابس الثورية"؟ كان هذا المصطلح في أثناء الثورة الكبرى يعني فكرتين متعارضتين في شأن الملابس سيطرت الأولى منهما في أعوام 1791 - 1794، وسيطرت الثانية في سنوات انقلاب ترميدور (Thermidor)(218) بدءاً من عام 1795.

الفكرة الأولى مألوفة في أيامنا الحالية. يرتكز اللباس في الصين الحديثة على مبدأ اللباس نفسه الذي ساد في باريس أيام روبسبيير مع أن نوع الملابس مختلف. يجب أن تكون الملابس موحَّدة كي ترمز إلى سعي المجتمع نحو المساواة. فالقميص الباهت، والسروال النسائي التحتاني البسيط التصميم، وعدم ارتداء المجوهرات وأدوات الزينة الأخرى كلها كانت تشير إلى غياب الحواجز الاجتماعية في باريس. كانت باريس روبسبيير تمثل هجوماً مباشراً على تمييز المكانة الاجتماعية الذي ساد باريس في النظام القديم، وقد أزيلت العلامات المميزة. ونُزعت السمة الجنسية

عن الجسد بمنع الزركشة التي تجعل الجسد جذاباً أو لافتاً للنظر. فمن خلال جعل الجسد محايداً كان الناس "أحراراً "في التعامل في ما بينهم من دون تدخل أيّ فوارق خارجية أو ظاهرية.

بعد سقوط روبسبيير بوقت قصير تراجعت فكرة اللباس الثوري مفسحة الطريق أمام لباس أكثر تعقيداً. بدلاً من محو ملامح الجسد بدأ الناس ارتداء ملابس تعرض شكل أجسادهم على الآخرين في الشوارع. ولم يَعُد التعبير عن الحرية مرتبطاً بالملابس الموحَّدة [الرسمية]: سادت فكرة الحرية في اللباس الذي يمنح الجسد حرية الحركة. وكانت الحركة الطبيعية العفوية لأجسادنا هي ما رغب الناس في رؤيته بالشوارع .وبدأ ظهور الثوب النسائي المنزلي المهمَل الذي شاع في منتصف القرن الثامن عشر علناً خارج المنزل.

كان جسد المرأة في النظام القديم عبارة عن دمية لعرض الأزياء. وفي السنة الأولى لانقلاب ترميدور نُزع لباس الدمية إلى حد تعريتها. كانت الفاتنة (merveilleuse)، سيدة الموضة، ترتدي قماشاً خفيفاً من الحرير يكشف تماماً عن نحرها، ولا يغطي ذراعيها أو ساقيها تحت ركبتيها. وكانت النساء المشهورات مثل السيدة هاملين يتنزهن في الحدائق العامة وهن عاريات تماماً، لا يغطيهن إلا شال من الشاش. وظهرت السيدة تاليين، رائدة الموضة بباريس في زمن الترميدور، في دار الأوبرا مرتدية جلد نمر فحسب. وكتبت لويز ستيوارت عن ذلك" :إن هذه الثياب الشفافة [...] تؤكد أنها لا ترتدي ثياباً داخلية.(219)"

كانت السيدتان هاملين وتاليين تمثلان الوجه المتطرف للموضة بالتأكيد. وبالنسبة إلى النساء الأقل منزلة اجتماعية اللواتي كنّ قبل سنة واحدة يرتدين زيّاً موحَّداً، شكلت هاتان الفاتنتان قدوة في الموضة، سارعت أولئك النساء إلى تقليدها. وفي الحالات الأقل تطرفاً كان يرتدى قميص تحت الحرير. فقماش الحرير أو القطن لم يكن يُظهر شكل الثديين فحسب بل حركة الأطراف الأخرى عندما تتغير وضعية الجسد، وهذا هو الأهم.(220)

ولإظهار هذه الحرية كان الرجال والنساء يبللون ثيابهم الحريرية أو القطنية بالماء كي تلتصق بأجسادهم بقوة، وكانوا يتجولون في الشوارع وهم على هذه الصورة صيفاً وشتاءً. وكانت النتيجة انتشار مرض السل الرئوي بين سكان باريس. وناشد الأطباء الناس ارتداء ثياب ناشفة حرصاً على صحتهم وتماشياً مع الطبيعة، ولعله النداء الأخير. ولم يصغِ لهم سوى عدد قليل من الناس.(221)

في خمسينيات القرن الثامن عشر كانت زعانف الشعر المستعار والشعر الذي تعلوه ربطات عليها رسومات للخُضر وأشكال مصغَّرة للسفن مصدر تسلية للباريسيين. ولم تكن هناك أيّ إشارة ساخرة أو أيّ سخرية مقصودة حتى من أكثر الفساتين إثارة. وتميزت فكرة اللعب التي ولدت في باريس في فترة الترميدور بشيوع السخرية من الذات. ويوضح هذا الأمرَ الرجلُ المذهلُ (incroyable) وهو النظير الذكري للفاتنات.

كان المذهل رجل يرتدي ثوباً مخروطي الشكل وطرفه على الأرض. ويرتدي أيضاً سراويل ضيقة مصنوعة أغلب الأحيان من قماش حريري كقماش ثوب نوم النساء، وسترة قصيرة ذات قبة كبيرة وعالية، وربطة عنق ذات ألوان برّاقة، وشعره أشعث أو مقصوص على شكل شعر العبيد في روما.(222)

كان يقصد بهذا الزي أن يكون محاكاة ساخرة للموضة. وكان المذهلون يسخرون من المعكرونيين (Macaronis)الذين صنعوا الموضة في خمسينيات القرن الثامن عشر باستخدام منظار الأوبرا والمشي بخطوات قصيرة متكلفة. وكان المذهلون يتوقعون استهزاء الناس بهم في الشارع، ويسليهم أن يحسدهم الناس. وكانوا أنفسهم ومن يشاهدونهم ينظرون إلى مظاهر أجسادهم كنوع من المزاح. وطالت المحاكاة غير اللطيفة ثياب النساء بين الحين والآخر، فكان أسلوب المشنوق أو الضحية عبارة عن قص الشعر على طريقة الذين ينتظرون الإعدام بالمقصلة. وكان من وسائل الترفيه حفل المشنوقين حيث يأتي الرجال والنساء مرتدين ثياباً للمقصلة أو يرسمون حلقات حمراء حول أعناقهم.(223)

هناك لحظات في تاريخ كل المدن يُعلَّق فيها العمل بالقواعد الرادعة. أحياناً تُرفع الممنوعات ليوم واحد أو أكثر كما يحدث في ثلاثاء المرفع قبل الصوم الكبير ببعض البلدان، أو في أيام الأعياد. وأحياناً تكون المدينة مكاناً تُرفع فيه المحظورات التي فرضها المجتمع الريفي سنوات عدة، بعد هجرة الريفيين إلى مدينة لم تفرض بعد قواعد تتعلق بالمحظورات. ويسمّي جان دوفينيو اللحظات التي تُرفع فيها المحظورات مؤقَّتاً، أو حيث توجد قوانين لكن يتم تجاهلها، لحظات الحرية المدينية السلبية.(224)

يمكن تصنيف الحياة الاجتماعية في باريس خلال فترة الترميدور كإحدى هذه اللحظات التي تُظهر طبيعة مشكلة الحرية هذه. إذا تحرّر المرء من الموانع فبماذا هو حرّ أن يكون أو يفعل؟ لم يَدُر في خلد الترميدوريين أنهم في إجازة وأن القواعد والقوانين لم تُرفَع إلا للحظة واحدة لإعطاء الناس فسحة للتنفس. وكان روبسبيير رجل عام 1795 يعتقد أنه يشهد ولادة مجتمع جديد. وكان الترميدوريون يعتقدون أنهم سيُقحمون الطبيعة في المجال العمومي. وكان الحس بالطبيعة ذا بُعد مادي؛ فإدخال الطبيعة إلى الحياة العمومية يعني قدرة الناس على أن يكونوا عفويين في علاقاتهم الاجتماعية. وقالت إحدى البائعات في متجرٍ مخاطبة تاليران" :هل تعتقد أننا كنا نشعر بالحرية عندما لم تكن لنا وجوه ولا أثداء ولا سيقان؟."

تبعت استيراد الطبيعة الجسدية إلى الدائرة العمومية فورة للنشاط الجسدي في العلن. ويُقدّر افتتاح أكثر من 600 صالة رقص في باريس في عام 1796 كان الناس يرتادونها نهاراً وليلاً، من دون تدفئة، ورغم رائحتها الكريهة كالعادة. وكان البقاء في الشوارع باستمرار وبحرية رغبة نادراً ما كبتها الباريسيون. ورافق أهمية الشارع ظهور كثير من المقاهي التي تفتح طوال الليل في باريس، وافتُتحت تلك السنة، مع إطلالة نوافذها غير المغطاة بستائر على الشارع؛ وكذلك في الشتاء، لم تكن النوافذ مغطاة. وكانت المقاهي السابقة تغطي نوافذها بستائر سميكة لحجب روادها عن نظرات المارة في الشوارع.(225)

لم تكن العلامات المميزة للرتبة الملصقة على الملابس تدل على شخصية صاحبها في شوارع باريس في خمسينيات القرن الثامن عشر. الآن أصبح الجسد هو

العلامة المميزة. أن يكون المرء مرئيّاً كما هو في الشارع ومكشوفاً: من ثوب الحرير أو القطن الشفاف المتدلي على الجسم إلى إزالة ستائر نوافذ المقاهي كان الدافع متشابهاً. وتَقرَّر أن تكون شوارع باريس في عهد الترميدوريين أماكن خالية من الأقنعة.

واستمر ارتداء بعض عناصر اللباس الترميدوري، مثل القميص الحريري والثوب النسائي الانسيابي والسراويل الواسعة، طوال العقدين الأولين من القرن التاسع عشر. لكن في هذين العقدين بدأت تدريجيّاً إضافة قطع من الثياب، والزينة، وطبقات الملابس على الجسد .وبدأ الباريسيون في الشوارع عام 1795 يسعون لتقليد بساطةِ وصراحة اليونان القديمة، فأطلقوا على الملابس أسماء لاتينية. وقد اختفى هذا التوجه تدريجيّاً، واختفى معه استخدام الملابس للتهكم والسخرية.(226)

لا تكمن أهمية اللباس الترميدوري في مدى استمرار تأثيره، بل في كونه ثورة ثقافية حقيقية، ثورة في جوهر هذه الثقافة وماهيتها. وكانت التجربة الثورية متاحة لمن يرغب في الانضمام إليها، لأن الأسس التي قامت عليها كانت أسساً لاشخصانية. وإن فكرة عرض الفرد لجسده في العلن لا تعتمد على حسّ مسبق إذا كان ثوريّاً أم لا .فبمجرَّد أن يفعل المرء ذلك فهو يشارك في الثورة. وعندما تُدرَك الثورة على أسس لاشخصانية مثل هذه تصبح مسألة واقعية لأن النشاط العملي يساعد على إحداثها.

عندما تُدرَك الثورة على أسس شخصية تصبح غير عملية. على المرء أن يكون "ثوريّاً " للمشاركة في الثورة. وبما أن سيرورات الثورات غامضة في معظمها، شأن هوية المجموعات الثورية، فإن تدخُّل الشخصية يجعل قضية هذه الثورات قضية حركات رمزية تقريباً، وتغييرات استهامية بدلاً من أن تكون أفعالاً ملموسة. إن الصعوبة نفسها قد تستدعي رغبات أقل تطرفاً لتغيير الوضع القائم. وهذا ما حصل بعد قرن من ثورة الترميدوريين. نقع على السيرورة عينها في انتفاضات أكثر محدودية. فبما أن الشخصية أصبحت تحكم شروط الثقافة أصبحت انتفاضة تسعينيات القرن التاسع عشر مجرَّد قضية انحراف عن الضوابط الاجتماعية القائمة. ونتيجة أفعالهم يظل معظم الناس المنتفضين ضد احتشام اللباس الفيكتوري يعتقدون أن المتمردين "الحقيقيين "هم أفراد مختلفون عنهم كليّاً.

في السنوات التي سبقت تسعينيات القرن التاسع عشر كان جسد المرأة شديد الاختناق. وما بين سبعينيات القرن التاسع عشر وثمانينياته أصبحت رائجةً التنورةُ المنتفخة التي تُلبس تحت الثوب، وهي تتطلب هيكلاً ودعائم كثيرة. أما المشد فصار متعاظم الضيق والتكلف، حتى وجدت النساء أنهن مسجونات في ثيابهن، بمعنى الكلمة الحرفي. واستُكمِلت هذه اللوحة الحزينة بقبعات شوّهت الرأس، وبأحذية كريهة لا تقل عنها شناعة. ثياب الرجال الأقل ضيقاً هي بدورها شنيعة؛ فبمربعاتها الكبيرة وشكلها غير المحدد جعلت السراويل، مع المعاطف الواسعة، وياقة البولو المنخفضة، إطلالة الرجال شاحبة إلى حد ما.(227)

في تسعينيات القرن التاسع عشر، جرت في باريس ولندن محاولة لتحرير الجسد من جميع أغلال هذه الألبسة. ففي عام 1891 لم تعد التنورة المنتفخة على الموضة، واستُبدلت بتنانير تشد الأوراك شدّاً. وظهر اللون من جديد في ثياب النساء والرجال في منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر. في ما يخص الرجال تكمن الانتفاضة ضد كآبة ثيابهم في غزارة فاقعة في تفاصيل ألبستهم، وفي أشكال ربطات العنق وأربطة الساقين والعصي .وعندما ارتدى سكان لندن وباريس هذه الملابس في مدن الأقاليم وفي الأرياف كانوا يثيرون التعليقات والسخط.(228)

لاحظ [الكاتب الإنكليزي] جون بارتون (John Barton) أن التمرد ضد الفيكتوريين كان أقل قوة من تمرد الجمهوريين ضد الثورة والنظام القديم:

بعد مرور قرن على تخلص المرأة الباريسية المتحررة من مشدّ خصرها ومن حذائها ذي الكعب العالي قامت حفيداتها (جميع نساء العالم الغربي من بعدها) بتحديد قياس خصرهن إلى ثمانية عشر إنشاً، ولبسن حذاءً جلديّاً ضيقاً ذا كعب أعلى من كعب حذاء ماري أنطوانيت.(229)

ظلت تفاصيل الملابس مثل النظارة الأحادية الزجاجة والعصا وغيرها موضع اهتمام الرجال الذين حافظوا على كامل ملابسهم. وغالباً ما كان تحسين ملابسهم،

مثل رقبة القميص المنشّاة، أكثر تقييداً مما كانت عليه ملابسهم قبل عشرين عاماً. وحررت النساء أفخاذهن، لكنهن لم يحررن الأجزاء الأخرى من أجسادهن: وظل مشدّ الخصر ضيقاً كالسابق.

لم يكن المقياس الحقيقي للمسافة ما بين الترميدور وتسعينيات القرن التاسع عشر المدى الذي تمضي فيه النساء بنزع قطع من ملابسهن في تلك الحقبة، بل كان رؤية الناس لمعنى هذه الابتكارات مهما كانت محدودة.

من المفيد تفحُّص موضة عابرة تعود إلى تسعينيات القرن التاسع عشر: ثقب حلمات أثداء النساء لتُعلَّق بها أقراط من الذهب أو مرصعة بالجواهر. إليكم رسالة وجَّهتها امرأة آنذاك إلى مجلة نسائية، محاوِلةً تفسير سبب موافقتها على إجراء تلك العملية المؤلمة:

لمدة طويلة لم أفهم علّة قبولي إجراء عملية مؤلمة بهذا القدر، من دون توافر ما يكفي من الأسباب لذلك. لقد تَوصّلت سريعاً إلى خلاصة مفادها أن كثيرات هن النساء المستعدات لتحمل هذا الألم من أجل الحب. ولاحظت أن أثداء النساء التي عُلّقت بها أقراط، لا تضاهى في استدارتها وامتلائها [...] فقمت بثقب حلمتَي. وحين التأمت الجراح أُدخل فيهما القرطان [...]. ما أستطيع قوله إنهما غير مزعجين وغير مؤلمين إطلاقاً. على العكس، فبمجرد أن أحكّهما أو أتحسسهما يلمّ بي شعور ممتع.(230)

لأسباب مشابهة ثقبت النساء حلماتهن، وبدأن بارتداء تنانير من الحرير تبعث حفيفاً على نحو يُزعم أنه مغرٍ. بدأن بتمويج شعرهن كي يظهرن "مغريات"؛ حتى أنهن بدأن باستعمال مستحضرات التجميل. أي صورة للجنسانية كن يأملن إيقاظها بهذا الزي؟ إن تمزيق الثديين وارتداء الملابس الداخلية التي تُصدر حفيفاً، إضافة إلى بعض مواد تجميل البشرة كان يعني أن الإغواء الشهواني يستند إلى تحضيرات تخفيها الملابس، أو كما هو الحال مع مواد التجميل التي تخفي بشرة الوجه. فلا يستطيع أيّ شخص رؤية هذه الأقراط ما لم تخلع المرأة ثيابها، ويمكن سماع حفيف الملابس الداخلية عن قرب لكن من دون مشاهدتها .وبدل حماية الجسد بالملابس في أربعينيات القرن التاسع عشر ظهرت في تسعينياته فكرة الثياب الجذابة التي تضيف طبقة من الملابس على الجسد لتخلق إغراء بصريّاً خارجيّاً. رمز الحرية

العاطفية، كالأقراط التي انتقلت إلى الحلمات، هو بالتأكيد رمز سابق وخفي؛ لكن ما الصورة التي يمكن أن يكوِّنها الرجل إذاً عن الجسد النسائي عند سماعه حفيف خمس طبقات لتنورة من الحرير؟ قد يبدو منطقيًّا أنها تترجم الانتفاضة ضد تقشف الثياب بارتداء ثياب أكثر بساطة. في الواقع أصبحت الثياب طوال تلك الحقبة أكثر تعقداً ورمزية. ولم تحرّر الثياب النساء من الضغوط، بل تضمنت عملية ارتداء الثياب عند النساء إضفاء نوعٍ من طبقة جنسية جديدة.(231)

كان سبب هذه الصعوبة في تحرير الزي النسائي هو أن الجنسانية، التي تُظهرها الألبسة، تعود تحديداً إلى فكرة الزي التي تكونت في منتصف القرن التاسع عشر، والتي جعلت الثياب رمزاً للشخصية الفردية.

في تسعينيات القرن التاسع عشر كانت الحلمات المثقوبة والتنانير ومستحضرات التجميل هي المفاتيح الاصطلاحية المتعارف عليها لميزة المرء التي ينبغي على المراقب أن يجيد قراءتها. على سبيل المثال: من المفروض، في منتصف العقد المذكور آنفاً، أن يشير عدد طبقات أو طيات التنورة التي ترتديها المرأة إلى الأهمية التي تعلّقها على الاجتماع أو اللقاء الذاهبة إليه. وإذا كانت التنورة تصدر حفيفاً، فهذا يعني أنها تريد الظهور في أبهى حلة؛ لكن يمكنها أيضاً الذهاب أبعد في ذلك، أي الظهور في كامل إغرائها. هذا يعني أنها أساءت إلى حد ما الحكم على "نوع "رفيقاتها. كانت كيفية مراعاة هذه التفاصيل الدقيقة، وكيفية تحقيق التوازن في الجسم [معاً]، أمراً صعباً في تسعينيات القرن التاسع عشر كما كانتا في أربعينياته.

تشير محاولة الظهور بمظهر الإثارة الجنسية اعتماداً على زخارف محجوبة مثل أقراط الحلمات أو التنانير الداخلية أو العطر، إلى طابع شديد الخصوصية، ووجود ممنوعات. فأن تكون امرأة حرة جنسيّاً، يعني أن تكون نصفَ سيدة مجتمع ومومس عالية المرتبة. كانت المومسات يستخدمن المستحضرات طوال القرن التاسع عشر. وفي تسعينياته كانت نساء شهيرات مثل إميلي دالونسون ولابيل أوتيرو [أوتيرو الجميلة] خبيرات في استعمال المراهم والعطور. وقالت هيلينا روبنشتاين في عام 1908:

كان استعمال مستحضرات التجميل محصوراً في المسرح، وكانت الممثلات هن الوحيدات اللاتي يعرفن فن استخدامها، أو يتجرأن على الظهور علناً وهن يضعن ما يزيد على طبقة خفيفة من مسحوق الأرز.

إن قولها هذا مبالغ فيه. وعلى الرغم من إنتاج هذه المستحضرات بكميات وفيرة منذ تسعينيات القرن التاسع عشر فصاعداً، وترويجها ترويجاً خفيّاً في المجلات النسائية، فإن استخدامها لجعل الجسد جذاباً كان يعادل ارتكاب نوع من الجريمة. إليكم ما كتبته غوين رافيرات (Gwen Raverat) في هذا الشأن في العقد المذكور آنفاً:

كانت السيدات الأقل يسراً يستعملن البودرة طبعاً، لكن خفيةً. أما الشابات فلا يستعملنها قط. ولا يستعملن أحمر الشفاه أبداً، أبداً. فقد كان استعماله يقتصر قطعاً على الممثلات، و"أنواع محدَّدة من النساء "أو على الشريحة الأكثر انحرافاً من النساء اللواتي هن "على الموضة."

ذلك الخوف من اقتراف جريمة يشرح لماذا حاولت نساء الطبقة الوسطى إخفاء تلك اللمسة الجنسانية التي أضفنها إلى أجسادهن. فالجسد يتحدث عن نفسه سرّاً. وكانت مستحضرات التجميل التحدي الوحيد للأعراف الفيكتورية.(232)

النساء اللواتي انخرطن أيديولوجيّاً في الصراعات التحررية في تلك الفترة حملن اللباس على رمز مختلف .هن حاولن التحرر من فكرة أن وجود أجسادهن يقتصر على جذب الرجال، ويردن ألّا تنم ثيابهن عن أي صورة جنسية. لذلك اخترن ثياب الرجال للتعبير عن حريتهن، وجعلن حركاتهن أيضاً رجّالية الطابع. وبنظر من يواجهونهن في المسيرات كان كل تباهيهن بالتحرر يُفترض أنه عرض للميل السحاقي. في الواقع يُفضي لباس النساء الساعيات للتحرر من أدوار جنسية، ولباس اللواتي يحاولن أن يكن مثيرات جنسيّاً، إلى النتيجة نفسها: في نظر الآخرين كلتا الفئتين ترتكب أفعالاً محظورة.(233)

إجمالاً، يصبح التمرد في هذه الأحوال فعلاً من أفعال الانحراف. والانحراف ينطوي في ذاته على فعلٍ ما غير طبيعي أو غير سوي. أن يشعر المرء أنه حر تعبيريّاً،

وأن يكون منحرفاً، وغير سوي: تلك هي الأمور الثلاثة التي ترابطت ترابطاً وثيقاً، منذ صار الوسيط العمومي حقلاً كاشفاً للشخصية. في فترة الترميدور كان الجسد الطبيعي بياناً عما يجب أن يكون عليه مظهر الناس في الشارع. ولم تكن الصدمة التي يسببها الجسد شبه العاري يُعبَّر عنها وكأن الرجل المذهل يرتكب جريمة، أو المرأة الفاتنة ترتكب جريمة. بينما في تسعينيات القرن التاسع عشر كانت امرأة، أو رجل مثل أوسكار وايلد، حرة / حرّاً بخرق الأعراف. في ثقافة هذه حالها تنطوي الحرية على ألّا نتصرف وألّا نبدو مثل الآخرين. هكذا أصبحت الحرية تعبيراً خاصّاً جدّاً، بدلاً من كونها صورة عن الحياة التي تريد الإنسانية أن تتعرف إليها وتعيشها.

في مثل هذا النوع من التمرد ينبغي على وعي الذات أن يؤدي دوراً أساسيّاً على حساب العفوية، وتُصور مذكرات الترميدوريين كيف كانت الحياة في الشوارع. وتصف مذكرات متمردي تسعينيات القرن التاسع عشر تأثير الثياب على شعور الفرد. عندما كان الرجل الترميدوري حريصاً على مظهره الخارجي، فقد كان يفعل ذلك للسخرية، أو لغرض اجتماعي، أو للتهكم على حاله أمام الآخرين. أما الوعي الذاتي بالشخصية فهو أكثر تثبيطاً؛ فكل تجريب في مجال الثياب خطير أو يسبب معاناة نفسية، لأنه يؤدي إلى حكم على الشخص الذي أقدم على هذا التجريب.

الغريب أن الانحرافات تسهم في توطيد الثقافة السائدة. وعندما علّق الناس على ذوق أوسكار وايلد في اختيار أوشحته وربطات عنقه، في السنوات التي سبقت محاكمته بتهمة المثلية الجنسية، كانوا يميلون إلى الاعتراف بفردانيته وفي الوقت نفسه الإشارة إلى أن تلك الأذواق تحدد بوضوح المظهر الذي يجب ألّا يبدو عليه الرجل العادي. لقد حاجج [عالم الاجتماع الأميركي] كاي إريكسون (Kai Erikson)في أن مجتمعاً قادراً على وصم بعض من أفراده بالانحراف، إنما يمتلك سلطة تلقائية لتحديد من أو ما ليس منحرفاً. أما المنحرفون، فبرفضهم الاستفزازي ما يجب رفضه، إنما يكرسون المعايير العامة. وتكمن سخرية التمرد على الألبسة المتجانسة الأحادية اللون الذي بدأ في تسعينيات القرن التاسع عشر، في أن كل طور من أطوار التمرد "يهم "غير المتمردين بقدر ما يقدِّم لهم صورة ملموسة عما يجب ألّا يتشبهوا به إذا أرادوا ألّا يكونوا منبوذين.

الدليل الأوضح على ضروب الكبح التي تلقي بثقلها على تمرد شخصي في ثقافة تتمحور حول الشخصية، يظهر في العلاقة بين أعراف الاعتقاد في المسرح وفي أوساط الجمهور. أكثر فأكثر صار الفنان مجبَراً على أداء دور تعويضي أمام الجمهور، وعلى أن يصبح شخصاً يمكنه أن يكون حرّاً في الواقع، وأن يعبِّر. التعبير العفوي المؤمثل في الحياة اليومية صار حقيقيّاً في مجال الفن. فالأزياء المسرحية لتسعينيات القرن التاسع عشر تبدو فعلاً أزياء ثورية، وذلك لأنها جعلت الجسد تعبيريّاً في ما يتعدى التضاد بين الامتثال والانحراف. أما الجمهور فوجد في الزي المسرحي الحرية المطلقة التي لم يكن يمكنه أن يجدها في أزياء الشارع.

في عام 1887 أطلق [أندريه] أنطوان، كبير مناصري الواقعية المسرحية، مسرحه المسمى "المسرح الحر (Théâtre - Libre) "في باريس. وقد سعى لإعادة تصوير "الحياة الواقعية "بأدق تفاصيلها: فإذا كان من المفترض، مثلاً، أن تكون شخصية ما تطبخ، يقلى البيض ولحم الخنزير المقدد على المسرح. وكانت تلك الصرخة الأخيرة للبحث عن الصدقية المحتمَلة الذي بدأ قبل أربعين سنة. سرعان ما تعرَّض مسرح أنطوان للهجوم من رسامين أسموا أنفسهم "الرمزيون "وكانوا قريبين لكنهم غير متطابقين مع شعراء أصدقاء لستيفان مالارميه .(Stéphane Mallarmé)(234) وبقيادة بول فورت (Paul Forte) أسس هؤلاء الشعراء "مسرح الفن(Théâtre d'Art)(235) " .

سعى مسرح الفن - سُمي سريعاً "مسرح العمل - (Théâtre de L'Œuvre) "للتناغم بين عناصر المسرحية كلها. تخلّى الرمزيون عن "العالم الواقعي "وصوره ورائحته كمعيار مرجعي. واعتبروا أن للشكل الدرامي بنية خاصة به أو رموزاً هي ما يحدِّد شكل التجانس الضروري بين الديكور والأزياء والإضاءة وغير ذلك. المظاهر الجسدية هي ما تعبِّر عن هذا الشكل المسرحي الدرامي بأقصى قدر حسي ومباشر.

مع مسرح الفن بدأ الباريسيون يشاهدون أعمالاً مسرحية ينساب التعبير فيها سلساً متحرِّراً من استبداد واقعية طهي البيض واللحم. رأوا الجسد يصبح خفيفاً كالبلاستيك، وبهذا المعنى متحرراً من العالم، الذي يتجاوز مجرد بيان رفض العالم.

صار في مستطاع الجسد، على المسرح، أن يتبنى من التعابير على قدر ما يوحي بذلك العالم الرمـزي للمسرحية.

كان مسرح الفن مسرحاً طليعيّاً، لكن هذا المعنى الجديد لتصوير الجسد انتشر في المسارح الشعبية أيضاً. وتضم "مجموعة مسرح هارفرد "صـوراً لسـارة برنـار (Sarah Bernhardt)في أدوار عديدة مختلفة أدتها في تسعينيات القرن التاسع عشر. في أدائها دور شاب تروبادوري في مسرحيـة عابر السـبيل (Le Passant)للمؤلـف فرانسـوا كوبيـه (François Coppée)ارتـدت سـارة برنـار جوربين يُظهران سـاقيها، وصـدرية مفتوحـة، ومعطفـاً غريـب الشـكل. وهـذا لـيس تقليـداً للـزي التروبادوري، بحسب ما قد يكـون صـنعه خيـاط أزيـاء في أربعينيـات القـرن التاسـع عشر، ولـيس نسخة مبتكرة لزي عادي، بحسب ما قد يكون صنعه خياط في خمسينيات القرن الثامن عشر. إنـه مركَّب بحرِّية من عناصر واقعية وخيالية، يندمج فيها الخيال والحرية على نحو لا يعود معه الـزي يحيل مطلقاً إلا إلى نفسه. وعندما مثّلت سارة برنار مسرحية فيدر (Phèdre) ظهرت على المسرح بزيّ كلاسيكي فضفاض. مرة أخرى لم يكن المقصود تقليداً أركيولوجيّاً، ولا تنويعاً على موضة العصر. زنّار من الحراشف المذهبة يشد زِيّ الممثلة إلى قامتها، وكلما تحركت كان الزي يتخذ شكلاً جديداً. هكذا يصير الجسد اللابس صورة رمزيـة للبطلـة الكلاسـيكية: يصـير الـزي امتـداداً حقيقيّـاً لجسـد الممثلة.(236)

كانت أربعينيات القرن التاسع عشر فترة يـذهب النـاس فيهـا إلى المسرح لحـل إشـكاليات الشارع. وفي نهاية القرن، كانوا يبحثون في المسرح عن صور العفويـة، وعـن حريـة التعبـير التـي لم تكن ترتبط مباشرة برفض عالم الشارع. في الحالتين، حقق الفن المسرحي الرسمي للمشاهدين مـا لا يمكنهم تحقيقه في مسرح الحياة اليومية. في العقـد المـذكور آنفـاً، جعـل هـذا الإنجـاز المشـاهدين متفرجين على الحقيقة، يشـاهدونها لكـنهم لا يتمثلونهـا .وفي عـام 1900 تعاظمـت السـلبية أكـثر. وصار المشاهد في المسرح يرى حرية التعبير، لكنه كمشاهد المسرح قبل خمسـين سـنة، لا يـرى مـا يعزّز إدراكه. فما يُقدَّم له كان نوعاً بديلاً من الإدراك.

أكثر ما تبدو هذه الفجوة في ظاهرة تتجاوز عام 1900 بتسع سنوات، ألا وهي ظهور فرقة الباليه الروسية في باريس .ويصعب استرجاع الحماسة التي أوقدها ظهور هـذه الفرقـة في بـاريس. كانوا راقصين استثنائيين، وحركاتهم غـير تقليديـة ولا "تتبـع الباليـه"، بـل كانـت أجسـادهم طـوع عواطفهم الفطرية. وكان هذا التعبير الـوحشي للأجسـاد، ولـيس "الجـو "الشرقـي الغريـب للباليـه الروسية، هو ما سيطر على مخيلة الجمهور.

لخّصت الملابس التي صـنعها للباليـه الروسـية [المصـمم والفنـان الـروسي] ليـون باكسـت (Léon Bakst)كل ما طمح مسرح الفن لإبداعه لكن بإصرار أكبر وعمق أكثر. وتبدو هذه الملابس ثقيلة ومرهقة عند عرضها في إحدى الصالات أو أحد المخازن؛ لكن عند رؤيتها على الجسـد، سـواء في الصور أو في رسومات باكست الرائعة، تتوحد الملابس والأجساد ويصبح لكل حركة مـن حركـات الراقصين معنى "صوري ساكن "ومعنى مفعم بالحيوية.(237)

بمعنى ما، كانت الباليه الروسية أشبه بمدينة من حقبة الترميدور بُعثت على المسرح، وهي حالياً مدينة لا يمكن معايشتها خارج قاعة المسرح. وهنـاك لحظـة شـهيرة في تـاريخ الباليـه عنـدما غادر نجينسكي (Vaslav Nijinsky)الراقص الأول في الفرقة خشبة المسرح بطريقة غـير اعتياديـة، حيث كان يؤدي دور إنسان - ماعز، قفـز وكأنـه يعلـو إلى ارتفـاع مـذهل قبـل أن يختفـي خلـف الستارة الجانبية للمسرح. كانت ملابسه تعـبِّر عـن كـل حركـة يقـوم بهـا، وبـدا أنـه خـارج نطـاق الجاذبية. وكان منظره يرمز إلى فقدان الوزن وإلى الانسياب في الهواء مـن دون جهـد. وقـد أثـارت تلك الحركة حماسة الجمهور. لكن ما هو حـظ بروسـت ملفوفـاً بمعطفـه الفـرو، أو مـا هـو حـظ النساء المقيدات بمشدات الخصر والرجـال بياقـاتهم العاليـة وقبعـاتهم المضـمومة وعصـيهم في أن يشاهدوا مشهداً كهذا، فضلاً عن أن يجربوه بأنفسـهم، وأن يمارسـوا حريـة تعبـير مماثلـة بعـد أن يخرجوا إلى الشارع.(238)

خلاصة

كانت الشخصية في القرن التاسع عشر تتألف من ثلاثة مصطلحات: وحدة الدافع الداخلي والمظهر، الوعي الذاتي حول المشاعر، والعفوية كشذوذ. وكان أصل الشخصية نوعاً جديداً من الاعتقاد الدنيوي، بينما حل الإحساس المتأصل [الذاتي] والحقائق الملموسة محل الطبيعة المتسامية كجوهر للواقعية.

حوّل بلزاك في رواياته مكونات الشخصية هذه إلى رموز لفهم المجتمع وارتبطت بالأوضاع المادية في زمانه. ومن خلال ملابس منتصف ذلك القرن اقتحمت مكونات الشخصية هذه المجال العمومي، ودخلت في حوار مع قوى الإنتاج الصناعي وتوزيعه. وفي الأسرة النووية التي حرصت على استقرار العلاقات الشخصية والانسحاب من المجتمع أزعجت هذه المكونات الحياة الأسرية. وفي التمردات ضد الثقافة العمومية ظل الاهتمام الإلزامي بالتعبير الشخصي في العلن ثابتاً، وتمكّن من كبح نطاق التمرد وعفويته ووسَّع الفجوة بين المظاهر الخارجية في الحياة اليومية والمظاهر الخارجية على خشبة المسرح.

ونتج من اختراق الشخصية للمجتمع وتقاطعها مع الرأسمالية الصناعية في المجال العمومي كل علامات الضيق النفسي أمام الشروط الجديدة للثقافة العمومية: الخوف من الكشف اللاإرادي عن الشخصية [الطبع]، وتداخل الصور العمومية والخصوصية، والانسحاب الدفاعي من المشاعر، وازدياد السلبية. وبالتالي لا يُستغرب سيطرة إحساس بالتوجس وشعور سوداوي على تلك الفترة؛ فمع تحول الواقع الذي يؤمن به الناس إلى ما يمكن أن يختبروه مباشرة، اقتحم حياتهم نوع من الرعب من الاعتقاد المتأصل في نفوسهم.

تعيدنا مسرحية الحياة العمومية إلى بلزاك. ما يقلق المرأة المحترمة في شأن ملابسها خوفها من أن "توحي بعض تفاصيل "مظهرها الخارجي بأنها امرأة سيئة الأخلاق. ويدقق رجال المصارف بعضهم في بعض بحثاً عن دلائل على سمات النبل فيهم. وبينما يشوّه أشخاص بلزاك فكرة المظهر الخارجي العمومي الذي توارثوه وأصبحوا ممثلين أكثر جدية وأقل تعبيراً عما كان عليه أسلافهم، أخذ بلزاك هذه المكونات، وصنع منها مسرح العالم الجديد حقّاً، والكوميديا البشرية.

هذه مفارقة: حيث يستدرج بلزاك القارئ الحديث إلى عالمه عمداً للاعتقاد بأن "هكذا كانت باريس، وهذا مثال عن كيفية سير أمور العالم ."واستخدم معاصرو بلزاك أدوات الإدراك نفسها، وواجهوا صعوبة متزايدة في فهم كيف تسير أمور العالم. ولا يستطيع سوى فنان عظيم حالياً أن ينجز مهمات التعبير العمومي الذي أُنجز في الحياة اليومية في خمسينيات القرن الثامن عشر.

لخّص دونالد فانغر جيداً مهمة روائيي المدينة مثل بلزاك وديكنز بالكلمات التالية:

في الواقع كان كل روائي يحذر قرّاءه بأن "الافتراضات السابقة والفئات القديمة لم تعد صالحة وعلينا أن نلقي نظرة جديدة ."فاليقين المريح لدى هنري فيلدنغ مثلاً بأنه قادر على اعتبار الطبيعة البشرية موضوعه وعلى توضيحها ببساطة [...] لم يَعُد متاحاً لهؤلاء الروائيين. فعالمهم ليس العالم المألوف في وضح النهار. غاب عهد أبولو (Apollo)، وأُنزل الجمال عن عرشه.(239)

الفصل التاسع: الناس العموميون في القرن التاسع عشر

عندما دخلت الشخصية المجال العمومي انشطرت هوية الإنسان العمومي شطرين: أقلية من الأفراد استمرت في التعبير بنشاط وفق التقليد الذي أرساه الإنسان كممثل في النظام القديم . وأصبحت هذه الأقلية الناشطة في أواسط القرن التاسع عشر محترفة، إذ كانوا مؤدين ماهرين. ونشأت هوية أخرى في موازاة هذه الهوية؛ إنها هوية المُشاهد .هذا المُشاهد لا يشارك في الحياة العمومية، بقدر ما صقل ذاته ليراقبها .ورغم أنه نادراً ما كان متأكداً من مشاعره الخاصة، وكان مقتنعاً بأنها مهما تكن يُعبَّر عنها على نحو لاإرادي، لم يهجر هذا الإنسان المجتمع العمومي .غذى قناعته بأنه خارج منزله، وفي وسط الحشد الكوزموبوليتي، يستطيع أن يعيش تجارب مهمة. وخلافاً لإنسان النظام القديم، لا يرتبط ما يحققه في العلن بكينونته الاجتماعية، بل بشخصيته. لو استطاع أن يجهّز نفسه، ولو استطاع قبل كل شيء أن يبقى منضبطاً، وخصوصاً صامتاً في العلن، فإنه يعيش أموراً لا يمكن أن يعيشها بنفسه.

هذا المشاهد سلبي في العلن لكنه لا يزال مؤمناً بالحياة العمومية، وهو يبيّن، في أواسط القرن التاسع عشر، كيف يتداخل النظام الدنيوي الجديد في بقايا معتقد من النظام القديم. ومن كل ما قيل عن تأثيرات التأصل والشخصية المتأصِّلة يسهل فهم ارتياح الإنسان العمومي أن يكون شاهداً على تعبير الآخرين، وعلى أن يكون صانعاً للتعبير الشخصي. يتجلى هذا الموقف بطرق مختلفة من خلال الأذواق المتعلقة بالأزياء إبّان أربعينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته. لذلك، يبدو أن مجرَّد بقاء الإيمان بالحياة العمومية ظاهرة ضرورية للبقاء ووسيلة لاحتفاظ المشاهد بمجال مراقبة. بيد أن بقاء تلك الجغرافيا العمومية، عند اتحادها بالشخصية، أنتج ظاهرة أخرى.

يأمل المشاهد، الفرد المنعزل، إنجاز أعمال لا يشعر أنه قادر على إنجازها في التبادلات النشيطة مع الآخرين؛ ففي تفاعلاته الاجتماعية أصبحت مشاعره مع هؤلاء غير ثابتة وملتبسة. وهو يأمل أن تمنحه سلبيته مشاعر إضافية، فقد تجاوز هذا الأمل الرغبة في الإثارة، أو في الدغدغة الحسية بالبقاء ساكناً. أما في العلن فيعتقد الرجال خصوصاً أنهم يستطيعون عيش حياة متحررة من ضغوط الدائرة العائلية. التحديق في الحياة بصمت، ذاك ما تعنيه الحرية لهذا الإنسان. بهذا المعنى أقام بقاء المجال العمومي في القرن التاسع عشر أحد التناقضات الأساسية في الحياة الحديثة :التضاد بين أساليب التطور الحر للشخصية كنقيض لأساليب التفاعل الاجتماعي التي تجسدها الأسرة. على نحو غريب سمح بقاء الحياة العمومية للشخصية وللتخالط الاجتماعي بأن يصبحا قوتين عدوتين.

نجم عن اقتحام الشخصية المجالَ العمومي في القرن التاسع عشر تغيرات عميقة في الهوية العمومية لدى الأقلية المؤثِّرة. صار يُحكم على السياسيين بأنهم جديرون بالثقة، إذا أيقظوا في الجمهور نوعاً من الالتحام الذي يقيمه الممثل مع الجمهور في المسرح. فمحتوى الخطاب السياسي قلّت أهميته منذ ذلك الوقت فصاعداً، وبدلاً من ذلك أخذ الناس يهتمون بحياة رجال السياسة. وكان ويلكس قد مهّد لهذا. فبعد ذلك بقرن أصبحت الجماهير تُعرِّف الشخصية السياسية الآن بمعايير محدَّدة تمثِّل صفاء دوافع السياسي بينما تراجعت أهمية معتقداته بالنسبة إلى الثقة به من عدمها.

الممثل العمومي شخص مضلِّل ببساطة إذا تحدثنا عنه كمسيطر على حشد صامت من المشاهدين .فالشخصية العمومية تسيطر بقساوة على المشاهدين الصامتين، فلا يقوون على "وضع النقاط "لها أو "تصفية الحساب "معها. بيد أن لمصطلح "السيطرة "معنيين مضللين. فالمشاهد الصامت يحتاج إلى رؤية بعض سمات الشخصية في الممثل العمومي، سواء كان يمتلكها أم لا؛ فهم يضفون عليه ما قد ينقصه واقعيّاً. لذلك، فإن الحديث عن سيطرة الممثل على مشاعر المشاهدين ليس صحيحاً، لأن ضروب الإحباط التي يعيشها المشاهدون الصامتون في الحياة الخصوصية تدفعهم إلى البحث عن حاجة ما، وهذه الحاجة يُسقطونها على الممثل العمومي. وتشير فكرة السيطرة هذه إلى أن لا وجود للمشاهد في غياب الممثل.

ويرتاد المراقب الصامت الحيز العمومي حتى في حال خلوِّه من شخصية ينظر إليها. وتتغير الحاجات التي أُسقطت على الممثل، فيصبح المشاهدون متلصِّصين .ينعزل كل منهم عن الآخرين، وبنوع من التخيل أو أحلام اليقظة يتحررون، بينما هم ينظرون إلى تدفق الحياة في الشارع. وتلتقط رسوم الفنان إدغار ديغا التي تصور الشخص الصامت المنفرد وهو في المقهى نوعيةَ حياة هؤلاء الناس .هنا نقع على بذرة الظهور في العلن ضمن المشهد الحديث، ولكن مع الانفراد أيضاً.

أخيراً، كان الممثل العمومي في القرن التاسع عشر شخصاً مركَّباً؛ إذ عندما يتعلق الأمر بفنان ما، فإن تمثُّله ثقافة شخصية ما واستدخالها لأدائها، يتطلبان أكثر من أن يغيِّر شعوره بنفسه. فالتعبير في الفنون الأدائية يطرح بالضرورة مسألة معقَّدة حول الشخصية. حاول ديدرو حلّ هذه المسألة برفضه أيّ وظيفة للشخصية. وفي العصر الرومانسي حاول المؤدون حلّ المسألة نفسها بطريقة مختلفة.

نقوم في هذا الفصل بتقصي لقاء المؤدي الرومانسي بالمفتاح الجديد للشخصية المتأصلة؛ فقد أنشأ هوية جديدة لنفسه في العلن من هذا اللقاء. بعد ذلك نقوم بتحليل جمهوره؛ جمهور المشاهدين الصامتين الذي بقي حتى بعد انحسار حماسة الجيل الرومانسي الأول. ثم ندرس مواقف المشاهدين الصامتين عندما لا يعود أمامهم ممثلون، ويتحولون إلى متلصصي شوارع. وفي الفصل التالي نعود إلى الشخصية العمومية، لكن لمقاربة الشخصية السياسية هذه المرة أكثر من الفنان.

الممثل

آثرت القول في الفصل السابق، إن ثقافة الشخصية "توقظ "المخاوف الجنسية بدلاً من "الإثارة "الجنسية. هذه المخاوف شديدة التجذر في المجتمع الغربي حتى أن لا أحد يستطيع تحمّل مسؤولية وجودها. يمكن المرء منا التخفيف منها أو العمل على تفاقمها فحسب. على هذا النحو شجعت ثقافة الشخصية الممثل المسرحي على اعتبار نفسه كائناً بشريّاً خاصّاً، لكن هذه الثقافة ليست هي ما خلق لديه هذا الاعتقاد. ففي المجتمع الغربي يعمل المؤدي انطلاقاً من نصّ، ومسألة النص تتضمن مصدراً يسمح له بأن يفكر أنه شخص استثنائي. وطدت ثقافة الشخصية هذا الاعتقاد في نظره وفي نظر الآخرين إلى حد بعيد في ثلاثينيات القرن التاسع عشر وأربعينياته،

فأصبح المؤدي المحترف الوجه العمومي النشيط حقّاً، والشخص الوحيد الذي يستطيع إثارة أحاسيس الآخرين وانفعالهم في المجال العمومي.

يمتلك كل ممثل وموسيقي نصّاً يرتكز عليه فنه، لكنه يستطيع معالجة هذا النص بإحدى طريقتين، الفرق بينهما قدرة المؤدي على "تدوين "عمله الفني. وهذا يعني في الموسيقى قدرة نظام العلامات الموسيقية المطبوعة على الصفحة على التعبير فعلاً عن الموسيقى التي تصدح في ذهن المؤلف. إذا اعتقدت أن هذه العلامات - مثل النوتة، وعلامات رفع الصوت وخفضه، ودرجات السرعة - هي لغة مناسبة، فعند عزف القطعة الموسيقية تركِّز على تحقيق ما تقرأه، أنت المؤدي بالصوت .وإذا اعتقدتَ أن الموسيقى غير قابلة للتدوين بالنوتة بالشكل الوافي تكون مهمتك في العزف إيجاد ما ينقص الصفحة المطبوعة. ولدى الممثل خيار مماثل، إذ يستطيع معاملة النص كمجموعة اقتراحات لشخصية في ذهن شكسبير أو إبسن، أي إيحاءات لا يمكنه تجاهلها لكنها تترك له مجال حرية واسعاً، أو يمكنه التعامل مع النص كالإنجيل بعد أن يفهمه يسترشد كيف يقوم بالتمثيل. أما في رقص الباليه فالمسألة حرجة: هل يمكنك كتابة حركات الجسد؟ وإذا أمكنك ذلك ما مدى اعتبارها دليلاً مطلقاً؟.(240)

وهكذا تواجه فنون الأداء الموسيقي، دائماً، مشكلة في النص تتعلق بمدى كفاية لغة الرموز الموسيقية كلغة تعبيرية. وعلى هذه المسألة يتوقف حضور شخصية العازف. وكلما كان للرموز الموسيقية معنى جوهري لم يُضطَر العازف إلى إقحام نفسه، فهو وكيل، وهو أداة وهو وسيط، وإذا أدى وظيفته بمهارة كافية، سيتمكَّن المشاهد من فهم المعنى المتضمَّن في النوتة الموسيقية. بيد أن هناك حدوداً لقوة النوتة. وهناك قلة قليلة من الموسيقيين يدَّعون أن تجربة قراءة النوتة مكافئة لسماعها، ولا يوجد مصمِّم رقصات في أثناء تركيزه على أعقد حركات أجساد الراقصين يدَّعي أنه يعيش تجربة الرقص. وبسبب الصفات غير المباشرة لتدوين الأداء تصبح الرموز والأشكال والسطور مجرَّد أدلة لنوع آخر من الحركات أو الأفعال، وبالتالي لا يمكن أن يفكر المؤدي [العازف أو الراقص] في نفسه "كمرآة "أو منفِّذ أمين.

تبلورت في تاريخ الموسيقى المواقف من كتابة النوتة والشخصية في معسكرين متخاصمين في العقود الأولى من القرن التاسع عشر. وحصل ذلك جزئيّاً، ويا للسخرية! لأن المؤلفين بدأوا كتابة المزيد من التوجيهات، على الصفحة المطبوعة، عن كيفية عزف الموسيقى قياساً على القرن الثامن عشر. ففي القطع الموسيقية من نوع السوناتا التي ألّفها باخ لآلة فيولا الساق (Viola di Gamba)، لم يضع المؤلف أيّ علامات تشير إلى وقت عزف الموسيقى بصوت مرتفع أو منخفض، مع دلالات غير واضحة في شأن سرعة العزف. وفي القطع الموسيقية من نوع السوناتا التي ألّفها بيتهوفن لآلتي الكمان الجهير [التشيلو] والبيانو نجد نقيض ذلك، إذ توجد علامات واضحة في شأن حجم الصوت وسرعة العزف في مواقع مختلفة. والأهم من ذلك أن المؤلف أدخل ملاحظات تحريرية لشرح ما شعر أن التدوين الموسيقي التقليدي عاجز عن إيصاله في شأن موسيقاه. إن علامات مثل الهادئ (calmato) أو الساكن جدّاً (molto tranquillo)بدأت تظهر بانتظام وتتطور في سنوات بيتهوفن الأخيرة. وبعد وفاته بدأ المؤلفون الموسيقيون يستخدمون كتمهيد قصائد كاملة للتعريف بما تحتويه موسيقاهم، أو يستخدمون عناوين معقدة لمقطوعاتهم الموسيقية، كما فعل شومان في مقطوعة "مشاهد من الطفولة .(Kinderszenen) "وبحلول نهاية القرن أصبحت محاولة المؤلف تدوين طابع موسيقاه بوسائل أدبية، إما غير متسقة الشكل (baroque)كما في حال ديبوسي (Claude Debussy)أو استهزاءً بالنفس كما في حال [الفرنسي] ساتي .(Eric Satie)(241)

كيف يمكن الموسيقيين التغلب على تعقيد تدوين النوتة؟ ظهرت مدرستان تتبادلان العداء في أسلوب التعامل مع هذه المشكلة. ضمّت المدرسة الأولى شومان و[زوجته] كلارا شومان ومن بعدهما يوهانس برامز و[عازف الكمان الهنغاري] يواكيم (Joseph Joachim)في أوروبا الوسطى. وأحياناً جورج بيزيه ثم سان سانس (Charles - Camille Saint - Saëns)وفوريه (Gabriel Fauré)وديبوسي في فرنسا. واعتقد جميع هؤلاء أنه مهما يبلغ تعقيد العلامات وتجاوزها للموسيقى يظل النص الدليل

الوحيد لما يجب أن تكون عليه الموسيقى .وإذا توسعت لغة الموسيقى تصبح لغة أفضل وأكثر اكتمالاً، وتبقى دليلاً لكن بشكل أكثر صعوبة.(242)

بدأت المدرسة الأخرى تتشكل في العشرية الأولى من القرن التاسع عشر وربطت عمل المؤدي بالمزايا الخاصة للشخصية في المجال العمومي. وهي قد تصوَّرت الموسيقى جوهراً يتعدى قوة تدوين النوتة واعتبرت المزيدَ من تعقيد النوتة الموسيقية اعترافاً بهذه الحقيقة، واعتبرت الموسيقي الشخص الأساسي، وشبَّهته بالمبدع، بينما اعتبرت المؤلف مدربه .واعتبر عازفو الموسيقى المتطرفون في هذه المدرسة أن الإخلاص للنص لا معنى له لعدم وجود تآلف مطلق بينه وبين الموسيقى. فلماذا ينقلون توزيعات موتسارت الموسيقية بأمانة ما دامت هذه التوزيعات المكتوبة لا تعكس الموسيقى التي وضعها موتسارت؟ ولإضفاء الحياة على تلك الموسيقى على العازف الساحر أن يصبح موتسارت نفسه، لأنه كمن يعيد شخصاً إلى الحياة بحك المصباح السحري. وعاملت هذه المدرسة الموسيقى بطريقتين: الأولى أنها فنٌّ يحمل معاني مباشرة بدلاً من معنى النصوص الجامدة، وبالتالي هي فنٌّ يرتكز على مبدأ التأصل .والطريقة الثانية أن الأداء الموسيقي يعتمد على قوة إفصاح العازف عن مشاعره في أثناء العزف. وتجسدت العلاقة الجديدة بين العازف والنص في ملاحظة فرانتس ليست (Franz Liszt)الشهيرة "الحفلة الموسيقية هي أنا"، ثم النظر إلى تصرفات الفنان وإلى النوتة أو السطر الموسيقي الجميل كنتاج للشخصية الفنية بدلاً من نتاج عامل ماهر.(243)

وتطور رابط مماثل بين الفن المتأصل والشخصية لدى جميع الفنون في ظل سيطرة الرومانسية. وقد بيَّن [الروائي] ريموند وليامز مثلاً في كتابه الثقافة والمجتمع كيف تغيرت في عشرينيات القرن التاسع عشر الكلمات المعبِّرة عن النشاط الإبداعي تحت درع الرومانسية:

[...]إن التشديد على المهارة [كتعريف للفنان] بدأ يتلاشى أمام التشديد على الإحساس. وصاحبت هذا الإحلال تغيرات موازية في كلمات مثل مبدع [...] أصيل

[...] وعبقري. وتَشكَّل من كلمة فنان كلمات مثل فني وذي طابع فني التي كانت في أواخر القرن التاسع عشر تشير إلى المزاج أكثر من إشارتها إلى المهارة أو الممارسة. وكانت كلمة فلسفة الجمال [...]بمنزلة الأب الراعي لمتذوق الجمال وأشارت إلى "شخص من نوع خاص.(244)"

بيد أن الفنان المؤدي كان "شخصاً خاصّاً "مختلفاً عن الشاعر والرسام وكاتب المقالة الرومانسي؛ إذ كان عليه أن يثير استجابة مباشرة من الجمهور فيختلف وضعه عن الشاعر الذي يستلهم صوره وأوزانه في عزلة. وإضافة إلى الحضور المباشر للجمهور، كان التحويل الرومانسي للفن من المهارة إلى الذات مختلفاً لدى عازف البيانو عنه لدى الرسام بسبب اختلاف علاقة كل منهما بأداة فنه. مهما يحاول عازف البيانو شخصنة مادة فنه، يظل مقيّداً بنص لم يكتبه هو في الأغلب، بل كُتِب في مكان وزمان مختلفين، ويجب عليه إحياؤه أمام الجمهور .أما العازف الرومانسي فهو يجعل الموسيقى تجربة متأصلة وبالتالي عليه عزف النص مع إضفاء شخصيته عليه.

تشير المراجعات المعاصرة أن علينا سماع عزف موسيقي رومانسي لتبدو لنا الموسيقى متأصلة: الوقفات، والتأخيرات، واختلاف سرعة الموسيقى تضفي أهمية على لحظة إنتاج الصوت. وعادة ما يحصل تشويه الإيقاع على حساب السطور الطويلة، والعمل الجماعي المنضبط مع الأوركسترا، وفي ظل الاهتمام بتوازن أجزاء القطعة الموسيقية وتماسكها. وهذه في جميع الأحوال هموم الموسيقي الذي يعزف نصّاً موسيقيّاً. وكانت الأساليب المستخدَمة في جعل الموسيقى في الحال حقيقية تماماً تقوم على الهجمة الفورية، والنغمة الحسية، والوتر المذهل.

ما شخصية الموسيقي الذي يستطيع القيام بذلك؟ في 23 آب / أغسطس 1840 كتب فرانتس ليست رثاء بعد وفاة باغانيني (Niccolo Paganini)مفتتحاً مقالته بهذه الكلمات:

مع ظهور باغانيني [...] على المسرح كان الناس ينظرون إليه كشخص فوق طبيعي. وكانت الإثارة التي يسببها استثنائية، والسحر الذي يمارسه على مخيلة مستمعيه قويّاً إلى حد لا يجعلهم قادرين على الاكتفاء بتفسير طبيعي.

لا تبالغ هذه الكلمات في وصف استقبال الجمهور لباغانيني. فقد كان عازف الكمان الـذي ولد في بلدة صغيرة في هنغاريا بحلول عام 1810 موضـع إطـراء دائـم يُبديـه الجمهـور البرجـوازي والعمالي على حد سواء. وأصبح أول موسيقار يشغل منزلة البطل الشعبي.(245)

تمتع باغانيني بأسلوب استثنائي لكنه افتقر إلى الذوق الموسيقي. كان كل أدائه على المسرح يركّز على جذب انتباه الجمهور إلى شخصه. وكـان الجمهـور يشـهد في حفلـة موسـيقية نمطيـة لـه عازف الكمان يقطع وتراً أو اثنين أو ثلاثة أوتار من كمانه، ويضطر في نهايـة الحفـل إلى عـزف كـل النوتات على وتر واحد في نهاية كونشرتو صعب. وكانوا يسـمعونه حـتماً وهـو يرتجـل مقطوعـات موسيقية معقدة إلى حدٍّ تمحو معه أيّ شبه بالأفكار الأصلية، وكان يُفترض انبهار المستمعين بغـزارة النغمات الموسيقية. أحب باغانيني الظهور فجأة أمام الجمهور من مخبئـه بـين أعضـاء الأوركسـترا بدل الانتظار في جناح خارج خشبة المسرح. وكان ينتظر بعـد ظهـوره دقيقـة أو دقيقتـين أو ثـلاث يحدق صامتاً في الجمهور ما يؤدي إلى توقف الفرقة الموسيقية فجـأة، ليبـدأ بعـدها فـوراً العـزف. وأحب باغـانيني أن يبـدأ العـزف بحضـور جمهـور عـدائي مسـتعد لإصـدار صـيحات اسـتنكار، كي يسكتهم بقوة عزفه ويحوِّلهم إلى حالة انبهار كامل تـام. وباسـتثناء جولـة واحـدة في إنكلـترا، كـان يلقى تقديراً عامّاً كاملاً. لم يستطع النقاد قط تحديد ما يجعله استثنائيّاً. وكتب ناقد" :نحـن نعلـم أنه عظيم لكن لا نعلم لماذا هـو عظـيم ."وقـد جعـل باغـانيني الأداء غايـة في حـد ذاتـه، وكانـت عظمته، في الواقع، تكمن في قدرته على جعل جمهوره ينسى النص الموسيقي.(246)

سيطر باغانيني على مخيلة الجمهـور الـذي ينفـر في الوقـت نفسـه مـن سـوقيّته وفظاظتـه. وكـان [المؤلف الموسيقي الفرنسي] برليوز (Hector Berlioz) يحبّ "فكرة "باغانيني لكنه يكره موسيقاه. وتمثلـت "الفكرة "في جعل اللحظة الحقيقية في الموسيقى هي لحظة الأداء / العزف. بيد أن الموسيقى المتأصلة تجربـة شديدة الوقع. وأصبح الأداء مسـألة إحـداث صـدمة لمسـتمع بإسـماعه مـا لم يسـمعه مـن قبـل، والسـيطرة

على حواسه الموسيقية. وكما كان المؤلف يحاول إضفاء الحياة على ما كتبه على الورق بإضافة كل أنواع المصطلحات الأدبية الوصفية، كان أتباع مدرسة باغانيني يحاولون إضفاء الحياة على حفلاتهم الموسيقية بإسماع الجمهور أبعاداً جديدة حتى للموسيقى المألوفة لديه. وكان المتأصل والإحساس بالصدمة يجعلان عزف باغانيني قطعة موسيقية مألوفة كسماع عمل موسيقي جديد بالكامل.(247)

هكذا أظهر هذا السوقي البطولي للموسيقيين إمكانية رفض مبدأ شومان "المخطوطة الأصلية تظل السلطة التي يجب علينا الرجوع إليها ."وأصبح بالإمكان إدخال التقنيات الفنية لغناء بلكانتو (Belcanto) [غناء يتردد في القاعة بقوة] على أداء الأوركسترا، وإدخال الدراما وإثارة عالم الأوبرا إلى قاعة الحفل الموسيقي.(248)

إن السمة الشخصية الأساسية لفنان يجعل الموسيقى نابعة من داخله [متأصلة] هي قدرته الصادمة: يصيب الآخرين بصدمات لأنه شخص صادم. ألا يستحق رجل له هذه القوة أن يوصَف بالشخصية "المسيطرة"؟

عندما نتكلم على الشخصية المسيطرة في المجتمع، فهذا يعني أموراً ثلاثة. أولاً نستحضر أحداً يقدِّم للآخرين ما لا يمكنهم القيام به بأنفسهم: هذا هو مفهوم الكاريزما لدى ماكس فيبر في دراسته عن الملوك القدماء. ذلك يمكن أن يعني أيضاً أن أحداً يبدو أنه يقدِّم للآخرين ما لا يمكنه تقديمه لنفسه، ولا يمكن أن يقدمه الآخرون لأنفسهم. هكذا يحدد إريكسون الكاريزما في دراسته عن حياة لوثر. أخيراً يمكن أن تكون الشخصية المسيطرة شخصاً يُظهِر للآخرين أنه يريد أن يصنع لنفسه ما ينبغي على هؤلاء أن يصنعوه لأنفسهم: الشعور في العلن. وصحيح أيضاً أنه يصدم المشاهدين، ويحثهم على الشعور بذلك؛ لكن هؤلاء لا يمكنهم في أي حال نقل هذا الشعور إلى خارج المسرح، إلى الحياة اليومية. ولا يمكنهم "إضفاء الروتينية "على سلطة الشخصية المسيطرة، على ما كان الملوك القدماء مؤسَّسَين بحسب فيبر، ولا إنشاء جماعة معها، على نحو ما فعل أنصار لوثر بحسب إريكسون . فالذين يتحملون سطوة المؤدي يستطيعون وحدهم النظر إليه "كائناً "في العلن. فسلطاته غير

العادية توفر له على ما يبدو أحاسيس عفوية، وتمنحه القدرة على إيقاظ أحاسيس الآخرين مؤقَّتاً. وعلى غرار جميع الوجوه الكاريزمية، المؤدي مختلف عن الآخرين، لكنه منفصل عنهم على الدوام. وهذا ما يظهر بوضوح في كلمة فرانتس ليست التقديرية لباغانيني:

[...]هذا الرجل الذي أثار الكثير من الحماسة غير قادر على اكتساب أصدقاء. ولم يخمن أحد ما يجري في داخله، إن حياته الغنية المباركة لم تُسعِدْ أيّ إنسان آخر [...] إله باغانيني [...] لم يكن قط سوى "الأنا "السوداوية الحزينة لديه.(249)

إذاً ما المهمات التي تضطلع بها هذه الشخصية المنعزلة، لكن المسيطرة؟ إنها توقظ لدى المشاهد أحاسيس غير مألوفة وآمنة معاً. ويبدو أنها في العلن تشعر تلقائيّاً بما هو غير مألوف، وبفضل تكتيكاتها الصادمة تنجح في إيقاظ أحاسيس الآخرين. بيد أن هذه الصدمة الموقتة ليست خطيرة، ذلك لأنها معزولة تماماً. ليس من تجربة عاطفية هنا ينبغي على الجمهور مقابلتها بقدراته الخاصة. مهما يكن من أمر، فالمقصود هو إنسان غير عادي. هكذا يظهر الوجهان اللذان تصنعهما الشخصية في العلن :لدينا، من جهة، ممثل فذ، ولدينا من الجهة الأخرى مشاهدون مسترخون مستسلمون .إنهم أقل موهبةً منه، غير أنه لا يناقشهم، فجلّ ما يقوم به هو أن "يحثهم."

هذا الوضع شديد الاختلاف عن المراقبة التي كان يمارسها الجمهور في النظام القديم على الممثلين والموسيقيين، حين كان ما هو حقيقي ومعروف بالنسبة إليهم يحدُّ بقوة مما يستطيع المؤدي القيام به. فعندما سببت لهم مدام فافار الصدمة، أرغموها على تغيير زيها. وكان مستمعو باغانيني يتحمسون عندما يصدمهم. هذا أحد إجراءات التحول من صلة بين المسرح والشارع إلى وضع جديد من الاعتماد على المسرح للحصول على صور الشعور العمومي. ما يوحي به الميل إلى الأزياء الدقيقة من جهة - أي إن المظاهر في هذا المجال تُبدي الحقيقة - أو ما يوحي به الميل إلى الأزياء المتحررة من جهة أخرى - أي إن الناس على المسرح وحدهم مَن يشعر بالحرية - يجمعه ويلخصه المؤدي البارع.

اعتمدت الشخصية العمومية النشطة على نوع خاص من السلطة. ومن بين الرومانسيين في الفنون الذين وُصفوا كشخصيات عمومية نشطة، برزت هذه السلطة الاستثنائية على أنها مسألة تقنية غير عادية .ونظراً إلى أن اتحاد الشخصية العمومية القابلة للتصديق مع السلطة نفسها سيشغلنا أكثر فأكثر مع اقترابنا أكثر فأكثر من السياسة، من المهم النظر في بعض التفاصيل عند أول ظهور لها في الفنون الأدائية الرسمية.

إن ضرورة أن يفرض الفنان شخصيته كي يعزف موسيقى رائعة، تتطلب أسلوباً غير عادي بحسب ليست، وبرليوز، وآخرين من أتباع مدرسة الأنوية الجادة، بعيداً عن معلمهم باغانيني. ومن بين كل من شاهدوا العازف الرومانسي يجهد تحت هذه الضرورة، لم يلتقط أحدٌ معناها الموسيقي أفضل من روبرت شومان الذي وجدها غريبة عنه ومستحيلة. وقد كتب أن "دراسات " (études) فرانتس ليست "يجب الاستماع إليها "لأنها قطع موسيقية شديدة الصعوبة:

انتُزِعت من الآلة باليدين، واليدان وحدهما هما ما يجعلانها باهرة. وينبغي للمرء أن يشاهد المؤلف وهو يعزفها، لأن مع تصاعد البراعة الفنية يتصاعد منظر المؤلف الذي يجاهد مع آلته لتطويعها وجعلها مطيعة .(250)[...]

ما كان خطيراً في شأن الأنوية الخطرة أن الوسيلة [أو الأداة] عنيدة، إذ كان العازف يبذل جهداً هائلاً لانتزاع الموسيقى من الصوت، أي يعاني كثيراً لجعل اللحظة الفورية تعبيرية في حين يصعب إنتاج الصوت الخام المرغوب. ومن الإحساس بعناد الوسيلة التعبيرية ظهر منطقيّاً التشديد على المبدع أو البارع. وليس المقصود أنه أفضل من الفنانين الآخرين؛ فصاحب الموهبة للغاية هو وحده القادر على أن يكون فناناً في هذا السياق، لأن المواهب الاستثنائية وحدها ما يصنع الموسيقى الصوتية.

للبراعة الفنية عواقب اجتماعية: كانت وسيلة للسيطرة على الذين لن يفهموا قط مشاعر الفنان ومعاناته وأحلامه .وتمكنت البراعة الفنية من السيطرة على الحشد التافه (الذي يشتهي الفنان أن يفوز بتقديره، وهو سرٌّ معيب) تماماً كسيطرة الفنان البدنية على الآلة الموسيقية المعاندة له، ما يجبر الجمهور على الشعور بتركيز انتباهه

على صراع الفنان ضد الآلة الموسيقية. ونميل اليوم إلى إطلاق ابتسامة ساخرة من هذا التضخيم الرومانسي للذات. وما زلنا نعتقد اليوم أن الأداء الاستثنائي هو الأداء "الحي ."ألا نتحدث عن الفن كعملية صراع ومعاناة؟ ألا نفكر أننا نستمع إلى عزف مختلف لرباعية "موتسارت فا ماجور "عندما يعزفها رباعي بودابست عما عندما تعزفها فرقة صادقة وجادة، ولكن غير ملهَمة؟ وما زلنا تحت تعويذة رموز العازفين الرومانسيين التي ترى أن الفن يسمو على النص، لكننا نفتقد شغفهم، والبراءة التي أخذوا أنفسهم بها على محمل الجد.

إن القدرة التعبيرية وامتلاك موهبة استثنائية هما المعادلة التي مكَّنت الشخصية من دخول المجال العمومي. ولم تقتصر هذه المعادلة على فنون الأداء الموسيقي، بل تعدتها إلى المسرح والأمر المدهش هو اجتماع القدرات الخاصة، والتعبيرية العمومية، والشخصية القابلة للتصديق على الصعيد العمومي في الميلودراما، عندما عرض الممثلون الباريسيون الكبار، أمثال ماري دورفال (Marie Dorval)أو فردريك لوميتر (Frédérick Lemaître)، النصوص الميلودرامية العظيمة في ثلاثينيات القرن التاسع عشر وأربعينياته.

رأينا في الفصل السابق أن جوهر النص الميلودرامي يكمن في بناء "نموذج شخصية صِرف"، أي شخص على المسرح يمكن أن يُدرَج فوراً في فئة الشرير، أو العذراء، أو الشاب البطل، أو المالك، أو الفنان الشاب، أو الشابة المشرفة على الموت، أو رب العمل الثري؛ المقصود هنا نماذج وليس شخصيات فردية. بيد أن الغريب في الدراما الباريسية أن ممثلين من أمثال دورفال ولوميتر، وهما يتدبران أمريهما بتمثيل هذه الأدوار النمطية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، جعلاها مجرَّد ركائز "لشخصيتيهما اللتين تفوقان الوصف"، وقد أشارت صحافة تلك الحقبة إلى انحراف النص.

بدأ دورفال ولوميتر بتغيير التمثيل المسرحي في حزيران / يونيو 1827 في مسرحية لغوبو (Prosper - Parfait Goubaux)عنوانها ثلاثون سنة .(Trente Ans)أخذا يتكلمان بنبرة طبيعية بدلاً من تبنّي نبرة صوت راعٍ مخصَّص عُرفاً للحظات المأزومة أو لحظات الشغف. ثم ركَّزا على التفاصيل المشهدية، وجعلا معنى جديداً لتغيرات الحدث المسرحي المفاجئة. فردريك لوميتر، على وجه الخصوص، هو الأول الذي أدرك بين

ممثلي القرن التاسع عشر الكبار أن الجمهور يمكن أن ينفعل بتفاصيل التمثيل الإيمائي. على سبيل المثال كانت هناك طريقة تقليدية لدخول لص إلى خشبة المسرح: يمشي متخفياً كأنه خائف من أن يراه الجمهور لكن الجمهور يدرك مَن هو لحظة ظهوره على المسرح. عندما ظهر لوميتر في هذا الدور في ثلاثينيات ذلك القرن اكتفى بالظهور ظهوراً طبيعيّاً على المسرح كأنه يشبه أيّ شخصية من شخصيات مسرحية أخرى. بدا الجمهور شديد التأثر، معتبراً أن الممثل يؤدي "حركة عظيمة :"لا شك في أن الجمهور كان يعلم أيّ دور يؤديه لوميتر في المسرحية، ولكن بتغييره تفصيلاً من تفاصيل التمثيل المسرحي، بدا أن الممثل يُظهر شخصيته المبدعة، وليس الجوانب الخفية لدور اللص في النص المسرحي.(251)

أصبحت المسرحيات التي كانت تُعرَض في "جادة الجريمة (Boulevard du Crime) " (حيّ المسارح الشعبية) فرصة الجمهور لمشاهدة لوميتر. فالمسرحيات الميلودرامية الجيدة والرومانسية في عام 1839 لم تكن لتنال النجاح إلا مع لوميتر الذي كلما أدى دوراً في إحداها كانت تُعتبر مهمة. هذه السيرورة واضحة كل الوضوح في مسرحية ألَّف لوميتر شخصيّاً الجزء الأكبر منها، أي مسرحية روبير ماكير (Robert Macaire) التي أمست الدراما الأكثر شعبية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. في هذه المسرحية اتحدت أول مرة بنجاح الميلودراما التقليدية والانتفاضة الرومانسية ضد المجتمع وصورة البطل المتشرد بنجاح، أم لم يكن كذلك؟ إليكم كيف يصف غوتييه (Théophile Gautier)المسرحية:

كانت مسرحية روبير ماكير الانتصار الكبير للفن الثوري الذي نشأ بعد ثورة تموز [/ يوليو] [...] ثمة شيء خاص في هذه المسرحية: الهجوم العنيف واليائس الذي شنته ضد النظام الاجتماعي والجنس البشري برمته. فمع شخصية روبير ماكير قدَّم لوميتر بكل بساطة شخصية هزلية شكسبيرية تتمتع بمرح مخيف وسخرية مرّة [...] وقبل كل شيء بأناقة مدهشة ومرونة هي من خصائص أرستقراطية الرذيلة.

بيد أن هذه المسرحية دخلت اليوم غياهب النسيان. وهذا أمر طبيعي: لم يَعُد هناك من لوميتر لتمثيلها. ولا يمكننا القول إن ناقداً مثل غوتييه كان مأخوذاً إلى هذا الحد بسحر

شخصية لوميتر حتى أنه لم يلاحظ عيوب النص. فقول كهذا هو تنكر لطريقة مشاهدته المسرحية: بالنسبة إليه، كان بوسع قدرة الممثل الفذ أن تخلق نصّاً ممتلئاً بالمعاني.(252)

نال فردريك لوميتر في حياته ترحيباً حارّاً كالذي ناله موسيقيون من أمثال فرانتس ليست. بيد أنه خلافاً للموسيقي المذكور كان بطلاً شعبيّاً حقيقيّاً، على قدر ما كان جمهوره الشديد الاختلاط اجتماعيّاً يعتبره إنساناً من الشعب. فالحياة المهنية لممثل مثل لوميتر يمكنها مساعدتنا على فهم المعنى الذي يكتسبه قيام الممثل البارع بأداء دوره في القرن التاسع عشر، من دون حاجتنا إلى تناول نماذج بطولية مبتذلة، كنموذج باغانيني الذي كان يعتمد فنه على المبالغة، في حين بُني فن لوميتر على ما هو طبيعي. وهذا أمر تطلَّب قدراً من الفن والموهبة ليبدو أن الممثل يؤدي دوره أداءً طبيعيّاً أمام الجمهور، بقدر ما تطلَّب تحريف وتشويه نصوص موسيقية مكتوبة بدقة. ولا تكمن البراعة هنا في استخدام خِدع تقنية، بل في القدرة على جعل لحظة العرض نابضة كليّاً بالحياة.

بما أن المؤدين أصبحوا الأشخاص العموميين الوحيدين النشطين، فقد استخدموا أساليب الصدمة لإضفاء أهمية كبرى على لحظة العرض. فالجمهور ينظر إلى مَن يمكنهم إحداث مثل هذه الصدمات بوصفهم شخصيات قوية وأرفع منزلة ومقاماً، بينما كان المؤدي في القرن الثامن عشر بمرتبة خادم. وبارتقائه فوق جمهوره ارتقى المؤدي منطقيّاً فوق نصه الخاص.(253)

المُشاهِد

يحضر الناس الذين يشاهدون المؤدين عرضاً لقدرات هؤلاء من مسافة مريحة. بيد أن من الخطأ الفادح الاعتقاد بأن المشاهد الصامت يشعر بالراحة. صمتهم هو علامة شكٍّ عميقٍ في نفسه. فما إن غاب الجيل الأول من الشخصيات العمومية مع انحسار الرومانسية حتى لم يَعُد يتوقف شك المشاهدين في أنفسهم عن النمو، ويا للسخرية. لماذا؟ لنرَ أولاً ما يشعرون به عندما يشاهدون شخصية عمومية، ومن ثم عندما ينظرون إلى أنفسهم.

"هل تريدون أن تعلموا شيئاً مثيراً للاشمئزاز؟"، سأل السيد بيير فيرون في كتابه باريس تلهو الذي كان دليلاً شعبيّاً للمدينة في سبعينيات القرن التاسع عشر. في "مسرح لا بورت سان مارتان"،

في خضم القرن التاسع عشر، كانت لا تزال هناك مخلوقات بدائية سخية الدمع بسبب تعاسة بعض البطلات على خشبات المسارح على يد خائن. لا تذهبوا قط إلى المسرح لتكتفوا بمشاهدة السذاجة الصارخة لهؤلاء العمال الصادقين والبرجوازيين الصغار الشرفاء [...] اتركوهم يلهون بأن يكونوا حزينين، فهم سعداء في يأسهم!

بحلول منتصف القرن التاسع عشر، أصبحت السخرية ممن يُظهِرون انفعالاتهم في المسرح أو في حفل موسيقي، أمراً لا مفر منه. فجمهور الطبقات الوسطى كبح انفعالاته في المسرح كوسيلة للتمايز عن جمهور الطبقات الدنيا. وصار الجمهور "المحترم"، في خمسينيات ذلك القرن، هو الذي يستطيع ضبط مشاعره بالسكوت. فعفوية الجمهور القديمة صارت تُعتبر "بدائية ."والضبط المثالي للجسد كما يجسّده بو برومل الأنيق اقترن بالفكرة التي تعتبر الصمت في العلن شيئاً جديراً بالاحترام.(254)

في خمسينيات القرن الثامن عشر، حين كان الممثل يستدير نحو الجمهور ليعيد مقطعاً من نصّه ويشدّد على هذه الجملة أو هذه الكلمة، كان الأمر يثير تصفيقاً فوريّاً أو سخرية فورية. كذلك في أوبرا القرن الثامن عشر، كانت عبارة معيّنة أو نغمة عالية تؤدَّى ببراعة تثير الجمهور، وتدفعه إلى طلب إعادة غناء تلك العبارة فوراً. وكان يحدث الخروج عن النص وإعادة غناء النغمة مرة أخرى أو مرتين أو أكثر. وبحلول عام 1870اتخذ التصفيق شكلاً جديداً: لم تعد شائعة مقاطعة الممثلين في وسط المشهد، بل صار يجب الانتظار حتى النهاية. ولم يَعُد يُصفَّق لمغنٍّ قبل نهاية نغمة، وفي الحفل الموسيقي لم يَعُد يُصفَّق بين أجزاء السيمفونية .أما في وقت سماح الفنان الرومانسي لنفسه بالتلاعب بالنص، فيتبنى الجمهور موقف الانزواء المتصاعد.(255)

ارتبط عدم التعبير الفوري عن المشاعر، عند التأثر بمؤدٍّ ما، بـنمط جديـد مـن الصـمت في المسرح أو قاعة الحفـلات الموسـيقية نفسـها. في خمسـينيات القـرن التاسـع عشر لم يكـن مشـاهد باريسي أو لندني يتردد قط في الكلام مع جاره في أثناء العرض المسرحي، إذا كان لديه ما يقولـه لـه. وفي عام 1870 راقب الجمهور نفسه، وصار من الوقاحة وانعـدام الـذوق الكـلام في أثنـاء العـرض. وخُفِّضت الإضاءة على نحو عزَّز الصمت وركَزّ انتباه المشاهدين كله على المسرح: بدأ تشـارلز كـين هذه العادة في خمسينيات القرن التاسع عشر، وجعل منها ريتشـارد فـاغنر (Richard Wagner) قانوناً مطلَقاً في مسرح مدينة بايرويت (Bayreuth) الألمانية، وفي تسعينيات ذلك القرن غرقت في العتمة صالات مسارح العواصم كلها.(256)

يتطلب كبح المشاعر في صالة معتمة صامتة نظاماً ما من المهم معرفة أبعاده. وفي العقـود الأخيرة من القرن التاسع عشر امتد هذا النظام إلى المسارح الشعبية، لكنه كان سـارياً في الأصـل في المسارح البرجوازية الرسمية، وصالات الأوبرا والحفلات الموسيقية. أمـا جمهـور القـرن التاسـع عشر فكان لا يزال قادراً على التعبير بقوة عندما "يخدش مشاعره "أمر ما على خشبة المسرح، لكـن مـع تقدم الزمن أخذ "خدش المشاعر "يتناقص أكثر فأكثر.(257)

كان نظام الصمت ظاهرة كوزموبوليتية بكل وضوح. ففي فرنسا وإنكلترا كـان المشـاهدون في قاعات المقاطعات الريفية يميلون إلى الضجيج لإزعـاج الممثلـين القـادمين مـن العاصـمتين الأمـر الذي كان يثير اشمئزازهم. في هذه القاعات الريفيـة، وعمومـاً كـان هنـاك قاعـة أو اثنتـان في كـل مدينة، لم يجرِ فصل واضح بين الطبقات الكادحة والطبقات البرجوازية، بل كان الجميع يختلطـون في القاعات. في المقابل كانت "زلّـة الريفـي"، بحسـب تعبـير [الممثـل الإنكليـزي] إدمونـد كـين، أن يستجيب للمشهد بوقاحة عندما يذهب، أو تذهب، إلى مسـارح لنـدن أو بـاريس. وصـورة الفـظ

بحسب فيرون، على ما ذكرنا أعلاه، تميِّز في آنٍ عضواً من الطبقات الدنيا وريفيّاً قادماً من أيِّ مكان. وأي مكان يمثِّل هنا باث (Bath)، أو بوردو (Bordeaux)، أو ليل .(Lille)

شُيّدت في باريس ولندن وغيرهما من العواصم الأوروبية مسارح جديدة في القرن التاسع عشر. وكان عدد المقاعد في هذه المسارح أكثر بكثير من عددها في مسرح القرن الثامن عشر: 2 500,شخص، أو 0003، حتى 4 000,في الصالة الواحدة. وهذا يعني أن على الجمهور، إذا أراد الاستماع، أن يكون أكثر هدوءاً مما في قاعة صغرى. بيد أن الصمت لم يكن سهلاً حتى في مسرح تسوء فيه تجهيزات الصوت، كما هي الحال في مسرح أوبرا غارنييه (Garnier)(258) . فالمفاهيم الهندسية الخاصة بتصميم أبنية العروض المسرحية قامت على تصور جديد للجمهور. لنقارن هنا مسرحين مختلفين كليّاً: دار أوبرا غارنييه في باريس ودار أوبرا فاغنر في بايرويت، وقد أُنجِزتا في سبعينيات القرن التاسع عشر، فحصلتا على النتائج نفسها بوسائل متعارضة.(259)

تُعتبر دار أوبرا غارنييه في باريس بالمعايير الحديثة مبنىً رهيباً وهي تشبه كعكة العرس التي تنوء تحت ثقل الزينة التي تعلوها. فالمبنى صرح هائل الحجم، ويتضمن تصاميم يونانية ورومانية وباروكية ومن أسلوب الروكوكو كيفما توجهت أنظار الزائر. وترتقي عظمته تقريباً إلى مستوى المهزلة. ويعلق ريتشارد تيدوورث على ذلك قائلاً" :يتقدم المشاهد من رصيف مبنى الأوبرا إلى مقعده في صالة الاستعراض الكبرى وهو يعيش تجربة مبهجة، وربما تكون أكثر تجاربه بهجة ذلك المساء.(260)"

لقد قلب هذا البناء كل معايير مسرح الكوميدي فرانسيز الذي شُيِّد عام 1781. لم تكن دار الأوبرا سقفاً يتجمع تحته الناس، أو واجهة يحتشد الناس فيها لتبادل الأحاديث، ولا إطاراً لظهور الممثلين. كان المقصود إثارة الإعجاب بجمال المبنى بمعزل عن الأشخاص الذين يضمهم، أو الأنشطة التي يجري إحياؤها فيه. وعلى الموجودين في المبنى تركيز أنظارهم على جماله بدلاً من أن يركّز بعضُهم على بعض. وتخدم الساحات الداخلية الكبيرة هذه الغاية. والصقر هو المخلوق الوحيد

القادر على تمييز أفراد الجمهور وسط هذه المساحة الواسعة، أو على أن يدرك بوضوح ما يجري على المسرح. والتصميم الداخلي للمبنى عبارة عن مشهد أخاذ لا يجاريه أي مشهد جرى تركيبه على المسرح.

لا تترك روعة دار أوبرا باريس مجالاً للتبادلات الاجتماعة العادية. هنا يجب إقصاء الأحاديث الحميمة أو النقاشات إلى حين الخروج من بناء هدفه الوحيد فرض "احترام صامت " بحسب أقوال المعماريين. وإليكم ما كتبه غارنييه عن مبناه:

هو يُبهِر النظر بلطف أولاً، وفي نوع من الحلم تتبع المخيلة النظر بعد ذلك، وينساب المرء بطيئاً في حال من الهناء.(261)

بالنسبة إلى ريتشار فاغنر، مهما كان المسرح مخدِّراً، فهو نقيض ما أراد تحقيقه في دار أوبرا بايرويت تماماً .بيد أن المبنى الذي سعى لتشييده أفضى من طريق معاكس إلى النتيجة نفسها بالتأكيد. بدأ بناء بايرويت في عام 1872 وأُنجز في عام 1876. المبنى من خارجه عارٍ، صارم وكئيب تقريباً. ذلك لأن فاغنر أراد أن ينصبّ انتباه المشاهد بثبات على العروض. ويجذب داخلُ المبنى النظرَ بطريقتين. أولاً المقاعد مجهَّزة كما في مدرج. كل شخص من الجمهور يشرف مباشرة على المسرح، لكنه لا يبصر جيرانه بوضوح. يرى فاغنر، وهو على حق، أننا لا نذهب إلى المسرح لرؤية الجالسين قربنا. كانت خشبة المسرح كل شيء.

ثمة ابتكار أشد راديكالية أيضاً؛ فقد أخفى فاغنر حفرة الأوركسترا عن الجمهور، فحجبها بإفريز من الجلد والخشب .نستمع إلى الموسيقى لكننا لا نرى الموسيقيين يعزفونها. وأنشأ كذلك حاجباً مرقّعاً أضيف، عند حافة الحفرة، إلى مقدمة المسرح. كأنما غاية ذلك إحداث ما سمّاه الهوة السحرية (mystische Abgrund) . إليكم ما كتبه عن هذه الفكرة:

هكذا يتخيل المشاهد أن المسرح بعيد جدّاً، على الرغم من أنه يراه بوضوح قربه الحقيقي منه. هذا بدوره يوهم المشاهدين أن الأشخاص الذين يظهرون على خشبة المسرح هم أصحاب قامات متعالية وما فوق بشرية.(262)

نتج الانتظام في هذه الدار من تحول خشبة المسرح إلى حياة كاملة وحيوية. وتصميم البناء عظيم التلاؤم مع الوحدات النغمية المطردة في أوبرات فاغنر. وهذان التحول والتلاؤم يتضافران لتهذيب المستمعين. لم يُترَك للجمهور مجال لمغادرة قاعة العزف لأن الموسيقى لا تتوقف البتة. ولم يفهم جمهور فاغنر موسيقاه، لكنهم كانوا يعرفون ما يريده منهم، ألا وهو تسليم أنفسهم لموسيقاه التي تتواصل من دون انقطاع لفترات طويلة منحتهم بحسب أحد النقاد "رؤية لم يكن باستطاعتهم الحصول عليها قبل ظهور الأوبرا ."أصبح الجمهور في مسرح بايرويت، وفي باريس ولندن، شاهداً على طقس "أكبر "من الحياة وظيفته المشاهدة والاستماع، وليس التفاعل، بل بقاؤه صامتاً هادئاً لساعات طويلة دليلاً على تواصله مع الفن.(263)

إن الذين يذهبون لحضور فنان يقوم أداؤه على تعبير حرٍّ وكامل وفاعل للفنان العام يستعدون لهذا الحضور بالامّحاء وإلغاء الذات. المؤدي هو من يوقظهم، ولكن، ليحدث ذلك، عليهم أن يظلوا سلبيين [أي متلقين] بدايةً. ففي أصل حال فضولهم يكمن شكٌّ في أن المشاهد قابل لأن يضبط نفسه.

وهو، أي المشاهد، لا يعرف كيف يعبِّر في العلن؛ لكنه أحياناً يفعل ذلك لاإراديّاً. ففي المسرح وقاعات الحفلات الموسيقية في القرن التاسع عشر أراد الناس أن يعرفوا ما يشعرون به، أو يتعلموا ما ينبغي أن يشعروا به. لهذا أصبحت مذكّرة البرنامج التوضيحية التي ابتكرها [المؤلف الموسيقي الإنكليزي] السير غروف (George Grove) آنذاك شائعة جدّاً في المسرحيات والحفلات الموسيقية على حد سواء.

كان النقد الموسيقي لروبرت شومان في ثلاثينيات القرن التاسع عشر يحمل لهجة صديق يتحدث إلى أصدقائه، من خلال الكتابة، عن الحماسة المشتركة وعن شيء جديد آخر أراد تشاطره معهم .أما النقد الموسيقي الذي تَشكَّل مع غروف وهيمن على ما تبقّى من القرن، فكانت لهجته مختلفة، أو بالأحرى كانت له ثلاثة أشكال تُفضي إلى الغاية نفسها.

كان التوضيح الأول للناس بواسطة "زاوية التسلية "[أو مقالة الفن]، أي قطعة الصحيفة أو مذكّرة البرنامج التي يُبلِغ فيها الكاتب القراء كيف يجعل الفن قلبه ينبض. وقد وصف كارل شورسكه (Carl Schorske) تمجيد الشعور الذاتي بهذه الطريقة:

كاتب المقالة فنان متخصص في الوصف الأدبي القصير اشتغل على التفاصيل والأحداث الدقيقة التي تستهوي حب القرن التاسع عشر للأمور الملموسة [...] وكانت الاستجابة الذاتية للمراسل الصحافي أو الناقد لتجربةٍ موسيقية ما، ونغمةُ شعوره بها تتقدمان على خطابه. وأصبح تقديم حالة الشعور النمط الذي يُحكَم بواسطته على العمل الفني.(264)

أو يوضّح ناقد مثل غروف كيف تعمل الموسيقى أو يعزف الموسيقار كأن الناقد والمستمع، الشخصان العاقلان، يواجهان آلة غريبة لن تعمل من دون كتيِّب تعليمات. أو كانت الموسيقى بنظر الناقد الأكاديمي إدوارد هانسليك (Eduard Hanslick)عبارة عن "مشكلة "لا يمكن إيجاد حلّ لها إلا بمساعدة النظرية العامة لعلم الجمال. أصبح الحكم و"الذوق "يتطلبان الآن عملية تأهيل. وكان كل من هذه الأشكال الثلاثة للنقد شكلاً من أشكال التأهيل.(265)

كل هذه الأشكال كانت أنماطاً من طمأنة القراء. وقد نشأت هذه الوسائط التفسيرية في الموسيقى لأن الجمهور كان يفقد ثقته بقدرته على الحكم على الموسيقى، إذ كان يحكم على الموسيقى القديمة والمألوفة لديه بطريقة حكمه نفسها على الموسيقى الجديدة لبرامز وفاغنر وليست. وكانت مذكرة البرنامج التوضيحية - التي شاعت في المسرح بدءاً من خمسينيات القرن التاسع عشر - والنقد الذي يفسّر "قضايا "الموسيقى أو المسرح، هما إذاً تتمتان للجمهور الذي يريد التأكد من أن الشخصيات على خشبة المسرح هم تماماً كما يجب أن يكونوا تاريخيّاً. فجمهور القرن التاسع عشر، سواء في المسرح أم في الحفلات الموسيقية، كان يخيفه أن يشعر بالضيق، وأن يكون مخجَلاً و"يبدو أبله "بشروط وبدرجة ما كان جمهور عصر فولتير قابلاً لفهمها، إذ كان يستمتع بفضل جهود طبقة راقية من الخدم. بيد أن الناس في القرن التاسع عشر

أخذوا يتساءلون قلقين عما إذا كانوا "مثقفين "حقّاً. وكان هذا القلق حاداً خصوصاً عند جمهور فنون الأداء العمومي، أي الذي يقدَّم أمام الجمهور.(266)

يتحدث ألفرد أينشتاين عن عمى بصيرة موسيقي العصر الرومانسي الذي يعرف أنه معزول عن الجمهور، وينسى أن الجمهور معزول عنه أيضاً. وكانت عزلة الجمهور مريحة لأنها فُسِّرت بسهولة بوصفها حالة عدم اطلاع. وبحسب ما قال [المؤلف الموسيقي الإيطالي] جواكينو روسيني (Gioachino Rossini)، كان الجمهور شديد القلق من أن الكلمات القاسية التي تُوجَّه إليه صحيحة.(267)

من المنطقي تماماً أن يشعر الرجال والنساء الذين يصعب عليهم "سبر غور "بعضهم بعضاً في الشارع، بالقلق في شأن الانفعالات الصحيحة التي عليهم تحسّسها في العرض المسرحي أو الموسيقي. وسائل التخلص من هذه المخاوف تشبه الدفاعات [أي أقنعة الانفعالات] التي يقيمها المرء لظهوره في الشارع .إخفاؤه أحاسيسه وعدم إظهاره ردات فعله، يعنيان أنه أصبح يمتلك مناعة، ومحصَّن ضد التصرف بوقاحة. فالصمت، وهو دليل شك وتردد، هو القرين المباشر لعلم أخلاق القرن التاسع عشر.

يتصرف المؤدي الرومانسي، بوصفه شخصية عمومية، بطريقة معيَّنة تدفع الجمهور، بناءً على هذه الصفة، إلى التساؤل عن "حقيقة "هذه الشخصية؟ وبعد اختفاء جيل الفنانين الرومانسيين لم يختفِ المُشاهد المنضبط [أي السلبي]. وبسبب سلبية المشاهدين جرى الحفاظ على طريقة توظيف الذات في الشخصية العمومية، على الرغم من تعلقها أكثر فأكثر بشخصيات سياسية. لدينا هنا استيهامٌ مزدوج: المشاهد الذي يهذّب نفسه يضع السلطة التي يحلم بها في شخصية عمومية، ومن ثم يلغي الحدود حول هذه الأنا العمومية.

لدينا فكرة بدهية عن "سلطة "الشخصية كسمة؛ إنها سلطة الزعيم، أي الخضوع لأحدٍ ما، من دون واجب الخضوع .لكن حين يشعر مناصر أو مشاهد صامت بالحاجة إلى إدراك سلطة مَن يعبِّر في العلن [أي الزعيم]، يتخذ هذا الاستيهام مظهراً خاصّاً.

فالإنسان الذي يُظهِر مشاعره ويراقبها في آنٍ، يُفترَض أنه يمتلك بالتأكيد ذاتاً قوية .وهو في نظر جمهوره يملك السيطرة على نفسه. هذا الاستقرار الذاتي يعني قوة أكبر حتى من قوة الصدمة، كما في العصر الرومانسي الأول.

يُلاحَظ في موسيقى القرن التاسع عشر أن هذا الاستيهام يتأكد شيئاً فشيئاً في الصور التي يكوِّنها الجمهور عن قادة الأوركسترا. في نهاية القرن الثامن عشر كانت الأوركسترات التي تخلو من قائد أوركسترا كثيرةً. ومعظم الفرق الموسيقية التي تحيي حفلات افتقرت إلى "مديرين موسيقيين " محترفين. وفي القرن التاسع عشر صار يُعهد إلى شخص محدد قيادة مجموعة كبيرة من الموسيقيين. وتبيِّن مذكرات برليوز صراع المؤلف ضد قادة الفرق الموسيقية، في العقود الأولى من القرن، الذين كان يعاملهم بقليل من الاحترام، كما كان يفعل الموسيقيون أعضاء الأوركسترا التابعة له والجمهور الذي يحضر هذه الحفلات. وكانت الإهانة النمطية في صحف عشرينيات ذلك القرن تتحدث عن قادة الفرق الموسيقية كـ "ضابطين للوقت مشدودين بالأعصاب والطعام.(268)"

أصبحت قيادة الأوركسترا، في وقت لاحق، مهنة موسيقية يتزايد الاعتراف بها كلما كبرت الأوركسترا، وبرزت مشاكل في التنسيق. في باريس كان شارل لامورو (Charles Lamoureux)، أول قائد أوركسترا كبير في القرن التاسع عشر. فهو من رسَّخ مبدأ قائد الأوركسترا بوصفه سلطة موسيقية بدلاً من أن يكون "موَقِّتاً ."فقد طوّر الكثير من العلامات التي يستخدمها قادة الفرق الموسيقية للسيطرة على أداء الأوركسترا، وأسَّسَ فرقته الموسيقية الخاصة في عام 1881. واتَّبع قادة فرق آخرون في باريس، أبرزهم إدوار كولون (Edouard Colonne)، المبادئ نفسها. وكان لامورو وكولون يلقَيان من الجمهور معاملة مختلفة تماماً عن معاملة قادة الفرق الذين عرفهم برليوز في شبابه. والسؤال المطروح هنا ليس معرفة ما إذا كانت قيادة الأوركسترا أمراً مشروعاً أو غير مشروع، بل لماذا وُظِّف الكثير من السلطة في هذه الشخصية القيادية في أثناء تسعينيات ذلك القرن؟ فالاحترام الذي مُنح لقائد الأوركسترا في نهاية القرن التاسع عشر كان مفعماً بالتقدير. وفي حالة لامورو وصل التقدير إلى

مستوى عبادة البطل تقريباً. وكان الناس يتحدثون عن شعورهم بـ "الخجل "في حضرته، وعن شعورهم بـ "عدم الكفاءة "عند الاجتماع به، وهي مشاعر ما كان لأبناء يوهان سباستيان باخ أن يواجهوها قط.

لم يكن هؤلاء الرجال "نجوماً "رومانسيين، أي لم يكونوا عباقرة أو سحرة فازوا بمحبة الجمهور بواسطة أعمالهم البطولية الاستثنائية. كانوا يؤدون عملهم، ويعامَلون كملوك وليس كأمراء. فقائد الأوركسترا يؤمِّن الانضباط، ويراقب مجموعة متباينة من الموسيقيين، ولينجح في حملهم على العزف يجب أن يمتلك القدرة على مراقبة نفسه مراقبة صارمة. ومن المنطقي أن يتصرف كطاغية، وهو لم يكن على هذه الحال في القرن الثامن عشر. فالصنف الجديد من المؤدين نشأ ليلبي حاجة سلطوية أوجبها جمهور صامت.(269)

إذاً، يولي المشاهدون الشخصية العمومية قوة مطلقة، لكنهم في الوقت نفسه يلغون تماماً حدود الأنا العمومية لديه. تفيد هنا معرفة حكم الجمهور على الممثلة راشيل (1821 - 1858)، ثم على الممثلة سارة برنار التي بدأت مسيرتها المسرحية بعد أربع سنوات على موت راشيل التي كانت ممثلة رائعة، وخصوصاً ممثلة تراجيدية لافتة للنظر، وبصفتها هذه حظيت بالاعتراف. كان الجمهور مطَّلعاً على حياتها الخاصة، ويرى أنها قليلة المثالية (كان الدكتور فيرون ينفق عليها)، لكن الجمهور كان يميّز الممثلة التي فيها عن المرأة. وبعد جيل لم يَعُد الجمهور يلتفت إلى الحياة الخصوصية لأيٍّ من الممثلات، من أمثال سارة برنار أو إليونورا دوزه .(Eleonora Duse)لقد صار المشاهدون يرغبون في معرفة كل شيء عن الممثلين والممثلات. كانت هذه المخلوقات تستقطب الانتباه بشدة. وكتب أحد النقاد" :الحقيقي في ما حققته سارة برنار، هو هي، وهو من إخراجها الشخصي.(270)"

في الواقع سحرت سارة برنار جمهورها كليّاً. فتبرُّجها وآراؤها في الأحداث الراهنة ونميمتها، نقلتها الصحافة بتمامها. وبما أن الجمهور لا يعبِّر عن شخصيته، فكيف يمكنه إذاً أن يكون ناقداً؟ وكيف يمكنه التحليل والحكم على الفنان وتقديره؟ فعصر ثرثرة المرء عن خدمه ولّى إلى غير رجعة. كيف يكون الحال لو استطاع المرء

ارتداء قناع ذي قدرة تعبيرية أصيلة ليعرض مشاعره من خلاله؟ لذلك، ننقضّ على تفاصيل حياة سارة برنار كلها لنعثر فيها على سر فنها. وهكذا لا يعود للأنا العمومية أي حدود.

في هاتين السيرورتين اللتين وُصفتا للتو يَمنح المشاهدُ المؤديَ العمومي شخصية قوية. وفي نهاية الأمر لا يصح الحديث عن علاقة المشاهدين بالممثلين كأنها تبعية الكثرة للقلة؛ فضعف الكثرة أدى بها إلى البحث عن صفات الشخصية وإلصاقها بطبقة خاصة من الناس كانت خدماً لديها في ما مضى.

دعني أقُلْ ذلك بطريقة أخرى: المؤدي لا يجعل المشاهدين تابعين له. ففكرة التبعية مستمَدة من فكرة القوة الكاريزمية التي تلائم وصف شخصية دينية وليس وصف شخصية فنية حديثة. فالقوى التي حثَّت الشخصية على الدخول في المجال العمومي تنتزع من معظم من عاشوا في العلن قناعتَهم بأنهم يملكون شخصية "حقيقية ."وهذا ما يدفعهم إذاً إلى البحث عن بعض الأفراد الذين يملكون هذه الشخصية .وهذا البحث لا يمكن إلا أن يفضي إلى إسقاطات خيالية. إحدى تبعات مثل هذا الموقف هي بالتأكيد ظهور صورة اجتماعية جديدة لـ "الفنان ."نرى لاحقاً أن ظهور شكل جديد من السيطرة السياسية هو نتيجة أخرى لهذه السيرورة.

قواعد العواطف السلبية المتَّبعة في المسرح تُستخدم هي نفسها في الشارع عندما نسعى جاهدين لفهم حياة الغرباء العاطفية. فالإنسان العمومي عندما يكون مشاهِداً سلبيّاً، يكون إنساناً محرَّراً ومرتاحاً. مرتاح لأنه تحرر من عبء آداب الاحترام في العائلة، فضلاً عن تحرره من عبء التصرف. الصمت السلبي في العلن وسيلة من وسائل الانسحاب. وبقدر ما يمكن فرض الصمت بقدر ما يتحرر كل فرد من ثقل الروابط الاجتماعية.

لذلك، كي نفهم المُشاهد كشخصية عمومية، علينا أن نفهمه خارج المسرح، أي في الشارع. لصمته هنا مغزى أكبر .هنا يتعلم أن المفاتيح أو السُّنَن الاصطلاحية لتفسير التجربة الانفعالية هي سنَن عزلة عن الآخرين. هنا يتعلم حقيقة جوهرية من حقائق الثقافة الحديثة، هي أن البحث عن وعي الذات، وعن إحساس خاص، هو دفاع ضد تجربة العلاقات الاجتماعية. الملاحظة و"تقليب الأمور ذهنيّاً "يحلّان محل المحادثة.

لنرَ كيف انتقل الاهتمام أولاً من المؤدي المحترف إلى الناس الغرباء في الشارع. في رسَّام الحياة الحديثة (The Painter of Modern Life)، وهو نص مُهدى لكونستانتين غايز (Constantin Guys)(271)، يدرس بودلير شخصية المتسكع، إنسان الجادات الذي "يرتدي ما يلفت الأنظار إليه"، حتى أن وجوده رهن قدرته على إثارة اهتمام الآخرين في الشارع. المتسكع إنسان يمتلك أوقات فراغ، على الرغم من أنه ليس نبيلاً ولا ميسوراً. هذا هو مثال الطبقة الوسطى الباريسية، تماماً بصفته إنسان الحشد (The Man of the Crowd)عند إدغار بو (Edgar Poe)، مثال البرجوازيين اللندنيين. أما فالتر بنيامين، فجعل منه صورة عن برجوازي القرن التاسع عشر الذي يحلم دائماً بمعنى يكون مثيراً للاهتمام.(272)

ما الانطباع الذي يولّده متسكع الجادات هذا في محاولته لفت انتباه الآخرين وما ردة فعل هؤلاء لدى مروره؟ تعطينا قصة "نافذة زاوية ابن عمي (The Cousin's Corner Window) " لإرنست هوفمان (E. T. A. Hoffman) فكرة عن ذلك. ابن العم مشلول، وينظر من نافذة زاوية غرفته إلى الجمهور المديني الكبير الذي يمر أمامه. ولا رغبة لديه في الانضمام إلى الحشود أو التعرف على من يلفتون نظره بينهم. وهو يقول لزائره :إنه يحب أن يدرب الرجل الذي يستخدم ساقيه على "مبادئ فن النظر ."ويدرك الزائر أنه لن يفهم الحشد أبداً إلا إذا كان مشلولاً، يشاهد لكنه غير قادر على الحركة.(273)

طبعاً يرغب المتسكع في أن يُنظَر إليه، لكن من دون أن يبادروه بالكلام. ولفهمه جيداً يجب أن تتعلم "فن النظر"، أي أن تصبح كالمشلول.

هذه القيمة التي أُعطيَت للملاحظة وليس للتفاعل مع الظواهر، تحكمت في معظم العلوم الوضعية النزعة لتلك الحقبة. فعندما يُدخِل العالِم قيمَه الخاصة و"يتكلم مع بياناته"، فإنه يُشَوِّهها. وفي ميدان علم النفس، كان الاختصاصيون الأوائل الذين بدأوا يستعملون العلاج بالكلام في علم النفس، قد برَّروا منهجهم هذا للجمهور بتعاكسه مع أشكال الراحة المواسية التي يوفرها رجال الدين: في الواقع،

الرهبان لا يُصغون، بل يتدخلون كثيراً طارحين أفكارهم الخاصة على من يواسونه. وفي غالب الأحيان، يتداخل هذا الاعتراف في حال الشخص، فهو إذاً عاجز عن فهم المشكلات التي تُعرَض عليه. أما عالِم النفس الذي يستمع إلى مريضه مستسلماً من غير أن يدليَ برأيه فوراً، فيفهم المشكلات فهماً أفضل، لأنه لا يتدخل في تعبيره اللفظي سواء بـ "تلوينه "أو بـ "تشويهه "بكلامه الخاص.

على المستوى العلمي النفسي، يجب على منطق الصمت والاستحسان هذا أن يلفت انتباهنا. ففي القرن التاسع عشر كانت هناك صلة حميمة بين اعتبار المظاهر علامات على الشخصية والبقاء مشاهداً صامتاً في الحياة اليومية. تبدو هذه الصلة عبثية، أول وهلة، أي حَملُ علامة واحدة على أنها دليل على "أنا "الشخص المُشاهد، ينطوي على تطفُّل على حياته. ولكن علينا أن نتذكر التحولات التي كانت تحصل إبان القرن التاسع عشر في المجال التجاري، وخصوصاً في المخازن: هنا يتَّحد الصمت بالتركيز. في المسرح وفي الشارع أو في الاجتماع السياسي، تتطلب رموز الشخصية الجديدة رموزاً جديدة للتعبير. أما التجربة العمومية، فعليها الخضوع لضوابط على النفس. هذا يعني الانصياع لأقلية فاعلة من الأفراد، بيد أن هناك أمراً آخر: نظام الصمت هو فعل تطهُّر. فنحن نرغب أن نُحفَّز من دون تدخل ميولنا الفردية، وتاريخنا الشخصي، أو رغبتنا في التفاعل باسم هذا التاريخ الخاص. في هذه الحالات تبدو السلبية المقدمة المنطقية للمعرفة.

ومثلما تقوم صلة بين الصمت والطبقة الاجتماعية في المسرح، كانت هناك علاقة بينهما وسط الحشود في الشارع. فحين يظل العمال صامتين في العلانية العامة المشترَكة، يعتبرهم البرجوازيون طائعين خاضعين، إن لم يكونوا قانعين. فالبرجوازية تميل في الواقع إلى ربط الثورة بحرية الكلام، وقد حصل هذا في القرن التاسع عشر. وكان التفسير بسيطاً. إذا سُمح للعمال بالاجتماع فسيتداولون في أوضاعهم الخاصة، ويبدأون تالياً بالتآمر والقيام بتحركات ثورية. في فرنسا كان هدف قوانين عام 1838 منع العمال من كل نقاش عمومي. لذلك، أنشئت شبكات مراقبة وتجسس لتعيين أماكن تجمعهم في أيّ مقهى وأي وقت.

وللدفاع عن أنفسهم، ادّعى العمال أن لقاءاتهم في المقاهي لا غرض لها سوى شرب الكحول. فبعد نهار طويل من العمل يرغبون في الشراب طويلاً وكثيراً؛ وقد

ظهر استعمال تعبير "اشرب ليتراً "من النبيذ بين العمال في أربعينيات القرن التاسع عشر. وكانوا يقولونه على مسمع من رب عملهم كي يُفهِموه أنهم سيسكرون حتى الثمالة في الحانة. هذا النمط من التخالط الاجتماعي لا ينطوي على أمر خطير، لأنه يجعل العمال في حال من البُكم.(274)

كان تقييد حق العمال في التجمع، في إنكلترا في أربعينيات القرن التاسع عشر، أضعف من الناحية الرسمية مما كان عليه في فرنسا، لكن مخاوف الطبقات الوسطى كانت هي نفسها. قيَّدت شرطة لندن حق العمال في التجمع من دون إذن رسمي، أما في باريس فكان التقييد بمرسوم . لذلك، نقع على التفاخر الغامض بالإدمان على الكحول بين أفراد الطبقة العاملة في لندن وباريس رغم عدم وجود ما يدعو إلى ذلك من الناحية القانونية.

لا أحد ينكر أن الكحول كانت في القرن التاسع عشر وسيلة هروب من الواقع لكثرة من العمال الباريسيين أو اللندنيين وفي المدن الكبرى الأخرى؛ لكن مهما تبلغ النسبة الفعلية للإدمان على الكحول، والنسبة المصطنعة، لا يخفى أن احتساءها كان يُستخدم ستاراً لأمر آخر. هذا الأمر يُظهِر بوضوح الارتباطات التي أقامها البرجوازيون الإنكليز والفرنسيون بين الاستقرار الاجتماعي، والصمت، والبروليتاريا.

حين أصبح المقهى مكاناً لأحاديث عمال ينتمون إلى المؤسسة نفسها، اعتُبر الأمر تهديداً للنظام الاجتماعي. وحين أصبح مكاناً يقضي فيه الكحول على الكلام، اعتُبر المقهى مكاناً للمحافظة على هذا النظام. وينبغي النظر إلى شجب المجتمع المحترم لحانات الطبقة الدنيا نظرة ريبة. ورغم أن هذا الشجب كان مخلصاً بلا شك، فإن إقفال الكثير من الحانات والمقاهي لم يحدث عند إفراط العمال في الشرب، بل عندما تَبيَّن أنهم صاحون وغاضبون، وينتقدون.

للعلاقة بين الكحول والسلبية العمومية أبعاد أوسع. وبفضل أعمال براين هاريسون (Brian Harrison)، يمكن رسم خرائط للندن القرن التاسع عشر، حيث توزعت مخازن بيع الكحول والحانات على مناطق مختلفة. كان في مناطق سكن الطبقة العاملة في نهاية القرن عدد كبير من الحانات وعدد قليل من مخازن بيع

الكحول. أما في أحياء الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، فكانت هناك حانات قليلة مقابل عدد كبير من مخازن بيع الكحول. وعلى طول الشاطئ الذي كان أساساً منطقة مكاتب عمالية، وُجِدَت أعداد كبيرة من الحانات ارتادها العمال في أثناء فترة الغداء .وكانت استراحة الغداء في الحانة، والخمرة المقدَّمة للعمال أمراً محترماً، فهو بمنزلة إراحة من العمل. في المقابل كانت الحانة كاستراحة من المنزل أمراً يحطّ من قَدْر الرجال. ويقول لنا هاريسون إن في ثلاثينيات القرن التاسع عشر،

كان تجَّار لندن يشربون الخمر في بيوتهم، وكان شرب الخمر في مكان خاص خلافاً للشرب في مكان عام علامة احترام.(275)

فالحيُّ اللندني المحترم هو الخالي من الحانات، لأنها مصدر انبعاث الضجيج وانعقاد المسامرات المَرِحة بامتياز .ومع أن معرفتنا عن هذه العملية الاستبعادية في باريس القرن التاسع عشر أقل من معرفتنا عنها في لندن، لا بد من الافتراض، منطقيّاً، أن الحانة وأقبية النبيذ في باريس كانت من أهداف هوسمان الإنشائية عندما أعاد تخطيط المدينة. فهو لم يُلغِها، بل أبعدها عن الأحياء البرجوازية. فالصمت هو ضامن النظام، لأنه يعني غياب كل تفاعل اجتماعي.

إن نظرة الطبقات الوسطى إلى الصمت تشبه هذه النظرة. فالتغيرات التي حصلت في النوادي منذ حقبة جونسون قرابة منتصف القرن التاسع عشر مثلاً، حملت الناس على التردد إليها طلباً للجلوس صامتين من دون أن يزعجهم أحد، وإذا أرادوا يمكنهم الاختلاء بأصدقائهم في غرفة خاصة. لقد كان الصمت في نادي القرن التاسع عشر حقّاً من الحقوق.(276)

لم تقتصر هذه الظاهرة على أندية لندن الكبرى إذ أصبح الصمت حقّاً في الأندية الأقل شأناً. بيد أن هذه الظاهرة كانت تُحتَرم في لندن احتراماً مطلقاً، وكان زوار لندن من المقاطعات يتحدثون عن شعورهم بالخوف من الصمت المُطبِق على أندية

لندن، وغالباً ما كانوا يقارنون بين المرح الذي يسود أندية المقاطعات في مدن باث ومانشستر أو حتى غلاسكو من جهة و"الهدوء القاتل في نادي وايتس [اللندني].(277)"

ما سبب هذا الصمت في أندية المدينة الكبيرة؟ هناك تفسير ظريف لهذا يرى أن لندن مدينة مزعِجة ومتعِبة، إذ يذهب الناس إلى الأندية هروباً من لندن وحياتها. ربما يكون هذا التفسير صحيحاً إلى حد بعيد لكنه يطرح سؤالاً خاصّاً: لماذا أصبح "الاسترخاء "مرتبطاً بالامتناع عن التحدث إلى الآخرين؟ مع ذلك لم يكن هؤلاء السادة يُهرولِون للتحدث إلى الغرباء الذين يصادفونهم في الشوارع. وبالفعل، إذا كانت العاصمة أشبه بوحش أعمى غير مدرك العلاقاتِ الشخصيةَ كما تُصورها الأسطورة الشعبية، فمن حقِّنا الافتراض أن سبيل الهروب من لاشخصانية الشارع سيكون البحث عن مكان يستطيع فيه المرء أن يتحدث بكامل حريته.

لنفهم هذه الأحجية علينا مقارنة نادي لندن بمقهى باريس غير العمالي. بالطبع إن هذه المقارنة خرقاء؛ فأبواب المقاهي كانت مفتوحة أمام كل من يقدر على دفع الثمن، أما الأندية فكانت حصرية. لكن المقارنة ملائمة أيضاً لأن المقهى والنادي بدآ يعملان بقواعد الصمت كحق عمومي يحمي من التخالط الاجتماعي غير المرغوب فيه.

بدأت المقاهي، في أنحاء مختلفة من المدينة، تتمدد إلى الشوارع ابتداءً من منتصف القرن التاسع عشر. ففي القرن الثامن عشر، وضع مقهى بروكوب كراسي وطاولات في الخارج في مناسبات قليلة، مثل حفل كبير في مسرح الكوميدي فرانسيز، لكن هذا التصرف كان غير معتاد. بيد أن مع بناء الجادات الكبيرة التي نفَّذها البارون هوسمان في ستينيات القرن التاسع عشر، توافرت للمقاهي مساحة للانتقال إلى الشارع. وكان رواد هذه المقاهي من أبناء الطبقتين الوسطى والعليا، ونادراً ما كان العمال غير المَهَرة وشبه المَهَرة يرتادونها. وفي العقود التي تلَت استكمال الجادات الكبيرة كان عدد كبير من الناس يجلسون في الربيع والصيف والخريف على أرصفة المقاهي، بينما يدخلون إلى مبنى المقهى في الشتاء، ويراقبون الشارع من النوافذ.

كان هناك خارج الشوارع الرئيسية مركزان لحياة المقاهي: المركز الأول حول دار أوبرا غارنييه الجديدة، حيث اصطفَّت مقاهي "المقهى الكبير "و"مقهى السلام "و"المقهى الإنكليزي " و"مقهى باريس ."والمركز الثاني هو الحي اللاتيني، وأشهر مقاهيه "مقهى فولتير "و"الشمس الذهبية "و"مقهى فرنسوا الأول ."وكان الروادُ العمودَ الفقري في الشارع الرئيسي، ودار الأوبرا، ومقهى الحي اللاتيني وليس السياح أو الطبقة الراقية. وقد استخدمها الرواد كمكان يتيح لهم أن يكونوا في مكان عام وعلى انفراد في آنٍ.(278)

لو نظرنا إلى صورة "شاربة الأفسنتين (Absinthe Drinker) "التي رسمها ديغا، نرى امرأة جالسة بمفردها في أحد مقاهي الضفة الشمالية وهي تحدِّق في كأسها. ربما تكون امرأة محترمة، لكننا لا نعرف أكثر من ذلك، فهي تجلس في حالة عزلة تامة عمن حولها. يتساءل لوروا بوليو (Paul Leroy - Beaulieu)في كتابه المسألة المالية في القرن التاسع عشر، في ما يخص البرجوازيين المتسكِّعين في شوارع باريس" :ماذا تفعل إذاً، في جاداتنا، صفوف المقاهي الممتلئة بالذين يحتسون الأفسنتين والمتعطلين؟ ."ونستطيع أن نقرأ في نانا (Nana)لإميل زولا" :الحشود الضخمة الصامتة التي تنظر إلى حياة الشارع ."وحين ننظر إلى الصور الفوتوغرافية التي التقطها أتجيه (Jean Eugène Atget) للمقهى الذي يُسمَّى اليوم "سيليكت لاتان (Sélect Latin)) "[اللاتيني المختار] في بولفار سان ميشيل، نرى أشخاصاً وحيدين يجلس كل منهم إلى طاولة، أو نرى شخصين في زاوية يحدقان في الشارع. لقد كانت تلك أول مرة تمتلئ فيها المقاهي بعدد كبير من الناس الذين يرتاحون ويشربون، ويقرأون، بينما تفصل بينهم جدران خفية.(279)

في عام 1750، اعتبر الباريسيون واللندنيون الأسرة حيزاً خصوصيّاً. لذلك، بدأت عادات الكلام وأشكاله وأزياء العالم الكبير تبدو غير لائقة في حميمية الحياة المنزلية. وبعد مئة وخمس وعشرين سنة، أصبح هذا الطلاق بين المنزل والعالم الكبير طلاقاً تامّاً من الناحية النظرية. لكننا نخطئ هنا أيضاً إذا اعتمدنا على الأفكار المبتذلة التاريخية فحسب. فكلما أنتج الصمتُ العزلةَ، ظل التضاد بين العمومي والخصوصي تضاداً نسبيّاً. يستطيع المُشاهد الصامت الذي لا ينظر إلى أحد بعينه، والمحتمي بحقه في أن يكون وحيداً، الاستغراقَ اليوم في أفكاره الخاصة، والعيش في حلم يقظة حقيقي، من دون أي مشكلة. وعيه المعطَّل، منظوراً إليه من الزاوية الاجتماعية، يمكنه أن يعوم حرّاً طليقاً. يهرب من الردهة العائلية، ويذهب إلى النادي أو إلى المقهى للعثور على تلك الحياة الخصوصية. يفرض الصمت، إذاً، صور العمومية وصور الخصوصية، ويسمح بأن يكون المرء مرئيّاً من الآخرين، منعزلاً وبلا أي تواصل، في الوقت نفسه. هنا نشهد ولادة فكرة تدفعها ناطحة السحاب الحديثة، على ما سبق القول، إلى نهايتها المنطقية.

توزَّع هذا الحق في الهروب إلى الحميمية في العلن توزيعاً غير متساوٍ بين الجنسين. حتى تسعينيات القرن التاسع عشر لم تكن المرأة تستطيع ارتياد مقهى باريسي أو مطعم لندني وحدَها من غير أن تتعرض للتعليقات، وأحياناً تُمنَع من الدخول. وكان دخولها يُمنَع بحجة حاجتها إلى قدر أكبر من الحماية. وكان أمراً عاديّاً اقتراب عامل من سيّدٍ في الشارع، ليسأله عن الوقت أو سوى ذلك من معلومات، ولكن إذا اقترب العامل من سيدة من الطبقة الوسطى للسبب نفسه، يكون قد ارتكب إهانة حقيقية في حقها. نستطيع أن نعبِّر عن هذه الحال بطريقة أخرى" :الحشد المنعزل "فضاءٌ من فضاءات الحرية المخصخَصَة، لكن الرجل، بموجب موقعه المسيطر أو كثرة حاجاته، ينفذ إليه بسهولة أكثر من المرأة.

ما تبلور من اعتبارات وأعراف للكشف عن المظاهر في القرن التاسع عشر، يتجاوز تلك التي حلّل روسو بواسطتها المدينة الكبرى. فكل مديني عند روسو كان ممثلاً مأخوذاً باقتفاء أثر السمعة والشهرة؛ ففي مدينته باريس، كان الجميع منخرطاً في تضخيم الذات والسعي وراء الشهرة. وهو تَخيّل أوبرا منحرفة يصنع فيها كل

مديني دوره بكل قواه. ولكن في عواصم القرن التاسع عشر، صار المونولوغ (280)هو الشكل المسرحي المهيمن. كان روسو يحلم بحياة اجتماعية تجعل الأقنعة وجوهاً، والمظاهر علامات التمييز للشخصية. في هذا المعنى كانت نبوءته صحيحة، ففي القرن التاسع عشر أصبحت الأقنعة وجوهاً، لكن النتيجة كانت أفول التفاعل الاجتماعي.

ظهر في باريس ولندن، في تسعينيات القرن التاسع عشر، شكل جديد من الترفيه الاجتماعي يجسِّد هذه القواعد الجديدة تماماً. أصبحت المآدب العامة في المدن شائعة. ينضم إليها مئات، وأحياناً آلاف الأشخاص، معظمهم لا تجمع بينهم صلة تعارف. يُقام حفل عشاء يلقي فيه شخصان أو ثلاثة، كلماتٍ من إعدادهم أو منسوخة من كتاب ما، أو يقومون بتسلية الحضور. فالمأدبة أنهت ما بدأه المقهى منذ قرنين سابقين ليختفيَ الكلام كتفاعلٍ وكقولٍ حرٍّ وسهل لكنه مدبَّر بإتقان. كانت المأدبة الضخمة رمزَ مجتمعٍ متشبثٍ بالمجال العمومي كمجال مهم للتجربة الشخصية، ولكن المُفرَّغ من المغزى على صعيد العلاقات الاجتماعية.(281)

لهذه الأسباب، تغيَّرت الشروط الأساسية للجمهور في نهاية القرن التاسع عشر. صار الصمت عاملاً تابعاً لمجال الفن، وفي المجتمع صارت العزلة تحفظ الاستقلال وتحميه. تصدّع منطق الثقافة العمومية بأكمله. انقلبت الصلة بين المسرح والشارع رأساً على عقب، ولم تعد منابع الإبداع أو الخيال المتضمَّنة في الفنون تقوى على تغذية الحياة اليومية.

الفصل العاشر: الشخصية الجماعية

نصل إلى هذا الطور من تأريخنا للحياة العمومية لنتساءل: كيف وفَّر لنا القرن التاسع عشر الأسس التي تقوم عليها إشكاليتنا الراهنة؟ تبدو التجربة اللاشخصية اليوم خالية من المعنى والتعقيد الاجتماعي متعذّر الحل. في المقابل نهتم اهتماماً بالغاً بالتجارب التي تُكلمنا عن الأنا، وتساعدنا على تعريفها وتطويرها أو تغييرها. وفي مجتمع ينزع إلى الحميمية والخصخصة تتحول الظواهر الاجتماعية كلها، أيّاً تكن البيئة اللاشخصية، إلى قضايا تتعلق بالشخصية، وينبغي أن تكون كذلك إذا أرادت أن يكون لها معنى بالنسبة إلينا. فالنزاعات السياسية هي اليوم نزاعات بين شخصيات سياسية، والزعامة تُفسَّر بالـ "صدقية "بدلاً من تفسيرها من زاوية السلوك الملموس. وتبدو "طبقة "الفرد نتاج دافع وقدرة خاصين، بدلاً من أن تكون نتاج أوضاع اجتماعية منهجية. وفي مواجهة عالم معقد يسعى الناس لمبدأ جوهري باطني، ما دام من غير الممكن تحويل الوقائع الاجتماعية إلى رموز شخصية، إلا إذا وضعنا جانباً التفاصيل الدقيقة للمصادفة والضرورة.

أرسى دخول الشخصية إلى الحيز العمومي في القرن التاسع عشر أسس المجتمع القائم على الحميمية. حدث هذا بدفع الناس إلى الاعتقاد بأن التبادلات الاجتماعية لم تكن سوى تجليات شخصية، وبصوغ تصور للشخصية لا يُظهِر مضامينها قط، ما يفرض علينا البحث الاستحواذي اللامتناهي عن المفاتيح التي تكشف عمّن هم الآخرون "حقّاً ."منذ مئة عام تفككت الروابط والواجبات الاجتماعية، واتخذ السؤال" :بماذا أشعر؟ "أهمية كبرى متعاظمة. وفي الحقيقة يبدو أن التطور الشخصي والسلوك الاجتماعي صارا مصطلَحَين متضادين.

تكمن الاختلافات بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين في حقيقة أن الأول ساد فيه الاعتقاد بأن الشخصية والشعور العفوي لا يتفتحان إلا في وسط لاشخصي، حتى لو لم ينطوِ هذا التفتح على سيرورة اجتماعية نشيطة. فالمحافظة على الاعتقاد بالمجال العمومي ترتبط برغبة التفلت من صرامة الدائرة العائلية. قد نُدين اليوم هذا الهروب إلى اللاشخصية، لأن الرجال كانوا أكثر نفاذاً إليها من النساء. ولكن كلما ابتعدت الحياة العمومية عنا ازدادت الأسرة تطلباً أكثر فأكثر، وأصبحت النموذج الوحيد الذي يسمح لنا بتحديد ماهية العلاقات العاطفية "الحقيقية ." فلم يَعُد هناك تجارب كوزموبوليتية لغير الناس الأثرياء. وهروب المتلصصين إلى خارج الأسرة، الذي كان لا يزال سائداً في القرن التاسع عشر، ينبغي ألّا يُحتقَر إلى هذا الحد، على الأقل بالنسبة إلى بعض الأشخاص.

تنتظم الجماعة الحميمة الطابع حول مبدأين اثنين، لقد حددتُ الأول، وهو النرجسية، والثاني أحلّله في هذا الفصل، والمقصود هو الجماعة الأهلية (Gemeinschaft) المدمِّرة. هذا المصطلح المتحدر من العلوم الاجتماعية شديد الفائدة في ما أنا بصدده هنا، لكنه للأسف غير قابل للترجمة. هذان المبدآن مهَّدا لتطور اقتحام الشخصية الحياة العمومية في القرن التاسع عشر.

لنتذكر أن النرجسية هي البحث عن مكافأة الأنا التي تمنع في الوقت نفسه أيّ مكافأة حقيقية. وهي حالة نفسية لا يستطيع أيّ وضع ثقافي خلقَها منفرداً، فالنرجسية كُمون مزاجي يَطول كل كائن بشري. ولكن يمكن بعض السيرورات الثقافية أن تسهّلَها وتُيسِّرَ لها السبيل، ويمكن أن تتغير أشكالها من عصر إلى عصر. وفي ظروف معيَّنة، يمكن أن تبدوَ مضجرة، وفي أخرى مؤثِّرة، وفي ثالثة تصبح مرضاً شائعاً في المجتمع كله.

تبرز النرجسية عندما يوضع جانباً جزء أولي من أجزاء الجهاز النفسي. أريد أن أتكلم عما سميناه "مصلحة ذاتية مستنيرة"، أو بكلام أكثر تقنية "وظيفة الأنا الثانوية ."فكلما استطاع الفرد تكوين فكرة عما يريده ويخدم مصالحه ويؤمّنها، يكون قد وضع الواقع، بطريقة ما، على المحك. وهكذا يحكم على ما هو قائم في الواقع انطلاقاً مما يناسبه. صفة "مخفَّف "المستقاة من اللغة الاقتصادية تفي بالمراد بوضوح أكثر من لغة التحليل النفسي. فكل واقع خاص هو واقع "مخفَّف "من عبء واجب التعبير عن حالة

كينونية، ومن الانشغال بالتعبير عـن الفـرد. وبمجـرد أن "يتخفـف "الفـرد، فإنـه لا يعـود يـرى أن الواقع "مشوَّه "منهجيّاً، على ما يحصل كلما استخدم الفرد علاقات ملموسة ومحدَّدة ليشير بالرموز إلى نفسه. و"مصلحة الذات المخفَّفة "تسمح بتحمـل وضـع مـا، لأنهـا تسـتطيع الحكـم عـلى هـذا الوضع وتحديد اللذة الحقيقية التي يوفرهـا لهـا في حـدود معيّنـة. غالبـاً مـا فكّرتُ أن التعريـف الأفضل لـ "وظيفة الأنا "هو التالي: من يـتعلم أن يأخـذ بـدل أن يرغـب. طبعـاً تبـدو هـذه الحـال استحواذية ومسيطرة؛ لكن الذين تعلموا أن يأخذوا هم في الواقع أكثر تواضعاً من الذين ابتلعـتهم نرجسية الرغبة غير المحدَّدة.

حين تريد ثقافة من الثقافات تشجيع النرجسـية عليهـا أن تـردع النـاس عـن إرادة الأخـذ، وتبعدهم عن تحسس مصالحهم الخاصة، وعن تعليق ملَكة الحكم على التجارب الجديـدة. وعـلى العكس من ذلك على تلك الثقافة أن تحثهم على الاعتقاد بأن كل تجربة هي تجربـة مطلقـة. عـن ذلك الردع نجم اقتحام الشخصية للمجال العمومي في القرن التاسع عشر.

رأينا في الفصل السابق كيف ارتبطـت شخصـية الفنـان العمـومي بمسـألة "الـنص"؛ يلفـت الفنان الانتباه إلى نفسه على حساب النص الذي يمثِّله. والآن نـرى كيـف ينصـبّ تركيـز الشخصـية العمومية على نفسها أو ذاتها عندما تكون شخصية سياسية، فتلغي كذلك كل اهتمام بـ "الـنص ." والنص هنا هو مجموع مصالح الناس وحاجاتهم. فكلما أثار رجـل السياسـة التوكيـد عـلى شخصـه توكيداً غير مشروط، فَقدَ أنصاره إحساسهم بذواتهم. وقد شهدنا بالفعل تعليق الحكـم مـن خـلال أنماط السلبية والشك الذاتي في العمل، في سياق فني عـام. فبـدلاً مـن الحكـم عـلى الفنـان يرغـب المشاهدون أن يثيرهم الفنان، وأن يعيشوا تمثيله. وهذا ينطبق تماماً على "الشخصية "السياسية؛ إذ يفقد المستمعون إليها الإحساس بشخصهم. إنهم يركِّزون على شخصيته بـدلاً مـن التركيـز عـلى مـا يمكنه أن يفعله من أجلهم. هذا ما أسمِّيه سيرورة تعليق مصـالح الأنـا التـي تنتمـي إلى مجموعـة. أعترف بأنه تعبير قليل الأناقة، لكنه يجمع عـلى نحـوٍ مفيـد اللغـة الاقتصـادية ولغـة علـم الـنفس التحليلي. تجلَّت هذه السيرورة في المرتبة الأولى في الحياة السياسية لعواصم القرن التاسع عشر.

تُشـدِّد الميـزة الثانيـة للمجتمـع الـراهن الحميمـي الطـابع عـلى الجماعـة. نحـدد الجماعـة أحيانـاً بوصـفها مكانـاً أو مطرحـاً يمكـن رسـمه عـلى الخريطـة. يحيـل هـذا

التحديد أيضاً إلى التذرّر المديني الذي حصل في القرن التاسع عشر؛ فالمجموعات التي تعيش في أمكنة محدَّدة بوضوح ومنفصلة بوضوح، بدأت تنشئ أساليب حياة مختلفة. بيد أن حدود هذا التحديد شديدة الضيق؛ فالجماعة لا تقتصر على الارتباط بالعيش معاً في هذا المكان أو ذاك.

حاول عالم الاجتماع فرديناند تونيز (Ferdinand Tönnies)(282) تحديد المعنى غير الجغرافي للجماعة بإقامته تضاداً بين الجماعة الأهلية (Gemeinschaft) التي تحيل إلى علاقات عاطفية منفتحة على الآخرين، والمجتمع الكبير (Gesellschaft) الذي يحيل إلى الكل الاجتماعي. بحمله هذين المصطلحين على التضاد أراد تونيز توصيف تباين تاريخي، أكثر مما أراد توصيف أساليب حياة يمكنها أن تتعايش في الوقت نفسه. هو رأى أن الجماعة الأهلية قائمة في العالم ما قبل الرأسمالي وما قبل المديني في نهاية القرون الوسطى، أو في مجتمعات تقليدية .ثم إن الجماعة الأهلية، أي التواصل العاطفي الكامل والمفتوح مع الآخرين، غير ممكنة إلا في المجتمع المتراتب. وخلافاً لذلك، تتوافق الصلات التي يقيمها المجتمع الكبير مع المجتمعات الحديثة وتقسيم العمل فيها، ومع طبقاتها غير المستقرة. هنا يطبِّق الناس تقسيم العمل على مشاعرهم، فلا ينخرطون في أي لقاء في ما بينهم إلا جزئيّاً. يأسف تونيز، من جهته، لنهاية الجماعة الأهلية، لكنه يعتبر أن "رومانسيّاً اجتماعيّاً "يمكنه وحده الاعتقاد بأنها ستنبعث في يوم من الأيام.

لقد أصبحنا هؤلاء "الرومانسيين الاجتماعيين "الذين يتكلم عنهم تونيز. إننا نعتقد فعلاً بأن الانفتاح على الآخرين حسنةٌ أخلاقية في ذاتها، بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية التي يحدث فيها هذا الانفتاح. لنتذكّر المستجوِبين الذين تحدثنا عنهم في بداية هذا الكتاب :يعتقد هؤلاء أنهم في حال عدم إظهار أنفسهم لزبائنهم كلما انفتح الزبائن عليهم، لن تنشأ في ما بينهم صلات إنسانية أصيلة؛ وسوف يعاملون زبائنهم بصفتهم "أشياء"، وكل شيئية سيئةٌ. والمقصود بفكرة الجماعة هنا هو أن الناس في انفتاح كل منهم على الآخرين، ينشئون نسيجاً إنسانيّاً يوحِّدهم. وفي حال غياب الانفتاح النفسي يستحيل وجود رابط اجتماعي. هذا المبدأ الجماعوي هو النقيض

التام لتآلف الجماعة "الاجتماعي "في القـرن الثـامن عشر، عنـدما كـان النـاس يتقاسـمون الأقنعـة والتنكر.

ليست الجماعة مجرَّد حاصل جمع عادات وتصرفات ومواقف مشـتركة. هـي أيضـاً هويـة جماعية وطريقة لتحديد من "نحن ."لكن إذا تُركـت المسـألة عنـد هـذا الحـد، فـإن أي مجموعـة اجتماعية بدءاً بالحي وانتهاء بالأمة، يمكن اعتبارها جماعـة أهليـة مـا دام أعضـاؤها قـادرين عـلى تصور أنفسهم ككـل واحـد. والسـؤال كلـه هنـا مـداره التعـرف عـلى كيفيـة تكـوُّن صـور الهويـة الجماعية، وعلى تعيين الأدوات التي يجترح بها الناس الـ "نحن."

يظهر النمط الأسهل لتكوين هوية جماعية عندما تُهدَّد جماعة في بقائها، إبـان الحـرب أو الكوارث الطبيعية على سبيل المثال. فبـانخراطهم في عمـل جماعـي لمواجهـة تهديـد محـدِق بهـم، يتقارب الناس في ما بينهم، باحثين عن الصور التي توحِّدهم. ويمتد هذا التحالف مـن المُثـل العليـا للفكر السياسي الإغريقي إلى أحاديث مقاهي القرن الثامن عشر ومسـارحه .وقـد أعطـى الحـديث المشترك للناس الحس بأنهم يشكلون "جمهوراً ."ويمكننا عموماً القول إن "الحس الجماعـي "بحيـاة عمومية راسخة في مجتمع ما مصدره النشاط المشترك وحسّ الأنا الجماعية.

تنهار الصلة بين النشاط المشترك والهوية الجماعية عندما تبدأ الحياة العمومية بالأفول. وإذا لم يتبادل الناس الكلام في الشارع، فكيف يستطيعون معرفة مـن هـم كجماعـة [معرفـة أيّ "نحـن " يشكلّون]. يمكنك القول في تلك الحالة إنهم سيتوقفون، ببساطة، عـن التفكـير في أنفسـهم كجماعـة، لكن أوضاع الحياة في القرن التاسع عشر تدل على أن هذا القول غير صـحيح، عـلى الأقـل في الأزمنـة الحديثة؛ فالأفراد الصامتون المنعزلون الذين يرتادون المقـاهي، والمتسـكِّعون في الجـادات متبخـترين على الأرصفة مـن دون أن يبـادروا أحـداً بـالكلام، اسـتمروا في الاعتقـاد بـأنهم في وسـط خـاص، وأن الآخرين فيه يشاركونهم شيئاً ما. وبعدما فقد كل من الأزياء والكلام أي قدرة كاشفة، صـارت أدوات المخيلة هي أدوات الإسقاط [أداة اجتراحهم الصورة الجماعية لما هم عليه]. وبقسرهم قياس الحيـاة الاجتماعية كلها على الشخص ورموزه، خلقوا للشخصـية العموميـة والمشـتركة صـورة لا توجـد إلا في عمل تخييلي .وفي ضوء عدم استقرار رموز الشخصية عـلى أرض الواقـع، وصـعوبة فهمهـا، كـان مـن

المنطقي أن توسيع حدود الشخصية لتشمل الشخصية الجماعية، لا يمكن أن ينجح، في حال وُجد، إلا من خلال الخيال والإسقاط.

إذن، لندرس جماعة تمتلك شخصية جماعية ناجمة عن إسقاط جماعي خيالي. طبعاً نحن هنا في منأى عن التحديد الجغرافي للجماعة المدينية، لأن هذا التحديد لا يحتضن عمق ظاهرة الجماعة وجسامتها .ندرس أيضاً صلة معنى الجماعة، باعتبارها شخصية مشتركة، بمسألة مصالح الأنا الجماعية التي أتينا على ذكرها آنفاً. هناك علاقة مباشرة بين الشخصية الجماعية المتحدِّرة من الإسقاط وخسارة مصالح المجموعة: كلما سيطرت شخصية ناشئة عن استيهام مشترك على حياة مجموعة، قلّت قدرة هذه المجموعة على الدفاع عن مصالحها الخاصة. هذه العلاقة الفظَّة بين العلّة والمعلول نشأت في القرن التاسع عشر، وخصوصاً في مجال صراع الطبقات.

ما حصل منذ مئة عام، أي منذ بدأت الجماعات التي تسيطر عليها شخصية جماعية بالظهور، هو أن الاستيهام أصبح وسيلة لتجنب كل عمل مشترك. وبما أن الشخصية أصبحت حقيقةً لااجتماعية، حلّت الشخصية الجماعية محلّ هوية المجموعة في مجتمع مضادٍّ لكل عمل جماعي .وأصبحت الجماعة قضية كائن جماعي أكثر منها قضية عمل جماعي إلا في معنى معيّن. ومن الآن فصاعداً صار العمل الوحيد الذي يمكن أن تنخرط المجموعة فيه هو سيرورة تطهيرية، ورفضية، وعقابية للذين ليسوا "مثل "الآخرين. وبما أن المواد المكوِّنة للشخصية الجماعية غير مستقرة وعابرة، تصير السيرورة التطهيرية الجماعية سيرورة لامتناهية. نبحث بلا نهاية عن الأميركي الطيِّب، والآري القُحّ، والثوري "الأصيل ."إن منطق الشخصية الجماعية هو التطهير، وعدو هذا المنطق المميت هو جميع الأفعال القائمة على التحالف والتعاون، وكل "الجبهات المتحدة ."عندما يرغب الناس عموماً في إقامة علاقات عاطفية مفعمة ومنفتحة، فإن ما ينسجونه في هذه العلاقة هو أن يجرح واحدهم الآخر. هذه هي نتيجة الجماعة الأهلية المدمِّرة التي لا مفّر منها، وتبزغ عندما تقتحم الشخصية المسرح الاجتماعي.

بما أن تعليق مصالح الأنا الجماعية، وتشكيل شخصية جماعية خيالية، موضوعان حساسان سياسيّاً، فإنهما يتيحان الفرصة لضروب بلاغية لامتناهية، أقوم هنا بتحليلها

من خلال دراسة حوادث محدَّدة وأفراد محدَّدين. وسأتناول موضوعة تعليق مصالح الأنا الجماعية عبر تحليل الأيام الأولى من ثورة 1848 في باريس. وهي تتناقض مع أعمال كاهن ثوري في عصر النهضة في فلورنسا. أما ما يتعلق بتكون الشخصية العمومية، فأتناوله في ما بعد من خلال تحليل لغة الجماعة في قضية دريفوس (Dreyfus Affair)، ولا سيما مقالة "إني أتَّهم (J'accuse) "لزولا.

1848 : انتصار الشخصية الفردية على الطبقة الاجتماعية

ظهر نمط جديد من السياسة بموازاة ظهور قائد الأوركسترا. إبان لحظات التوتر الشديد عرفت البرجوازية أحياناً استخدام مفاتيح الشخصية أداة للسيطرة على العمال المنتفضين. فاتبعت لذلك عملية من نمط جديد: استخدام الرجل السياسي الذي أصبح مسؤولاً عمومياً يمكن تصديقه وشخصية ذات سلطة قادرة على فرض نظام من الصمت على البروليتاريا، وهو الصمت الذي يفرضه الجمهور البرجوازي على نفسه في المجال الفني. ونتيجة لذلك تتخلى البروليتاريا مؤقَّتاً عن مطالبها، وغالباً ما يكون تخليها هذا قاتلاً لها.

عندما نتكلم على رجل السياسة البرجوازي بوصفه مؤدياً يسيطر على العمال، نثير قضية مزعجة. من السهل النظر إلى السياسيين كمتلاعبين بالجمهور، أو كأشخاص يفهمون مدى قوتهم. وكانت نتائج صورة النضال الطبقي في مجتمع القرن التاسع عشر ممتلئة بالأشرار البرجوازيين وعذراوات الطبقة العاملة المضلَّلات، ذلك أن مأساة الصراع الطبقي الحقيقية في ذلك القرن تتجسد في اعتبار القواعد المعرفية التي تطبِّقها البرجوازية على نفسها قواعد تُطبَّق وتُفرَض بلا تبصّر على الجميع. هذه القواعد تُنتِج سلبية حقيقية لدى الجماهير في الأزمات الثورية؛ لكن البرجوازيين الذين أنشأوا هذه القواعد لم يفهموها، ولم يفهموا بنية الدورات الاقتصادية التي تستند إليها ثرواتهم، أو فهموا فعلاً أن مخاوفهم من أن يكشفهم مظهرهم الخارجي قد شكلت جزءاً من سايكولوجيا اجتماعية كاملة.

شهدت ثورة 1848 (شباط / فبراير - حزيران / يونيو) ظهور قوتين جديدتين مترابطتين. بدأت الطبقة والثقافة تتداخلان. ولأول مرة، تطورت أعرافُ آداب العزلة والصمت - أعراف الثقافة العمومية البرجوازية وسُنَنها - تطوراً كبيراً أثّر في تجربة

الشعب التي يُنظَر من خلالها إلى الثورة. كما كانت أول ثورة شغلت فيها مسائل الطبقة والصراع الطبقي أذهان جميع أطراف النزاع، على نحو واعٍ.

يمكن أن يتلمس مراقبُ أيّ ثورة أو أيّ حركة اجتماعية دور المصالح الطبقية فيها. وتختلف عن ذلك الحالات التي يُصَرِّح فيها الناشطون علناً عن مصالحهم الطبقية. يضع ظهور الوعي الطبقي ثورة 1848 في مقام مختلف عن الثورة التي سبقتها في فرنسا، عام 1830، والتي لم يكن مَن أطلقوها على وعي بمصلحتهم الطبقية. ولم يبدأ الإنتاج الصناعي الرأسمالي بالانتعاش سوى في الفترة الفاصلة بين هاتين الثورتين، أي ثماني عشرة سنة. وبالتالي، كان من الطبيعي أن بعض القضايا التي طرحها مناضلو ثورة 1848لم تكن حاضرة بشكل واعٍ لدى مناضلي عام 1830.

يُطلق على ثورة 1830 عادةً أنها "ثورة برجوازية ."هذا التعبير مضلِّل إذا اعتبرنا أن الحشود الثائرة كانت مؤلفة من برجوازيين، أو أن الطبقات الوسطى اصطفَّت جميعها تحت راية النواب المنخرطين في معركة دستورية ضد حكومة استعادة الملكية. قاد هذه الثورة صحافيون وسياسيون من الطبقة الوسطى جمعوا حولهم في شوارع باريس عمالاً يدويين لديهم مظالمهم الخاصة. وكانت الحشود مجموعة متنافرة لم يتغيب عنها سوى الأكثر فقراً والأكثر ثراء. بيد أن تعبير "ثورة برجوازية "صحيح إذا اعتبرنا أنه يمثِّل نظرة خاصة إلى "الشعب "الذي أتاح لهذا الجمع المتنوع الاصطفاف معاً في هذه اللحظة.(283)

هذا ما يمكن ملاحظته إذا تَبصّرنا في اللوحة الشهيرة التي رسمها دولاكروا (Eugène Delacroix) في عام 1831، "الحرية تقود الشعب(Liberty Guiding the People) "، حيث يتمثل هذا المجتمع المسمى "الشعب ."تظهر وجوه ثلاثة حية بين الجثث، عند متراس. في الوسط "حرية " مجازية، أي امرأة في وضعية كلاسيكية، تقف مع علَم في يدٍ وبندقية في الأخرى، فتبدو [الحرية] أنها تحضّ الناس الذين يطلبونها. هكذا، يظهر "الشعب "بشكل بارز في الجهة اليسرى، حيث هناك سيّد يعتمر قبعة مرفوعة، وسترة طويلة سوداء اللون، ومن الجهة اليمنى هناك عامل شاب

مكشوف الصدر وفي يده مسدسان .إذاً "الشعب "مكوَّن هنا من رمزين نموذجيَّين يقودهما رمز ثالث هو تلك الحرية المجرَّدة والمجازية. كان هذا الحل المطروح للمشكلة في زمن ويلكس - أي التجسيد البشري للحرية - من خلال أسطورة مركّبة عن "الشعب ."وأسطورة "الشعب "هذه لم يُكتَب لها مستقبل. يختتم تيموثي جيمس كلارك في كتابه الرائع البرجوازي المطلق دراسته لهذه اللوحة بالكلمات التالية:

كانت هذه مشكلة الأسطورة البرجوازية عن الثورة. ومصطلحات الأسطورة نفسها - وهي القصة التي رواها البرجوازي لنفسه - تدل على فنائها الذاتي [...] إذا كانت الثورة الجديدة بطولية وعامة حقّاً، وإذا كانت تهدف إلى وضع مفهوم جديد للإنسان، وإذا كان الشعب والبرجوازيون حلفاء حقيقيين لها، فيجب تمثيل الشعب؛ وعندئذ سيجد البرجوازي نفسه وسط الشعب بمعدل واحد في مواجهة أربعة أو واحد ضد مئة، ويكون كالمزارع الكولونيالي المحاط بالعبيد.(284)

بحلول عام 1848، لم تَعُد صورة "الشعب "كجسم واحد تشكِّل مجتمعاً ثوريّاً قابلاً للتصديق. جرت محاولات قليلة، في مجال الفنون البصرية، لاستخدام لوحة دولاكروا لعام 1831 كأيقونة لعام 1848، حين حاول رسّامون مجهولون إحياء شخصيات دولاكروا لوصف الثورة الجديدة. بيد أن هذه المحاولات لم تلقَ شعبية، وانتهت إلى كوارث بصرية. اختفت الطبقات الوسطى، تدريجيّاً، من تجسيدات الثورة مع أنها أدت في عام 1948، كما في عام 1830، دوراً قياديّاً فيها. وعندما اندلعت الأعمال العدائية في شباط / فبراير 1848، انتقل الفنان أونوريه دومييه (Honoré Daumier)من رسومات عام 1831 (كما في لوحة "الانتفاضة") إلى رسم صور الشعب المُعدَم أو صور العمال اليدويين المنضبِطين (كما في لوحة "أسرة على المتاريس").(285)

وما حصل في الرسم، حصل في كتابات العمال وقادتهم الفكريين. ففي عام 1830، كتبت صحف العمل عن أن مصالحهم "متميزة "عن مصالح مالكي العقارات. وفي عام 1848، تحدَّثوا عن مصالحهم "المناقضة "لمصالح الطبقات البرجوازية. ولم يكن لمصطَلحات مثل "الطبقة العاملة"، و"البروليتاريا"، و"الشعب

الصغير "معانٍ ثابتة. ولم تكن التعريفات الماركسية لهذه المصطلحات سائدة أو حتى شعبية نسبيّاً. لكن في عام 1848، أصبح الكثير من العمال يشتبهون، لأول مرة، بمثقفي الطبقة الوسطى الذين كانوا يريدون قيادتهم. فمثلاً استبعد العمال الكتّاب الذين أسسوا صحيفة لاتولييه (L'atelier) [المحترَف] والمتعاطفين مع ذوي الياقات البيض من إدارة هذه الصحيفة الشعبية.(286)

نقع في الثورة على أناس ينتمون إلى جميع الطبقات الاجتماعية، لكن النشطاء الوحيدين هم أفراد الطبقات الكادحة .فالبرجوازي الليبرالي، في عام 1848، هو حقّاً رجل من رجال الوسط. وبالتأكيد هو معارض لمخلّفات النظام القديم، ومناصر لحكومة دستورية، وللنمو الصناعي والإصلاحات. بيد أنه في الوقت نفسه في موقع الدفاع. هو متمرد وهو موضوع التمرد معاً. مؤيِّد لنظام جديد، لكن مؤيد للنظام في حد نفسه.

تشوِّه الثورات الزمن. فمَن يعيشون الثورات، يشاهدون تغيرات هائلة في النسيج الاجتماعي بين ليلة وضحاها، إذ يحدث فجأة التخلي عن آداب وعادات كانت تمارَس لسنوات أو لقرون، ويستحيل فهم معنى الأحداث ومعرفة إذا كانت ذات أهمية طويلة الأمد، أو قد تصبح بلا معنى في اليوم التالي. فالغليان الذي يرافق الأحداث الثورية يدفع الناس إلى الفصل بين كل لحظة وأخرى؛ ويصبح كل تبادل لإطلاق النار وكل خطاب مرتجَل قائماً بذاته، ويحاول الناس أن يعرفوا ماذا يحصل، ولكن لا يُسعِفُهم الوقت .فالقتال يندلع في الشارع المجاور، أو يُوَجَّه خطاب آخر إلى سكان المدينة، أو ببساطة يُضطَرون إلى الفرار.

هكذا، تكتسب الأسئلة وسط الثورة، في شأن كيف نفهم الأحداث الراهنة ومن نصدق، أهمية فائقة. وتزداد أهمية فهم الرموز التي تساعد على قراءة المظاهر الخارجية للغرباء مع تسارع التاريخ وتجميد الزمن.

يشيع في فترات الفوضى الثورية استمرار عمل السُّنَن الدلالية لكنها تتعدى حدودها المعهودة. فجأة ثمة أرستقراطيون ينظرون إلى العالم بعيون العمال، ويشعرون بما كانوا متعامين عنه في أيام الاستقرار. وبالعكس يمكن المتمردين تبنِّي رؤية الجائرين في

لحظات الأزمة، وهي رؤية يمكنها أن تضلِّلَهم. ويحاولون فجأة فهم ما يحصل بالرجوع إلى رؤية الجماعات المتعلِّمة الواثقة بنفسها لمعرفة ما هي مصالحهم التي قد تكون تدمير مَن هم فوقهم؛ فهذه الإزاحة المعرفية هي ما حصل في عام 1848.

كان لألفونس دو لامارتين (Alphonse de Lamartine) دورٌ حاسمٌ في انتقال هذه الرؤية من مكان إلى آخر. وبحلول ثلاثينيات القرن التاسع عشر، حقَّق مكانته كشاعر رومانسي كبير. هو لم يدخل المجال السياسي بالمصادفة؛ فمن أواخر الثلاثينيات اهتم بالشؤون الوطنية اهتماماً كبيراً .ووُصِف طوال عقد الأربعينيات بالرجل الراقي، فهو يتمتع بجدارةٍ لقيادة البلاد تفوق جدارة الملك البرجوازي لوي فيليب. وعندما اندلعت الثورة في باريس، أصبح الشخصية التي تَحظى بالموقع الأفضل في نظر الحشود الباريسية.

في 22 و23 شباط / فبراير 1848، تَحوَّل ذلك الاستياء المتراكم طوال سنوات ضد نظام لوي فيليب، فجأة، إلى ثورة. وتحسَّر الجميع على أيام 1830 العظيمة، وتذكروا السنوات العظيمة التي تلت ثورة 1789. لم تكن هذه الثورة في البداية دموية على الإطلاق، إذ كانت تنطوي على بعض من المرح. وبدت المرحلة التي أعقبت شباط / فبراير 1848 لماركس مرحلةً "مأساوية "أكثر منها حقيقية:

ثورة شباط / فبراير كانت هي الثورة، الانتفاضة العامة بأوهامها وشِعرها ومضمونها الخيالي وعباراتها الرنانة.

توسعت أعمال الشغب بباريس في آذار / مارس ونيسان / أبريل وأيار / مايو. وفي حزيران / يونيو، قمعت قوات الجنرال كافينياك (Louis - Eugène Cavaignac) اضطرابات الشوارع بالقوة. وفي كانون الأول / ديسمبر 1848، حقَّق حفيد نابليون الأول فوزاً ساحقاً في الانتخابات الرئاسية الوطنية، وبدأ بعدها بقليل يمهد الطريق ليصبح دكتاتوراً على فرنسا.(287)

بلغ لامارتين الذي كان أحد الوجوه البارزة في أيام شباط / فبراير، أوجَ مجده في آذار / مارس ونيسان / أبريل .وفي حزيران / يونيو بدأ هذا المجد يأفل. ففي كانون الأول / ديسمبر، موعد الانتخابات الرئاسية، حصل على 17,000 صوت، فيما حصل نابليون الشاب على 5,500,000 صوت. لم يكن لامارتين في أيامه الأولى مُخطِّطاً ثوريّاً، مع أن كتابه تاريخ الجيروندديين (Histoire des Girondins)الصادر في عام 1847 يستعيد ذكرى الثورة الكبرى في أوساط قِطاعات واسعة من الجمهور البرجوازي، ويصوِّر أفول النظام القديم كحدث إنساني.(288)

لفهم كيفية توافر القدرة لشخصية عمومية على تهدئة حشود ثائرة من العمال، يجب فهم وزن الكلمات في ثورة شباط / فبراير، وهو وزن يسمِّيه ماركس بازدراء "أوهامها "و"شعرها ." وعن هذا الموضوع، يقول لنا [المفكِّر] تيودور زلدن:

فجأة صرنا أحراراً في قول ما يحلو لنا من دون خوف من الشرطة، وصرنا قادرين على نشر أيّ كتاب، وتأسيس صحف من دون رسوم ولا كفالة ولا ضرائب ولا رقابة.

صدرت صحف كثيرة بأعداد ضخمة من النسخ وبسرعة كبيرة، 300 صحيفة في باريس وحدها، مع توزيع هائل. واختفى إلى حينٍ رداء الصمت الذي كان يلتف به العمال في المقاهي. أما لامارتين فكان مقدَّراً بسبب مواهبه الخطابية في عالم كان الكلام فيه بحرية ممكناً، ولو مرة واحدة.(289)

لنقتفِ الآن أثر لامارتين في يوم من أيامه. تعقد الحكومة المؤقَّتة صباحَ 24 شباط / فبراير 1848، جلسةً في دار البلدية. المبنى تحوطه حشود ضخمة. الناس الذين يؤلفون الحشود لا يخرجون من أحياء البؤساء في باريس وحدها، فهناك الشغيلة القادمون من الأماكن كلها، والحرفيون، والعمال الذين لا يعرف بعضهم بعضاً إجمالاً. كانت الحشود في ذروة الهَيَجان، وكل من يحاول مصادرة مقاليد السلطة يبدو مشبوهاً.(290)

في هذا اليوم توجَّه لامارتين بالكلام إلى الحشود سبع مرات. وعند المساء كان

عدد كبير من المستمعين سكارى. يروي شهود عيان أن مسدسات كانت جاهزة للإطلاق، وأن رجلاً قذف فأساً باتجاهه. في كل إطلالة من إطلالاته، كان الناس يصرخون ضده. وفي المساء طالب أحدهم برأسه. لكن ردة فعل لامارتين كان مذهلة في كل مرة. لم يكن يناقش الحشود ولا يسعى لتهدئتها، بل يتحداها. يتلو قصائد تقول لهم إنه هو مَن يعرف كيف يعيش اللحظة الثورية، وبعد أن يصف الشغيلة بالأغبياء يقول لهم إنهم لا يفهمون ما يحدث. لم يكن متعالياً، بل أغضبه سلوكهم، فعبَّر لهم عن ذلك.(291)

يقضي المنطق، في وضعٍ كهذا، اعتبار لامارتين رجلاً ميتاً بعد نطقه الجملة الاحتقارية الأولى. بيد أن هذا العرض من الاحتقار ورفض مساومة الحشود، مساءً وفي النهار، هو بالتحديد ما حملها على السكينة. يخبرنا هنري رمسين وايتهاوس، كاتب سيرة لامارتين، أن تصرُّفَه فاجأ الناس وسحرهم، فبدأوا بالتململ والندم. ويتذكر إلياس رينو، شاهد عيان ذلك المشهد، أنه رأى لامارتين "أَنُوفاً ومتحمساً "في تصرفه، ولكن كان صعباً عليه تذكُّر كلمات لامارتين.(292)

كان انتصار لامارتين في شباط / فبراير وآذار / مارس ونيسان / أبريل انتصار رجلٍ نجح في كبح الحشود التي تطالب بالحرية والمساواة والأخوّة، من طريق وصفه إياها صراحة بالرعاع. أعلن لامارتين أنه أرفع شأناً من مستمعيه لأنه قادر على التعبير عن "ضبط النفس والسلطة"، بينما هم غير قادرين إلا على الهيجان كالحيوانات. وحين كان يبدي لهم نبل مشاعره ولطفها، كانوا يتحولون إلى خاضعين ومحترَمين، فيتخلون عن مطالبهم في حضرته. ذلك لأن شخصيته العمومية تمنعهم من التعبير عن مصالحهم الخاصة. لقد كان مرشدهم.

تُظهر أحداث 25 شباط / فبراير تبلوُر كل مقومات هذه السلطة في العلن وهي: التشديد على اللحظة الفورية عندما يخاطب السياسي الحشد؛ وشعورهم بأن خطابه يكشف عن شخصية متفوّقة؛ وفرض الصمت؛ وتخلّي الحشد مؤقَّتاً عن مصالحه الخاصة.

لكل الثورات لحظات تكتسب فيها قضية تافهة قيمة رمزية مهمة جدّاً. وقد تكون القضية تحطيم تمثال للزعيم السابق أو نصبٍ يمجد معركة سابقة. وفي نهاية شباط / فبراير 1848 كانت القضية لون العلم: هل ينبغي أن يكون أحمر ويرمز إلى الثورة أو ثلاثي الألوان ويرمز إلى الأمة؟ ورغم تحرك الدول المحيطة بفرنسا ضد الثورة ونسج مؤامرات ومؤامرات مضادة، اكتسب النقاش في شأن لون العلم زخماً عاطفيّاً. وتجمَّع في 29 شباط / فبراير حشد كبير من العمال الغاضبين حول مقر البلدية. ومرة ثانية، أصبح ألفونس دو لامارتين مبعوث الحكومة لتهدئة الحشد كي يتمكن ممثِّلو الشعب من معالجة المعنى التجريدي لرقعة القماش الحمراء.

بيد أن لامارتين لا يخاطب الحشد في شأن العلَم مباشرة، بل يتحدث عن مشاعره الخاصة. ويقارن القماش الأحمر براية من الدماء، ثم يلقي قصيدة عن رايات الدماء التي ترفرف في السماء . ويحدِّثهم عن الفرق وعدم المساواة بينه وبينهم ما داموا يرفضون شعره .ويستذكر في مذكراته أنه أنهى خطابه بالقول:

بالنسبة إليّ لن أسمح قط ليدي بتوقيع المرسوم الذي تَسْعون له. وسأرفض حتى مماتي راية الدماء هذه، وعليكم رفضها بقوة مثلي تماماً.

ربما كان من السهل على لامارتين تذكُّر هذه الأسطر لأنه سبق أن كتبها في عام 1791 في كتابه تاريخ الجيروندين على لسان زعمائهم. وبفضل أبحاث لوي بارتو عن فن لامارتين الخطابي، نعرف اليوم أن معظم خُطَبِه كان يعدّها مسبقاً، ويتمرن على أدائها أمام المرآة .كان يترك انطباعاً بأنه عفوي، لكن مظهره كان مُعَدّاً بدقة كنبرة صوته التي كانت نبرة ممثل مثل غاريك.(293)

كيف تتجلى سلبية الحشود؟ تقدِّم لنا شاهدة عيان معادية للامارتين، وهي امرأة أرستقراطية وكاتبة تحمل اسماً مستعاراً هو دانييل سترن (Daniel Stern)، وصفاً مفصَّلاً. كان الجمهور يصغي بانتباه إلى تدفُّق كلماته كي يعرف ما يرمي إليه. وبحسب سترن، فإن المسألة عنده لم تكن مسألة أيديولوجية بصرف النظر عن الموقف الذي يتخذه، بل المهم عنده كيف كان يشرح موقفه. ما يحصل عليه الجمهور من الانتباه

لكلامه كان ثابتاً للغاية؛ فهو لمحة عن مشاعره. وتقول سترن: إن الناس المأخوذين بأداء لامارتين يصبحون "صامتين بطريقة غير معقولة ."ينسَون مطالبهم الخاصة ومصالحهم الخاصة. وفي قوله لهم إنه يستطيع أن يشعر من دون أن يصرخ، وإنه يسيطر سيطرة تامة على نفسه، مفارقة مهينة لاحتجاجاتهم الصاخبة والفوضوية" .إنه يُخضع [...] الحشود بقوة بلاغته التي لا تُضاهى ."لا أحد ينشغل بما يقوله، بل يصبّ اهتمامه كله على كلامه الشاعري اللطيف .وعندما أشدد على أن القناع أصبح وجه إنسان ما، فإنني أقصد أن القدرة على إحداث انفعالات في الحشود تعني أن هذا الإنسان يملك شخصية رفيعة المقام، ومقامها رفيع لأنها "أصيلة.(294)"

استخدم السياسي، بهذه الطريقة، شخصيته بصفتها قوة مضادة للأيديولوجيا. وبقدر ما نجح في إثارة الاهتمام والاحترام وإقناع الناس بصدقه، استطاع صرف نظر مستمعيه عن التعامل مع موقعه وموقعهم في هذا العالم. قوة هذه الشخصية هي ما أرعب توكفيل، على الرغم من كونه محافظاً أكثر من لامارتين، ومستفيداً من إصلاحات النظام ما بين شباط / فبراير ومنتصف أيار / مايو استفادة مباشرة. كتب توكفيل:

لا أعتقد إطلاقاً أن هناك شخصاً أوحى بالحماسة المضطَرمة مثل الحماسة التي أحدثها [لامارتين]؛ كان علينا أن نرى كيف يمكن أن يثير الخوفُ الحبَّ ويبعثه، لنقيس بأي إسراف هيامي يمكن أن تحب الناس.(295)

كانت ممارسة لامارتين كممارسة ديغول في الجمهورية الخامسة، وبشكل أقل شأناً كممارسة ريتشارد نيكسون دفاعاً عن نفسه ضد اتهامه بالفساد. إذا استطاع الزعيم تركيز الانتباه على قدرته على الشعور في العلَن، يمكنُه التغلب على كل الضغوط التي تمارَس عليه. بيد أن المقارنة غير دقيقة من ناحية واحدة. ففي هذه الانتفاضة الثورية التي شهدها القرن التاسع عشر، نجح لامارتين القائد في فرض ما كان بمنزلة معايير اللياقة للطبقة الوسطى في المجتمع، أي الصمت في حضرة

الفن على جمهور الطبقة العاملة، خارج المسرح، وفي لحظة استيقظت فيها الطبقات العاملة تماماً. هذا ما يقوم به السياسيون الجُدُد حيال جمهور أكثر تنوعاً في تركيبه الاجتماعي. زد على ذلك أن الخطابة الشعرية لم تَعُد على الموضة؛ لكن ممارسة فن الخطابة ووظيفته ما زالتا تربطان الماضي بالحاضر. ما يراه المرء في لامارتين خلال ذلك الوقت القاسي أن أيّ سلطة قادرة على نشر ثقافة الشخصية في مواجهة المصالح الطبقية. لقد ارتكب ماركس خطأ فادحاً في اعتقاده بأن "شِعرَ "هذه الحركة الثورية و"عباراتها الرنانة "غريبان عن "الصراع الحقيقي ."فالشِّعر والعبارات الرنانة تغلبت حقّاً على الصراع الطبقي.

كان توكفيل قاسياً على لامارتين عندما وصفه بدمية في يد النظام. كان لامارتين وزير خارجية النظام. ووفقاً لرأي المؤرخ الحديث وليام لانغر،

[...]أثبت أنه واقعي عنيد [...] إذ أعلن التزامه بسياسة سلمية اعترف بها اللورد بالمرستون فوراً. وأثنى الرأي العام البريطاني ووزير الخارجية على لامارتين الذي كان رجلاً عاقلاً.

بيد أن هذه القدرات لم تجعله زعيماً شعبيّاً بنظر الحشد الثوري في باريس. في الواقع، لم تلقَ سياسته الخارجية شعبية لديهم واعتبروها ضعيفة. وكان الظهور المتكرر للامارتين أمام الجمهور في الأشهر الأولى من الثورة إجراء لإعادة التوازن إلى التأييد العمومي الذي دمرته سياسة لامارتين الخارجية العنيدة.(296)

كان أحد الفروق بين تجربتي عامي 1830 و1848، كما رأينا سابقاً، أنه في عام 1848 لم يَعُد الشعب يشعر كمجتمع يمكن أن تخدم الإجراءات المشتركة مصالحه المتباينة. ففي عام 1848 كانت البرجوازية هي الطبقة التي تقود الثورة وعدوّة الحشود في وقت واحد. آمَنَ لامارتين نظريّاً بالشعب، لكنه لم يشعر بالراحة عندما وجد نفسه أمام هذا الشعب. وآمَنَ بأن "حسّ النَّبالة " يجب أن يحكم الأمة، لكنه تردد، في الوقت نفسه، في تحديد ما إذا كان النبلاء يُجسِّدون هذا المبدأ أفضل من الجميع. اعتقد بأن "الشِّعر "يمكنه أن يهَبَ الأمةَ العظمةَ، لكنه يجهل كليّاً أيّ صلة يمكن أن تنعقد بين الأبيات الشعرية واثنتي عشرة ساعة من العمل اليومي الذي يقوم به العمال

لستة أيام في الأسبوع، أو صلة تلك الأبيات بمساكنهم الموبوءة بالجرذان .يصعب على من هم على شاكلة لامارتين فَهمُ معنى الأحداث التي يقودونها. إنهم ليسوا "جمهوريين "مزيَّفين، بل كانوا جماعة مترددة ومتناقضة حقّاً.

واجه لامارتين، عند مخاطبته الحشد الباريسي، الحد الأكثر تطرفاً من مشاعر الطبقة العاملة في أثناء الثورة .ففي انتخابات نيسان / أبريل 1848، صوّتَ أبناء الطبقات العاملة الباريسية لمصلحة مرشَّحي الطبقة الوسطى: لم ينجح في الانتخابات سوى 12 نائباً اشتراكيّاً، كما سقط راديكاليون بارزون من أمثال بلانكي (Louis - Auguste Blanqui)وراسباي (François - Vincent Raspail) .مع ذلك كان الإحساس بالعداء بين الطبقات الاجتماعية واسع الانتشار. وكان الأكثر عدائية هم الأشخاص الأعلى صوتاً والأكثر نشاطاً في الشوارع، وكانوا مستعدِّين لاقتناص أيّ فرص تتاح لهم وتمكِّنهم من تدمير حتى نظام شعبي .وقدرة لامارتين على إسكات هذه العناصر المتطرفة شهادة على قوة الشخصية في العلن، وهي أيضاً علامة على القيد الساخر على الشخصانية العمومية نفسها .وبعد أن أدرك متظاهرو الشوارع، أخيراً، ضرورةَ وضع نظام للحياة اليومية بعد منتصف أيار / مايو، تعبوا بسرعة من لامارتين، وفقدوا اهتمامهم به، وكأنهم استبدلوا بشخصه استعدادَهم للخضوع لتحكُّم النظام فيهم. ومع نهاية أيار / مايو كانوا قد استنفدوا قواه كليّاً.(297)

من أين تنتزع الشخصية سلطتها التي تُمكِّنها من تعليق مصالح المجموعة؛ لفهم هذا الأمر لا بد من العودة إلى مبدأ التأصُّل، وإلى الإيمان بما هو مباشر، ذلك الذي يتجلى في القرن التاسع عشر. يمكن أن يلغي ظهور شخصية في العلن، في لحظة معيَّنة، عبء الماضي، ويمحو ذكرى المظالم، ويؤجل قناعات الفرد. لكن لتستطيع الحشود أن تقتنع يجب أن يكون لمظهر الشخصية وسلوكها قيمةَ وضعٍ مطلق. ففقدان الذاكرة يحدث عندما تتوقف الحشود عن الحكم على هذه الشخصية في ضوء أفعالها وأيديولوجيتها. أما إذا تمسكت بالحكم على الجوهر وبـ "النص"، فمن الممكن أن تتجلى مصالح الأنا الجماعية. بيد أن سنن الدلالة المتأصلة معادية لإثبات الأنا الجماعية. وهذه السُّنَن تحيل بدورها إلى العلمانية المُحدَثة.

هناك افتراض عام بأن الحشد دائماً ما يكون متقلباً، غوغاء يمكن إخضاعهم إذا واجههم رجل قوي. إن هذا الافتراض العام غير صحيح.

إن مبادئ الاعتقاد التي تتحكم في مجتمع من المجتمعات، هي ما يحدّد الطريقة التي يمكن أن تؤخذ بها الحشودُ بالزعيم وتخضع له. لفهم سيادة الشخصية على المصالح الطبقية لدى حشد حديث، علينا التدقيق في الفوارق بين الاعتقاد الدنيوي والاعتقاد الديني. ولنأخذ كمثال الفوارق بين شخصية لامارتين السياسية وقس ثوري ناشط بفلورنسا في عصر النهضة.

جلس راهب شاب، في عام 1484، في دير سان جورجيو في مدينة فلورنسا، ينتظر صديقاً. وفجأة تبدت له رؤيا عن عقاب شديد سيُنزِله الله بالكنيسة، وعندئذ سينهض شخص ما ليقود المبتَلين. وغمر جيرولامو سافونارولا شعور قوي بأنه سيكون ذلك الشخص. وبالفعل بعد عقد من الزمن أصبح القائد الأول للرأي العام في فلورنسا بعد أن كانت مهددة بالاحتلال الأجنبي عام 1494، وأصبح ممثلَ المدينة في التعامل مع أعدائها، والقوةَ الأخلاقية في داخل أسوارها. دعا الراهب أهالي فلورنسا إلى التخلي عن متعهم التافهة وحرق الصور والكتب والملابس غير المحتشِمة. وكان الرسام بوتيتشيلّي (Sandro Botticelli)من بين الذين استجابوا لدعوته فأحرق الكثير من لوحاته. بيد أن الراهب الشاب مثله مثل لامارتين شهد نهاية مفاجئة لدوره كزعيم شعبي وزوال قدرته على تهذيب جماهير المناطق المدينية.(298)

إن مقارنة زعيمين شعبيين تفصل بينهما أربعة قرون تشبه مزج الماء والزيت. بيد أن هذين الرجلين تقاسما تجارب متماثلة كثيرة تبرز منها بعض الفروق بينهما. فقد حكم الرجلان بفضل قوة خطابهما وبلاغته، ولم يكن أيّ منهما رئيس حكومة شرفياً أو اسمياً. وكانت شعبية كل منهما ترتكز على موقفه الخطابي نفسه إذ كان مؤدِّبَ أتباعه ومهذِّبَهم. لم يستجدِ أيٌّ منهما الجماهير المحتشدة أن تصغي إليه، وكانت رسالتهما على الدوام رسالة تأنيب ونقد أخلاقي. وأتقن كلاهما لغة توبيخ تلائم الحشود الكبيرة التي لا يعرف أفرادها بعضهم بعضاً، أي لغة تخاطب حشود المدينة

وهي على النقيض من حديث القس إلى رعية الكنيسة أو إلقاء الشاعر قصائده في صالة. وأخيراً، كان سقوطهما مشابهاً.

سنركز من حيث الفرق بينهما على أن أحدهما كان قسيساً يتحدث وسط ثقافة ما زالت تقية وورعة، والآخر شاعر يتحدث وسط ثقافة تُعامل الدين كمجاملة مهذبة. ولم يكن الإيمان وعدم الإيمان هو الفاصل بينهما، بل كان بين الإيمان المتعالي والإيمان المتأصل في داخل صاحب الشخصية العمومية. فما أثر الفرق في المعنى على سلوك الحشود؟

عندما كتب ياكوب بوركهارت حضارة عصر النهضة في إيطاليا (Civilization of the Renaissance in Italy)، وضع أطروحة ظلت موضع نقاش ومناظرة بعد مرور قرن على صدور الكتاب. ووصف ياكوب المدن - الدول في عصر النهضة بأنها أول مدن عَلمانية تصحو من إيمان أشبه بالحلم في العصور الوسطى. وارتكز تحليل بوركهارت على وجهات نظر قادة عصر النهضة مثل مارسيليو فيتشينو (Marsilio Ficino) الذي كتب:

هذا عصر ذهبي أعاد الحياة إلى الحقول الليبرالية التي كادت أن تختفي كليّاً، كالشعر، والبلاغة، والرسم وفن العمارة [...] وكل هذا توافر في فلورنسا.

لا تزال صورة بوركهارت التاريخية، بعد قرن من الأبحاث، غير مكتملة لأنه، إلى جانب افتخاره بالدنيوية، استمرت لديه مشاعر أكثر ظلامية وأكثر تجذراً في ماضي القرون الوسطى.(299)

يتحدث [المؤرخ الأميركي] روبرتو لوبز (Roberto Lopez) عن "اكتئاب " و"تشاؤم "دائمين من الجنس البشري لدى مفكري عصر النهضة. ولا يقتصر هذا الاكتئاب على رجال الدين بل يتعداهم إلى سياسيين مثل مكيافيلّي وفنانين مثل ليوناردو وميكيلانجلو. ويقال: إن لدى النخبة المثقفة "جوعاً أخرويّاً"، إذ أمضى عقلانيون مثل [الفيلسوف] بيكو ديلّا ميراندولا (Giovanni Pico della Mirandola) ساعات طويلة

يدرسون العلامات الباطنية للقبلانية (Kabbalah) . بيد أن الإيمان بالكنيسة والتخيلات الدينية الوسيطة ظل راسخاً في أوساط جماهير المدن.(300)

كان الرابط الديني أحد العناصر القليلة التي حافظت على تماسك سكان فلورنسا، التي كانت في أواخر القرن الخامس عشر مدينة ذات تنوع سكاني كبير، وكان كثيرون من غير التوسكانيين - أي غير المواطنين - يعيشون فيها، بعضهم منفيون من مدنهم، وآخرون نازحون جاءوا إلى فلورنسا لاجئين نتيجة الحرب. إضافة إلى ذلك، لم يكن تعويض معدل الوفيات المرتفع لكل جيل، من بين السكان التوسكانيين أنفسهم، يحصل من خلال زيادة معدل الولادات، بل من خلال معدل الهجرة المرتفع من الريف إلى المدينة. وكان الفلورنسيون المولودون لأبوين فلورنسيين أقلية بين سكان المدينة.(301)

تحدّث سافونارولا إلى هذا التجمع من الغرباء الذين شكلت الديانة الرابط المشترك بينهم. وسافونارولا نفسه غريب عن فلورنسا، فقد ولد في مدينة فيرارا (Ferrara)الإيطالية لعائلة من الطبقة الوسطى في عام 1452. والتحق في سن الثالثة والعشرين بالرهبانية الدومينيكية في مدينة بولونيا (Bologne)؛ وكان أتباع هذه الرهبانية يسمون أنفسهم الرهبان الوُعَّاظ، وفرضوا دراسة فن الخطابة كواجب ديني على الرهبان. وهكذا دُفع سافونارولا إلى العمل على مَلكاته الخطابية كقضية إيمانية. وبعد تعرّض مستقبله المهني لبعض العثرات في ثمانينيات القرن الخامس عشر، استكنَّ في فلورنسا عام 1490، وأصبح راعي كنيسة سان ماركو في عام 1491، ومثَّل الضمير الأخلاقي للمدينة طوال السنوات الأربع التالية.

لم يكن سافونارولا مفكراً أكثر وضوحاً أو أصالة من لامارتين. ويقول [المؤرخ الأميركي] فيليكس غيلبرت إن حياة سافونارولا الفكرية كانت خليطاً من مصادر عديدة غير متجانسة، وإن تعاليمه اللاهوتية كانت عبارات عامة معروفة. ولم يُهرَع الناس لسماعه لأنه يقدِّم لهم رؤية خاصة للعالم.(302)

كل ما قدَّمه لهم رسالة بسيطة عن حياتهم المعيبة وما عليهم فعله لتغييرها. وضخَّمت خطبه كل التفاصيل الصغيرة لحياة الفساد والرفاهية. وكان التشبيه الساخر أسلوبه المفضل" :لو ارتديتُ معطف فرو، لرأيتُ كم سيبدو سخيفاً عليَّ ."وكان يحمل في يده مرآة تعكس صورة مستمعيه لجعلهم يُثَبِّتون أنظارهم على شخصه، وكان يُريهم كم هي منفّرة معاصيهم عندما ينظرون إليها كما تتجسد في شخصه، ثم يقلب عليهم الطاولة فجأة، ويبدأ بتأنيبهم على تصرفاتهم، ويخبرهم بتفصيل دقيق أن عليهم إصلاح أنفسهم، ويشرح لهم كيفية ذلك.(303)

غالباً ما كان مستمعو سافونارولا عدائيين وعنيفين تجاهه عندما يبدأ حديثه. وقد تحدّث ليس في الكنائس فحسب بل في الساحات العامة، وألقى عِظات ارتجالية في الأسواق. ومثل لامارتين، أشعَر مستمِعيه بالخجل من أنفسهم من خلال صبّ انتباههم على شخصه وجعل كل جانب صغير من مشاعره موضوع عظته؛ لكن القسّ اختلف عن الشاعر في طريقتين.

أولاً، سعى لما هو أكثر من السيطرة عليهم وإلزامهم الصمت، أي لدفعهم إلى تغيير سلوكهم؛ أما هدف لامارتين فكان تهدئتهم فحسب. وسعى القس للحصول على استجابة من الجمهور بينما سعى الشاعر لإخضاعهم فحسب. وبعد أخذ كل اختلافات الزمان والمكان والظروف والهدف بالاعتبار، يبقى سبب بنيوي أساسي لاستطاعة تحدث القس عن الإصلاح والشاعر عن الإنكار والرفض. فهذا القس، مثل أيّ قس آخر، هو مجرد أداة لدى قوة أعلى .فكل المعاني المرتبطة بشخصيته في العلن مصدرها عالم آخر. وباعتباره كاهناً، فإن حضوره، مهما يكن ساحراً في حينه، لا يكون مستقلّاً بذاته أبداً؛ كما إن ملكاته الخطابية تقود دائماً إلى ما هو أبعد من شخصيته. ويبيِّن الجمهور له مدى تأثيره فيهم بالمشاركة في الطقوس المقدسة. ولنتذكر كلمات [الأسقف الفرنسي] جاك بينين بوسوييه: إذا كانت البلاغة تثير مشاعرك فعليك أن تكون أكثر تقوى.(304)

لا يتجاوز شيء اللحظة الآنية في عالم لامارتين. للمظاهر قيمة مطلقة وحقيقية بشروطها الخاصة؛ وتالياً يصبح المستمعون سلبيين ما إن ينضبطوا. جلّ ما يدركونه

هو أن من يتكلم أعلى منهم شأناً. فكيف يستطيعون فعل شيء آخر غير تأييده والخضوع له؟ ولأن الراهب أداة لقوة تتجاوز عالم المظاهر الخارجية، لا يبقى مستمعوه أسرى الوضع الراهن المباشر الذي يخجلون منه، وينظرون إلى الراهب كشخص أكثر سموّاً منهم.

كان أشهر تصرف لهذا القس دفع الناس إلى القيام به، هو إحراق الأغراض "الباطلة "في المدينة. ففي عامَي 1496 و1497 خصّص سافونارولا يوماً لإحياء عادة قديمة عفّى عليها الزمن تقضي بقيام أطفال فلورنسا بزيارة المنازل وجمع الصور المدَنَّسَة والفِراء والملابس الفاخرة والكتب وإحراقها في ساحة المدينة وسط الصلاة المرتجلة. ويُفترَض أن غزوات الأطفال هذه هي ما قدّم لها ساندرو بوتيتشيلّي رسوماته لإحراقها.(305)

يميز فكر توما الأكويني بين الشعائر الداخلية والمسرح الخارجي؛ فالرجال والنساء بحاجة إلى شعائر خارجية لأنهم كائنات غير مكتملة. فالصلاة المشتركة والبخور والموسيقى هي وسائل للوصول إلى داخل النفوس حيث يمجّد الناس الله. ويطرح المسرح الخارجي "الفضيلة المتيَّمة ." فما فعله سافونارولا هو نقل منصة المسرح الخارجي من الكنيسة إلى المدينة.(306)

إن الثمن الذي تدفعه المجتمعات التي تخلصت من السحر والعقائد المتعالية والكهنة وطقوسهم غير المفهومة، يجعل سيطرة خطيب سياسي مفوّه على الناس وإبهارهم مهمة سهلة. لم يَعُد هناك من معايير يُستند إليها، وليس من واقع خارج أفعاله وأحكامه. أما الكاهن فهو دائماً ممثل سلطة عليا، ويستطيع أن يجسّد النعمة الإلهية، من دون أن يدّعي امتلاكها قط. الكاهن يسيطر طبعاً على المؤمنين به ويستتبعهم، لكنه يترك لهم حرية القدرة على التعبير. في الواقع، هو يحثهم على مشاركته كلمة الله، وذلك في الفصول المسرحية التي نسميها الشعائر. أما السياسي الدنيوي فيُقنِع أنصاره بالواقع المطلق للملموس والمباشر، هنا والآن، مدمِّراً بذلك قدرتهم على التعبير والدفاع عن مصالحهم الخاصة. وفي ظل الظروف الدينية والدنيوية، يفقد الناس الحس بطريقتين مختلفتين: في الحالة الأولى يُشل عقل الناس، وفي الثانية تُشل إرادتهم.

عندما يخاطب المؤدِّب أو الراعي، سواء كان راهباً أم خطيباً دنيويّاً، حشداً بقوله" :أنتم تافهون "أو "أنتم في حاجة إليّ"، فلِمَن تشير كلمة "أنتم"؟ لا يشير الراهب إلى الإنسان بكامله لأن الإنسان غير متورط في تلك العلاقة المأساوية أو أيّ شأن دنيوي. فالجزء من الإنسان الذي يمكن دائماً أن يلمسه الله يكون دائماً خارجاً أو بعيداً عن العالم وعن خطايا الفرد الدنيوية .وللمفارقة، هذا هو سبب تمكُّن راهب مثل سافونارولا من أن يقول لكم إنكم تافهون ويتوقع منكم إصلاح أنفسكم. فجزء من "أنتم "يتمثل في إرادتكم المنفصلة عن خطاياكم.

إن المباشر في الثقافة الحديثة الدنيوية هو وحده الحقيقي؛ يقال للجماهير إنها "خسيسة"، فيصعب عليها الدفاع عن نفسها ضد هذا التوكيد. المتهم هنا هو الأنا الجماعية كاملة. والسبيل الوحيد لتشعر بأنها ليست خسيسة هي في التبرُّؤ من نفسها أو من تلك الأنا. فحين يعلن الخطيب" :أنتم تحتاجون إلي"، يكفي أن نصدّقه للحظة كي نخرّ أمامه ساجدين مستسلمين. يصبح الناس سريعي التأثر لأنهم علّقوا مصالحهم الجماعية. ويتصاعد طرح مسألة عدم المساواة الانفصالية بين الخطيب والمستمعين. عدم المساواة هذه تُحَسُّ بوصفها عدم مساواة مطلقة. لذلك، يصمت الذين يشعرون بأنهم أدنى. لقد أسهم المثقفون الذين تصدوا للإكليروس، والعلمانيُّون، وفلاسفة الظاهراتية - أي كل مَن جعلوا المباشر والتجريبي معياراً للحقيقة - ساهموا لاإراديّاً في تقوية أدوات السيطرة السياسية هذه.

تعني كلمة "كاريزما "أن نعمة الله حلّت على شخص. فمعنى "النعمة "نسبة إلى الكاهن هو أن السلطة الإلهية قد حلّت مؤقَّتاً عليه في أثناء احتفاله بشعيرة من الشعائر أو قيامه بمراسم القداس. لكن بالنسبة إلى كاهن مثل سافونارولا يعظ في الشوارع علينا تعديل هذا الوصف قليلاً فنقول إنه قد أظهر كاريزميَّته من خلال إدخال المشاعر إلى نفوس مستمعيه التي تجعلهم راغبين في تغيير نمط حياتهم. ويبدو لهم أنه رسول الله ما دام قد شكَّل مركز استقطاب لتصرفاتهم الإصلاحية.

إذا كان من المنطقي وصف لامارتين بأنه مؤدٍّ كاريزمي، فسنُضطر إلى القول إنه قادر على إشعار مستمعيه بأن لديه شيئاً هم محرومون منه كليّاً. ولكن ماهية هذا الشيء، وماهية النعمة الجديدة، تُعَدّان أمرين غامضين بالنسبة إليهم. كتب [السياسي]

لودرو رولان (Alexandre Ledru - Rollin)(307) إلى صديق له" :كان الجميع متأثراً بالسيد لامارتين، لكنني لا أستطيع تذكُّر كلمة واحدة مما كان يقول ."كان لودرو رولان أحد قادة يسار الوسط يومذاك، ويملك نصّاً متماسكاً لإبلاغه إلى عمال انتفاضة 1848. نصّ يتكلم عن مصالحهم ومطالبهم، لكنه لم يوقِظ فيهم سوى القليل من الحماسة إذا ما قورن بلامارتين الذي يَصعُب تذكر كلماته.

بدأ السياسيون من عام 1825 إلى عام 1848 يفكرون في خطابهم وظهورهم العلني مقارنة بظهور الفنانين المسرحيين، ولا سيما الممثلين والعازفين المنفردين الذكور. يغار لامارتين، صديق فرانتس ليست والمعجَب به، من شهرته الكبيرة، ويذكِّر بإمكان "استخدام الناس الذين يقفون أمامك للسيطرة على العالم ."يدرس لودرو رولان حركات فردريك لوميتر، وينصح أنصاره بتقصِّي أسباب شعبية الممثل، إذا أرادوا أن ينتصر اليسار في فرنسا. أما جيرالدين بل، فتتكلم عن حدوث "انتقال "شامل للرموز البطولية في أوروبا الغربية خلال ثلاثينيات القرن التاسع عشر . فالدوافع التي كانت تحث الناس على الاهتمام بالسياسة بدأت "تنتقل "إلى الفن. وكلما تلاشت الأسطورة النابليونية حلّ الفنان محل الإمبراطور بوصفه شخصية عمومية قابلة للتصديق. وما إن حدث هذا الانتقال حتى اقتدى السياسيون بدورهم بصور الفنانين، وتبنّوا طريقتهم في الإحساس والحركة. لقد ولد نموذج جديد من البطولة.(308)

كان لامارتين السياسي المهم الأول الذي تأقلم مع انتقال مجموعة الصور الكاريزمية. ففي المجتمع الذي عاش فيه، كان عصر نابليون قد بدأ ينتهي. وبعد النصر الذي تحقق في معركة أوسترليتز (Austerlitz)، تلقّى نابليون تهنئةً من صديق قديم على "شجاعته وجرأته"، معتبراً أنهما غير معروفتين منذ يوليوس قيصر. أما بعد الهزيمة التي لحقت به في روسيا، فاتّهم الصديق نفسُه الإمبراطورَ بأنه فرد متباهٍ حتى الجنون .لقد حُكِم على طبع نابليون بناء على أفعاله. أما لامارتين فلا يحتاج إلى القيام بشيء أمام جمهوره. فقواعد التمثيل في الفن تؤدي إلى تعالي النص؛ وحين تُسيَّس هذه القواعد، تفصل المؤدي عن أفعاله. هكذا اكتسبت الشخصية، التي لم

يعد جيل لامارتين يُدركها من منظور الفعل، استقلالية خاصة بها [أي لا تعود مرتبطة بـالتصرف]. وهذا الانفصال جعل عصره بذرة عصرنا.

تكمن السلطة الخفية لخطيب مثل لامـارتين في سـلطة السـيطرة عـلى المخاتلـة [اسـتغلال الغموض]. ليس لدى لامارتين نـصٌّ خـاصٌّ، إذاً لا يمكـن الحكـم عليـه في ضـوء الحقيقـة أو الواقـع الملموسين .فأساس شرعيته لا يحيل إلا إلى مشاعره ومقاصده. قد يؤدي هذا إلى مأثرة شـخص مـن أمثال [وزير الدعاية النازي] غوبلز (Joseph Goebbels)الـذي نجـح في إقنـاع أنـاس أذكيـاء بـأن اليهود شيوعيون وأعضاء في عالم المال الدولي. هل هذا الأمر ذو الطـابع المخاتـل، يشـبه ذاك الـذي يقنع ملايين الأشخاص بأن عذراء أنجبت طفلاً؟ يظل هذا السؤال مطروحاً.

انتهى عصر الثورات البروليتارية، وكذلك عصر المؤدي الرومانسي. فالذي لا يزال مستمرّاً، في غياب اللون والحماسـة والتنميـق، هـو بنيـة معرفيـة معيَّنـة: شخصـية عموميـة قابلـة للتصـديق تستطيع خلق حدث عمومي قابل للتصديق، بدلاً من سلوك قابـل للتصـديق. ربمـا اختفـت المزايـا الجمالية الأصلية القائمة على لقـاء الفـن والسياسـة، ولم يبـقَ سـوى التـأثير الظلامـي لــ "السياسـة المرتكِزة على الشخصية "الذي يبعث على الشلل.

الجماعة الأهلية

يمكن اعتبار تجربة لامارتين درساً لليسار: الإيمان بشخصيةٍ ما يمكن أن يؤخر وعـي العـمال الطبقي، ويؤدي بهم إلى التخلي عن مصالحهم. فالشخصية كما تتصورها الثقافة الحديثة هي عـدو جماعة سياسية حقيقية. بيـد أن صـوغ هـذا الـدرس بهـذه الطريقـة هـو صـوغ شـديد البسـاطة. فأدوات الشخصية والرموز التعبيرية التي استعملها لامارتين، تستطيع مجموعات منخرطة في صراع سياسي استخدامها استخداماً جماعيّاً. ومن الممكـن تجسـيد المعسـكرات المتصـارعة في مـا بينهـا في أشخاص متصارعين: ينتمي الشخص إلى هذا المعسكر أو ذاك قَـدْر شـبهه بأهـل أحـد المعسـكرَين. وهذا الشبه لا يُستخلَص من المقارنة بين تصرفات أنصار هذا المعسكر أو ذاك وحاجـاتهم الفرديـة، بل هو ينبني انطلاقاً من سيرورة سمَّيتها في الفصل الثامن "حل الشيفرة."

حل الشيفرة يعني حمل تفصيل من تفاصيل السلوك على أنه رمز لحالة كلية للشخص. فكما يمكن أن يشير لون وشاح أو قميص مفكوك الأزرار إلى فسق امرأة ما جنسيّاً، يمكن أن ترمز تفاصيل صغيرة، مظهرية أو سلوكية إلى موقع سياسي. يبدو أن هذه التفاصيل تشير إلى أنواع الأشخاص الذين يعتنقون هذه الأيديولوجيا أو تلك. فإذا كان المتحدث باسم الطبقة العاملة متأنقاً في ملبسه مثلاً، يمكن أن يستوقفنا مظهره غير المناسب إلى حد حمل كل ما يقوله على الوهم أو الكذب. في هذه الحال نكون قد فككنا شيفرة مَن يكون المتحدث من خلال مظهره.

يساعد تفكيك الشيفرة على تحديد الانتماء إلى جماعة سياسية. نراقب تفاصيل سلوك الناس الذين يعلنون آراءهم السياسية لنرى أيّاً منهم يتوافق على نحوٍ أفضل مع رؤيتنا لذاتنا، فتصير هذه التفاصيل كاشفةً للسمة الحقيقية للنزاع، وترمز إلى مقاصده النهائية .وعندما نحكم على الأيديولوجيا بناء على هذا النوع من التفاصيل، يميل الصراع السياسي ميلاً راجحاً إلى أن يصبح صراعاً شخصيّاً. وهذا ما يحوّل اللغة السياسية إلى منمنمات؛ أحداث تبدو صغيرة تتخذ أبعاداً متضخمة لأنها تكشف من هم المتصارعون، وبأي من الجهات السياسية يمكن الالتزام.

إن جماعة سياسية مكوّنة على هذا المثال هي جماعة أولية أو أهلية (Gemeinschaft)، إذ يسعى الناس للبحث عن الآخرين للكشف عن أنفسهم من أجل معرفة انتمائهم .وتتلخص أفعال الكشف في هذه التفاصيل التي ترمز إلى من يؤمن بماذا، وليس ما ينبغي أن يؤمن به الناس. وهكذا تصبح تعرية الأنا برنامج الحياة السياسية الخفي. وعندما تكشف هذه التفاصيل عن المتصارعين وتُضَخَّم في الخيال لترمز إلى شخص جمعي، يكون طابع الجماعة السياسية أخلاقيّاً أكثر منه أيديولوجيّاً.

يتهدد المجتمع الذي تتدنى فيه التفاعلات بين أعضائه، والذي تسيطر عليه أفكار الشخصية الفردية غير المستقرة، خطرُ إنجاب شخصيات جماعية مدمِّرة. فحلم الشخص الجماعي يميل إلى أن يكون حلماً عظيماً، لأن ذلك الشخص قلما يكون على معرفة بالآخرين وبذاته، وتنحصر معرفته بعدد ضئيل من التفاصيل الرمزية فحسب. لذلك يسهل أن يملك الشخص الجماعي سمة تجريدية تُفقده جزئيّاً حدوده .والجزئية هنا للكناية عن أن مفهوم الشخصية الجمعية نفسها يميل إلى جعلها شخصية متقلبة. فبعد أن تتكون هذه الشخصية تجد الجماعة صعوبة في القيام

بأنشطة جماعية، لأن الناس تنشغل قبل كل شيء بمعرفة مَن هم الذين ينتمون إلى هذه الهوية العظيمة والمتقلبة، ومن يجب أن يُستبعَد منها. جماعة كهذه تكون عدائية تجاه الدخلاء، ويقوم بين أعضائها تنافس لمعرفة مَن يجسّد الشخصية الجمعية على "حقيقتها"، ومعرفة من هو في الحقيقة الأميركي الطيِّب، والآري القُحّ، والثوري الأصيل.

ساعدت العيوب التي ظهرت في الثقافة العمومية في القرن التاسع عشر على تكوين هذا النمط من الاستيهام العمومي المدمِّر. فاقتحام الشخصية المجالَ العمومي ولَّد وهماً قوامه أن الشخصية الجماعية تشبه شخصاً ملموساً. وخلافاً لذلك، ينبغي على الشخص الملموس أن يكون في مقدوره التعرف على نفسه من خلال الجماعة. فوفقاً لهذه الترسيمة لا تغيِّر العلاقات الاجتماعية طبيعة الشخصية. وهذا أحد الأسباب التي جعلت "الحرية "المجازية التي تقود مجتمعاً ثوريّاً لدولاكروا، التي رسمها في منتصف ذلك القرن، مفتقدةً التصديق؛ فكل شخص مجازي يحوِّل الشخصية. وينبغي أن يحلّ محله شخص جماعي متخيَّل يمكن تمثله بوصفه فرداً ملموساً. والذين يتعرفون أنفسهم في هذا الفرد ليسوا في حاجة إلى التواصل مباشرة في ما بينهم. في الواقع لقد علّمهم القرن التاسع عشر أنه يحق لهم أن يكونوا وحدهم، وصامتين .هكذا تتكون أسس الجماعة الأهلية المدمِّرة: أي إن العلاقات العاطفية بين الناس تصبح حالات، لا أنشطة مشتركة. وتصبح الجماعة الأهلية في داخل المجتمع أشبه بمحرك يدور حول نفسه.

سوف نتعمق في التأثيرات المدمِّرة للشعور الجمعي في مجالين. الأول هو لغة الانتماء والنزاع مع من لا ينتمون، كما تبدت في قضية دريفوس، وخصوصاً في كانون الثاني / يناير 1898. والثاني كيف استعمل متطرفو الطبقة الوسطى لغة تنتمي أصلاً إلى مجتمع بروليتاري.

تُحوّل لغة الجماعة، في النزاعات وفي المجال السياسي الثوري، القضايا المؤسساتية والأيديولوجية إلى قضايا نفسية .فبقدر ما تبدو الأقنعة التي يضعها الناس تجلياتٍ لشخصياتهم، تصبح القضية قضية تبرير المظهر الخاص، ويصبح موقف الفرد تجاه القضايا قضية تبرير الذات .ومن ثم يمكن أن تتطابق المواقف المشتَرَكة والمعتقدات المشتَرَكة مع الذات المشتركة. والجماعات السياسية هي

"مدينية"؛ ليس بمعنى أن الصراعات السياسية أو الصراعات الثورية تجري حصريّاً في المدن الكبرى، بل هي مدينية على قدر ما تؤثِّر المفاتيحُ الاصطلاحية الخاصة باللغة السياسية في معرفة الغرباء في العواصم. فالسياسة "مدينية "بالمعنى الثاني للكلمة، أي إنها شكل من الإدراك يظهر في العاصمة، وينتشر إلى أجزاء المجتمع كافة، وبصرف النظر عن التقسيم الجغرافي للبلاد، يتبنى الناس جميعاً رؤية أولئك القادمين من مكان مميز [سكان المدينة الكبرى].

قضية دريفوس: الجماعة الأهلية المدمِّرة

قيل إن قضية دريفوس كانت "مأساة مزدوَجَة تميزت بقضية تجسُّس ونزاع أيديولوجي ." هناك فعلاً قصة تجسُّس: هل تآمر النقيب ألفرد دريفوس، الضابط في الجيش الفرنسي من أصل يهودي، مع الإيطاليين والألمان ضد فرنسا أم لم يتآمر؟ وفي حال عدم تآمره، من أراد اتهامه، ولماذا؟ على قدر ما كانت قصة التجسس تتقدم، نشأ صراع في شأن معنى البراهين. وكلما تباطأت القضية قل اهتمام الأطراف المعنية بهذا الجانب من الأمور، وازداد اهتمامها بالاستناد إلى البراهين لتحديد مجتمعين متناحرين. هناك مجموعتان تتنازعان، وهذا هو المهم. تجاوز الأمر قضية التجسس، وقد جاءت هذه اللحظة في كانون الثاني / يناير 1898(309) .

كانت مراحل التحقيق معقدة جدّاً. إذا أولينا العواملَ التي وضعت دريفوس في صورة جاسوس، والعواملَ التي أثارت الأسئلة في شأن حقيقة جريمته اهتمامَنا، تكون قصة التجسس كالتالي:(310)

اكتُشِفَت، في أيلول / سبتمبر 1894، رسالة موجَّهة إلى الملحق العسكري الألماني في باريس، أُطلِق عليها اسم القسيمة (bordereau)، وتتضمن بعض المعلومات السرية عن الجيش الفرنسي مكتوبة على ما يبدو بيد ضابط فرنسي. وتَبيَّن

أن الخط يشبه خط النقيب ألفرد دريفوس، فاعتُقِل. وبعد اعتقاله، عُثِر فجأة على أدلة أخرى تُدينه، من بينها رسالة من الملحق العسكري الألماني إلى الملحق العسكري الإيطالي، تتحدث عن جاسوس أولُ حرف من اسمه "د ."وحوكم دريفوس في محكمة عسكرية في كانون الأول / ديسمبر 1894 وأُدين. وفي 5 كانون الثاني / يناير 1895 نُزِعَت أوسمته علناً، وكُسِر سيف الضباط الخاص به، ثم أُبعد إلى جزيرة الشيطان لتنفيذ حكم بالسجن مدى الحياة. وأُبلِغ كلُّ مَن معه في السجن بتجنب التحدث إليه.

في آذار / مارس 1896، استلم رئيس الاستخبارات العسكرية الفرنسية الكولونيل (311) بيكار (Marie - Georges Picquart) وثائق ممزَّقة سرقتها من سلة المهمَلات خادمة الملحق العسكري الألماني التي كانت عميلة سرية للفرنسيين. ووُجِدت بين الأوراق برقية بخط اليد مرسَلة إلى كولونيل فرنسي يدعى فرديناند والسان إستارازي (Ferdinand Walsin Esterhazy)، ما دفع بيكار إلى الظن به كعميل محتمَل. وتَبيَّن أن البرقية مكتوبة بخط يشبه خط دريفوس. وبعد المزيد من البحث، تَبيَّن في نهاية آب / أغسطس أن إستارازي هو الجاسوس، وأن دريفوس كان مظلوماً.

تسربت في عام 1897 بعض الأنباء، إلى جانب جهود أسرة دريفوس، لفتت انتباه نائب رئيس مجلس الشيوخ أوغست شورير كستنر (Auguste Scheurer - Kestner)الذي سعى لمساعدة دريفوس. وكان عام 1897 عامَ مناورةٍ غير حاسمة من دون أيّ تقدم حقيقي في الاستقصاء. ونتيجة لذلك، حصل ضغط من الرأي العام يطالب بمحاكمة إستارازي، فحوكم في 10 كانون الثاني / يناير 1898 وبُرِّئ من التهمة. وفي 12 من الشهر عينه ألقي القبض على بيكار بتهمة خيانة الجيش وأُدين. أمام هذه الانتكاسة المروعة التي مُنيت بها عائلة دريفوس نشر إميل زولا مقالة عنوانها "إني أتَّهم "في 13 كانون الثاني / يناير.

انتهى التحقيق في قضية دريفوس في 13 آب / أغسطس من تلك السنة، عندما اكتشف مسؤول حكومي أن إحدى الوثائق المنسوبة إلى دريفوس مزوَّرة. فقد أُدخِل سطر من رسالة كتبها دريفوس في نص رسالة أخرى له. والشخص الوحيد القادر

على ذلك التزوير كان الكولونيل هنري (Hubert - Joseph Henry)، وهو ضابط رفيع المستوى، وقد اعترف بالتزوير عند مواجهته. وفي 31 آب / أغسطس علم الجمهور أن الكولونيل هنري قد قطع وريد عنقه في السجن قبل حلول محاكمته، بينما فرّ إسترازي إلى إنكلترا خوفاً من مواجهة محاكمة جديدة لدوره في التزوير. وكذلك، استقال أحد كبار قادة الجيش الفرنسي الجنرال بواديفر (Raoul de Boisdeffre) . وبناءً على ذلك أعيدت محاكمة دريفوس في مدينة رين في آب / أغسطس 1899، وأُطلِق سراحه، ثم أعيدت له أوسمته ورتبته في عام 1906.

إذا استعدنا الأحداث، يصعب فهم كيف استطاعت قصة التجسس هذه وحدها بلبلة الجمهور الفرنسي إلى حد أن مورياك (François Mauriac) كتب في عام 1965" :كنت طفلاً في أيام قضية دريفوس، لكنها ملأت حياتي ."أما [السياسي] ليون بلوم (Léon Blum)فاعتبر أن المقصود هو "قضية جوهرية "ولَّدَت جميع قضايا فرنسا السياسية الحديثة. وبدءاً من عام 1898، كان كل منعطف من منعطفات القضية يثير في باريس وبعض المدن الريفية فتناً حقيقية .ومن عام 1898 إلى عام 1900، تحولت المقاهي إلى ساحات للمعارك كلما سمع شخص ما مؤيّد لدريفوس، أو معادٍ له، شخصاً آخر يخالفه الرأي، ويجلس إلى طاولة مجاورة. ففي 14 شباط / فبراير 1898، يُظهِر رسم شهير في صحيفة لو فيغارو (le Figaro)عائلة تتجادل خلال العشاء في شأن قضية دريفوس. وهناك شهادات كثيرة تؤكد أن هذا الرسم الكاريكاتوري يبالغ في وصف الوقائع.(312)

لا تعود قضية دريفوس هي القضية ما دامت العوامل الوحيدة الظاهرة في الصورة هي تفاصيل قصة التحري. وكذلك، تظل العواطف متعذرة التغير، ما دام يقال إن القضية مسألة صراع بين قوى مختلفة في المجتمع الفرنسي. غالباً ما جرى تأكيد أن ذلك كان نزاعاً أيديولوجيّاً بين "فرنسا قديمة " ممثلة بالكنيسة والجيش والبرجوازية الكبيرة، و"فرنسا جديدة "يمثلها ورثة ثلاث ثورات فرنسية. وكانت هناك مناسبات عديدة في السنوات التي أعقبت الكومونة والحرب الفرنسية - البروسية، تصادمت

فيها هذه القوى، مع ذلك لم تلتهب المشاعر في أي مناسبة منها مثلما التهبت في قضية دريفوس. وفي الحقيقة، فإن تكوين الشخصية الجماعية دفع بالأهواء إلى ذروتها وسط هذا النزاع.

لماذا أرادت فرنسا تدمير دريفوس؟ الجواب الأيديولوجي يشير إلى هزائمها وفقدان الصدقية في السنوات التي أعقبت الحرب الفرنسية - البروسية. اعتقد كثيرون من ذوي الانتماءات السياسية أن الضباط الفرنسيين خسروا الحرب مع البروسيين في عام 1871 بسبب عدم كفاءتهم . كان الجنود الفرنسيون مقاتلين شرسين في تلك الحرب، وعلى قدر كبير من التقدير حتى من البروسيين. وهكذا أُلقِي اللوم على قادتهم العسكريين. وقد تعززت حالة عدم الثقة هذه في أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر عندما قام الجنرال بولانجيه (Georges Boulanger)، الذي تمتع بشعبية كبيرة وكان على وشك القيام بانقلاب ضد الجمهورية، بالتخلّي عن أنصاره، وفرّ مع عشيقته عبر الحدود البلجيكية. وازدادت الشكوك في أن الجيش خائن للثقة الوطنية. وشعر قادة الجيش بوطأة هذه الشكوك، وسعَوا لتبرئة أنفسهم بطريقة أو بأخرى.

ازداد الشعور لدى قادة فرنسا القديمة، وبين الفلاحين المتدينين وغالبية البرجوازية المدينية الصغيرة، في نهاية ثمانينيات القرن التاسع عشر، بضرورة تنفيذ حملة لتخليص فرنسا من اليهود . وكان اليهود بالطبع كبشَ محرقة نمطيّاً في فرنسا، لكنهم لم يكونوا هدفاً دائماً. وانطلقت الحملة ضد اليهود، لأن هفوات فرنسا القديمة بدأت تبدو لأنصارها كعمل دبّرته عناصر أجنبية وخونة. بيد أن قادة الحملة لم يكونوا مكيافيلّيين، بل أرادوا إقناع أنفسهم وإقناع الآخرين بالأسباب التي جعلت قوى شريرة خارجة عن إرادتهم تنال منهم وتُعجِزهم.

تحتاج الجماعة التي تريد أن تتكون على أساس النزاع إلى خصوم، فمن دون وجود عدو مشترك يستحيل تطوير حس الأخوَّة في ما بينها. بيد أن التطور الذي طال المعسكرَين المتضادَّين في قضية دريفوس سلك إيقاعاً متفاوتاً. فمنذ سنوات كثيرة، كانت قوى فرنسا القديمة تغذّي خطاباً يسمح لها بالدخول في النزاع متسلحة تسلحاً جيداً، لكنها لم تحظَ بعدوٍّ حيّ يمكنها مواجهته حتى عام 1898. في العقد السابق للقضية تعاملت هذه القوى مع فكرة أن اليهود يحوكون باستمرار مؤامرات وأعمال

خيانة ودسائس، وعلى أن اليهودي بطبيعته، بحسب عقيدة اللاسامية، جعل هذه الدسائس والمؤمرات والخيانات غير مرئية في العلَن. لقد كان اليهودي ماكراً، يعمل متخفياً، يبتسم لك ويتودد إليك، ثم يفشي الأسرار الوطنية في السر. كانت هناك، إذاً، جماعة متماسكة، ومعسكر مستعد للمواجهة قبل كانون الثاني / يناير 1898 بعقد، لكن الصورة النمطية التي يُكوِّنها هذا المعسكر عن أعدائه تمنعه من الوصول إلى مواجهة حقيقية.

لنرَ الآن كيف تتكون اللغة الجماعية لدى اليمين المعادي للسامية. زعيم هذا الاتجاه في ثمانينيات ذلك القرن وأوائل تسعينياته هو إدوار دومون (Edouard Drumont)، مؤسس جريدة لا ليبر بارول (La Libre Parole) [الكلام الحر]. عند دومون وأنصاره، مثل الكونت دو روشفور (Comte de Rochefort)، كان دريفوس مثال العدو النموذجي: تسلل إلى صفوف الجيش، وهو أكثر من خصم، إنه دجال. وهكذا يضع دومون دريفوس خارج نطاق الجريمة في مقالة بجريدته، في 26كانون الأول / ديسمبر 1894، بعنوان "روح النقيب دريفوس (The Soul of Captain Dreyfus):"

أساء دريفوس الأمانة لكنه لم يرتكب جريمة ضد وطنه. فكي يخون شخص وطنه لا بد أولاً أن يكون له وطن.

إن جوهر اليهودي هو عدم انتمائه إلى أي بلد، يشدّد دومون. لذلك، "لا يتمالك اليهود أنفسهم "عن بيع أسرار الجيش الفرنسي مقابل المال. ثمة شيء غريزي فيهم يدفعهم إلى هذا النوع من التصرف.(313)

اللغة المعادية للسامية هدفها الأيديولوجي التكفير عن أخطاء ارتكبها في الماضي أعداء السامية. كراهيتنا لليهود تُطهِّرنا. بيد أن هذه اللغة تحيل إلى خطاب آخر. ففي كتابات دومون وآخرين معادين للسامية لعامي 1894 و1895، يوجد تصوير درامي لشخصية الإنسان الذي يسعى لمواجهة هؤلاء اليهود المراوغين. يظهر هذا الإعلان الذاتي، على سبيل المثال، في الطريقة التي يختتم بها دومون

مقالته عن روح النقيب دريفوس، فيتكلم عن نفسه بدلاً من الكلام عن دريفوس قائلاً:

كنت دائماً من أضعف الرجال، والأقوى إحساساً، والأوهن عزماً. الشجاعة التي أبديتُها محاولاً إيقاظ بلدي أنتم [أعداء السامية الآخرون] من أعطاني إياها [...] قدّمَتْ كتبي خدمة كبيرة لفرنسا الحبيبة، فكشفتُ لها عن الخطر اليهودي [...] لم يكن في مقدوري كتابتها وحدي. كل ما في الأمر أنني خضعت لصوت إرادة عليا [يقول]" :تَكلَّمْ "!فتكلمتُ.

معاداة درومون للسامية هي ضمان قيمته الشخصية ونزاهته. كيف يمكن أن يحثه أيُّ شخص على تلطيف موقفه وتقديم حل وسط؟ فهو عندئذ سيتنازل عن استقامته. وقضية دريفوس بالنسبة إليه ترمز إلى كل ما يمثله درومون شخصياً.(314)

في الغابة، ترسل السعادين إشارات صداقة ومحبة لسعادين لا تعرفها بحك أردافها، أو تقديم أوراق الشجر لها. وفي باريس منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر نقع على ظاهرة مماثلة، وإن كانت مجرَّد ظاهرة رمزية. فكراهية اليهود تحث الناس، على غرار درومون، للاعتراف صراحة بمشاعر الكراهية. تعود هذه الاعترافات إلى ما هو متعارَف عليه في شأن حشمة من يتجرأ على الوقوف ضد المتآمرين وشجاعته ووطنيته. وهي تُعَرِّف الآخرين على أن ذلك الشخص صديق وفردٌ يمكن الوثوق به. من هنا يولد حس الانتماء إلى جماعة أهلية. وتسجل مذكرات ذلك الزمن أحاديث حفل عشاء حيث يلتف المدعوون بعضهم على بعض، ويحاولون من خلال الإشارات والرموز اشتمام ما إذا كان المدعوون الآخرون متعاطفين مع اليهود، فإذا وجدوا الجو مواتياً تتدفق الاعترافات بشأن الرعب من اليهود، وتضرب قبضاتهم الطاولة لتأكيد ضرورة إنقاذ فرنسا من أعدائها. وتشتد المشاعر في القاعة، ويبدو التأثر على المدعوين. ولكن كما يقول مصرفي:

من العجيب أن كل هذا الكلام لاشخصي .إذ يوافق أحدهم على هذه الإفصاحات الحميمة، فيما يبقى آخر صامتاً، ويغادر ثالث الطاولة التي تعِجّ بالسيكار ومشروب الكونياك، من دون أن يعرف من هذا الرجل الذي أفاض بما في صدره أمام الآخرين.(315)

لكن على الرغم من أن لغة العداء للسامية وفّرت أسس حسٍّ مؤقت بالجماعة، لم يكن الشعور الكامل قد تكوَّن بعد، لأن أيّ ردة فعل حقيقية لم تحصل. فقد كان عدد من لديهم شكوك في ذنب دريفوس قليلاً، ولم يكونوا مهتاجين مثلما كان من يدينون دريفوس. ويجب علينا الانتظار حتى كانون الثاني / يناير 1898 لنشهد اكتساب المدافعين عن دريفوس الحماسة نفسها.

نعلم أن قصة التجسس أدت في كانون الثاني / يناير 1898 إلى محاكمة إستترازي، وتجريم مُتَّهِمِه بيكار فوراً بعد تبرئة الأول. في السنة السابقة عبَّر المدافعون عن دريفوس عن الأمر شيئاً فشيئاً في الصحافة. الدعاوى نفسها أسهمت في إثارة اهتمام الجمهور بالقضية أكثر قليلاً من السابق، لكن دفاع دريفوس كان لا يزال مشتَّتاً، ومتقطعاً، ومتناقضاً.

في يوم 12 من الشهر نفسه، بدا أن القضية انتهت. بُرِّئ إستترازي، وأُوقف بيكار. تنطوي أهمية "إني أتَّهم"، نصّ زولا المنشور في 13 كانون الثاني / يناير في صحيفة لورور (L'Aurore) [الفجر]، على إحياء النزاع بتحديده لغة مشتركة بين جميع الدريفوسيين. نجح زولا في خلق "نحن " دريفوسية قادرة حينذاك على مواجهة المعادين لدريفوس، ندّاً لند. وقد تَوصَّل زولا إلى ذلك باستخدامه تقنيات الميلودراما لتوضيح أيّ نوع من الأشخاص هو دريفوس. وها نحن الآن إزاء خصمين لا يستطيع أيّ منهما العيش من دون الآخر.

كان نجاح العدد الخاص من صحيفة لورور نجاحاً عظيماً، إذ بيع منه ثلاثمئة ألف نسخة في ساعات .كان الناس يتشاجرون للحصول على عدد من الصحيفة. صار اسم زولا على كل شفة ولسان. ووزّع الدريفوسيُّون مقالته في الريف. يُظهر تحليل "إني أتَّهم "كيف ينتقل الكاتب من الهجوم السياسي إلى خطاب جماعي من نوع جديد (نص المقالة الكامل في ملحق هذا الكتاب).(316)

"إني أتَّهم "مقالة بصيغة رسالة موجَّهة إلى رئيس الجمهورية فور (Félix Faure) . لماذا وُجِّهت إليه؟ السبب الواضح لأنه رئيس جمهورية، لكن هذا ليس السبب الصحيح.

الغرض الحقيقي من الرسالة إعطاء ذريعة لاعتقال كاتبها بتهمة مخالفة قانون تشويه السمعة لعام 1881، وإطلاق محاكمة جديدة لقضية دريفوس تحت غطاء محاكمة زولا بتهمة الكذب. ولم يكن بمقدور فور إطلاق مثل هذه المحاكمة أو منعها. النقطة الأساسية في هذه الرسالة مخاطبة فور بصفته القاضي الأول في البلاد (الفقرة 4) ويمثِّل كل قضاة فرنسا (لكن من الناحية القانونية، لم يكن الرئيس القاضي الأول، لأنه لم يكن يمتلك سلطة العفو العام أو الخاص، كما هو حال الرئيس الأميركي).

إطار الرسالة مهم نظراً إلى الأسلوب الذي يخاطب به زولا الرئيس فور في الفقرات الأربع الأولى، حيث يخاطبه كنِدٍّ له ويحذِّره ثم يسامحه. وكان تحذيره ضربة ذكية:

ولكن، يا لها من وصمة عار على اسمك - بل كنت على وشك أن أقول على عهدك - هي هذه الفضيحة البشعة، قضية دريفوس! (الفقرة 2)

كانت فرنسا قبل 25 عاماً قد تخلصت من الملوك والأباطرة فعليك ألّا تفكر في نفسك كحاكم لأن هذا يعني أنك جزء من فرنسا القديمة. فكِّرْ في هذه القضية من منطلق شرفك الشخصي ونزاهتك كإنسان، فالمسألة تعني عدم وجود مسافة تفصل بين الناس. ويواصل زولا عرض القضية بهذه المعايير عندما يتحدث عن المسامحة" :ولأنك شريف، أنا مقتنع بأنك تجهلها [الحقيقة] ."من هو إميل زولا المواطن المُجَنَّس من مدينة البندقية [الحاصل على الجنسية الفرنسية] كي يسامح الرئيس الفرنسي إن لم يكونا يتحدثان كصديقين حميمين؟

صاغ زولا مصلحته الخاصة بالعبارات نفسها. لم يكن زولا يعرف دريفوس أو أيَّ مسؤول عسكري، ولم يتعرض لأي تهديد سابق بسبب القضية، فلماذا تَدخَّل فيها؟ في الفقرة 3 يفرض زولا نفسه على القارئ بهذا الشكل، فيقول أولاً إنه "سيجرؤ "على الكلام و"سيجرؤ على قول الحقيقة ." بمعنى آخر، تُبيِّن لنا العلامة الأولى من دوره في القضية أنه رجل شجاع. ويضيف القول" :إنه واجبي أن أتكلّم؛ فلن أكون شريكا في الجريمة"، فمن ظَنّه متواطئاً؟ النقطة الأساسية في هذه العبارة أن أيَّ إنسان يتدخل في قضية كهذه يمتلك شخصية قوية، أما عدم التدخل فيدل على فقدان الشجاعة الشخصية. هذا التأكيد على الشجاعة يمهد الطريق لاعتراف فريد للضمير لو لم يجرؤ زولا على الكلام،

سيطاردني شبح هذا الرجل البريء في الليالي، هذا الرجل الذي يُعامَل، في بلاد بعيدة، بأفظع أنواع العذاب، ليكفِّر عن جريمة لم يرتكبها.

ليس مهمّاً هنا ما إذا كان الصحافي صادقاً في كلامه على شجاعته، و"لياليه المسكونة ."المهم هو أسلوب إعلانه قناعاته للجمهور. في "إني أتَّهم "يلفت الرجل الشريف الانتباه أولاً إلى أنه بطل، ويمسرح واقعة امتلاكه وعياً أخلاقيّاً. إنها طريقة شديدة الغباء في الدفاع عن إنسان آخر. وهذا النمط الخطابي مماثل في الشكل لنمط درومون في خطابه ضد دريفوس.

بعد أن نفهم الجو الخطابي الغريب في مطلع النص، يمكننا فهم لماذا كان فارغاً من وجهة نظر منطقية وقانونية فراغاً كاملاً، على ما أشار معلقون محدثون كثيرون. فقراءته منطقيّاً تجعله يتطابق، في حقيقته، مع رؤية القرن التاسع عشر للشخصية العمومية.

تتناول الفقرات من 5 إلى 11 تأكيد زولا على الشخص الذي ألصق التهمة بدريفوس. الأمر بسيط. رجل واحد،

نفّذ الجريمة الكولونيل دو باتي دو كلام [...]. إنه يمثِّل قضية دريفوس برمّتها. (فقرة 4)

ما هو برهان زولا؟ لم يمتلك زولا أيّ برهان قانوني أو أيّ حقائق ملموسة. ويذكر في الفقرة 5 أنه عندما يُجرَى تحقيق غير متحيِّز، فسوف يُثبِت صحة اتهامه" .وليس عليّ أن أروي القصة كاملةً؛ فليبحثوا وسيجدون ."ويقول في منتصف الفقرة 6" :يكفي القول "إن باتي دو كلام (Paty du Clam) قد تولّى زمام الأمور حالَما تَبيَّن احتمال توريط دريفوس. بيد أن زولا لم يسعَ وراء برهان قانوني أو حسِّي، لأن الصحّ والخطأ في هذه القضية لا يُقرآن إلا من خلال الشخصية. فإذا جَعَلَنا نشعر أن دو كلام هو شخص كريه، سنقتنع بالطبع أنه متورط في إلصاق التهمة بدريفوس. وهكذا، بعد اتهام زولا دو كلام، يباشر وصفاً غير متسق لشخصيته كمتآمر ورومانسي، وكشخص يستمتع بلقاء سيدات غامضات بعد منتصف الليل (الفقرة 5). والسبب في نجاح دو كلام في إلصاق التهمة بدريفوس لا يتمثل في أن القوى المؤسَّسية تطلب ضحية، ولا يُعزَى إلى حاجة طبقة الضباط إلى تبرئة نفسها. إن السبب الحقيقي هو قدرة دو كلام الشخصية على تنويم الآخرين مغناطيسيّاً،

لأنه يهتم أيضاً بالروحانيات، وعلم الغيب، ويتواصل مع الأرواح. (الفقرة 6)

وتُكمِل التعمية حلقة الشخصية؛ هناك شخص شيطاني يتحرك، وشخص بطولي على وشك فضحه، ويقف بينهما قاضٍ شريف لكنه جاهل؛ وبمحض المصادفة هناك عمل مؤسَّسي زجّ رجلاً في السجن.

بعد أن أشار زولا إلى الشرير، انتقل إلى تحويل جميع الأدلة إلى معايير شخصية. مثلاً، هناك القسيمة فكيف تعامل بها زولا؟ "أنكرُ وجود هذه الوثيقة؛ أنكرُها بكل قوتي "(الفقرة 10). ويتحاشى تحليل ما تعنيه الوثيقة، فبتأكيده "أنكرها بكل قوتي "يدمِّر قيمة حقيقتها أو صحتها. وبعد ذلك بأسطر يُصَعِّد زولا هجومه مرة ثانية، فيدَّعي فوراً أن الوثيقة غير مرتبطة بالأمن الوطني، مهما يكن محتواها، فيقول:

لا، لا؛ إنها كذبة؛ وكذبة أشد فظاعة وسخرية لأنهم يكذبون من دون عقاب، بطريقة لا يُمكن أن يُدينهم بها أحد.

هنا تصبح "هي"، أي القسيمة، "هم"، أي العدو. وحتى مع إبلاغنا أن القسيمة تتعلق بقضايا تافهة، فهي، بالتالي، ورقة استخدموها "هم "لأغراض زائفة، يتضح الآن أنها من فبركتهم، وبالتالي يستحيل مناقشة ما إذا كانت حقيقية أم زائفة لأنهم "يكذبون بطريقة لا يُمكن أن يُدينهم بها أحد."

هكذا، بجعله قضية دريفوس قضية أخلاق شخصية، أي صراع البطل ضد الشيطان، أخضع زولا فحص الحجج الاتهامية كلها لشخصية الخصوم. وهذه الحجج لا حقيقة لها إلا في رمزيتها النفسية.

يُتعامَل مع الأحداث في الفقرات من 12 إلى 22، أي من بداية مرحلة إستراتيجية إلى يوم نشر رسالة "إني أتَّهم "على النحو التالي. قُدِّمَت المرحلة الحاسمة، عندما قرر قادة الجيش الادعاء على إستراتيجي، بوصفها "أمرٌ مثير للقلق ."وينتقد زولا القادة العسكريين، الذين اتخذوا القرار متأخرين، بأشد العبارات الشخصية، فيقول" :وهؤلاء الناس يستطيعون النوم بضمير مرتاح، ولديهم زوجات وأولاد يحبونهم "!(فقرة 14). فما معنى هذه الجملة غير العادية؟ في القضية التي وصفها زولا لا وجود لعالم محسوس، فلا بيروقراطية ولا منازعات سلطوية الطابع أو على علاقة بالنفوذ، ولا قيود على الرغبة في قضية زولا: ليس هناك سوى شخصيات تُحمَل على اعتبارها مُطْلَقات في ذاتها. وفي هذه الحال، كيف يستطيع امرؤ أن يكون إنساناً إذا لم يوافقني؟ ما دام كل مظهر وكل نشاط محدَّد يحيلان إلى هذه المُطْلَقات؟ فقناع الإنسان يكشف

لنا كينونته الأصلية، وهذا يسري على زولا نفسه سريانه على دورمون، ولا يمكنهما تغيير مواقعهما الدنيوية أو التفاعل في ما بينهما. فكيف يمكن أن يقايض المرء بنزاهته.

نصل هنا إلى نص شهير هو، بحسب رجل قانون إنكليزي معاصر، "خلاصة اللاعقلانية باسم العدالة العقلانية ."في نهاية الفقرة 18، يختصر زولا مصائر كل من إستارازي وبيكار على النحو الآتي:

[...] تبرئة رجال ضائعين غارقين في الديون وجرائم ارتكبوها، بينما يُنتهَك الشرف عينه ويُطاح برجلٍ حسن السيرة لا تشوبه شائبة. وعندما يبلغ أي مجتمع هذا المستوى، فإنه يبدأ بالتأكُّل من الداخل. (الفقرة 18)

يعبِّر زولا عن حقيقة حرفية :توقفت الصحافة طويلاً عند غرق إستارازي بالديون، فيما كان بيكار خالياً من الديون. نحن هنا إزاء مثال محاكمة الشخصية واغتيالها. فالمحاكمة على أساس الشخصية تصير الشكل الوحيد للدعوى السياسية عندما يلغى الانفصال بين الحياة العمومية والحياة الشخصية.

تُظهِر رسالة "إني أتَّهم "كيف تبدلت الخطابة السياسية منذ جيل نابليون ولامارتين. فعندما كانت السمة الشخصية مستقلة عن الفعل، أمكن أن يقدِّم لامارتين نفسه للشعب زعيماً من دون أن يقترح أي فعل ملموس. هكذا يُخلي السبيل لسيرورة عكسية، أي لا معنى لعالم الفعل إلا إذا خضع للحوافز الشخصية.

بعد ذلك شرع زولا في تقديم سلسلة من الاتهامات (بدءاً من الفقرة 26)، وهذه النقطة الأكثر أهمية. يبدأ كل منها بصيغة "إني أتَّهم"، وليس بـ "فلان مذنب بـ" ."...أنا "هنا هي الكلمة الأهم في فعل الاتهام. ليس المقصود هنا الوقوف بوجه الظلم أو فضح أناس محدَّدين إطلاقاً: أعلن زولا أن هذا النوع من الأمور لا يهمه فهو مسؤولية السلطات. المهم هو أن "الأنا "تتهمهم. بماذا؟ هذه لائحة بالرجال المتَّهمين وجرائمهم:

باتي دو كلام" - الرأس المدبِّر الشيطاني"

مرسييه" - ضعف إرادته"

[الجنرال جان باتيست] بيّو" - إهانة الإنسانية "و"إهانة العدالة"

بواديفر" - الشغف الكهنوتي"

الجنرال غونس" - الإفراط في الصداقة"

[الجنرال جورج] بليو" - تحقيق مشين"

خبراء الخطوط" - تقارير كاذبة ومزوَّرة"

وزارة الحرب" - حملة بغيضة "في الصحف

مجلس الحرب" - انتهاك القانون"

وحدهما جريمة بواديفر، أي شغفه الكهنوتي، وجريمة المجلس الحربي، لأنه خالف قانون المحكمة العسكرية العليا، هما جريمتان مؤسَّسيتان. أما الجرائم الأخرى، فهي مرتبطة بالشخصية. لذلك، من المهم جدّاً أن تكون "أنا "هي التي تتهم. ويمكننا القول أيضاً إننا في حالة "إني أتَّهم"، لا يعود المقصود سوى الجرائم المرتبطة بالشخصية.

تشبه خاتمة "إني أتَّهم "شبهاً غريباً خاتمة مقالة دورمون "روح النقيب دريفوس ."يؤكد زولا للقارئ في الفقرة 28، أنه يتصرف بناءً على حمية محض، بلا تحيّز ولا مصلحة. وهو على غرار دورمون يتكلم عما يشعر به في الفقرة 29" :احتجاجي الشديد ما هو إلا صرخة من أعماق روحي ."ومثل دورمون ينتهي، في الفقرة 30، بالكلام عن نفسه، وليس عن فرنسا أو دريفوس. إنه متحدٍّ ومقاتل. شعار البطل الذي يكتبه لنفسه، والذي يصف فيه موقفه تجاه محاكمته المستقبلية بتهمة التشهير هو: " إنني في انتظارها" .هكذا ينتهي دفاعه عن دريفوس.

يمكننا التساؤل اليوم لماذا بيع من هذا النص ثلاثمئة ألف نسخة في يومٍ واحد، ولماذا حرّض كثرة من الفرنسيين، رجالاً ونساءً، على الدفاع عن دريفوس؛ ولماذا ظلت مقالة "إني أتَّهم "النص المرجعي للدريفوسيين، حتى بعد الدعوى ضد زولا، وهربه مع عشيقته إلى إنكلترا حاملاً مبلغاً كبيراً من المال بدلاً من دخوله السجن عاماً واحداً، وبالتالي فقدان صدقيته كقائد للقضية؟ وإذا سألنا لماذا ظل النص وثيقة مهمة للكثير من الفرنسيين، حتى بعد انتحار [الكولونيل هوبير] هنري وتوقيف باتي دو كلام، فإن الجواب الوحيد عن كل هذه الأسئلة هو تقديم زولا للدريفوسيين ما ينتظرونه، أي لغة تسمح بمعركة جماعية، وليس خطاباً منطقيّاً يشرح لماذا يجب إخلاء سبيل دريفوس.

المضمون الحقيقي لـ "إني أتَّهم "هو أي نوع من الأشخاص سيدافع عـن النقيـب اليهـودي، وأي نوع من الأشخاص سيتهمه. هذا الشخص لم يصبح زعـيماً في أيّ مـن المعسـكرَين. والمحاكمـة السريعة ضد زولا، ورحيله المفاجئ إلى إنكلترا، جرَّداه من أهليتـه. وبعـد 13 كـانون الثـاني / ينـاير 1898، أصبحت الأطراف الأساسية المتنازعة في شأن القضية كثيرة ومتنوعـة، حتـى بـدا أن لـيس في وسع أيّ شخص أو مجموعة السـيطرة عـلى الأحـداث. بيـد أن غيـاب الاسـتقرار هـذا لا يعنـي أن التضاد بين الدريفوسيين والمناهضين لدريفوس فقَدَ قوته على مستوى القاعدة، بل تصلبت مواقف المعسكَرَين على الصعيد الشعبي. فمثلاً سارع معارضو دريفوس إلى اعتبـار تزويـرات هـنري عمـلاً نبيلاً وتضحية بالنفس، لأن دريفوس إذا لم يكن مذنباً ينبغي جعله مذنباً. وفي الواقـع، بيـنما ينقـل عمل التحرِّي البطيء دريفوس إلى حدِّ التبرئة - من دون تحديد قاطع مَن هو "د "[الشخص الوارد في] القسـيمة - أصـبحت كـل خطـوة جديـدة مناسـبة لتجـدُّد أعـمال الشـغب في الشـوارع بـين المعسكرَين المتخاصمَين.

عندما توقّف العنف بين المعسكرين بعد عام 1902، لم تحصل أيّ عملية مصالحة. ووصف الطرفان ما يُعرَف بـ "قوانين فيري (Ferry laws) "التي عَلْمَنَت التعلـيم في فرنسـا بأنهـا "انتقـام " لإدانة دريفوس بناءً على تحالف القساوسة مع الجيش. ويدين كتّاب مثل شارل موراس (Charles Maurras) وجماعات مثل [الفدرالية الوطنية] "لبائعي الصحف المتجولين الملكيين (Camelots du Roi)" بأفكارهما لأعداء دريفوس، وقَبِلَ مؤرخون خارج فرنسا فكـرةَ أن بعـض دوافـع التعـاون الفرنسي مع النازيين ينبثق من إهانات قديمة تَعرَّض لها الجيش، وكراهية اليهود التي أثارتها قضية دريفوس. وقضية دريفوس مثال عن كيفيـة حصـول انشـقاق غـير قابـل للتوفيـق، عنـدما تتشـكل جماعة أهلية على أساس شخصية جماعية مجرَّدة ومنتشرة. ولا يمكن أن يُبدِّل مواقفَ المتخاصـمين أيُّ تغيير في الأوضاع المادية، في التاريخ، لأن ما ينطوي عليه الصراع يبدو للطـرفين غـير ذي أهميـة، فالأهم هو كرامة كل منهما وشرفه، والجماعة الأهلية في حد ذاتها.

بعدما تكونت الجماعة الأهلية لم يَعُد المنضـوون تحتهـا يهتمـون بالوقـائع. لم يُضعِف انتحار هنري أعداء دريفوس الذين رأوا في انتحـاره، إضـافة إلى كونـه صـادقاً، عملاً بطوليّاً قام به عضـو في الجـيش الكـاثوليكي. واتهـام بـاتي دو كـلام، بعـد انتحـار

هنري، لم يزعج الدريفوسيين الذين ما لبثوا أن استعادوا فوراً فكرة "المؤامرة "التي اقترحها زولا. ووفقاً لهم، اصطحب باتي دو كلام، الاختصاصي في التنويم المغناطيسي، هنري ذات مساء إلى مقهى، ثم أقنعه بالقيام بتزييف الرسالة، من طريق إبهاره حتى الذهول.

قضية دريفوس هي مثلٌ تاريخي على التطرف المنطقي الذي يجعل المظاهر علامات للأنا. فالقناع يتكشف هنا عن وجه مشترك. ولتوجد الجماعة، وكي تُميَّز الوجوه جميعها في هذا الوجه المشترك، يجب على هذا الأخير أن يظل ثابتاً وصلباً. ويستمر وجود جماعة في كل من المعسكرَين، في حال ظل ثابتاً ما يتوجه به ويقدِّمه كل منهما إلى الآخر.

نعلم جيداً أن تصرفات الدكتور فلتشمرتز (Weltschmerz) على المسرح تقررها شخصيته الأخلاقية. يمكننا كذلك أن نصدِّق أن كل إشارة من إشارات العدل إزاء دريفوس في الشارع، هي علامة على مؤامرة يهودية كبيرة هدفها إلحاق الضرر بشعب فرنسا الطيب. لكن - خلافاً لما يحصل على المسرح - يُحرم الأنذال، أي اليهود والمدافعون عنهم الحق في الوجود، لأن شخصياتهم غير محترمة. ففي ثقافة منشغلة بصدقية المظاهر، توحي الميلودراما غير المسرحية حتماً باستحالة إيماننا بالذات إلا بتدمير أعدائها. وإذا كان هؤلاء الأعداء يؤمنون بذواتهم، فكيف يمكن أن يستمر الإيمان بالمظهر الخاص، ويستمر الإيمان بالانتماء الخاص إلى الجماعة؟ وإذا كان كل تصرف هو علامة على الشخصية - وهذه هي الحال حين يكون المرء دريفوسيّاً أو معادياً لدريفوس -فالذين لا يُظهرون العلامات نفسها هم غير أصليين، كاذبون ومنافقون، ولا بد من القضاء عليهم. فالميلودراما المسرحية لا نهاية لها، ولا تتطلب أيّ تغيير في السمات، بينما هناك تبعات خاصة للميلودراما السياسية، لأنها توحي بأن الوسيلة الأفضل لتأكيد مظاهرها هي في تدمير أعدائها. فالتطهير هو النتيجة المنطقية للشخصية الجماعية.

انطلاقاً من هذا التعريف للشعور الجماعي كشخصية مشترَكة يصبح من الطبيعي رؤية لغة التفاوض والبيروقراطية والعلاقات الإدارية بمنظور مختلف. من هنا ظهر في مطلع القرن العشرين التبرير المنطقي للاعتقاد بأن حياة الجماعة الأهلية وحياة الدولة مختلفتان نوعيّاً.

إذا كانت الجماعة الأهلية نفسها تستحق الاهتمام، فإنها تخضع لنظرية الدومينو المنحرفة: كل تفاوض يصبح تهديداً كبيراً للجماعة الأهلية. وإذا غيَّر المرء مواقفه أو بدّلها تَضعُف الروح المشترَكة، ويصبح إعلانك مَن أنت أكثر أهمية من النقاش مع أناس مختلفين عنك. لذلك تطالعنا تلك العلاقات البشرية الجامدة والقاسية في خضم العواطف الهوجاء التي أثارتها أزمة مثل أزمة دريفوس، مثلما تطالعنا قسوة خضوع الحشود الباريسية الصامتة أمام لامارتين.

من هو الراديكالي الحقيقي؟

بدأت لغة الجماعة، في القرن التاسع عشر، الظهور في مجال كان يبدو أنه يستبعدها، وهو مجال السياسة الراديكالية. أتاحت هذه اللغة للراديكاليين البرجوازيين أن يشعروا بشرعية موقعهم في الحركات البروليتارية. فلننظر الآن لماذا كان ينبغي عدم ظهور الشخصية الجماعية في الحركات الماركسية تحديداً، ومن ثم كيف ظهرت بالفعل.

ربما يكون أعظم ميراث للقرن التاسع عشر لم نستفد منه حتى هذا اليوم هو رؤية للتاريخ تنجم فيها الأحداث منطقيّاً، وإن لم يكن حتميّاً، عن الأوضاع الاجتماعية. وقد تمسَّك بهذه الفكرة من آمنوا أن الأمم المتخيَّلة لها "مصائر "مثل فوضويي (anarchists) القرن التاسع عشر، وبعض أتباع سان سيمون، ومعظم الداروينيين الاجتماعيين إضافة إلى أتباع ماركس. فالحديث عن جدلية ماركسية للتاريخ يعني التحدث عن مراحل من التجربة تنجم كل مرحلة منها عن تناقضات المراحل التي سبقتها. وقد أصبحت هذه الفكرة مألوفة لدينا إلى درجة ترديدها غيباً كما نردد مقولة دينية: أطروحة تتحول إلى أطروحة مضادة، إذ يُنظَر إلى الأوضاع والأشخاص بمنظور جديد، وما تلبث الأطروحة المضادة أن تنفجر ثانية، فتُنتِج إما توليفة بعد فترة من الثورة، أو أطروحة مضادة أخرى، أطروحة مضادة للأطروحة المضادة في دولاب لا يتوقف عن الدوران، يشتمل على إعادة تشكيل للظروف المادية والفكرية.

ومن سخرية القدر، أننا بعد أن حفظنا هذه المقولة غيباً، شهدنا أحداثاً تنزع صدقيتها. فنصف هذا العالم تحكمه حكومات تلتزم بالمبادئ والتعاليم الماركسية المعدَّلة بطريقة أو بأخرى، لكن المجتمعات التي تحكمها هذه الحكومات هي

نقيض المجتمعات التي اعتقد ماركس وفورييه وسان سيمون أنها ناضجة منطقيّاً لقيام الثورة الاشتراكية. كانت تلك المجتمعات في حينها مستعمَرة أو غير متطوِّرة صناعيّاً، أو كانت تشكِّل محيطاً خارجيّاً بعيداً عن الأوضاع الأوروبية التي مكَّنَت ماركس من استنتاج أو استقراء منطق التطور التاريخي من البنية الاجتماعية المباشرة.

لا يمكن حتماً أن يفسِّر أيُّ جيل بمفرده أو أيُّ كتاب منفرد مفارقةَ هذا المصير المهجَّر [الذي أزيح]. بيد أن دورة الثقافة المدينية التي تتبعناها في هذه الصفحات قادرة على إلقاء الضوء على بُعد واحد على الأقل من هذه المفارقة: التشويه النفسي الذي تُحدثه في نفوس الملتزمين بالتغيير الجذري الجدلي بحيث يصبحون دفاعيين عندما يتعارض التاريخ مع النظرية.

أدرك ماركس في كتاباته كلها أن قوى التاريخ الجدلية تدفع الناس إلى إعادة صوغ معتقداتهم تحت تأثير الأحداث الجديدة. لكن مقولة أن الظروف المادية تحدِّد الوعي قد ابتُذِلت بسهولة كبيرة. وأقصى ما كان يقصده ماركس بهذه المقولة هو أن كل وضع مادِّي جديد في المجتمع يفرض إعادة تشكيل للمعتقدات لمجرَّد أن العالم الذي أوجدها قد تَغيَّر.

ما الذي يتطلب نفسيّاً من شخصٍ ما أن يعيد صوغ معتقداته؟ ما معنى "التفكير جدليّاً"؟ إذا كان معتقد ما شأناً شخصيّاً عميقاً، وإذا كان ما يعتقد به فردٌ ما يحدّد هويته الشخصية، فإن كل تغير في المعتقد ينطوي على انقلاب حقيقي في الأنا؛ لكن على قدر ما يكون المعتقَد معيشاً يتضاءل إمكان تغييره.

ينبغي في هذه الحال وجود قوة ما فوق بشرية لامتلاك وعي جدلي. لذلك، نجد أنفسنا أمام أيديولوجيا تطالب بانخراط حماسي وصراعٍ ضارٍ ضد الظلم. بيد أن هذه الأيديولوجيا تتطلب، في الوقت نفسه، إعادة التفكر في طبيعة التزاماتنا وصوغها من جديد، كلما تغيَّر الظرف التاريخي. وينبغي على الالتزام بالمعتقد أن يظل على مسافة من ذاته على نحو يمكِّنه من إجراء تغيير من دون شعور بالخسارة أو الخطر.

إن ما يعتبره ماركس تخيّلاً جدليّاً شديدُ القرب من المفهوم الذي تناولناه بالدراسة في ما يتعلق بالحياة المدينية. وأقصد بذلك مصطلح السلوك العمومي. فليكونَ المرء جدليّاً في مداركه، عليه أن يعيش في العلَن بعيداً عن كل ترميز للشخصية في معتقده

أو عمله الاجتماعي. وإذا كان روسو عدوَّ الإنسان العمومي، فإن ماركس هو بطل هذا الإنسان.

بيد أننا عرفنا، جميعاً، أفراداً يدَّعون أنهم ماركسيُّون وكارهون هذا النوعَ من المرونة الجدلية. هؤلاء يُسمَّون أحياناً "أيديولوجيين "أو "دوغمائيين، وهي تسمية مريحة أو ملائمة لوصف حركة جذرية بناء على بنيةِ شخصيةِ أسوأ مناصريها. وهم أشخاص ينتمون خصوصاً إلى الطبقة الوسطى، لكنهم لأسباب إنسانية، ومن كراهية لماضيهم أو لأنفسهم، يصبحون راديكاليين، ويربطون مصالح العدالة والحق في المجتمع بالطبقة العاملة. ومع أن الأسباب التي يستحضرونها لدعم المضطَهدين تتغير تبعاً للظروف، فإن مشاكل هؤلاء الأفراد في علاقاتهم بالطبقة العاملة يمكن اختصارها دائماً على النحو الآتي: كيف نكون في عداد حركة البروليتاريا؟ كيف يبرر هؤلاء الأفراد - مع ما يملكونه من تربية، وأساليب عيش، وحسّ بالملكية - وجودَهم في صفوف المضطَهدين؟

يعرف ماركس وإنغلز هذا النمط من الأفراد حق المعرفة، فالمشكلة هذه كانت مشكلتهما أيضاً. يحلّ هذا الراديكالي البرجوازي مشكلة شرعيته بلجوئه إلى أعراف مظاهر الثقافة التي يصدر عنها. فمواقفه وآراؤه كلها تمتلك تبريرها بمجرد تحديد ذاته بوصفه ثوريّاً. هنا بالضبط تكمن نواة هويته. والنقاشات، في موضوع الاستراتيجيا "الصحيحة"، سرعان ما تصبح عنده نزاعات شخصية: من هو الثوري "حقّاً"؟ وحتى في سؤاله عن التكتيك الناجع الذي ينبغي اعتماده، يبدو أنه يسأل في الحقيقة، من هو الراديكالي الحقيقي؟ أما معارضوه، فيَبدُون له أنهم يتبنون دائماً استراتيجيا سيئة، وينتمون دائماً إلى الزمرة السيئة، ويتَّبعون الخط السيئ دوماً: هم ليسوا راديكاليين حقيقيين. فهم لا ينتمون إلى الجماعة الراديكالية، لأنهم يرتكبون "أخطاء "أيديولوجية.

تساءل أعضاء الجماعات الراديكالية في الطبقة العاملة، في عام 1848 وما بعده، عن شرعية هذا الشخص. وكانت مجموعات عمالية تنتمي إلى الثورة مثل مجموعة "المحترَف (L'Atelier) "ترفض إعطاء مكانٍ في نضالها للثوريين من الطبقة الوسطى. ففي إنكلترا في خمسينيات القرن التاسع عشر، كانت تلاحَظ العدائية نفسها تجاه المثقف البرجوازي الداعم للثورة، يُظهِرها الذين صُنِعت الثورة باسمهم ودفاعاً عن

مصالحهم. وفي الواقع، فإن العداء الطبقي في صفوف كوادر الثوريين يظل أكبر تاريخ لم يُكتَب عن السياسة الراديكالية في القرن التاسع عشر.

هذا الشغف العصبوي هو نتاج مباشر للأعراف الدنيوية للشخصية المتأصلة. المظهر القابل للتصديق هو مظهر يكشف عن الشخصية، لكنها هنا بالضرورة شخصية منزوعة الجذور وفي غير موضعها]مُزاحَة .[ماضيها وانزياحها يجعلانها في نظر مَن ترغب في الانضمام إليهم شخصية غريبة بالضرورة. مصطلحات الانتماء التي تلجأ إليها حينئذ هي تلك التي تعرِّفها كشخص جديد بحكم قوة معتقداته. وليستطيع الإيمان بنفسه ينبغي عليه امتلاك قناع ثابت وجامد. وإذا حوّل تفكيره الراديكالي إلى شغف متزمّت، فهو لا يفعل لأنه يملك شخصية "مستبدة"، مع أن هذا قد يكون صحيحاً في حالات معيَّنة، بل لأنه يسعى لشرعنة وجوده في جماعة غريبة. كي ينتمي عليه أن يجعل قناعاته حاصل كينونته وجوهرها. وتصبح معتقداته تجليات لذاته، يحمّلها عبء رغبته في أن يكون "الثوري "بدلاً من أن يكون "ذا صفة ثورية ."فكلما طُرح على الأيديولوجي الحديث السؤالُ الرهيب لمعرفة ما إذا كان حقّاً كما يبدو، وفي ما إذا كان مكانه حقّاً بين المضطَهدين، رفض مناقشة وضعه وموقعه.

لوحظ ظهور هذه الشخصية منذ الأممية الأولى، وشكّلت قوة كبرى في الأممية الثانية. وفي فرنسا نهاية القرن التاسع عشر تَجسّدت المشكلة بصورة شديدة الجلاء في حياة جول غيد .(Jules Guesde)(317)يُعَدّ غيد من أدخل الأفكار الماركسية بقوة إلى الحركة الاشتراكية الفرنسية في ثمانينيات ذلك القرن. وهو مثقف ريفي، وبرجوازي صغير نموذجي (كان والده مُدرساً). عرَف في صباه مراحل شك، والتزم بفقر طوعي، وغار من "استقامة الشغيلة ."وبصرامة طبَّق غيد على الحياة الفرنسية تفسيراً معيّناً للنظرية الماركسية)تفسيراً أصبح ماركس غير راضٍ عنه، على الرغم من أنهما تعاونا من قبل .(وبهذه النسخة البسيطة والثابتة من الماركسية شرَّع موقفه بوصفه زعيماً راديكاليّاً. وتولّى رئاسة الحزب الاشتراكي بتنافس مع عامل حقيقي في قطاع

المعادن، وراديكالي مثله، لكنه أسلس منه فكراً، اسمه جان دورموا (Jean Dormoy) . وقد أظهر غيد حزماً عندما ارتبك دورموا علناً بسبب تغيرات الاقتصاد الفرنسي في ثمانينيات ذلك القرن، فاستفاد غيد منها ليؤكّد أنه "ثوري أصيل لأنه أكثر ثباتاً ."وفي عام 1898، صارت الحركة التي أسسها غيد

[...]قليلة التكيف مع الأوضاع الفرنسية، ولم تبذل جهداً كافياً لتتكيف مع التغيرات التي طرأت على العصر .زُعم أن الأجور ستنخفض لا محالة، فيما هي تزداد في جميع أنحاء فرنسا [...] الاتجاه النظري تحلَّل، وأصبح تكراراً لعقائد جامدة.

غيد هو نموذج القائد الذي يؤكد أنه ماركسي ثوري برفضه فكرة التغيّر الجدلي للعقائد.(318)

يمكننا الإشارة إلى نوعين مختلفين من خيانة اليسار في فرنسا بمطلع القرن العشرين. يتمثل الأول في حكم كليمنصو (Georges Clemenceau)، من عام 1906 إلى عام 1909، الراديكالي المناهض لانتهازية الحكّام، والذي يتخلّى عن جميع معتقداته وجميع أنصاره عندما يصل إلى السلطة. وخيانة غيد هي من نوع آخر. الثورة يخونها شخص يأكله الشغف ليكون ثوريّاً. ليكون امرأ ثوريّاً أصيلاً في نهاية القرن التاسع عشر، ولتبرير موقفه الشخصي، ينقاد مباشرة إلى التخلي عن النموذج المثالي الجدلي.

بالنسبة إلى مجموعة ألزمت نفسها بإعادة توجيه آرائها السياسية نحو الإعادة المستمرة لقراءة الأوضاع الاجتماعية، فإن الالتزام بموقف مطلَق، مثلاً، في شأن نضج ظروف بلد ما لتأسيس التنظيمات النقابية، هو أمر أكثر تدميراً للذات من تعسف الذين يؤمنون بالقدس الجديدة لأن حقيقتها قابلة للإنكار بسهولة .وإن فقدان المسافة ما بين السلوك العمومي والحاجة الشخصية أمر أكثر أهمية للثوري الدنيوي مما هو للتطهيري المتزمت لأنه يعني فقدان سبب مشاركته في الثورة.

قد يعترض هنا بقوة مَن يَعي أخطار الستالينية بقوله إن عدم إعطاء أيّ اعتبار للاحتياجات الشخصية من حيث صلتها بالقضايا العامة قد ينتهي إلى عالم أجدب تقضي فيه "احتياجات الثورة "على إنسانية المجتمع. لكني أشير هنا إلى أمر آخر.

مأساة القرن التاسع عشر السياسية، وبالتأكيد هناك مأساة حقيقية، تكمن في أن القوى الثقافية خنقت في الغالب الأعم المتمردين، كما خنقت المدافعين عن النظام الاقتصادي القائم في إعلان ذاتي قوي من خلال السياسة. هذه الثقافة نجحت في جعل الراديكاليين كائنات غير إنسانية. زِد على ذلك أن الأنتليجنسيا السياسية عاشت شللاً متنامياً في وعيها النقدي في القرن التاسع عشر. نشأ هذا الشلل عن الاتجاهات المدمِّرة للثقافة الكوزموبوليتية، وليس عن السمات الاستبدادية المزعومة للعقيدة الثورية.

اختلقت ثقافة العواصم الكبرى، في القرن التاسع عشر، سلاحاً عظيم الفاعلية ضد التغيير. حين يصبح القناع هو الوجه، والمظاهر علامات الشخصية، تتلاشى كل مسافة إزاء الذات. فأي حرية نملك عندما نكون ما نُظهره؟ كيف ننقذ ذواتنا، وكيف نتغير إذا كان ذلك يتعلق بالضبط بهذا البعد عن الذات؟ هناك فائض من الإيمان. فالثقافة المدينية البرجوازية حدَّت من حرية كثرة من البرجوازيين الراديكاليين. وبتعويدها الناس على اعتبار أفكارهم وقناعاتهم تجليات نفسية لشخصياتهم، أُفرغت الأيديولوجيا الجدلية من جدليتها الكاملة. وشعر أنصار اليسار أكثر فأكثر بأن عليهم الدفاع عن "نزاهتهم "و"درجة التزامهم "و"أصالتهم"، بدلاً من أن يوقفوا أنفسهم على تغيير الأوضاع المادية. لقد أحلّوا محل الجدلية الشعورَ بالانتماء إلى جماعة راديكالية، أو إلى حركة. من جديد نقع على اللغة الانطوائية التي تميّزت بها قضية دريفوس، أي الجمود للشعور بالانتماء إلى جماعة، وتحدي تناقضات التاريخ من أجل الجماعة.

بالغت ثقافة القرن التاسع عشر الكوزموبوليتية في تقدير الجماعات الأخوية بدلاً من تدميرها. وفي أيامنا تبدو لنا المدن في الأفكار المبتذلَة الكبرى، أنها ذروة اللاشخصية. وغياب ثقافة قوية ولاشخصية في المدينة الحديثة، أذكى شغفاً بالكشف الحميم المتخيَّل بين الناس. تؤدي أساطير غياب الجماعة، مثل أساطير الحشد الفاسد أو الذي بلا روح، وظيفةَ حث الناس على البحث عن الجماعة من خلال أنا مشتركة مبتكَرة. وعلى قدر ما تصبح أسطورة اللاشخصية الفارغة في شكلها المبتذل أسطورة عادية، تشعر الحشود بأن تدمير جوهر التمدن مبرَّر أخلاقيّاً، أي تدمير قدرة البشر على العمل معاً في منأى عن هاجس أن يكونوا جميعاً متشابهين.

القسم الرابع: المجتمع الحميم

الفصل الحادي عشر: نهاية الثقافة العمومية

يمكن تصوير الماضي، دائماً، باستحضار صعود وأفول نمط معيَّن من الحياة التي نقدّرها تقديراً عالياً. من الطبيعي أن تترك هذه الصورة إحساساً بالحسرة لدى القارئ، والحسرة شعور خطير. وذلك لأنها، وهي تتيح معرفة الماضي، تحضّ على الاستسلام، وعلى القبول السلبي بأمراض الحاضر. لم أدرس الثقافة العمومية الدنيوية لإيقاظ هذه الحسرة، بل أردت فتح احتمال على معتقدات وأمنيات وأساطير حديثة، تبدو إنسانية أول وهلة، لكنها خطيرة في الواقع.

نعتقد اليوم أن الحميمية بين الناس أمر حسن، ونتطلع جميعاً إلى تطوير شخصيتنا بواسطة تجارب دافئة وصلات وثيقة بالآخرين، ونغذّي جميعاً الأسطورة التي تجعلنا نحسب أن أمراض مجتمعنا تكمن في اللاشخصي، والاستلاب، والفتور. لذلك نجدنا حيال أيديولوجيا الحميمية: لا تكون العلاقات الاجتماعية واقعية وصادقة وحقيقية، إلا إذا أخذت في الاعتبار النفسية الداخلية لكل منّا. والأيديولوجيا هذه تحوِّل المقولات السياسية إلى مقولات نفسية. وهي التي تحدّد الروح (spirit) الإنسانوي في مجتمع خالٍ من الآلهة: الدفء الإنساني هو إلهنا الحقيقي. بيد أن تاريخ صعود الثقافة العمومية أو انحطاطها يطرح هذا الروح الإنسانوي للمناقشة.

إن الاعتقاد بأن الحميمية بين الناس فضيلةٌ أخلاقية ينجم، في الواقع، عن تصدعات عميقة أحدثتها الرأسمالية والمعتقَد الدنيوي في القرن التاسع عشر. لقد بحثنا عن دلالات شخصية في أوضاع لاشخصية، وفي أشياء، وحتى في طبقات المجتمع الموضوعية. بيد أن هذا ليس ممكناً. فكلما تزايد خضوع العالم

للسايكولوجيا التي يحدّدها شكل الجسد، يصبح العالم مخاتلاً، ونريد العثور على مبدأ معيَّن من التنظيم في مجالات الحياة الخصوصية، وخصوصاً في الأسرة. ففي تلك الرغبة في الحميمية تكمن رغبة خفية في الاستقرار. وحتى عندما ثرنا ضد الضوابط الجنسية الصارمة الخاصة بالأسرة الفيكتورية، بقيت رغبتنا في الأمان والسكينة والدوام حاضرةً في علاقاتنا بالآخرين. وعندما لا تستجيب علاقة ما لهذه المتطلبات نعتبر أن الأمور ليست على ما يرام، بدلاً من أن نُخضِع تلك المتطلبات نفسها للمساءلة. فالشعور بالحميمية مع آخر ينطوي كذلك على شكل من أشكال امتحانه؛ نحن هنا في نمط من الحميمية المغلقة. إذا تغيرت العلاقة، أو برزت ضرورة لتغييرها، نشعر بالخيبة والخيانة. فاللهفة إلى الاستقرار الحميم تجعل التواصل العاطفي - وهو في ذاته وأصله تواصل صعب - أشد عسراً. فهل مثل هذه الحميمية فضيلة حقّاً؟

هناك أيضاً معنى خفي للتطلع إلى تطوير الشخصية بواسطة تجارب حميمة معيَّنة مع الآخرين. فأزمة الثقافة العمومية في القرن التاسع عشر عوّدتنا على النفور من الصعوبات والواجبات والضوابط التي تتميز بها الحياة الاجتماعية التي نستطيع أن نعيشها بوصفنا مشاهدين سلبيين وصامتين، أما مواجهة تلك المصاعب والواجبات والضغوط، أو القبول بها، فتنال من شخصيتنا الحقيقية. فتطوير الشخصية أخذ يميل إلى جعلها الشخصية - الملاذ. هنا يكمن مصدر ازدواجيتنا الأساسي إزاء العدوانية: نعتبر العدوانية منفِّرة، حتى وإن كانت ضرورية. لكن ما نوع الشخصية التي تطورها الحميمية؟ شخصية تبحث عن الثقة والدفء والرفاه، ومن المحتمل أن تعثر عليها. كيف يمكن أن تكون هذه الشخصية قوية كفاية للتحرك في عالم تأسَّس على الظلم؟ وهل من الإنسانية حقّاً أن نقترح على البشر مبدأ أن شخصياتهم "تتطور"، وأنهم أصبحوا "أغنى" عاطفيّاً إلى الحد الذي يتعلمون معه أن يثقوا بالآخرين، وينفتحوا عليهم، وأن يشاركوهم، ويتجنبوا استغلالهم، وأن يتجنبوا التصرفات العدوانية في الأوضاع الاجتماعية الصعبة، أو استغلالها من أجل الربح الشخصي؟ فهل من الإنسانية أن تتكون كائنات على هذا القدر من الرقة في عالم على هذا القدر من القسوة؟ هو الخوف المرعب من الحياة العمومية الذي اجتاح القرن التاسع عشر، ما أورثنا حسّاً ضعيفاً بالإرادة الإنسانية.

أخيراً تاريخ الحياة العمومية يعرّض أيضاً للمساءلة الأسطورةَ القائلة إن اللاشخصية شر اجتماعي. ابتداء بالصدع الذي أصاب التوازن ما بين العمومي والخصوصي بفعل الحركة الويلكسية، والذي ظهر جليّاً في السيطرة التي مارسها لامارتين على الطبقة العمالية الباريسية، فإن التوكيد على أن البشر أهم من الأرقام والقياسات كلها (على حد تعبير جونيوس)، يسمح بكل أشكال التهدئة السياسية. فاللاشخصية تحيل، على ما يبدو، إلى مشهد من دون وجه بشري ومن دون علاقات إنسانية. بيد أن الالتباس بين الفراغ واللاشخصي هو بالضبط ما يخلق هذا الانطباع بالعبثية. وبسبب الخوف من الفراغ يجري تصوُّر المجال السياسي حقلاً تؤكد الشخصية نفسها فيه. هكذا يصبح المرء المشاهد السلبي للشخصية السياسية التي تبدي نياتها الطيبة، بدل إظهار أفعالها. وفي هذه الحالة، كلما تزايد تَصوّر الناس أن المجال السياسي فرصة للمشاركة في شخصية جماعية [والتماهي معها]، قلّت رغبتهم في استخدام تلك الأخوة المزعومة لتغيير الأوضاع الاجتماعية. ثم يصبح الحفاظ على الجماعة غاية قائمة في ذاتها، ويصبح استبعاد مَن لا ينتمون حقّاً إلى الجماعة النشاط الرئيسي لأعضائها. إن المنطق الكامن وراء رفض التفاوض والتطهير المتواصل للغرباء ينجم عن الرغبة الإنسانية المفترَضة في محو اللاشخصية في العلاقات الاجتماعية، وفي هذا الإجراء نفسه تكون أسطورة اللاشخصية مدمِّرة ذاتيّاً، ويحلّ البحث عن هوية مشتركة محل البحث عن المصالح المشتركة.

إن هذه المُثل الإنسانية المزعومة أنها أعلى تسيطر في غياب الحياة العمومية. وبالتأكيد لم تبدأ هذه المعتقدات المريضة مع انتهاء العمومي أو العلني، لأن أزمة الحياة العمومية في القرن التاسع عشر هي التي ولّدتها أو أحدثتها. وكما رُبِطَت ثقافة ذلك القرن العمومية بعصر الأنوار، فإن غياب الإيمان الحالي بالعمومية أو العلانية يرتبط بالتشويش الذي أصابها في القرن التاسع عشر. وللارتباط وجهان.

الكلام على نهاية الحياة العمومية هو أولاً استحضار لسيرورة طبعت على نحو متناقض ثقافة القرن التاسع عشر. فالشخصية في العلن تنطوي في ذاتها على تناقض أدى في النهاية إلى تقويض المجال العمومي. على سبيل المثال، يرى ناس القرن التاسع عشر أن من المنطقي اعتبار من يُظهرون انفعالاتهم في العلن، سواء أكانوا فنانين أم سياسيين، أفراداً مميزين ورفيعي الشأن. يسيطر هؤلاء الأفراد على الجمهور

بـدلاً مـن محاورتـه. وشـيئاً فشـيئاً يشـعر النـاس بـأنهم عـاجزون عـن إبـداء أيّ رأي، ويصـبحون مشـاهدين بـدلاً مـن أن يكونـوا شـهوداً، ويفقـدون الإحسـاس بـأنهم قـوة فاعلـة، كـ "جمهـور". فالشخصية العموميـة تـدمّر الجمهـور الـذي يخـاف مـن الآن فصـاعداً مـن الكشـف الإرادي عـن انفعالاته. وينجم عن ذلك الهروب من التواصل، والبحث عـن العزلـة والصـمت. ولتجنّـب إظهـار المشاعر يُفضَّل العزوف عن اختبارها. وهكذا أُفرِغَ الجمهور من الأشخاص الـذين أرادوا أن يكونـوا تعبيريين مع انتقال شروط التعبير من ارتداء قنـاع إلى كشـف المـرء عـن شخصـيته وعـن وجهـه في القناع الذي يرتديه وسط الناس أو في العلن.

نهاية الحياة العمومية هي، في المقام الثاني، تاريخ إنكار. لقد رفضنا كل قيمة وكـل كرامة للسـيرورات القمعيـة التـي فرضـها العـالَم الفيكتـوري، حـين تعـاظم الالتبـاس بـين السلوك العمومي والشخصية. ورحنا نحاول "التحرر" من هذه السيرورات القمعيـة بمزيـد من الاعتناء بالشخصية، وذلك في سعينا لنكون أكـثر صراحـة وانفتاحـاً وصـدقاً في علاقاتنـا بالآخرين. ثم نتفاجأ كثيراً عندما تسبِّب لنا هذه الحريـة الوهميـة ضـيقاً مسـاوياً للضـيق الذي عرفه الفيكتوريون حين أنشأوا نظاماً انفعاليّاً قمعيّاً. نحن نرفض مـرة أخـرى ضرورة وجود أيّ حواجز في وجه الاتصال بين الناس، وقد مال المنطق الكلي لتكنولوجيا الاتصالات في القرن العشرين نحو هذا الانفتاح في التعبير. وفيما نغذي فكرة التواصل السهل، نتفاجأ بالمزيـد مـن السـلبية التـي تُحـدِثها "وسـائل الإعـلام" في المشـاهدين. ونتفاجـأ أيضـاً بـأن الشخصية، في هذه المرحلة السلبية، صارت موضع اهتمام وعناية متعاظمين على موجـات البث، وخصوصاً في الحيـاة السياسـية. نحـن لا نـربط إيماننـا بالتواصـلية المطلقـة بـأهوال الإعلام الجماهيري، لأننا ننكر الحقيقة الأساسـية التـي شـكَّلت ذات يـوم ثقافـة عموميـة؛ فالتعبير النشيط يتطلب جهداً بشريّاً، ولا يمكنـه أن يحصـل إلا إذا حـدّد النـاس عبـاراتهم وتعابيرهم. أو مرة أخرى، بتعابير مادية صِرف، نحن نرفض وضـع أيّ حـدود عـلى الحركـة الجسدية في المدينة، ونخترع تقنية مواصلات لتيسير هذه الحركـة الشخصـية المطلَقـة ثـم نفاجَأ أو نُدهَش عندما تكون النتيجة الموت الكارثي للمدينة ككائن. اعترض الفيكتوريـون عـلى مصـطلح الأنـا التـي لا حـدود لهـا [الـذات اللامحـدودة]؛ هنـا يكمـن جـوهر الاستياء الناجم عن الالتباس بين العمومي والخصوصي. نحـن نـرفض تثبيـت حـدود للأنـا، لكن ليس إلى حد إلغاء الحدود. في الواقـع يـزداد استعصـاء المشـاكل عـلى الحـل لأنهـا لم

تعُد تُواجَه. ومن خلال التناقضات الموروثة من الماضي ومن خلال إنكار الماضي، فإننا نبقى سجناء المصطلحات الثقافية للقرن التاسع عشر؛ فموت الاعتقاد بحياة عمومية ليس انقطاعاً عن ثقافة القرن التاسع عشر البرجوازية، بل هو ترسيخ لمبادئها.

إن بنية المجتمع الحميم مزدوجة، إذ تحضر النرجسية في العلاقات الاجتماعية، وتصبح تجربة انكشاف المشاعر القائمة بين شخصين تجربة مدمِّرة. هذه المميزات البنيوية تعود بدورها إلى القرن التاسع عشر. ولتقتحم النرجسية الحيز الاجتماعي ينبغي إلغاء حس المجموعات بمصالحها الخاصة [الأنا الجماعية]. أقصد بمصالح المجموعات، ما يرغبه الناس ويطالبون به ويتمنونه، مهما تكن انطباعاتهم في لحظة من اللحظات. لقد تَقرَّر القضاء على ما يسمى بحس المجموعات في القرن التاسع عشر. وشهدت ثورة 1848، أول مرة، سيطرة ثقافة الشخصية على مصالح المجموعات التي عبَّرت عن نفسها آنذاك بصفتها مصالح طبقية. وكي تتشكل الجماعة الأهلية المدمِّرة ينبغي على الناس الإيمان بأنهم في إظهارهم مشاعرهم يُنشِئون روابط عاطفية مع الآخرين. هذه الروابط تحيل إلى الشخصية الجماعية القائمة على الانفتاح المتبادَل. مرة أخرى ينبغي التوكيد على أن ثقافة القرن التاسع عشر هي ما أنتج استيهام الجماعة القائمة على تقاسم الشخصية الجماعية. والسؤال المطروح منذ ذلك الحين هو ما تأثير هذا الارتباط بالماضي في حياتنا، لثقافة نرفض حقيقتها، حتى وإن لم نتحدَّ مبادئها؟

يكمن السبيل الأبسط للإجابة عن هذا السؤال في تعرّفنا كيفية تجذّر بُنى المجتمع الحميم في ثقافة القرن التاسع عشر. يؤدي إلغاء مصالح الذات إلى تطور منهجي للنرجسية عبر مركزة التعاملات الاجتماعية حول هاجس الدوافع، فلا تعود الأنا تحيل إلى الممثل أو إلى الإنسان النشيط، بل إلى الإنسان الذي يُعَدّ كائناً ممتلئاً بالمقاصد والإمكانات. لقد قلب المجتمع الحميم مبدأ فيلدنغ القائل بأن المديح أو التوبيخ والنقد يجب أن يُطبَّق على الأفعال وليس على الفاعلين: فليس المهم ما نفعله، بل ما نشعر به في أثناء الفعل. فتقاسم الشخصية الجماعية وتَشاركها أصبحا سيرورة مدمِّرة مع تقلص الجماعة التي تستطيع تقاسم هذه الشخصية. كانت قضية دريفوس تتعلق بتكوين شعور جماعي على المستوى الوطني. أما في المجتمع المعاصر فيرتبط تكوُّن الجماعات بالطابع المحلي. إن الخوف ذاته من

اللاشخصية التي تحكم المجتمع الحديث يدفع الناس إلى تصور مجتمع محلي أضيق حـدوداً. وإذا اقتصرت الأنا على مقاصدها، فإن نشاطها كله يتركز الآن على استبعاد المختلفين، منظوراً إليهم مـن حيث الطبقات الاجتماعية، والآراء السياسية، والأسلوب. والاستغراق في الحوافز وفي الطابع المحـلي، هو وليد بُنى ثقافة شُيِّدت انطلاقاً من أزمات الماضي. وهذه البنى هي مـا يـنظِّم الأسرة والمدرسـة وحياة الحي، لكنها تُخِلُّ بنظام المدينة والدولة.

رغم ذلك أرى أن تحليل هاتين البنيتين يقدِّم رؤية محدودة جدّاً للصدمات النفسـية التـي تحـدثها هيمنـة الحميميـة في الحيـاة المعـاصرة. فغالبـاً مـا نكـون ضـحايا الصراع بـين المتطلبـات الاجتماعية واعتقادنا أننا كبشر لا نتطور إلا مـن خـلال تجـارب نفسـية حميمـة متعارضـة. ابتكـر علماء الاجتماع رغماً عنهم لغة كاملة لتحديد هذا الصراع. هم يتكلمـون عـلى الحيـاة الاجتماعيـة كأنها مجموعـة مـن المهـمات التقنيـة والأداتيـة: نـذهب إلى المدرسـة، نعمـل، نـحضر اجتماعـات، ونُضرِب لأن هذا ما يجب أن نقـوم بـه. نحـاول ألّا نسـتثمر كثـيراً في هـذه المهـمات، لأنهـا تُشـكِّل وسائط نقل "غير ملائمة" للحميمية. هكذا نحمل وجودنا الاجتماعي على "أداة"، أو وسيلة بدلاً من اعتباره واقعاً ندمج فيه مشـاعرنا. يقابـل علـماء الاجـتماع هـذا العـالم التقنـي - الأدواتي بالتجربـة العاطفية أو الكلية أو الاندماجية. هذه المصطلحات المتثاقلة مهمة لأنها تكشف عن عقلية معيَّنة، وتشـهد عـلى معتقـدات معيَّنـة؛ يشـعر النـاس حقّـاً (التجربـة العاطفيـة)، ويعيشـون في الحـاضر (التجربة الكلية)، وينفتحون حقّاً (التجربة الاندماجية)، عندما يجدون أنفسـهم في إطـار لا علاقـة له قطعاً بالصراع على البقاء، أو بالالتزامات الاجتماعية عموماً. وليس من باب المصـادفة أن يحيـل هـذا الإطـار الـذي وضـعه علـماء الاجـتماع إلى مشـاهد حميمـة: الأسرة، والحيـاة في الحـي، وبـين الأصدقاء.

ينبغي أن نفهم جيداً أن النرجسية والجماعـة الأهليـة المـدمِّرة هـما اللتـان تـنظِّمان ذلـك الصراع، وتضفيان شكلاً على ذلك التضاد بين العلاقات التقنية - الأدواتية والعلاقات العاطفيـة. مـن المناسب أن نطرح سؤالين هنا، وأن ننظم تحقيقنا حول الإجابات عنهما: كيف يتضرر المجتمـع مـن قياس الواقع الاجتماعي بتعابير سايكولوجية؟ الجواب هـو: يفقـد المجتمـع تمدُّنَـه. وكيـف تـتضرر الذات من إقصائها عن حياة لاشخصية لها دلالتها؟ الجواب هو: تفقد التعبير عـن بعـض القـدرات

الخلّاقة الكامنة التي يملكها البشر كلهم - مثل قدرات اللعب - أي القدرات التي يتطلب تحقيقها وسطاً بعيداً عن محيط الأنا. إذاً يجعل المجتمع الحميم الفرد فناناً محروماً من الفن. يضفي التركيز النرجسي على الحافز وعلى الطابع المحلي للشعور الجماعي شكلاً على كل من هاتين القضيتين.

من الصعب الكلام على التمدن، في أيامنا، من دون الظهور بمظهر المتحذلق [المتعالي] (snob) أو الرجعي. إن أقدم معاني هذا المصطلح تربط بين "التمدن" وواجبات المواطنة. أما اليوم، فإن "التمدن" يعني إما معرفة سنة نبيذ "كوس ديستورنيل" الذي نسكبه، أو الامتناع عن التظاهرات السياسية الصاخبة وغير اللائقة. ولاستعادة هذا المعنى القديم للتمدن وربطه بإطار الحياة العمومية، أُعَرِّف كلمة التمدن على النحو الآتي: التمدن هو النشاط الذي يحمي الأنا من أنوات الآخرين، ويسمح لها بالتمتع برفقة الآخرين. ووضع القناع هو ذاته جوهر التمدن. فالقناع يتيح التخالط الاجتماعي الصِّرف، بمعزل عن مشاعر القوة الذاتية، وعن الانزعاج من الذين يرتدون هذه القوة. التمدن يقي الآخر من عبء الأنا، ويهدف إلى حماية الآخرين من تحمل همومنا. إذا كان الشخص متديناً ويؤمن أن الشر يحرّك اندفاعة حياة البشر، أو إذا صدّق ما يقوله فرويد عن أن ما يحرك اندفاعة حياة البشر هي الحرب الأهلية، يصبح إخفاء الذات خلف قناع وتحرير الآخرين من الانشغال بهمومنا الذاتية الدفينة أمراً جيداً. حتى إذا كان الأمر لا يطرح أيّ افتراضات في شأن الطبيعة البشرية الفطرية أو لا يؤمن بوجودها، فإن ثقافة الشخصية التي ظهرت في القرن التاسع عشر ومنتصفه تعطي للتمدن الجدية نفسها والوزن نفسه.

لكلمتي "مدينة" و"تمدن" جذرهما الاشتقاقي الواحد. يقضي التمدن بأن يُعامَل الآخرون كما لو أنهم من الغرباء، وإنشاء علاقات اجتماعية معهم تحترم هذه المسافة الأولى. فالمدينة هي المكان الإنساني الذي يمكن أن يلتقي فيه الغرباء. والجغرافيا العمومية لمدينةٍ ما هي، إذا جاز القول، التمدن المُمأسس، أي القائم على مؤسسات. لا أعتقد أن الناس الآن بحاجة إلى انتظار حدوث تحوّل كبير في الظروف الاجتماعية أو عودة سحرية إلى الماضي حتى يتصرفوا بطريقة حضارية. ففي عالم لا وجود فيه لطقوس دينية أو معتقدات متعالية، تختفي الأقنعة الجاهزة سلفاً. لذلك ينبغي على الراغبين في وضع أقنعة أن يصنعوها بأنفسهم من خلال التجربة والخطأ. وعلى هذه

الأقنعة أن تلبي رغبة العيش مع الآخرين أكثر من تلبيتها تلك الحاجة القسرية، حاجة أن يكونوا قريبين منهم. فكلما تكاثرت الأقنعة تنامت الذهنية المدينية، وكذلك حب الطابع المديني.

يمكننا تعريف عدم التمدن على نحو عكسي. أن ترمي أثقال شخصيتك وأعباءها على الآخرين. وهو أيضاً تناقص التخالط الناجم عن مثل هذا السلوك. يمكننا جميعاً أن نتذكر بسهولة أشخاصاً غير متمدنين بناءً على المصطلحات التالية: إنهم أولئك "الأصدقاء" الذين يحتاجون إلى الآخرين ليشاركوهم صدماتهم النفسية اليومية، والذين لا يُبدون اهتماماً يُذكر بالآخرين إلا كآذان تُسكب فيها الاعترافات. أو يمكننا بسهولة أن نتخيل أمثلة على عدم التمدن هذا نفسه في الحياة الأدبية والفكرية، مثل السير الذاتية أو المذكرات التي تصف قسريّاً الميول الجنسية، والعادات المالية، وضعف طباع أبطالها، كما لو أنها تزيد من فهمنا حياة هؤلاء وكتاباتهم أو أفعالهم، إذا عرّفتنا على تفاصيل حميمياتهم. بيد أن عدم التمدن يحيل أيضاً إلى طبيعة المجتمع الحديث نفسه. لذلك، نتقصى هنا بُعدين من أبعاد عدم التمدن هذا.

بُعدٌ يتعلق بعدم تمدن السياسيين المعاصرين، ولا سيما الزعماء الذين يُسمَّون كاريزميين. فالزعيم الكاريزمي الحديث يلغي المسافة بين مشاعره ونزواته وتلك الخاصة بجمهوره؛ ويلفت انتباه مناصريه إلى حوافزه، وفي هذا يمنعهم من الحكم عليه انطلاقاً من أفعاله. هذا الرابط [بين الزعيم وجمهوره] مصدره منتصف القرن التاسع عشر أيضاً، آنذاك كانت الطبقة المسيطرة تضمن لنفسها السيطرة على الطبقات الاجتماعية الأخرى من طريق زعيم من الزعماء. في أيامنا تَغيّر الإطار قليلاً، وصار على الزعيم أن يتجنب أن يَحكُم عليه من يمثلهم. تؤدي وسائل الإعلام الإلكترونية دوراً حاسماً في هذه السيرورة، فهي تُفرِط في إظهار حياة الزعيم الشخصية وتخفي نشاطه الحقيقي. وعدم تمدن هذا الوجه الكاريزمي يكمن في أن أنصاره مثقلون بمهمة فهم شخصيته كي يفهموا ما يفعله بمجرد تولّيه السلطة، لكن الشخصية الكاريزمية مصنوعة على نحو يمنع أنصارها من فهمها. ومن سمات عدم التمدن أن يجعل المجتمع مواطنيه يشعرون بأن الزعيم جدير بالتصديق لمجرد أنه يستطيع تضخيم حوافزه الخاصة. وبهذا المعنى، تُعَد الزعامة في هذه الشروط شكلاً من أشكال الإغواء. لذلك، تمتلك بُنى الهيمنة كلها فرصاً مؤاتية للبقاء على حالها عندما يُقنَع الناس بانتخاب سياسيين يبدون

ساخطين كما لو أنهم على استعداد لتغيير الأمر الواقع. هؤلاء لم يعودوا، نتيجة لكيمياء شخصياتهم، في حاجة إلى ترجمة مشاعرهم أو رغباتهم إلى أفعال.

الشكل الآخر لعدم التمدن يتعلق بفساد الأخوَّة في التجربة الجماعية الحديثة. فكلما كانت الجماعة المكوَّنة من شخصية جماعية، محدودة أو صغيرة، تصبح تجربة المشاعر الأخوية مدمِّرة؛ ينبغي لفظ الغرباء والهامشيين، وتعظيم السمات الشخصية الحصرية للجماعة؛ كما يتعاظم أيضاً تحول فعل المشاركة إلى عمليات إقصاء، أو العكس، أي إلى عمليات ضم وإلحاق. فالتخلي عن كل شعور تضامني طبقي، وثقافة الصور الجماعية الجديدة القائمة على الإثنية والحي السكني والمنطقة، يُظهِران بوضوح تقلص هذا النوع من الرابط الأخوي. لم تَعُد الأخوّة سوى اتحاد مجموعة انتقائية تلفظ كلَّ مَن ليسوا في عداد الدائرة المحلية. وهذا الاستبعاد يفترض بدوره استقلالاً ما عن العالم الخارجي، وفي هذه الحال يُفضَّل التخلي عن هذا العالم بدلاً من المطالبة بتغييره. وكلما كانت الجماعة جماعة حميمة تضاءلت حاجتها إلى التخالط الاجتماعي [مع مَن هم خارجها]. والسيرورة الأخوية القائمة على إقصاء "الدخلاء" لا نهاية لها، إذ لن تنجح أي صورة لـ "النحن" في التشكل والديمومة من دون هذه السيرورة. والتشقق والانقسامات الداخلية نتاج منطقي للأخوة الحديثة، بما أن وحدات الجماعات المنتمية إليها تتقلص حقّاً. تصبح هذه نسخة من الأخوَّة التي تؤدي إلى صراع الأشقاء.

والحرب بين الذات والمجتمع تخاض أيضاً على جبهة ثانية، في داخل الفرد نفسه. وهكذا يفقد الفرد القدرة على اللعب [التسلية] والتمثيل [المعنى المسرحي] ذلك لأن الفرد يعيش في مجتمع لا يوفر له أي فضاء لاشخصي للقيام بذلك.

يقوم التقليد الكلاسيكي لمسرح العالَم على المحاكاة بين المجتمع والمسرح، وبين الفعل اليومي والتمثيل. هذا التقليد يترجم الحياة الاجتماعية على نحو جمالي، ويعتبر الكائنات البشرية كلها بمنزلة فنانين يتحركون وينتجون أفعالاً. تكمن الصعوبة في هذه الصورة في أنها لاتاريخية. فتاريخ الثقافة العمومية في القرن التاسع عشر يُظهِر أناساً يفقدون كل ثقة بقدراتهم التعبيرية شيئاً فشيئاً، ويؤلِّهون الفنان لأنه يستطيع القيام بما لا يستطيع الناس العاديون القيام به في حياتهم اليومية؛ التعبير في العلن بوضوح وحرية عن مشاعر يمكن تصديقها.

تتضمن الرؤية الجمالية للحياة الاجتماعية التي تحكمت في الصور الكلاسيكية لمسرح العالم جانباً من الحقيقة أيضاً. فالعلاقات الاجتماعية تستطيع أن تكون علاقات جمالية، لأن هذين النوعين من العلاقات لهما أصل واحد؛ أي تجربة اللعب الطفلية. واللعب ليس فنّاً بالطبع، لكنه يهيئ لنمط من النشاط الجمالي الذي يتحقق اجتماعيّاً في ظروف معيَّنة. قد يبدو هذا طريقة معقدة في الإعلان عن أمر بَدَهي؛ لكن الأبحاث النفسانية الراهنة التي تناولت موضوع "الإبداعية" تجري في حقل شديد التجريد، وعلى نحو يصعِّب ربط أفعال إبداعية محدَّدة بتجارب فردية محدَّدة. الألعاب تهيّئ الأطفال للعب الذي يعلّمهم احترام الأعراف التي تتحكم في سلوكهم. والأعراف قواعد تسمح بالتصرف من دون تدخل رغبات الأفراد الفورية. وحين يتعلم الأطفال الاستجابة للأعراف والاقتناع بها، يصبحون مستعدين لبلورة أشكال تعبيرهم النوعية، باختبارهم هذه الأعراف وتحويلها وتحسينها.

يدرك البالغون في معظم المجتمعات هذه القوى الكامنة في اللعب ويطورونها بواسطة الطقوس الدينية. ليس الطقس تعبيراً فرديّاً، بل هو مشاركة في نشاط تعبيري يقع معناه، في نهاية المطاف، في ما وراء الحياة الاجتماعية، أي في حقل الحقائق الأبدية الخاصة بالآلهة. ويُظهِر سلوك الكوزموبوليتيين العمومي في القرن الثامن عشر أن الطقس الديني ليس الشكل الوحيد للعب الاجتماعي، فتسريحة وسادة المشاعر، ووضع النقاط للممثل، وخطاب التبجح كانت تتيح للناس اللعب في ما بينهم، والتخالط الاجتماعي الفوري. بيد أن شروط قيامهم بذلك كانت لا تزال قائمة على التعبير المختلَق بعيداً عن الأنا؛ لم تكن المسألة مسألة التعبير عن الذات، بل أن يكون المرء تعبيريّاً. وعندما اقتحمت قضايا الشخصية العمومية حقل العلاقات الاجتماعية تعاظمت صعوبة استخدام قواعد اللعب، ثم أثقل هذا الاقتحام السلوك التعبيري للشخصية بالشك الواعي: هل ما أُظهِره، هو حقّاً أنا؟ عندئذٍ تبدو الأنا حاضرة في أوضاع لاشخصية متجاوزةً رقابة الفرد [مسافة الذات]. وهكذا تصير المسافة الذاتية في طريقها إلى التلاشي.

تزايد غياب هذه المسافة مع اختفاء كل إيمان بفضائل المجال العمومي. وكذلك تزايدت صعوبة اللعب في حياة الراشدين. لكنها خطوة مهمة. لم يَعُد بوسع الفرد تخيّل احتمال اللعب مع محيطه، مع موقعه الاجتماعي، ومع مظهره في حضور

الآخرين. ذلك لأن هذا كله صار جزءاً منه من الآن فصاعداً. والمشكلات التي صادفها أيديولوجيو الطبقة الوسطى بنهاية القرن التاسع عشر في صلاتهم بحركات الطبقة العاملة، كان مصدرها جميعاً غياب هذه المسافة؛ لقد مال متطرفو الطبقة الوسطى إلى تبني مواقف متصلبة كي لا يجازفوا بخسارة كل شرعية، لو بدّلوا أفكارهم. لقد كانوا عاجزين عن اللعب.

أدت خسارة القدرة على اللعب إلى عدم إدراك ليونة الواقع الملموس أو سيولته. فالقدرة على المجازفة بالحياة الاجتماعية رهن وجود بُعد مستقل للرغبات والحاجات الفردية والهوية. لقد أصبح الإنسان الحديث ممثلاً محروماً من الفن، ويفضِّل الاستماع إلى أسطوانات في منزله بدلاً من أن يعزف فيه "موسيقى الحجرة"(319). إن القدرة على التعبير موجودة على مستوى أساسي ولأننا أخذنا نماهي بين المظهر واستقراء الكائن أو سبر أغواره، وربطنا مسألة التعبير الحقيقي بصدق هذا التعبير، تلاشت قدرة المرء على أن يكون معبِّراً. لقد صار على كل تعبير أن يُظهِر مشاعر صادقة. في ظل هذه الأوضاع يرجع كل شيء إلى الدافع: هل هذا ما أشعر به حقّاً؟ وهل أعني ذلك فعلاً؟ وهل أبدو أصيلاً؟ تتدخل دوافع الذات في مجتمع حميم لمنع الناس من الشعور بحرية أن يتلاعبوا بعرض أو تقديم مشاعرهم كعلامات موضوعية. ويصبح التعبير متوقفاً على الشعور الأصيل، لكن المرء دائماً ما يغوص في مشكلة النرجسية المتمثلة في عدم قدرته على بلورة ما هو أصيل في مشاعره.

الإنسان الحديث المحروم فنيّاً، يضع اللعب في مقابل النرجسية. في نهاية هذا المبحث أحاول صوغ هذا التضاد بإعادته إلى مسألة طبقية. فكلما اعتبر الناس حسهم الطبقي نتاجَ ميزاتهم أو قدراتهم، صعبت عليهم المجازفة بأوضاعهم الاجتماعية، فهذا يعني أنهم يغيِّرون أنفسهم. بدلاً من ذلك في الطبقات الوسطى، أو على نحو أدق في الشرائح المسماة وسيطة، أي لا بروليتارية ولا برجوازية، يميل الناس في الواقع إلى التساؤل: ماذا دفعهم ليشغلوا هذا الموقع غير المحدَّد والمبهم في المجتمع؟ وفي ظل عدم قدرتنا على إدراك الطبقة التي ننتمي إليها بوصفها واقعاً اجتماعيّاً تحكمه قواعد يمكننا تغييرها، تصير "القدرات" الفردية هي ما يحدد المقام والموقع،

ويصبح اللعب بالوقائع الطبقية مستحيلاً تقريباً، لأننا نلعب مع شيء مرتبط ارتباطاً وثيقاً بجـوهر الأنا.

بعد أن رأينا كيف يشجع المجتمع الحميم عدم التمدن، ويقضي على معنى اللعـب، أنهـي هذا الكتاب بطرح السؤال التالي: في أيّ من المعاني تتحول الحميميـة إلى طغيـان؟ الدولـة الفاشـية شكل من أشكال طغيان الحميمية بالتأكيد، والمجتمع الاستهلاكي والكدح لكسـب المعيشـة وتـوفير الطعام للأطفال، وسقي العشب شكل آخر من هذا الطغيان. بيد أن هـذه الأشـكال الاجتماعيـة لا تكفي وحدها لتحديد المشكلات الخاصة بثقافة تتسم بغياب الحياة العمومية.

الفصل الثاني عشر: الكاريزما غير المتمدنة

يحدث التمدن عندما لا يكون الفرد عبئاً على الآخر. أحد أقدم استخدامات كلمة "كاريزما "في العقيدة الكاثوليكية تعرِّف التمدن بمصطلحات دينية. قد يكون الكهنة أفراداً ضعفاء أو فاسدين، وقد يجهلون العقيدة الصحيحة. يمكنهم أيضاً أن يتمموا واجباتهم الدينية عن قناعة في أيام معيَّنة، وأن يكونوا في أيام أخرى شاردي الأذهان أو متشككين. وإذا كانت سلطتهم تتعلق بشخصيتهم أو بما يشعرون به هذه اللحظة أو تلك، فلا بد من أن يصبحوا عبئاً على المؤمنين . فالمؤمنون يذهبون إلى الكنيسة بحثاً عن التقرب إلى الله، لكن هذا يصبح مستحيلاً إذا كان الكاهن في حال نفسية لا تسمح له بالتوسط بين الله والمؤمنين. مبدأ الكاريزما يحاول حلّ هذه المسألة. حين ينطق الكاهن بالكلام المقدس يكون مغموراً بـ "هبة النعمة"، ويكون للشعائر التي يقوم بها معنى مستقلٌّ في ذاته، بمعزل عن الحالات النفسية الشخصية للكاهن. هكذا يكون مبدأ الكاريزما هنا متمدناً بامتياز، يتقبل العجز البشري، وفي الوقت نفسه يؤكد رفعة الحقيقة الدينية.

حين تفقد الكاريزما دلالتها الدينية، تفقد في الوقت نفسه فضيلتها المدنية. ففي مجتمع دنيوي تقتصر "الكاريزما "فيه على الزعيم، يكون أصل السلطة مخاتلاً أو مخادعاً أكثر منه في مجتمع منظّم على قاعدة المقدس. لكن ما الذي يعطي القوة للزعيم في المجتمع الدنيوي؟ أجابت ثقافة الشخصية في القرن التاسع عشر عن هذا السؤال، فأشارت إلى أن ما يشعر به الشخص أهم مما يفعله. يمكن أن تكون الدوافع جيدة أو سيئة، بطبيعة الحال، ولكن في القرن المذكور، توقّف الناس عن الحكم عليها بهذه الطريقة. هكذا يصبح مثيراً الكشف عن دوافع الفرد الداخلية. وإذا استطاع شخصٌ

ما الكشف عن أناه جهراً وضبط نفسه في آنٍ، فهذا يعني أن هذا الشخص مثير وأخَّاذ، ونشعر أنه شخص قوي، ولكن لا نعرف سبب تلك القوة لديه .هذه هي الكاريزما الدنيوية: تَعَرٍّ نفسي. والكشف أو التعرِّي يثير ويحفّز .بيد أن هذا الانكشاف لا يقدِّم شيئاً واضحاً وملموساً. ومَن تسحرهم شخصية قوية يصبحون هم أنفسهم سلبيين، وينسَون حاجاتهم الخاصة. هكذا ينجح الزعيم الكاريزمي في السيطرة على جمهوره سيطرة أشمل وأكثر مخاتلة ومخادعة من الشعائر الكَنَسية السحرية والمدنية القديمة.

كل شخص عايش الأحداث السياسية في ثلاثينيات القرن العشرين وراقب رجال السياسة في تلك الحقبة، سواء أكانوا يساريين أم فاشستيين، استطاع بحدسه أن يدرك عدم التمدن العميق للزعماء الكاريزميين الدنيويين الحديثين. بيد أن الإدراك القائم على الحدس يمكنه أن يضلِّل بإيحائه أن الشخصية الكاريزمية مطابقة للديماغوجي، في قوة شخصيته التي تدفع الجمهور المستمع إليه للقيام بأعمال عنف، وإن لم يقوموا به بأنفسهم، فيتسامحون على الأقل عند قيامه به شخصيّاً هو وأتباعه. والأمر المضلِّل في شأن هذه الفكرة الحدسية أنها قد تدفعنا إلى الاعتقاد أن في غياب عنف الغوغاء تكون قوة الكاريزما كامنة في السياسة. في الواقع لا يحتاج الزعيم إلى صفات جبارة وبطولية أو شيطانية ليكون كاريزميّاً. يمكن أن يكون لطيفاً وبسيطاً وودوداً أو طيب القلب ومتكلفاً، غير أنه يبهر الناس ويسيطر عليهم بلا ريب، كمثل شيطان فرد، في حال نجاحه بإقناعهم بالاهتمام بذوقه الشخصي، بتبرَّج زوجته، وبالحب الذي يكنّه للكلاب. ومن الممكن جدّاً أن يذهب إلى العشاء عند عائلة متواضعة، فيسحر الجماهير بالضبط غداة نهار قام في أثنائه بتمرير قانون يرهق عمال البلد كلهم. هذا العمل الأخير يمر من دون أن ينتبه إليه أحد، لأن الكلام انحصر وتَركَّز على تناوله العشاء. سيلعب الغولف مع كوميدي مشهور، وسيمر مرور الكرام قيامُه للتو بتخفيض بدل الشيخوخة لملايين المواطنين. ما تطور من سياسة الشخصية التي ابتدأت في القرن التاسع عشر كان حلول الكاريزما كقوة تساعد على استقرار الحياة السياسية العادية. يستطيع الزعيم الكاريزمي تجنُّب القضايا الشديدة الأهمية، أو المسائل الأيديولوجية الشائكة.

علينا أن نفهم هنا ماهية الكاريزما الدنيوية. هي ليست تمثيلية ولا متطرفة، بل فاحشة على نحو صريح، وعلى طريقتها.

إذا تعثّر سياسي ناجح مثل ويلي برانت (Willy Brandt) بالتزام أيديولوجي حقيقي فإن مساعديه يصيغون مواقفه على التلفزيون وفي الصحف، بما يفقدها قوتها وبالتالي قوتها التهديدية. فالمساعدون يركِّزون على إظهارِ كم هو إنسان رائع وملتزم. فإذا كان شخصاً صالحاً لا بد أن تكون أعماله صالحة وكل ما يمثله صالحاً. يكمن الانتحار في الحياة السياسية الحديثة في الإصرار على فكرة "لستم في حاجة قط إلى معرفة حياتي الخاصة، يكفيكم معرفة أفكاري والبرامج التي أسعى لتحقيقها"، لتجنب الانتحار عليه ألّا يظهر بوصفه سياسيّاً فحسب. فكيف يحدث هذا الانزلاق من المعتقد السياسي إلى الدافع النفسي؟ السياسي الذي يلفت انتباهنا إلى مشاعره وأساليبه - سواء أكان المقصود حذلقة كينيدي، أو جيسكار ديستان (Valéry Giscard d'Estaing)، أو نزق إينوك باول (Enoch Powell)، أو لطف ويلي برانت - يصبح زعيماً حقيقيّاً في حال إثارته الانطباع بأنه يتصرف بعفوية ويضبط نفسه معاً. بعد اكتسابه هذه العفوية المنضبطة تبدو مشاعره صحيحة؛ أي يمكننا الوثوق به. في الحياة اليومية يبدو الاندفاع وضبط النفس في حال صراع، وهذا نتيجة أخرى من نتائج نقد الانفعال اللاإرادي وغير المضبوط الذي تَحقّق في القرن التاسع عشر. هكذا يمكن أن يظهر السياسي فاعلاً، حتى لو لم يفعل شيئاً في منصبه.

إن الطريقة الأفضل لتقصّي هذه الكاريزما المخدِّرة، هي استطلاعها في نظريتين حديثتين من القرن العشرين، أي في نظرية ماكس فيبر ونظرية فرويد اللتين تفسران التجربة السياسية الكاريزمية في طبقة اجتماعية حديثة هي البرجوازية الصغيرة. يجب التنبه هنا لصلة هذا النمط من الكاريزما بوسائل الإعلام الإلكترونية. وفي الختام أعود إلى المقارنة بين الشارع والمسرح لفهم الكاريزما الدنيوية. وهي مقارنة تشكِّل أحد المحاور المرجعية الأكثر ثباتاً لدراستي في هذا الكتاب. هل يشبه السياسي الكاريزمي الحديث نجم الروك أو مغنية الأوبرا الموهوبة؟

نظريات الكاريزما

إن الإحساس بوجود أمر خطير يصاحب الإثارة التي يستطيع السياسيون إحداثها حول أتفه الجوانب في حياتهم الخاصة قد أنجب الدراسة الرسمية للكاريزما. سيطر الخوف من هذه القوة للشخصية على تفكير ماكس فيبر الذي كان أول عالم اجتماع تفحّص مصطلح "الكاريزما"، وحلّل بواعثها الاجتماعية. شَغَله هذا العمل

من عام 1899 حتى عام 1919، وهي سنوات تأليفه عمله الأهم عن الاقتصاد والمجتمع .وبقدر ما كان تأليفه الكتاب يتقدم، كان فيبر يعيد صوغ مفهوم الكاريزما التي لا نعثر على نظريتها الكاملة إلا في بداية الجزء الثالث من الكتاب.

لم يظهر مصطلح "كاريزما "في النص الذي كتبه فرويد في ثلاثينيات القرن العشرين بعنوان مستقبل وهم حيث لا نعثر على أيّ إشارة إلى أبحاث فيبر. بيد أن تحذير أصحاب التفكير الحرفي بقولهم إن فرويد لم يكن مهتمّاً بالكاريزما سيبدو حذلقة بليدة؛ فهذا لا يعني أن فرويد لم يهتم بمسألة الكاريزما. فنقطة انطلاقه هي نفسها نقطة انطلاق فيبر: كيف يستطيع فرد ما الحصول على السلطة والشرعية استناداً إلى قوة شخصيته فحسب، من دون استخدامه حقوقاً مكتسَبة أو ترقية في داخل جهاز بيروقراطي؟

يعتقد كل من فيبر وفرويد، في تحليلهما الشخصية بوصفها قوة سياسية، أن الشخصية الكاريزمية التي ظهرت في غضون القرن التاسع عشر تمثِّل نموذجاً لأمثالها طوال التاريخ. وتصبح الشخصية كاريزمية حين تُحاط برداء غامض سميك. هذا "الوهم "الذي يعتبره المفكران ملازماً للشخصية الكاريزمية، يحيل في حقيقته إلى نزعة شكوكية يتشاركانها. لا يعتقد فيبر ولا فرويد بأن الله يرسل نعمته إلى العالم. فحين يؤمن الإنسان بأنه وكيل الملأ [أو الملكوت] الأعلى، فثمة هنا وهمٌ ما مدفوع بقوى واحتياجات دُنيَوية. وهذا يعني أنه لا يمكن لأي من الرجلين أن يترك المعتقدات المتسامية في المجتمع من دون تحديها. لذلك، سعى كلاهما للتعرف إلى الحاجات الدنيوية الملموسة التي تحمل الناس على الوقوع في هذا الوهم.

كي نحلّل مجتمعاً دينيّاً، ليس من الضروري بداهةً الإيمان بالله، لكن فيبر وفرويد وقعا ضحية الوهم الذي يرفض تحليل الدين انطلاقاً من أسسه الخاصة. أتكلم على هذا الوهم الذي يقوم على الاعتقاد بأن الشخصية الكاريزمية هي شخص يتحكم في مشاعر موضوعه بقوة، وأنه شخصية مهيمنة تتعامل مع مشاعر متقِدة. وبما أن النعمة الدينية كانت في الحقيقة وهماً، فقد كان الشخص الكاريزمي على اتصال بما هو "لاعقلاني "في المجتمع. ارتكب فرويد وفيبر خطأ قاتلاً: رفض كل منهما أن يأخذ في الاعتبار الرغبة العميقة، لكن العقلانية واليومية، لدى كل مجتمع تقريباً في أن يكون له زعيم كاريزمي. كلاهما يستطيع تخيُّل القوة الهائلة للكاريزما تُحدِث النظام

أو تخسر قوتها وتصبح روتينية، لكنهما لم يتصورا أن الكاريزما يمكن أن تكون قوةً لتبسيط المشاعر لا لتعميقها، وبالتالي في خدمة عالم عقلاني ومنظَّم.

إذا تَنبّهنا لنقطة انطلاق تفكيرهما، ربما نجد أنه لم يكن لديهما بدٌّ من هذا الوهم؛ كلاهما يفترض أن الكاريزما وليدة اضطرابات وتوترات اجتماعية، على الرغم من عدم اتفاقهما على تحديد طبيعة هذه "الفوضى."

يعتبر فيبر أن هذه الأخيرة وليدة نزاعات جماعية لم تلقَ حلولاً. وفي مواجهة وضع كهذا، ينسب الناس إلى شخص فردٍ ما شكلاً من أشكال السلطة الإلهية، فيبدو أن هذا الشخص يملك نفوذاً كافياً للسيطرة على ما ليس قابلاً للضبط. ينصبّ تركيز فيبر على ضرورة إيمان الناس بشخصية كاريزمية، بدلاً من درس شخصية الزعيم وما يجعله جديراً بالقيام بهذا الاختيار. من المنطقي جدّاً أن يرتاب فيبر من الزعماء، لأن ظهورهم يشير إلى أزمات اجتماعية، وإلى فقدان الجماهير الأمل في حلها بعقلانية.(320)

إذا كان فيبر يرى أن الاضطراب يحدث مؤقَّتاً وعلى مراحل، فإن فرويد يرى في مستقبل وهم أن الاضطراب في ذاته حالة فطرية تتطلع الجماهير إلى العودة إليها على الدوام. ويعبِّر فرويد عن ذلك بكلمات قوية:

الجماهير كسولة وغير ذكية ولا تحب الإنكار الغريزي، وهم غير مقتنعين بحجة حتميته، ويدعم الأفراد بعضهم بعضاً في تماديهم في عدم الانضباط.

يعلم كل شخص عاقل أن الزهد وضبط النفس هما الوسيلتان الوحيدتان للاستمرار في العيش بصحبة رجال ونساء احتياجاتهم متضاربة. بيد أن الجماهير لا تبلغ قط هذه العقلانية.

لذلك، تحتاج الجماهير إلى أن تحكمها أقلية، أو أن يحكمها زعيم واحد.(321)

إن نفوذ الأفراد وحده القادر على تقديم المثال للجماهير التي تعترف بهم كقادة لها، وعلى حثّها أو إقناعها بالخضوع للأنشطة والأعمال والإنكارات التي يعتمد عليها وجود الثقافة.

لكن كيف يستطيع هذا الزعيم "حث "الجماهير على التخلي عن احتياجاتها؟ هنا يستخدم فرويد مصطلح الوهم الكاريزمي.(322)

الزهد ميزة من ميزات الدين. فهو يحمل على الاعتقاد بأن قوانين البقاء والعدالة تنبع من مصدر ما فوق بشري، وهي إذاً تقع في ما يتعدى العقل والتساؤلات الإنسانية. وإذ يحل الرعب من غضب الآلهة محل ضروب الرعب من الطبيعة، ينبغي لحضور الآلهة أن يكون محسوساً في العالم؛ لا يمكننا الإيمان بهذا الحضور إلا إذا تجلّى في كائنات خارقة، أي زعماء. و"نعمة "الزعيم تمنحه سلطة فعلية على الجماهير. ويبدو أن الزعماء الذين يظهرون متمتعين بالنعمة وحدهم يستطيعون الطلب من الجماهير التخلي عن الأهواء الأكثر سوءاً، كما في مستطاعهم أن يطالبوهم بالخير وليس بمجرد الطاعة.

يقرّ فرويد بضرورة الوجود الدائم للزعماء الكاريزميين، لأن الجماهير مستعدة دائماً لنشر الفوضى في المجتمع .لكن فيبر لا يرى ضرورة لوجود هؤلاء الزعماء إلا بين حين وآخر، عندما يكون المجتمع مهدَّداً باضطرابات لا يقوى على تصريفها، ويصير في حاجة إلى مساعدة عليا لحلها. يؤدي هذا الفرق بين النظريتين إلى نتائج متباعدة منطقيّاً :يعتقد فرويد بأن الشخصية الكاريزمية دكتاتور عاطفي يفرض النظام، بينما يعتبر فيبر أنها تضاعف الفوضى بمجرد ظهورها على الساحة. يسوع في تصور فيبر شخص فوضوي؛ لا يقوم إلا بدفع النزاعات إلى مستوى رمزي أعلى، فيجعلها معارك بين المجموعات المتنورة وغير المتنورة. وفي مناخ على هذا القدر من الغليان يسع أنصار الزعيم الكاريزمي أن ينقلبوا عليه في كل لحظة:

السلطة الكاريزمية سلطة غير مستقرة بطبيعتها. فالقابض عليها قد يخسر كاريزميته، وربما يشعر أن "إلهه تخلّى عنه [...] "وقد يبدو لمناصريه أنه "فقد قواه ."عندئذٍ تنتهي مهمته. ويُرتجى الأمل بحثاً عن زعيم جديد.(323)

لماذا تتعثر الكاريزما بالضرورة؟ هنا يعود فيبر إلى الكلام على دور الوهم. أنصار الزعيم ينتظرون منه أن "يجلب لهم الرفاهية"، لكنه يعجز عن ترجمة نياته إلى أفعال. وبما أن هالته ليست سوى وهم مشترَك، يصير فشله محتوماً، وينتهي لفظه كأنه مزيَّف. ويروي

فيبر قصة الإمبراطور الصيني الذي صلى للآلهة لوقف الفيضانات؛ وعندما لم تتوقف، نظر إليه أتباعه على أنه شخص عادي مثلهم، وعاقبوه بوصفه محتالاً اغتصب السلطة.

هذا هو التناقض الأبدي للوهم الكاريزمي، لكن فيبر يقول أيضاً إن قوانين العقلانية الاقتصادية تجعل الكاريزما تتداعى:

كل كاريزما مهيَّأة للانتقال من الحياة العاطفية الهائجة التي لا تعرف العقلانية الاقتصادية إلى موت بطيء اختناقاً تحت ثقل المصالح المادية، وكل ساعة من حياتها تُقرِّبها من هذا المصير المحتوم.

وبما أن المجتمع "يعود إلى ممارسة شؤونه اليومية الاعتيادية"، يفقد الناس رغبتهم في تدخل القوى الإلهية في شؤونهم. يجادل فيبر في أن الملل والروتين يقتلان التطلع إلى قائد كاريزمي. ولا تظهر الكاريزما كتحرر وهمي من أعباء حياتهم اليومية المبتذلة.(324)

يجادل فيبر في أن الزعيم الكاريزمي عندما يُقتل لا تزول الظاهرة الكاريزمية، بل تصبح "مبتذلة"، أي إن موقعه أو مكانته يكتسب جزءاً من الهالة السابقة المرتبطة بشخصه. لا يمكن اعتبار الكاريزما قوة استقرار إلا حين تنتقل الهالة. يتذكر الشعب الرجل العظيم الذي اضطلع بهذه الوظيفة أو تلك، فتكتسب هذه الأخيرة فوراً شرعية معيَّنة. لكن "استمرار "الكاريزما في هذه الحال ليس سوى صدى باهت لذلك الشغف الذي أُحيط به الزعيم الذي، في حال بقائه حاضراً، كانت قوة الكاريزما لتبعث الفوضى والاضطراب.

يقارب فرويد صلة الوهم بالنظام في المجتمع بطريقة لم يرها فيبر. كتب فرويد "نقول عن معتقد إنه موهوم"،

عندما يكون تحقيق الرغبة عاملاً أوليّاً في تكوُّن دوافع المعتقد الذي يهمل، كالوهم، كل صلة بالواقع.

ولكن إذا كانت الجماهير لا ترغب في قمع أهوائها الفطرية، فأي رغبة يحققها الزعيم الكاريزمي لهذه الجماهير، وهميّاً، مثيراً لديهم الرغبة في النظام؟.(325)

أجاب فرويد عن هذا السؤال بتوضيحٍ يبدو اليوم كأنه يدمج كل صيغ التحليل النفسي في حزمة واحدة. قال إن كل طفل في مرحلة معيَّنة من تطوره / تطورها يحلّ محل الأم كوالد رئيس يحبه أبوه .ويتأرجح الطفل حول هذا الإحلال، فهو يخشى الأب باعتباره شخصاً دخيلاً، وخطيراً، ومتطفلاً يقتحم حياة الطفل والأم. وبعد أن يكبر الطفل ويدخل العالم الخارجي العدائي خارج الأسرة يستعيد خصال الأب،

يخلق لنفسه آلهة يخشاها ويحاول استرضاءها، مع ذلك يَعهد إليها بحمايته.

هذا وهم كاريزمي: حب الأب والخوف منه هو الرغبة التي يتمنى الزعيم تحقيقها. الدين هو التنظيم الاجتماعي للأبوة.(326)

أصبحت أفكار التكرار والاستعادة مألوفة إلى حد أنها غالباً ما تعتِّم على قوة أعمال فرويد. يدعونا فرويد إلى الاعتقاد بأن الغريزة الدينية فاعلة في كل مجتمع، سواء كانت الرموز الدينية العلنية معتنَقَة بعمق أم تُعتبر مجرّد تخيلات لا يعيرها أحد اهتماماً كبيراً أم مدانة بشدة. إسبانيا فيليب الثاني، وأميركا كينيدي، وصين ماو تسي دونغ، هي مجتمعات متدينة، والثلاثة على النحو نفسه، إذ يتحكم الإحلال الطفلي فيهم، والثلاثة زعماء كاريزميون. وبينما يعتبر فيبر الكاريزما مجرَّد حدث تاريخي، يرى فرويد أنها تنطوي على ثابت بنيوي ووظيفي .وبالنسبة إلى فرويد لا يكمن نجاح الزعيم الكاريزمي في وعده الناس بالرفاهية، بل في فرصة تتيح له جعلهم تابعين نفسيّاً، كما كانوا في طفولتهم.

يبيِّن التناقض ما بين النظام الذي فرضه سافونارولا على أهالي فلورنسا والنظام الذي فرضه لامارتين على الباريسيين، وقد وصفناه في الفصل العاشر، ما تخفيه كل من هاتين الرؤيتين العالميتين. فالإيمان بالقوى فوق البشرية وبالقيم المتأصلة يُحدِث فرقاً كبيراً في نوع النظام الذي يقيمه الزعيم في المجتمع. من الصحيح أن أتباع سافونارولا كانوا "متّكلين "عليه، لكن نتيجة اتّكاليتهم كانت فعلاً، وشكلاً مسرحيّاً من الفعل. عندما أطاعوه لم يكونوا سلبيين. إن "التخلي "في ثقافة تحكمها معايير تجاوزية في المعنى لا تعني الامتناع عن الأفعال المسيئة والتدميرية فحسب، بل تعني سلوك طرق جديدة تتوافق مع القيم المتجاوزة

لقذارة العالم الدنيوي وبؤسه. كذلك لم يكن دور سافونارولا كأب روحي يماثل دور السيد، بل كان مجرَّد أداة لقوة خارج هذا العالم، ولذلك، لم يكن حكمه لرعاياه مكتملاً.

لا تستطيع نظرية فيبر تفسير سبب منح سافونارولا طاقة وحيوية لرعاياه أو لماذا تمكَّن لامارتين من تدجينهم. فقد أقام كل من الراهب والشاعر نظاماً في أوساط الحشود بواسطة كاريزماه، وإن كان نظاماً من نوع مضاد. ورغم أن فرويد يتحدث ظاهريّاً عن الدين، فإن نموذج القائد الكاريزمي لديه ينطبق تماماً على الكاريزما الدنيوية التي يجسّدها لامارتين. فالتبعية من دون الرجوع إلى معايير خارجية للحقيقة، والتبعية من خلال التخجيل والعيب، والتبعية التي تخلق السلبية والاستكانة، كلها علامات مفترَضة لشخصية الأب الديني كانت أيضاً علامات الشخصية الكاريزمية الدنيوية. بيد أن الأثر المطلوب من الإيمان بمثل هذه الشخصية لم يكن تطويع العواطف الفوضوية الشريرة وتوجيهها. بل كان الأثر المطلوب منها هو التصدي للظلم ولتجليات المصالح الطبقية وتسفيهها من خلال نقل الاهتمام إلى الحياة النابضة للأب - القائد.

يرى الكاتبان الكاريزما ظاهرة ديونيسية. ولكن في مجتمع دنيوي، يعني هذا شيئاً شديد الرتابة والانحراف .فالكاريزما الحديثة سلاح دفاعي، أي منع كل حكم لاشخصي على الدولة، ومنع كل مطالبة بتغيرات ملموسة. فالدفاع الكاريزمي يعمل بينما هو يخفي سلطته من خلال إبراز دوافع القادة. وهكذا تُصان أنشطة الدولة اليومية. وفي أيامنا ليست اللحظة النموذجية المثالية للتجربة الكاريزمية هي حدوث كارثة تحمل الجماهير على خلق إلهٍ منتقم، أو طقس من طقوس الزهد يُبتكر فيه إلهٌ - أبٌ .وعندما تموت الآلهة نقترع، بمزيد من الابتذال، لمصلحة سياسي "جذّاب"، حتى وإن كنا لا نحب برنامجه.

الكاريزما الدنيوية أبعد ما تكون عن التجربة الديونيسية التي يمكن أن تنجم عن أوضاع مأزومة. فبشكلها الأقرب عهداً الذي يظهر في وسائل الإعلام، وخصوصاً التلفزيون، تمنع الكاريزما الناس من الانخراط العاطفي في القضايا الاجتماعية؛ إذ يصبح المرء منشغلاً جدّاً بمشاهدة الرئيس وهو يلعب الغولف، أو يتناول العشاء مع أسرة عادية، إلى درجة تقع فيها الجماهير فجأة في أزمة من المستحيل حلها

عقلانيّاً .بالطبع يصعب تخيّل أن المؤسسات الحديثة التي تـؤدي دوراً في الاسـتقرار، هـي مـا يمنـع تحديداً كل مراقبة عقلانية للقضايا الاجتماعية. بيد أن هذه هي الحال، فالكاريزما تعمل على هذا النحو، مثل البيروقراطية. وبتركيزها انتباه الجماهير على السياسيين تمنـع الكاريزمـا الدنيويـة هـذه الجماهير من مواجهة بعض الوقائع المزعجة - اندلاع حرب ما في مكـان مـا عـلى الكوكـب، ارتفـاع سعر النفط، عجز إحدى المدن - فـالجماهير قلـما تهـتم بهـذه القضـايا مـا دامـت هنالـك وزارات ووكالات و"خبراء "عُهد إليهم القيام بهذه الشؤون. والناس لا يفكرون في هذه المشكلات إلا عنـدما تصبح الحرب كارثية، وأسعار النفط باهظـة، والمدينـة مفلسـة، وكـل أمـر منهِـك إلى حـد تصـعب مواجهته بعقلانية.

هنا يظهر خطـأ فرويـد وفيـبر في اعتبـارهما الكاريزمـا ردة فعـل عـلى الفـوضى. الكاريزمـا الحديثة نظام، نظام سلمي، ولأنها نظام تتسبب في أزمـات. ومثـل النظريـات الاجتماعيـة الأصـيلة كلها، تحضّ نظريتا فرويد وفيبر عن الكاريزما على النقد، وعـلى صـياغات جديـدة .ففـي إقـامتهما التماهي بين الـوهم والشـغف والشخصـية الكاريزميـة مـن جهـة، والتضـاد بـين هـذه الشخصـية والعقلانية من جهة أخرى، تنمّ هاتان النظريتان عن وهم ما في ما يتعلق بالعقلانيـة. هـذا الـوهم هو أن العقلانية نقيض إنتاج الفوضى. والكاريزما الدنيوية هي كاريزمـا عقلانيـة؛ طريقـة عقلانيـة للتفكير في السياسة، في ثقافة يحكمها الإيمان بالمباشر، والمتأصِّل، والتجريبي؛ ثقافة تلفظ كل إيمـان يستند إلى ما لا يمكـن تجربتـه مبـاشرة، أي تـرفض الافـتراضي، أو الصـوفي، أو "مـا قبـل الحـداثي .." نستطيع تحسّس حالات السياسي النفسية، لكن نتائج أفعاله المستقبلية تظل خارج إحساسنا. فلكي نُحِسّ بتلك النتائج، علينا تعليـق جميـع "التزاماتنـا "المبـاشرة بالوقـائع، وتخيّـل هـذا الواقـع بعـد ابتعادنا عنه مسافة ما؛ ومن تلك اللحظة تبرز حقيقة وجود مسافة ما من الذات. فعنـدما يخـبرك سـياسي مشـبَع بالسـخط الأخلاقـي أنـه سـوف يشـطب "محتـالي الإعانـة الاجتماعيـة "مـن قائمة المستفيدين، حاول تخيُّل كيف سيكون حالك لو كنت مسجَّلاً على تلك القائمـة عنـد حصـول الأزمة الاقتصادية التالية. فعندما يعلن شخص ما، بعدما سجنه نظام فاشي عشر سنوات، استعداده لتسلُّم السلطة، وأن دكتاتورية البروليتاريا لن تكون مستبِّدة، لأنها تحقـق مصـلحة الشـعب، علينـا ألّا نكتفي بالقول إن هذا الشخص كان شجاعاً في مقاومته الفاشـيين، وفي دفاعـه عـن أفكـاره، بـل علينـا التسـاؤل عـما تعنيـه هـذه الأفكـار إذا كُتِـب لهـا التحقـق. وعنـدما يخلـف رجـل

طيب موظفاً محتالاً وغيرَ شريف يدّعي الاستقامة لكن الطيب محافظٌ بالقدر نفسه، عليك أن تتجاوز تلك اللحظة الراهنة وأن تتساءل ما إذا كانت الأوضاع قد تغيرت بأي شكل فعلي. كل هذه الأفعال تعني الانفكاك عن الواقع المباشر، وتتضمن نوعاً من التلاعب الذهني، ونوعاً من المخيلة السياسية .إنها في التجربة العادية شكل معيَّن من اللاعقلانية، ذلك لأن العقلانية نفسَها تحدِّدها الحقيقة التجريبية لما يمكننا رؤيته وتحسسه.

الكاريزما والضغينة

الكاريزما الدنيوية التي تُفهم على هذا النحو، تخدم خصوصاً غايات سياسي محدَّد في صلاته بطبقة معيّنة من الناس. هذا السياسي - المتواضع في أصوله ومنبته - يبني عمله على مواجهة المؤسسة (Establishment)، والقوى المتجذرة، والنظام القديم. وعلى الرغم من أنه يُبدي في بعض ظهوراته الأميركية علامات تعاطف شعبوي، فإنه لا يتصرف بوصفه أيديولوجيّاً. لا يناضل من أجل نظام جديد، بل يتحرك بدافع استياء محض، وضغينة إزاء النظام القائم. وهو في قرارة نفسه يعتمد مهاجمة المكانة، والاستخفاف بالكرامة، والإقصاء عن المدارس المناسبة؛ والطبقة التي يخاطبها تكره أصحاب الامتيازات، لكنها لا تفكر لحظة واحدة في إلغائها. وبمعارضتها المؤسسة الحاكمة، يأمل كل عضو من أعضاء تلك الطبقة أن يفتح ثغرة في الجدران التي تُسَيِّج ذلك الطاقم، ليدخل شخصيّاً منها ويصير في عداد الطاقم نفسه ونظامه. وتستند هذه الضغينة إلى نِصف حقيقةٍ ونِصف وهم، وهذا ما يفسر لماذا تشغل البرجوازية الصغيرة الموقع الذي تشغله في المجتمع. وبما أن مجموعة صغيرة مزدراة من المقربين تمسك بخيوط السلطة والامتيازات، لا يمكن للبرجوازية الصغيرة إحراز أيّ تقدم؛ مع ذلك فإن أولئك الذين يكدسون خيرات الحياة، على نحو غير منصِف، يستطيعون أن يُشعِروا المحاسب الصغير وبائع الأحذية بالخزي عندما يقابلونهما وجهاً لوجه. وضغينة هذه حالها لا تنطوي على رغبة في مساواة حقيقية. هناك حسد وخزي يُشحَذان ويتأجَّجان، ومن تتأسَّس عداواتهم على أوضاعهم الدونية، يأملون بشيء من المصادفة الموفَّقة أن يتمكنوا في يوم من الأيام من التخلص بلباقة مما هم فيه. أما سياسيونا فيلعبون بهذا الخليط من الخزي والحسد.

تنجم نظرية المؤامرة الغريبة عن هذا كله. وتتَّحد قاعدة المجتمع وقمته لتدمير من هم في الوسط. يهاجم السيناتور مكارثي (Joseph McCarthy)(327) معاقل المؤسسة الأميركية لإيوائها فوضويين شيوعيين. وانتقد أغنيو (Spiro Agnew) [نائب نيكسون] جمعية "القلوب الدامية (bleeding hearts) "التابعة للضواحي الأميركية الثرية متهماً إياها بأنها الراعية السرية لاحتجاجات السود. وتكاد معاداة السامية في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية تشكِّل مثلاً نموذجيّاً آخر على هذا الشعور بمؤامرة من الأعلى والأسفل لتدمير البرجوازية الصغيرة المحاصَرة. فعلى وجه من الوجوه تختلط حاليّاً صورة المرابي اليهودي، الإمبريالي الشرق أوسطي، بصورة اليهودي الشيوعي المتآمر، والدخيل، والمجرم العازم على إضعاف العائلات الكاثوليكية الشريفة، بل حتى كما في موجة معاداة السامية الأخيرة في أورليانز، تختلط بصورة اليهودي العازم على قتل أطفال العائلات المسيحية.

درج بعض المؤرخين على اعتبار الضغينة معطى تاريخيّاً ثابتاً. وإذا حدّدنا الطبقات الوسطى باعتبارها طبقات في حال ارتقاء دائم، يصير بديهيّاً أن تلازم الضغينةُ نظرتها إلى النظام القديم، وأن تطالب دائماً بالمزيد من الحقوق الاقتصادية أو السياسية. بيد أن هذا التفسير الاستعادي يطرح بعض المشاكل، فعلى الرغم من أن الضغينة يسببها وضع اجتماعي دوني، فقد تكون شرّاً جامعاً. لكن الضغينة التي أتكلم عنها تتميز بخصيصتين لا تصلحان إلا للمجتمعات الحديثة والصناعية.

أولاً، اضطرَّت البرجوازية الصغيرة إلى ابتكار فئة أو نخبة حاكمة، أي مجموعة من الأشخاص، حتى في داخل مجتمع واقتصاد لاشخصيَّين. فعندما تصير السلطة دُنيَوية، كمثل حالها في الشركات المتعددة الجنسيات، يصبح صعباً إسناد مسؤولية هذا العمل أو ذاك إلى هذا الفرد أو ذاك. فالسلطة في رأسمالية متطورة تصير خفية، وتحمي المنظمات نفسها من المساءلة بواسطة تعقيداتها الإدارية الخاصة. والآن يستطيع أي تحليل متقدم إظهار أن شبكة صغيرة من الأشخاص تمسك بقمة هذا

النظام الإداري، وأن هؤلاء الاشخاص لديهم شخصياً سلطات هائلة. بيد أن هذه النظرة للسلطة والقوة لم تكن ما أثار الاستياء الشديد.

الاعتقاد بوجود طبقة حاكمة مجرَّدة وغير مرئية اتفقت على استبعاد الآخرين من السلطة بوسائل غير منصفة، ومصطلح "غير منصف "يقدِّم لنا مفتاح الأسطورة. والجدارة هي ما يُحدِّد المقام الاجتماعي للأفراد في داخل بيروقراطية ما؛ نقع هنا على مصطلح المستقبل المهني المفتوح على الموهبة، الذي بدأ العمل به في نهاية القرن الثامن عشر في أقصى صوره .بيد أن هناك مَن هم في أعلى السُّلم من دون امتلاكهم أي موهبة، ولا ينجحون في البقاء في موضعهم إلا إذا تحالفوا في ما بينهم، وأزاحوا من لديهم مواهب وقدرات كثيرة. وفي حال وجد امرؤ نفسه في أسفل السُّلم الاجتماعي، فذلك ليس خطأه، لقد سرقوا منه حقه. هذه الوجهة التي تراعي الأسطورة لا تحدد وحدها الضغينة الحديثة. فما طورته مؤسسة الطبقة الحاكمة هو أسلوب من الثقة بالنفس؛ من هم في عِداده لا يقلقون من أنفسهم ومظهرهم، أما الإنسان العادي فيُثقله دائماً إحساس بأنه يحاول شق طريقه بالقوة. هذا القلق الذي يسببه الموقع - حيث يختلط الإحساس بالظلم المكوَّن من خيانة التراتبية الحقيقية، (أيّ تراتبية المؤهلات غير المحترمة) بالخوف من أن يبدو المرء وصولياً - نقع عليه لدى صغار الياقات البيض [الكوادر] البريطانيين والفرنسيين أو الأميركيين.

نستطيع التوكيد أن تنامي الطابع الخفي للسلطة الحقيقية في البلدان الرأسمالية المتقدمة، يفرض على الناس ابتكار هذه الأسطورة ليستطيعوا فهم ما يجري. وكلما تزايد انتقال هذه البلدان من اقتصاد قائم على الإنتاج إلى اقتصاد الخدمات القائم على مهارات شخصية، نستطيع التوكيد أن مسألة أهلية الفرد تصبح قضية متزايدة الجدية. والضغينة في الحالتين ظاهرة حديثة، ومن غير الممكن أن يشمل حضورها التاريخ البشري بكامله.

الميزة الثانية للضغينة الحديثة هي تحيزها ضد المدن. فالأبحاث التي تناولت الضغينة بين البرجوازيين الصغار الألمان في عشرينيات القرن العشرين، تُبيِّن أن هناك صلة بين الشعور بمؤامرة ضد المواطن العادي من الأعلى والأسفل والاعتقاد الذي يعتبر المدن الكبرى سبب هذا الشر. ويتجلى الطابع المناهض للمدن في الضغينة الأميركية بشكل خاص، فعلى سبيل المثال، صفّقت بقوة مجموعة من

قدامى المحاربين لنائب رئيس أميركي عندما قال إن الولايات المتحدة تصير عند الناس الشرفاء بلداً متين "السوية "إذا رُميت مدينة نيويورك في البحر. هذا إضافة إلى أن الطابع اللامديني هو نتيجة منطقية لنظرية المؤامرة. فكي يتجمع طاقم المؤسسة [الإستبليشمنت]، ويتآمر، يحتاج إلى مكان لا يعرف أحدٌ فيه الكثير عن أي أحد آخر. مكان يكون كل شيء فيه سريّاً ومجهولاً. والمدينة الكبرى هي المسرح الأسطوري الممتاز لذلك.

إلى ذلك، على السياسي الذي يستغل هذه الضغينة أن يواجه تهديداً. كلما نجح في استخدام هذه الضغينة أصبح قويّاً وغنيّاً ومؤثِّراً. لكن كيف يستطيع حينذاك أن يحافظ على ناخبيه؟ فبمجرَّد حصوله على السلطة، ألا يكون قد خان أولئك الذين جعلوه في السلطة خصماً لطاقم المؤسسة؟ إذ يصبح جزءاً من النظام الذي يشتكي منه أنصاره.

يستطيع السياسي تجنّب هذا التهديد لـ "صدقيته "بتحوله إلى شخصية كاريزمية. عندئذٍ يجب عليه باستمرار أن يحوّل انتباه الناس عن أفعاله ومواقفه السياسية، والتحدث إليهم عن مقاصده الأخلاقية فحسب. حينئذٍ لا يعود النظام القائم مهدَّداً، لأن تهجّمه الظاهر على طاقم المؤسسة يصير يُفهَم من منظور اندفاعه ودوافعه وليس من منطلق ما يفعله بسلطته. وإذا أراد البقاء والارتقاء في سلم السلطة، يجد زعيم الضغينة أنه صار عليه أن يلعب مجازفاً بجميع المواقف التي كوَّنت الشخصية في القرن التاسع عشر.

يُعدّ نيكسون مثَلٌ جيّد للسياسي الذي كان يسعى لاستغلال سلطة الضغينة .فقد رسم، في أولى مبارزاته السياسية، صورة عن نفسه بوصفه خصماً لطاقم المؤسسة، وهم طبعاً فئة حاكمة متواطئة مع الخونة والشيوعيين. فالمعركة التي خاضها ضد هيس (Alger Hiss)(328)، هي معركة ضد الحرس القديم في الشاطئ الشرقي للولايات المتحدة، ممن كانوا يدعمون هيس. وقد ترشَّح للكونغرس ضد هيلين غاهاغان دوغلاس (Helen Gahagan Douglas)باعتبار حملته قائمة ضد شخصية اشتراكية "متحذلقة "شديدة "الرخاوة "مع الشيوعيين.

مع ذلك، طُرحت في مسيرة نيكسون المهنية، في وقت مبكِّر جدّاً، مسألة الـزعيم البرجـوازي الصغير المنتصر. ففي أثناء فضيحة عام 1952 كان عليه أن يواجه مشـكلة سـلطته الخاصـة. يومهـا منحه رجال أغنياء مالاً، بالخفاء، لإنشاء "صندوق سري "لتمويل نشاطات سياسية. إن هذه الأموال السرية التي تُدفع للماكينات الانتخابية في المدن الكبرى يعرفها كل أميركي، وعندما انكشفت هـذه الفضائح التي تطال سياسيين ناشطين في المدن، في أربعينيات القرن العشرين، اسـتُخِف بهـا وجـرى التستر عليها بسهولة. بيد أن المبلغ الصغير نسبيّاً الذي تلقّاه نيكسون تحوَّل إلى قضـية كـبرى. كـان موقف هذا السياسي الذي يسعى لكسب ود المؤسسة الحاكمـة، ويـؤمن بدولـة القـانون والنظـام، موقفاً شخصيّاً وأخلاقيّاً انتقاميّاً: أراد تطهير الأمور، وتأديب الذين يُفلتون من العقـاب مهـما تكـن جرائمهم. وفجأة اتُّهم بأنه ليس سوى سياسي مثل الآخرين.

كانت طريقة نيكسون في التخلص مـن تلـك الورطـة نموذجيـة للسياسـيين جميعـاً، أولئـك الذين حازوا سلطتهم بناءً على ضغينة الجماهـير. ففـي "خطابـه التبريـري (Checkers speech) " الشهير تجنّب نيكسـون الكـلام عـن الوقـائع، وبـدلاً مـن ذلـك ذكَّـر بدوافعـه الشخصـية، وجـودة تصوراته، ونياته الحسنة. وأمام ملايين مشاهدي التلفزيون بكى، ولكن ليس طويلاً، لئلا يثير انطباعاً بأنه فقد السيطرة على نفسه، بل بما يكفي ليَظهـر مخلصـاً في مشـاعره، وشخصـاً قـابلاً للتصـديق. تكلم عن "المعطف الجمهوري "الذي ترتديه زوجته، وأعلن أنه يحب الكلاب، مثـل كلبـه تشـيكرز (Checkers) .في اختصار أظهر نيكسون للجميع أنه إنسان طيب، ويُستحسَن نسيان حكاية المال.

نسي الناس فعلاً تلك الحكاية .فالكاريزما الدنيوية في مقدورها بسهولة أن تصيب الناس بمثل هذا الفقدان للذاكرة. ونيكسون فعل ذلك بتركيزه انتباه الجمهور على حياته الاندفاعية، وخصوصاً عـلى واقعـة مقدرته على إعلان هذه الاندفاعات. وهذا يعني أنه لا بـد صـادق. ولـيس مـن المهـم أن تكـون المشـاعر مبتذلة تمام الابتذال. فالابتذال جزء لا يتجزأ من اللوحة. فتحويل انتباه الجمهـور عـن أفعـال السـياسي إلى حـوافزه النفسـية لا يـنجح إلا بـالتركيز عـلى التفاصـيل العفويـة. كـان الخطـاب التبريـري عمـلاً سياسـيّاً تسكينيّاً، بالضبط مثل خطابات لامارتين للعمال الباريسيين في شباط / فبراير. الفرق بين لامارتين ونيكسـون هـو أن الفنـان الرومـانسي جعـل مـن قدرتـه عـلى الإحسـاس شـعاراً، سـمّاه "شـعراً عموميّـاً"، بيـنما

كانت بلاغة نيكسون مقنِعة في صورة انكشاف نفسي بسيط. وطوال 25 سنة شكلت ردة الفعل التي أثارها الخطاب التبريري درساً لنيكسون: يمكن استغلال الضغينة، وتشتيت انتباه الجمهور عن التدقيق في نفوذ السياسي وثروته إذا عرف هذا السياسي كيف يكشف عن مشاعره أمام الغرباء!

هذه التقنية سهلة المنال لكل سياسي، وهي بالتأكيد ليست وحدها ممكنة. فالتلاعب بالضغينة ضرورة حقيقية للمُتلاعِب بها، وإذا لم يفعل ذلك، فإن الجمهور الذي رفعه إلى ذلك الموقع، ينتهي أخيراً إلى اعتباره عدوّاً إضافيّاً. فخطورة الكاريزما الدنيوية تكمن في أن السياسي وجمهوره على إيمان بهذه اللحظات من الذهول النفسي.

الفرق بين نيكسون وتاليران مثلاً، هو أن تاليران كان على التوالي أسقف مقاطعة أوتن (Autun)، ومتواطئاً مع الثورة ومناهضاً لها، ووزيراً من وزراء نابليون ومناهضاً لنابليون وممالقاً لشارل العاشر، وخادماً عند لوي فيليب، لكن فوق هذا كله كانت لديه رؤية واضحة تهكمية [كلبية] إزاء أدواره كلها، أما نيكسون فكان يؤمن إيماناً حقيقيّاً في جميع إطلالاته، بأنه كان فعلاً ما يُظهِره عن نفسه. هذا الإيمان مصدره مصطلح الدنيوية تحديداً. والسياسي الحديث ليس مجرد مبتكر واجهات خداعة غايتها إلهاء الجمهور. هو يرى أن أقنعته الفاضلة صحيحة وحقيقية دائماً؛ تصريحاته الحسنة النية هي تبريرات ذاتية، حتى عندما لا تكون على صلة بسلوكه الحقيقي أو بحاجات أصحاب الدكاكين والسبّاكين الساخطين الذين انتخبوه. ليس كذب رئيس الجمهورية على الجمهور ما جعل فضيحة ووترغيت على ذاك القدر الكبير من الأهمية، بل مصاحبة الأكاذيب بتصريحات حازمة عن شرفه ونياته الحسنة، وقد صدَّق الرئيس نفسه هذه التصريحات حقّاً. هذا الجهر أو الإعلان أعمى نيكسون عن أكاذيبه التي ظلت تؤدِّي أيضاً دور "غطاء "نفسي طوال ما يقرب من سنة. فلنتذكر أيضاً المشهد الشهير لظهور بيرون (Juan Peron)(329) أمام جمهور بيونس أيرس، حين كان متهَماً بإخراج خمسة ملايين دولار من الأرجنتين.

أخذ يتكلم حالاً عن حبه الكبير للعمال، وعن شعوره الكبير بالفرح حين يعود بين وقت وآخر إلى مقاطعة بمباس (Pampas)، وعن تعلقه بـ "فكرة الأرجنتين"، قبل أن ينفجر باكياً. وفي هذه الحال لا ضرورة للكلام عن خمسة ملايين من الدولارات، أما دموعه في ذاتها فكانت صادقة بالتأكيد.

تقوم سياسة الشخصية، عموماً، على إظهار نيات لا صلة لها بعالم الأفعال على الإطلاق. أما كاريزما سياسي الضغينة فأكثر تعقيداً؛ هي بالضرورة وهمٌ، وهمٌ على قدر ما تتلطى أفعال هذا السياسي بالنيات الحسنة التي يُظهِرها، موهماً نفسه قَدْر ما يوهِم مناصريه.

يمثِّل نيكسون قادةً مثل بوجاد (Poujade) وبيرون وأميركيين آخرين مثل والاس (Wellace)على صعيد استخدام هيبة السلطة لإخفاء حقائق سلطته الشخصية. ويتحول الصراع على السلطة إلى حروب احتقار. فمن ناحية، هناك شخص ضد المؤسسة السياسية القائمة ويحتقرها ويضخِّم دوافعه بدلاً من أفعاله؛ إنه يحتقر المؤسسة التي تكون مشاعرها جوفاء لأنها محمية على الدوام باللياقة والتظاهر. ومن ناحية ثانية، تحتقر هذه المؤسسة الأسطورية بأشخاصها الإنسان العادي لكنها لا تثق بنفسها فتتآمر مع الحثالة التي تريد شق المجتمع بأسره.

كان السياسي المحافظ القادر على "مخاطبة العمال بعقلانية"، في القرن التاسع عشر، رجلاً يُقنِع مستمعيه بالموافقة، لوقت قصير، على السُّنَن والأعراف البرجوازية. أَظْهِر لجمهور العمال كم هي سامية مشاعرك وسيُظهِرون لك الاحترام. أما المُتلاعب الحديث بالضغينة فلم يَعُد يحتاج إلى وعظ جمهوره على هذا النحو؛ إفصاحه للمستمعين عن "رقة "مشاعره يعني حملهم على نسيان الباقي كله. والمشترك بين السيطرة على الحشود المحافظة في القرن التاسع عشر والضغينة الحديثة هو الفصل بين الفعل والاندفاع الشخصي، إذ تُستمَدّ شرعية الزعيم في نظر مستمعيه من عواطفه الشخصية.

لتفسير هذه الاستمرارية الثقافية علينا أن نفهم كيف أخذت وسائل الإعلام الإلكترونية مصطلحات القرن التاسع عشر التي كان المتحدث في الشارع يتعامل بها مع حشد من الغرباء، وجعلتها [في القرن العشرين] تتجاوز تجمعات المدينة لتصبح سائدة في الشؤون الوطنية والدولية.

وسائل الإعلام الإلكترونية توطِّد صمت الماضي

تُوَطِّد وسائل الإعلام الكاريزما الدنيوية وتُوسِّع نطاقها. وهذه الوسائل على صلة خاصة بموضوع دراستنا هذه، أي ازدهار الحياة العمومية وأفولها. فالاتصالات الإلكترونية واحدة من وسائل خنق فكرة الحياة العمومية، فقد ضاعفت كمية المعلومات التي تعرفها كل جماعة اجتماعية عن الأخرى، لكنها في الوقت نفسه جعلت كل اتصال حقيقي بلا طائل. فالراديو، وخصوصاً التلفزيون أداتان للحميمية، وقد تَعوّد المرء على استخدامهما في المنزل منفرداً أو مع الأسرة. وتشكِّل مشاهدة التلفزيون في الحانات خلفية لذلك، حيث كان الموجودون يتحدثون في شأن ما يشاهدونه. لكن التجربة الاعتيادية لمشاهدة التلفزيون، وخصوصاً بانتباه وتركيز، تحصل عندما تكون بمفردك أو مع أسرتك، بينما نشأ الإنسان العمومي في تجربة التنوع، وفي معرفته وارتياده دوائرَ اجتماعية مختلفة عن محيطه الحميم. أما "وسائل الإعلام "فتنزع، بطبيعة الحال، إلى تقويض هاتين التجربتين. أؤكد على هذا بينما يراودني شعور بسيط بالضيق؛ فدوافع الانسحاب من الحياة العمومية بدأت قبل اختراع هذه الوسائل بوقت طويل، وهي ليست وسائل جهنمية كما يصور السيناريو المعتاد التكنولوجيا كوحش. لقد ابتكر الناس هذه الأدوات لتلبية حاجاتهم البشرية. بيد أن الحاجات التي تلبيها وسائل الإعلام الإلكترونية هي دوافع ثقافية، تكونت على مدى القرن التاسع عشر ونصف القرن الثامن عشر بهدف الانسحاب من التفاعل الاجتماعي للتعرف على كيفية شعور كل فرد كشخص، وهذه الوسائل جزء من ترسانة الصراع بين التفاعل الاجتماعي والتجربة الشخصية.

لنرَ أولاً كيف تُجسِّد وسائل الإعلام مفارقة المجال العمومي الخالي، أي مفارقة الانكفاء [العزلة] والانكشاف.

تُوَسِّع وسائل الإعلام كثيراً معرفة الناس بما يجري في المجتمع، لكنها تكبح جذريّاً قدرتهم على تحويل هذه المعرفة إلى فعل سياسي. فمناقشة التلفزيون مستحيلة. يمكنك إيقافه عن العمل فحسب. وما لم تكن شخصاً مهووساً، وتتصل فوراً بأصدقائك لإبلاغهم أنك أغلقت تلفزيونك للتو، لأن سياسيّاً كريهاً يتحدث، وتحثهم على إغلاق تلفزيوناتهم، فإن أي ردة فعل أخرى من جانبك ستظل عملاً غير منظور.

كان في مستطاع الجمهور، في الخطب البرلمانية بأواسط القرن الثامن عشر، وكذلك في المسرح، أن "يضع نقاطاً "لجملة صيغت جيداً، ولعبارة لها دلالتها، فيطلب تكرارهما. ولهذا السبب كانت الخطب البرلمانية الإنكليزية تستمر، غالباً، وقتاً أطول عند إلقائها مما قد يتوقعه القارئ المعاصر في حال قراءتها. وللحصول على التأثير النفسي في القرن العشرين، صار ينبغي إجراء مكالمة هاتفية مع محطة التلفزيون المحلية، للطلب منها تكرار هذه الجملة أو تلك. وفي نهاية خطابه صار السياسي المسكين يحصل على تصنيف للمكالمات التي طالبت بهذا التكرار، ليعلن بعد ذلك، كأننا نقوم باستفتاء عفوي، أن هناك 30 ألف شخص طالبوا بإعادة الفقرة الرابعة من خطابه، و18 ألفاً طالبوا بتكرار المقطع الذي تناول فيه الكرامة الوطنية في وسط الخطاب، و13 ألفاً آخرين يريدون تكرار المقطع الذي يتناول الشرف الوطني، ولكن الذي ورد قبل نهاية الخطاب بالضبط. لم يستطع السياسي تكرار سوى الفقرتين الأوليين بسبب ضيق الوقت، ولكن هل يمكنه توجيه كلمة سريعة إلى الثلاثة عشر ألف شخص الذين سيخيب أملهم للأسف بسبب عدم التكرار؟ إنه يعلم كم تشغلهم هذه المسألة...

لا يسمح الراديو ولا التلفزيون للمستمع والمشاهد بأي توقف عن المتابعة. وإذا تفاعلنا مع السياسي في أثناء ظهوره على الشاشة، نجازف بتفويت جزء مما سيقوله بعد ذلك. علينا أن نظل صامتين ما دام يتكلم. والطريقة الوحيدة للتفاعل تتطلب معلِّقاً تلفزيونيّاً يختار ما يجب تكراره ومناقشته. وهكذا بالضبط اضطَلع المعلِّق التلفزيوني بدور الناقد الذي فسر للجماهير الصامتة في القرن التاسع عشر العروض التي شاهدوها مباشرة، لكن المعلِّق يتمتع بسيطرة أكبر لأن تدخله فوري. إن السلبية هي "منطق "هذه التقنية .فوسائل الإعلام زادت الصمت الذي اقتحم صالات المسرح والحفلات الموسيقية في القرن المذكور آنفاً، وخلقت مشاهداً غير مادي، وشاهداً سلبيّاً محضاً، كالكائن الذي عاينه في الشوارع [المؤلف الموسيقي الألماني] إرنست هوفمان (E. T. A. Hoffmann) في القرن التاسع عشر.

ليس من مشاهد تلفزيوني لا يتصور أن ما يجري على الشاشة هو بمنزلة ثلاثي مؤلَّف منه، ومن السياسي الذي يتكلم ويُعَدّ وسيطاً، ومن مشاهد تلفزيوني آخر. بيد أن العلاقة هي مجرَّد علاقة ثنائية، والانطباع الذي يتركه السياسي، أي القناع الذي

يرتديه، هو مركز الاهتمام الأساسي للمشاهد. فكيف يمكن أن يعرف شخص موجود في نيويورك عن السياسي أكثر من شخص يقيم في ألاباما، عندما يكون الشخصان يشاهدان السياسي على التلفزيون في الوقت نفسه، بصدق؟ لقد لاحظ منظمو الحملات السياسية أن التلفزيون وسيلة قليلة الفائدة في تنظيم لجان الناخبين وفرز أصواتهم، وما شابه ذلك، فالتنظيم الأكثر مباشرةً وشخصانية يضمن نتائج أفضل، على الرغم من أنه ليس أقل سهولة.

يُظهِر كل من الثنائية والمنطق السلبي مفارقة الانكشاف والانكفاء. وهذان المصطلحان شبيهان بالمصطلحات التقنية الخاصة بالعِمارة الحديثة: توفير قدر كبير من الرؤية، وقدر قليل من الحركة.

إن النتيجة الأولى لمفارقة التواصل هذه، هي أن السياسي الذي يظهر على التلفزيون يتوجب عليه التعامل مع المشاهدين على قدم عجيبة من المساواة. فعندما ينظر إليك عشرون مليون شخص وأنتَ تلقي خطاباً، يُفضَّل أن تعاملهم كأنهم ينتمون إلى فئة واحدة من الناس، هي فئة المواطنين. ولكن في كل بلد صناعي، هناك فسيفساء من الطبقات والمجموعات الإثنية شديدةُ التعقيد، بحيث لا يستطيع السياسي مخاطبتهم جميعاً إلا بمصطلحات بسيطة جدّاً" :إلى الذين أعمارهم دون الثلاثين بينكم، أودّ أن أقول ."...وعلى الرغم من ضرورة أن يظهر منفتحاً وملموساً إذا أراد أن يترك انطباعاً حسناً، فإن ضخامة جمهور المستمعين تفرض على السياسي الكلام بمصطلحات مجرَّدة. ويتحدث خبراء الإعلام نتيجة ذلك عن خطر المناشدة المفرطة في التخصيص، لكن في الواقع لا خطر من ذلك. فالمساواة على هذا الصعيد تشجع السياسي على ألّا يتحدث بطريقة دقيقة ومحدَّدة عن برامجه، وهذا تشجيع يرحّب به السياسي من دون تردد. وفي توجّهه إلى الجمهور على قدم المساواة، يتجنب التطرق إلى المسائل الأيديولوجية، ويتركز الانتباه على شخص السياسي نفسه، هنا يمكن أن يقدِّر أيٌّ كان دوافعه وأن يشارك. فوسائل الإعلام هي دائماً عرضة للانتقاد لأنها تهتم أكثر ما تهتم بشخصية السياسيين، كأنما الأمر نزوة من نزوات مدراء البرامج أو اختيار يمكن محوه لو كانت وسائل الإعلام أكثر "جدية "و"مسؤولية ."بهذه الطريقة تُغيَّب في كلامنا الضغوط البنيوية وضرورة التركيز على النفسية الملازمة لأنماط التواصل هذه.

عندما نقول إن صحافة التلفزيون مشخصِنة "قسريّاً"، لأنها تجعل الحياة الخصوصية للسياسي محور الاهتمام دائماً، لا يكون القول صحيحاً إلا بقدر الاعتراف بالطبيعة الحقيقية للقسر. القسر هنا هو بالضبط رفضٌ يولِّد الاهتمام بالشخصيات التي لم تُرفض أصلاً. فالقمع الكلي لاحتمال ردة فعل الجمهور في وسائل الإعلام الإلكترونية يوَلِّد منطقيّاً الاهتمام بالشخصية. الأضواء كلها مطفأة، ونحن مستغرقون في الصمت نراقب أشخاصاً حقيقيين؛ هذا ليس رواية أو ترفيهاً يتطلب جهداً من مخيلتك. فالواقع السياسي نفسه، باجتماعاته، ولجانه وبيروقراطيته، وما شابه يبعث ضجراً شديداً .ولفهمه يجب على الجمهور أن يقوم بجهد تفسيري نشيط. مع وسائل الإعلام هذه توضع الحياة الواقعية جانباً؛ جلّ ما نريد معرفته هو "أي نوع من الأشخاص "هؤلاء الذين يجعلون الأمور تحدث. هذا ما يمكن أن يعلّمه التلفزيون للمشاهد، في حال وضعِه جانباً كل حوار وتركيزه على ما يشعر به السياسي.

ازداد اهتمام الجمهور المديني العريض بشخصية المؤدين، حين كان يرتاد المسرح والحفلات الموسيقية بأعداد كبيرة، في القرن التاسع عشر، حيث أصبح الصمت قاعدة للسلوك المحترم. ووسعَّت وسائل الإعلام الحديثة هذا الاهتمام إلى ما يتعدى دائرة الطبقات البرجوازية، فجعلته واقعة تكنولوجية تشمل المشاهدين جميعاً، بمعزل عن أوضاعهم الاجتماعية. ففهمُ الشخصية هو منطق المساواة الذي تكرّسه وسيلة لا تطلب شيئاً ممن يشاهدها.

من الواضح إذاً أن وسائل الإعلام الإلكترونية تلائم الحماية الدفاعية لسياسي الضغينة بعد وصوله إلى السلطة .فلننظر إلى المشهد الشهير لجورج والاس (George Wallace)على التلفزيون واقفاً عند باب المدرسة، وهو يمنع الأطفال السود من الدخول إلى مدرسة مختلطة عرقيّاً. وكان رمز والاس في مقاومة اندماج السود على الدوام مزيناً بظلال [رموز] أقوى من الكره لـ "محبي الزنوج - "أي الدخلاء، والحكومة، وأثرياء شمال الولايات المتحدة - إضافة إلى طيف كبير ممن اعتبرهم أعداء له. وهكذا عندما سلّطت أنباء التلفزيون الأضواء على هذا الرجل، عَلِقت في حلقة مفرَغة: إذ حاولت أن تفهم تاريخ والاس الشخصي ودوافعه ومشاعره كي تكشف عن الطبقات الخفية من عدائه للسود. لكن الإعلام فاته أن الاحتجاج كان بلا معنى على صعيد المقاومة الفعلية، فقد نجح هذا السياسي في تحويل اهتمام

وسائل الإعلام إلى اهتمام بشخصيته التي أصبحت لغزاً يجب تفسيره من دون الإشارة إلى قدرة تلك الشخصية على التصرف .وبالفعل، عندما فسرت وسائل الإعلام مقاصده على أنها تجسيد لأفكار قوى خفية في المجتمع نجحت في إضفاء الشرعية عليه كشخص يستحق الإصغاء إليه مهما تكن أفعاله. وبهذه الطريقة تحوَّل اتجاه الاحتجاج "الرمزي "لمتلاعب بالضغينة بحيث لم تعد هناك ضرورة لاختبار نياته وفقاً لعواقبها أو نجاعتها، أو حتى أخلاقيتها.

إن الاهتمام القهري بالشخصية الذي أثاره الإعلام الإلكتروني، وحاجة سياسي الضغينة الناجح إلى تغيير الاتجاه توافقا معاً. وقال مستشار إعلامي للسياسيين "مَن منكم يشبه والاس، قادر على توجيه الإعلام لمصلحته، وهذا بعكس السياسيين الليبراليين الذين يَبدُون لاشخصيين وبلا طعم أو لون"، وهي عبارة سنتعمق فيها أكثر مما قصَدَه المستشار الإعلامي. بيد أن هذا الزواج السعيد بين التسويق التكنولوجي للكاريزما الدنيوية وسياسي الضغينة يمكن أن ينتهي بكارثة تلحق بهذا السياسي.

كلما تزايد الطابع النفسي لهذه الدوافع يصير بوسع أيّ ضعف، أو غلطة، أو عجز أخلاقي أن تجعل صورة السياسي مشبوهة. طبعاً نيكسون هو المثل الأفضل للسياسي الذي ورَّط نفسه على هذا النحو. لنقل جدلاً إن هذا هو الزعيم الذي نزع فتيل الحرب النووية مع روسيا، ألَا يُسمَح له بملايين قليلة من الدولارات غير المشروعة، وبسرقة غير قانونية، وبعَشر كذبات أو اثنتي عشرة كذبة مختلفة على الجمهور؟ لكن هذا مقياس واقعي لم يسبق لنيكسون استخدامه. فلأنه أمضى معظم حياته يسعى لتبرير نفسه بمعارضته طاقم المؤسسة، اعتقد فور وصوله إلى قمة السلطة أن الجمهور سيحاكمه بمعايير مختلفة وأكثر واقعية من المعايير التي كان يأمل أن يحكموا بها على أعدائه السياسيين وهم في طريقهم إلى السلطة.

إن الاستغراق في التحفيز، الضروري لسياسي الضغينة، والذي وطدته وسائل الإعلام، يشكّل التهديد الوحيد الحقيقي لمدة ولاية هذه الشخصيات، فالواحد منهم يخاطر باستمرار بفقدان شرعيته لأن الإخفاقات في أيٍّ من مجالات حياته تصير دلالة على أنه سيئ ككل. وكما تَصرُف سياسة الشخصية انتباهَ الجمهور عن المصلحة العامة، أي عن محاكمة السياسي في ضوء أفعاله، فإن عناصر الشخصية إذا

أصبحت كلها عناصر رمزية بلا سند ملموس، ويمكن أن تصبح أيُّ شائبة فيها عاملَ تدمير ذاتي رهيب.

مرة أخرى، لا نستطيع فهم قوة هذه الظاهرة إذا تَصوّرنا السياسي مدعياً فحسب ويمكن فضحه. فلاعتقاده أن مظهره حقيقة، ولاعتباره أقنعته علامات على سماته الحقيقية، يمكنه بسرعة كبيرة التدخل في شؤون مبتذلة، فيضخِّمها إلى أزمات هائلة، ويجعلها كذلك في نظر الجمهور الذي لم يلاحظها حتى أبدى السياسي قلقه منها. إن ما سمّي "فضائح الأراضي "التي حدثت في إنكلترا عام 1973 مثل تقليدي عن الشعور بالتهديد الكامل الذي يمكن أن تسبِّبه أحداث ثانوية لم تؤثِّر إلا تأثيراً طفيفاً أو بعيداً في عمل رئيسَ الوزراء.

عموماً، يمكن القول إن القضايا التي تهم الجمهور تتناقص باستمرار من حيث مزاياها الجوهرية أو خطورتها، إذ يزداد اهتمام الناس بشخصيات رجال السياسة المفترَض أنهم يواجهون المشكلة .والاهتمام السياسي العام الذي بدأ تقلّصُه يُلاحَظ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، أدى منطقيّاً إلى انخفاض معيَّن للضغينة.

وخلافاً للغة الكرامة المجروحة التي تحوَّل إليها الخطاب السياسي تحولاً شاملاً، في ثلاثينيات القرن العشرين، رأى سياسيو الضغينة، بعد الحرب، أن هناك تناقضاً في القضايا التي يمكن أن تخدم بلاغة من هذا النوع. وإذا لم يَعُد يُنظر إلى السندات العامة، ومشاكل الطاقة، واختلال الميزان التجاري، والصحة العامة أو الأمن العام، بصفتها مشكلات حقيقية إلا بعد أن تتحول إلى أزمات، فالصحيح أيضاً أنها لم تَعُد تُقدَّم بسهولة على أنها مؤامرة من الظالمين المتواطئين مع حثالة المجتمع لجعل الصالحين يعانون. إن حقل المناورة المتاح حاليّاً لسياسيي الضغينة يتعلق بالتمام تقريباً بأهل الداخل مقابل الدخلاء: الآسيويون في بريطانيا، والفرنسيون الذين استوطنوا الجزائر ويُسمَّون في فرنسا الأقدام السوداء، أو اليهود في فرنسا، والأطفال السود في مدارس البيض في الضواحي الأميركية الشمالية.

إن تعريف الكاريزما الدنيوية بأنها قوة مبتذلة في المجتمع الحديث، لا يعني أن شعور الجماهير بحاجتها إلى زعيم كاريزمي هو شعور عديم الأهمية أو لا يُحسَب له حساب. إنه تقريباً بحث منحرف عن بطل يمكن الوثوق به، تبعاً لمفاتيح خصائص الشخصية الحديثة. في بحثٍ تحت عنوان قرن من عبادة البطل (A Century of Hero

(Worship، حلَّل إريك بنتلي (Eric Bentley)الحاجة إلى البطل التي ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر، فاستنتج أن إحدى ميزات المجتمع الحديث هي تحويل اكتشاف أبطاله إلى هاجس خائب على الدوام .فأفول الحياة العمومية اللاشخصية في المجتمع الحديث، يفسّر لماذا يكون مثل هذا البحث لا طائل منه: ما إن تصبح الحوافز الشخصية للبطل أساس هالته، حتى يصبح مضمون البطولة تافهاً.

إن تقلّص مضمون الخطاب السياسي ظاهرة مهمة في حد ذاتها، وكذلك لأنه يحدد الفرق الأساسي بين سياسي يعيش على شخصيته، وفنان ينظر إليه الجمهور على أنه شخصية عمومية.

النسق النجومي

كان هناك في النظام القديم رابط بين القابل للتصديق في كل من المسرح والحياة اليومية. قد يبدو أن إدراك وجه عمومي ما بوصفه شخصية، ينبغي أن يساعد في إقامة صلة بين المسرح والشارع .وفي الواقع غالباً ما يُعرّف السياسي الذي يظهر على الشاشة الصغيرة باعتباره ممثلاً يؤدي وصلته. هذه الفكرة المبتذلَة صحيحة جزئيّاً، لكنها قد تؤدي أيضاً إلى تضليل خطير.

إن القابل للتصديق لدى الشخصية السياسية هو حوافزها، ومشاعرها، و"استقامتها ."هذا كله يخدم صرف الانتباه عمّا يفعله السياسي بسلطته. فالموقع المركزي الذي تحتله الشخصية في المجال السياسي يفرغ هذا المجال من شطر كبير من مضمونه. وهذا لا يشمل الفنانين المؤدين، حتى عندما نعتبرهم شخصيات قوية .يعرض كل من مايك جاغر (Mick Jagger)وبروس سبرينغستين (Bruce Springsteen)شخصيته المبهرة على المسرح، لكن هذا لا يلغي شيئاً من حقيقة أنهما من كبار موسيقيي الروك. وهكذا لا يؤثِّر اعتبار بابلو كاسالس (Pablo Casals)رجلاً عظيماً على فنه كعازف كمان. إذا عدنا للحظة إلى صلة المؤدي والفنان بالنص في القرن التاسع عشر، نلاحظ أن الشخصية لا تفرض نفسها على حساب "محتوى "الموسيقى، أو المسرحية، أو الرقص. بيد أن نمطاً جديداً من الرقص والمسرح والموسيقى برز عندما أخذ العمل المباشر للمؤدي - وصار المؤدي باعتباره شخصية - يتقدمان على النص نفسه. وفي السياسة يُنقِص حضور الشخصية من المضمون السياسي.

عندئذ، يمكن إدانة نمو سياسة الشخصية لأسباب أخلاقية. أي إغواء الناس أغواءً غير متمدن يمنعهم من التفكير في ما يمكنهم الحصول عليه أو تغييره اجتماعيّاً. حكم كهذا يكون في غير محلّه تماماً في ما يتعلق بالشخصية الفنية. فمضمون الفن الأدائي لا تبتذله شخصية المؤدي. والقطيعة بين المسرح الحديث والشارع مصدرها عدم التواصل المتعلق بماهية التعبير في المجالين.

هناك رابط بين السياسة وفنون اليوم من زاوية البنية الاجتماعية، وهذا الرابط نشأ مباشرة من ثقافة الشخصية. وهو يعود إلى الآثار التي يُخلِّفها النسق النجومي في المجالين.

كان هناك دائماً فنانون مشهورون وفنانون مغمورون، ودائماً فضّل الناس المشهورين. مع ذلك يستند "النسق النجومي "إلى شيء آخر، فقد أصبحت المسافة بين المجد وعدم الشهرة كبيرة جدّاً، حتى أن الجمهور فقد الرغبة في حضور مسرحية أو حفل موسيقي إذا كان لن يشاهد شخصاً مشهوراً. وطوال القرن العشرين هاجم موسيقيون وممثلون النظام التجاري الذي يجعل الجمهور الراغب في مشاهدة فنانين لا يعرفهم أو الاستماع إليهم، يتناقص؛ وهذه الاعتراضات، والبدائل المقترحة لتجنب النسق النجومي، فشلت فشلاً ذريعاً. وفي ستينيات ذلك القرن أصبح النسق النجومي بمنزلة نظام صارم للأجور مع انتشار موسيقى الروك التي تزعم أنها تهدف إلى التصدي للثقافة البرجوازية. وكي نفهم كيف يشتغل هذا النسق أحلِّل حالة فنانين ممَّن كانوا الأكثر اعتراضاً عليه، أي عازفي البيانو من فئة الشباب الذين كانوا، فعلاً، أكثر "تحرُّراً "من إغراءات هذا النسق من موسيقيي الروك، لكنهم على الرغم من كل الجهود التي بذلوها ظلوا أسرى شبكات النسق النجومي الاقتصادية.

يُقدَّر بأن هناك 800 عازف بيانو للموسيقى الكلاسيكية في نيويورك يسعَون للنجاح كعازفين محترفين. ويوجد في المدينة نفسها خمس قاعات للحفلات الموسيقية يمكن اعتبارها قاعات "مهمة ."وفي كل سنة يستطيع ما بين 30 و35 عازف بيانو من الـ 800 بلوغ هذه القاعات .نصف هؤلاء الثلاثين، في أحسن تقدير، معروفون كفاية، ما يمكِّنهم من العمل على امتداد السنوات. وفي كل سنة يحظى 15 عازفاً جديداً على البيانو بفرصة أداء في نيويورك، وغالباً ما يدفعون بدل إيجار القاعة .ويصعب على العازفين مَلء قاعة بالمستمعين مثل قاعة العزف (Recital Hall) التابعة

لقاعة كارينغي (Carnegie Hall)، ويكون العازف الحكيم قد وزَّع بطاقات دخـول عـلى أصـحابِ أصحابِه وكل قريب يمكن تصوره. هؤلاء الموسيقيون الجدد يحصلون على مقالة صغيرة في صـحيفة التـايمز (Times) التـي تعلـن أنهـم "واعـدون "أو "منجِـزون"، وبعـد ذلـك يغرقـون مجـدداً في النسيان.(330)

يجب على عازف البيانو الشاب أن يمر بمثل هذا الظهور في الحفلات الموسيقية؛ ويجـب أن يأمل، أولاً، أن ينتبه له ناقد صحافي، وثانياً، أن تثير تعليقاتُه مثل "واعد "و"منجِز "انتباهَ وكيلٍ مهم. فبفضل وكيل، فقط، يستطيع العازف تأمين اتصاله بمدينة أخرى أو تأمين جولـة. وتـؤمِّن لـه هـذه الجولة حدّاً أدنى من المدخول، وتسمح له بالعزف بانتظام أمـام جمهـور. مـع ذلـك تظـل حظـوظ عازف البيانو ضعيفة جدّاً؛ فعدد قاعات الحفلات الموسـيقية في نيويـورك تراجـع منـذ عـام 1920، وكذلك عدد الصحف منذ عام 1950 على الأقل، أما مسـاحة الأخبـار الموسـيقية الخاصـة بالفنـانين الجدد، فتقلصت باستمرار كذلك. هناك عدد قليل من الوكلاء الفنيين، وهم يكسبون أمـوالهم مـن الأسماء المشهورة. وعلى الرغم من أن عدد من يرتادون القاعات للاستماع إلى الموسيقى الجيدة قـد ارتفع إجـمالاً في نيويـورك، فـإن القاعـات والمسـارح الكـبرى التـي تزايـد حجمهـا هـي مـا يجـذب الجمهور، أما القاعات الصغرى مثل مسرح ماكميلان في جامعة كولومبيا فقلما يجري ارتيادها.

تقوم قاعدة مبدأ النسق النجومي على الصلة المباشرة بين رغبة الجمهـور، في "مركـز " موسيقي، وفي الاستماع إلى الأداء الموسيقي الحي، ودرجة شهرة الموسيقي .والموسيقيون الـذين ينظّمون حفلات وجولات في أكـثر مـن مدينـة هـم القلائـل المسـتفيدون مـن هـذا الارتبـاط. وينبغي وضع نيويورك في الوسط بين باريس ولندن من حيـث قـوة هـذا المفعـول. ومـن بـين جميع العواصم الأوروبية، سيعاني عازف البيانو الشاب أو عـازف الكـمان الشـاب، في بـاريس، صعوبة العثور على قاعة جيـدة، حتـى عـلى نفقتـه، والحصـول عـلى تقيـيمات فنيـة، والأهـم صعوبةَ اجتذاب الجمهور. ستكون هذه الأمور أسهل في لندن، على الرغم من معانـاة العـازف صعوبةَ إحيائه حفلتين موسيقيتين في السنة داخل قاعة مهمة بهذه المدينة، فيما تتـدنى هـذه

الصعوبة في القاعات الموسيقية الرئيسية في مدينة هول أو ليدز. فجمهورٌ مؤلف من 1500 شخص في لونغ بيتش أو ليدز أو ليون تكون تركيبته الاجتماعية - الاقتصادية متنوعة أكثر مما هي في نيويورك ولندن أو باريس، إذ يكون الجمهور شديد التجانس، ويتألف من "رواد ."يعمل النسق بطريقة معيَّنة تحمل كبار الوكلاء ومديري الأعمال في المناطق على التوجه إلى المراكز الكبرى. ففي أوروبا الغربية (باستثناء جنوب ألمانيا)، وفي الولايات المتحدة، ترفض كثرة من الموسيقيين من فئة الشباب العيش في المدن الصغرى، حيث يتوافر لهم إمكان العزف بانتظام أمام جمهور حسن التلقي. ويتجه هؤلاء الموسيقيون نحو العواصم الكبرى آملين احتمالَ إحداثهم اختراقاً ما، على الرغم من صعوبة العزف أمام جمهور تلك العواصم الذي قد يكون أكثر عرضة للسأم.

إن الصعوبة الشديدة التي يواجهها عازف البيانو للوصول إلى جمهور العاصمة هي نتيجة مباشرة للاعتقاد بأن الفنان هو شخصية غير عادية، مُبهِرة، وهذا اعتقاد أبصر النور، كما رأينا، في القرن التاسع عشر .مرة أخرى، يمكن أن تساعد تجربة عازفي البيانو في إلقاء الضوء على حالة الفنون الأدائية الأخرى. فعندما فقد الموسيقيون، في نهاية القرن الثامن عشر، رعاتهم، اضطروا هم أنفسهم إلى التحرك والتوجه نحو العواصم الموسيقية الكبرى لشق طريقهم. ولكن كان هناك عدد قليل من الأماكن المتاحة في الأوركسترا. وجعل الاقتصاد القائم على تقسيم ريع الحفلات الموسيقية تحصيل المعيشة من هذه المهنة مستحيلاً على الكثيرين.

في هذه الظروف، وجد عدد كبير من عازفي البيانو الذين صاروا محرومين من رعاتهم الإقطاعيين، صعوبة متزايدة في العمل. هذا ما تبيِّنه الإحصاءات بوضوح شديد في النمسا؛ فقد ارتفع عدد من يذهبون للاستماع إلى حفلات عزف منفرد على البيانو في فيينا، ما بين عامَي 1830و1870 بنسبة 35 في المئة، وهذا يفوق قدرة استيعاب القاعات. بينما انخفض عدد حفلات البيانو آنذاك انخفاضاً كبيراً. ويشير أحد التقديرات إلى انخفاض نسبة عازفي البيانو المتفرغين القادرين على تحصيل معيشتهم إلى النصف خلال هذه السنوات. ساهمت في هذه البطالة عوامل كثيرة، يتصدرها أن الاهتمام العام بالموسيقى تحوَّل إلى الاستماع لعازفي البيانو المشهورين دوليّاً، وهؤلاء يعزفون في باريس ولندن وبرلين. وهكذا بدأنا نلاحظ ظهور حفلات

تضمّ حضوراً كبيراً، فيما تناقص عدد عازفي البيانو الذين يستطيعون العمل. وهذا هو وضع عازفي البيانو النيويوركيين حالياً.

إن روح قانون الأداء الجديد تَمثَّل في زيادة اللامساواة: إذا كان 500 عازف مشهورين فهذا يعني أن ليس بينهم أيّ مشهور. وهكذا، كي نحصل على عازف مميَّز ومشهور، يجب على الأقل، استبعاد ما لا يقل عن 490 عازفاً وإخفاؤهم. وهذا ليس إهمالاً كريماً أو لطيفاً، إذ يجب أن يتساوى مقدار حرمانهم من المكافأة مع مقدار المكافأة التي ستقدَّم للعازفين العشَرة المتميزين. ومن خلال الرفض والموافقة يُرقَّى عدد قليل من الموسيقيين ويُعترَف بتميزهم ويُحوَّلون إلى شخصيات معروفة ومشهورة.

اعتقد جمهور العواصم الكبرى أنه يشاهد رجلاً عظيماً كرّسته موهبته، وهو الرجل الذي استجابوا له، ودفعوا مبلغاً لمشاهدته، واحتفوا به، الرجل الذي جعلوه مشهوراً. قللت الأوضاع التي بدأت تتطور منذ قرن من رغبة الناس في الذهاب للاستمتاع بالموسيقى لمجرَّد سماع الموسيقى. والنوعية غير العادية للموسيقى صارت شرطاً أوليّاً لحضور حفلات الموسيقى عامة. وسلوك جمهور فيينا وباريس، وبقدر أقل جمهور لندن، أظهر تغيراً أساسيّاً في فهمه للفن الموسيقي.

إذا استطلعنا التأثير الذي أحدثه باغانيني في الموسيقيين الذين كانوا يتمتعون بذوق أفضل من ذوقه، ندرك أن أفكاره كانت تتمتع بجاذبية تتجاوز مسألة الطموح الشخصي إلى حدٍّ بعيد. تكمن قدرة هذه الجاذبية في أن الموسيقى التي يعزفها موسيقي كبير بارع، تصبح فورية ومباشرة وحاضرة، وتصبح تجربةً وصدمة، ولا تعود قط قراءة لتوليفة موسيقية. ومن الآن فصاعداً صارت الموسيقى تُعتبر ظاهرة متأصلة.

سلكت هذه الفكرة طريقها، في القرن العشرين، على النحو التالي: لا وجود لظاهرة موسيقى إذا لم يكن الأداء نفسه استثنائيّاً. هذا هو المبدأ الذي يفسر عدم سعي جمهور المستمعين في المدن الكبرى للذهاب إلى استماع الموسيقى. يمارس هذا المبدأ ضغطاً كبيراً على العازفين المنفردين، وكان عزفهم لا يعني شيئاً ما لم يحصل على تقدير "استثنائي ."كل مراقبٍ حيادي قُدِّر له تلمُّس الجهود الكبرى لعازفي البيانو الشبان كي يصنَّفوا بوصفهم عازفين عباقرة [فلتة]، يستنتج أن المسألة هنا ليست مسألة طموح شخصي فحسب؛ فالضغط الاقتصادي يدفع إلى العزف في أي

مكان، ولكن إلى جانب هذا الضغط، هناك انطباع بأن الموسيقي ليس موسيقيّاً حقيقيّاً إن لم يكن استثنائيّاً جدّاً.

ومع وسائل التسجيل الإلكترونية توسّع منطق النسق النجومي إلى أبعد من العواصم الموسيقية. لا أقصد بذلك أن هناك عدداً صغيراً فحسب من العازفين المنفردين يستطيعون تسجيل أغانيهم، على الرغم من أن هذا هو واقع الحال، بل إن التسجيل الإلكتروني عزز المشكلة ودفعها إلى مستوى أكثر أولية.

يكمن جوهر تنفيذ قطعة موسيقية بطريقة مباشرة في استمرارنا في العزف حتى في حال ارتكاب خطأ ما. فما لم يكن للعازف حضور كبير وتقدير جماهيري عالٍ، فإن توقفه في منتصف قطعة موسيقية والبدء مجدَّداً خطيئة لا تُغتفر. أما تسجيلات مقطوعة كاملة فنادراً ما تجري دفعة واحدة. تُسجَّل بعض القطع، ويُعاد تسجيلها، ثم ينقِّحها الفنيون علاوة على الفنان، والنتيجة النهائية هي لصق (collage) للحظات خالية من العيوب. ويعتقد موسيقيون كثيرون أن شطراً من مقدرتهم وهالتهم تُضيِّعه هذه الطريقة. ولكن إذا صحّ أن هناك ضياعاً، فهو تحسس فردي، لكن عازفاً مثل غلن غولد (Glen Gould) الذي يُنتج تسجيلات موسيقية فقط لا يمكن إدانته على هذه الأسس، فالمشكلة مع التسجيلات أنها فائقة الإتقان.

صار من الممكن بفضل الإلكترونيات، اقتراح معايير نوعية لا تتمكن من تلبيتها، أثناء الأداء الحي داخل قاعة موسيقية، إلا قلة قليلة من الموسيقيين. بما أن جني المال في صناعة التسجيلات أصعب منه في الحفلات الموسيقية الحية، فإن عدداً قليلاً من الفنانين المتميزين أو المحظوظين الذين تمكنوا من اكتساب سمعة كبيرة في الحفلات، سيتمكنون من تسجيل موسيقاهم. وقد سمح التسجيل في الاستوديو للموسيقيين المشهورين بتنفيذ مقاطع بإتقان تام يصعب عليهم أداؤه في قاعة الحفلات الموسيقية إلا في ما ندر. وتعوّد المستمع على سماع تنفيذات منجَزة إنجازاً تامّاً، في ظروف مريحة جدّاً وهو في منزله يتسلى بحلّ الكلمات المتقاطعة أو بتسريح شعره، إذ تعتاد أذنه على سماع موسيقى في غاية الصفاء والكمال. إنه لوضع غريب: إذ تُعزَّز معايير أداء باغانيني، من دون أيّ جهد أو إدراك من جانب المستمع بأنه يستمع إلى شيء غير عادي. وبفضل اللصق الذي تتيحه الأجهزة الإلكترونية، ضُمِّنَت أروع المقطوعات الموسيقية كخلفية للحياة الاعتيادية الحميمة. ووطّد هذا

بدوره نظام الأداء الاستثنائي. وفرضت التسجيلات على الموسيقي مطالب إضافية بأن يُذهِل المستمعين الذين حملوا أنفسهم على المجيء إلى قاعة موسيقية كي يستمعوا باهتمام شديد إلى أداء استثنائي لأنهم معتادون على مستوى أداء مكتمل يصعب تصديقه.

باختصار، يعمل النسق النجومي طبقاً لنموذجين. الربح الأقصى من عدد أدنى من المؤدِّين، وهؤلاء هم "النجوم ."النجوم الذين يفترضون تغييب معظم الفنانيين الآخرين. والنظام السياسي، بقدر ما نستطيع إقامة توازٍ بينه وبين النظام الفني، يستند إلى مبادئ ثلاثة. أولاً، تتعاظم السلطة السياسية وراء الكواليس في أقوى حالاتها في حال تركيز سماسرة السلطة على قلة من السياسيين للدعاية لهم، بدلاً من السعي لتنظيم حركة سياسية أو جهاز جماهيري. يجني الراعي السياسي (شركة أو فرد أو تكتل مصالح) المنافع ذاتَها التي ينالها الوكيل الفني الحديث، إذ تصبّ جهود الوكلاء كلهم على إيجاد "سِلعَة "يمكن توزيعها وبيعها، أو مرشح مقبول في انتخابات، بدلاً من بناء نظام التوزيع نفسه والتحكم فيه، أي الحزب، تماماً كما تتدنى أرباح الفنون الأدائية لأولئك المسيطرين على قاعات المقاطعات والحجوزات الفرعية. وحين يعمل النظام السياسي على مثال عمل النسق النجومي يمكننا أن نلاحظ الظاهرة الثانية، أي كلما قلَّ ظهور المرشح أمام الجمهور، تزايدت جاذبيته وسلطته .وإذا عزف فان كليبرن (Van Cliburn)أربعَ ليالٍ متتالية في باريس، يمكنه أن يجني فائدة أقل مما لو عزف مرة واحدة. فعدم ندرة حفلاته الموسيقية وعدم استثنائيتها، يقلّل أعداد الناس المستعدِّين لدفع التكلفة الباهظة لحضور هذه الحفلات. هذا ما ينطبق أيضاً على الظهور العلني للسياسي، فكلما تضاءلت إطلالاته صار "محطّ أنظار "الجمهور وتقديره. ويثير الاستراتيجيون السياسيون هذه المسألة عند بحثهم مشكلة "النجومية المفرطة "التي قد يخضع لها السياسي. ثالثاً، هناك توازٍ آخر بين النظام السياسي والنسق النجومي، فعدم المساواة يزيد عند جمع المبدأين اللذين عرضناهما .ويصبح النسق لعبة صفرية، إذ يساوي ربح الفائز خسارة الخاسر مع رغبة في الانتقام. فكلما نجح سياسي بجذب الانتباه إلى شخصه، تقلص اهتمام الجمهور بالسياسيين الآخرين، وسدّ سبل وصولهم إلى السلطة.

كلما توازى هذان النظامان أصبحت الجدية التي اتبعها الناس منذ أربعينيات القرن التاسع عشر في تعاملهم مع عالم المظاهر، شديدةَ الانحراف. فعلم الأخلاق

الذي أسسه جون ستيوارت مل، وهو يُعتبر نموذجيّاً في ثقافة القرن التاسع عشر، حكم السلوك السياسي في ذلك القرن، ولا سيما أن معظم القواعد التي تجعل السياسي قابلاً للتصديق هي قواعد لا يدركها مَن يتبعونه إدراكاً واعياً.

الكاريزما فعل يبعث على الضعف؛ هذا ما كرسته "هبة النعمة "في ثقافة دُنيَوية. الوجوه الكاريزمية في الحياة السياسية ليست وجوهاً جبارة، ولا شيطانية، ولا هي ملوك فيبرية [نسبة إلى ماكس فيبر] قديمة، ولا الأب الفرويدي الذي يسيطر على فوضى أهواء أولاده. الزعيم الكاريزمي إنسان عادي أصبح بطل الناس العاديين الآخرين. إنه نجم؛ نجم مغلَّف بأناقة [أي مقبول]، ومكشوف قليلاً، وواضح للغاية بشأن ما يشعر به، ويهيمن على مجال لا يتغير فيه الكثير إلى أن يتحول إلى أزمة غير قابلة للحل.

الفصل الثالث عشر: تخلّي الجماعة الأهلية عن التمدّن

رأى مخططو المدن، منذ أعمال [المهندس المعماري النمساوي] كاميلو سيت (Camillo Sitte)التي تعود إلى قرن من الزمن، أن هناك هدفاً اجتماعيّاً حقيقيّاً لإنشاء الأراضي المجتمعية والمحافظة عليها في المدن. كان سيت زعيم الجيل الأول من مخططي المدن الذي احتجّ على نزعة البارون هوسمان القائمة على إنشاء النصب في باريس. وكان من أتباع المدرسة ما قبل الرافاييلية للمدن، وعنده لا يمكن أن تستعيد المدينة حقيقتها الاجتماعية والإنسانية إلا إذا عادت إلى اتّباع بساطة معايير مدينة أواخر القرون الوسطى، ليجد الناس ذلك النوع من الدعم المتبادَل والتواصل المباشر في ما بينهم، ما يجعل المدينة بيئة قيِّمة .اليوم قد نرفض هذه الأمْثَلَة لمدينة القرون الوسطى باعتبارها حلماً ماضويّاً، لكن الغريب أن أفكار أول مخطط مدن ما قبل رافاييلي تمكنّت أخيراً من فرض نفسها على مخيلات المخططين المحدثين. وعلى نحو أكثر دقة، أصبح الاعتقاد بفضائل الجماعة مثالاً قويّاً أكثر فأكثر. وفي حين كان سيت أو الحالمون الإنكليز بـ "المدينة - الحديقة (garden - city) "يعتبرون أن العلاقات داخل الجماعة ينبغي أن تشكِّل أسس الحياة المدينية، كان مخططو المدن المحدثون يؤكدون أن هذا الهدف طوباوي، بسبب حدود معارفهم وسلطاتهم السياسية. وبدلاً من ذلك قدّسوا العمل على المستوى المحلي في مواجهة أيّ مصالح مالية وسياسية تتحكم في تحديد شكل المدينة ككل. تَصوّر جيل سيت الجماعة داخل المدينة، بينما يتصوّر المخطط الحديث أنها ضد المدينة.

إذا كنّا في الفصل العاشر قد تقصّينا كيف تكوّنت المفاهيم غير المكانية الخاصة بالجماعة، وكذلك مدى تأثير ثقافة الشخصية في معنى الجماعة في القرن التاسع

عشر، فإننا نحاول الآن الكشف عن الصلات القائمة بين الشخصية الجماعية والحدود الجغرافية التي تقيم ضمنها الجماعات الأهلية داخل المدينة وفي الأحياء السكنية.

إن ما يربط جيل سيت بجيلنا هو افتراض في شأن اللاشخصية كما نختبرها في المدينة، والتي تجعل للاتصال الوجاهي للجماعة المتوطنة في مكان ما أهمية كبيرة. نعتقد أن اللاشخصية هي خلاصة، ونتيجة، وتأثير ملموس لجميع أسوأ شرور الرأسمالية الصناعية. هذا الاعتقاد واسع الانتشار في أوساط الجمهور ولدى مخطِّطي المدن، وصِفته هذه تجعله جديراً بالتحليل عن قرب، لما يترتب عليه من نتائج لافتة.

نعلم أن الرأسمالية الصناعية تفصل العامل عن العمل الذي يقوم به؛ فلا يعود قادراً على التحكم فيه، ويصبح ملزَماً ببيعه. مشكلة الرأسمالية الأساسية إذاً هي هذا التفكيك الذي نطلق عليه تسميات مثل الاغتراب، والنشاط المراقَب / اللاذهني وما شابه؛ أو الانقسام والانفصال و"الانفراد "وكلها صور للشر. فكل وضع يقيم مسافة بين الناس من المفروض إذاً أن يقوّي نزعات التفكك الرأسمالية، هذا إن لم يكن ناتجاً منها. ويبدو أنه حتى مفهوم الإنسان المجهول يمكن أن يكون نتاجاً رأسماليّاً؛ بما أن الإنسان ينفصل عن عمله، فهو ينفصل عن الذين يشبهونه. لنضرب الجماهير مثلاً؛ فالجماهير سيئة لأنها مؤلفة من مجهولين. وما إن نتبنى وجهة النظر هذه - ولها اتّساق من الناحية العاطفية إن لم يكن من الناحية المنطقية الصرف - حتى يصبح إلغاء الفروق بين الناس أحد أساليب التغلب على الرأسمالية. فإلغاء الإحساس بالغربة، واستعادة حميمية التجربة الإنسانية وطابعها المحلي، أي تحويل المكان المحلي إلى مقدَّس أخلاقيّاً، هو احتفاء بالغيتو.

إن ما ننساه في هذا النوع من الاحتفال، هو أن الناس لا تغتني تجاربهم إلا باتصالهم بمجهولين. قد تزعزع الأشياء الغريبة والأشخاص الغرباء الأفكار المألوفة والحقائق المسلَّم بها؛ فالمجال غير المألوف له وظيفة إيجابية في حياة البشر .فهو يعوِّد الفرد على المجازفات. أما حب الغيتو، وخصوصاً غيتو الطبقات الوسطى، فيمنع الناس من إغناء تجاربهم والحصول على أحد أكثر الدروس الإنسانية قيمة، والذي يمكن صوغه بأنه ينبغي أن نمتلك القدرة على طرح أوضاع حياتنا الخاصة للمساءلة.

صحيح أن النظام الرأسمالي يفصل الإنسان عن عمله، لكن المهم معرفة كيف يتحكم هذا النظام - الذي يشبه أيّ نظام آخر على هذا المستوى - ليس في أفكار الذين

يدافعون عنه فحسب، بل في مخيّلة الذين يقفون ضد مساوئه أيضاً. غالباً ما يُعتبر "خطأ بدهيّاً " في أيّ نظام اجتماعي يكون كذلك بالتحديد لأن النقد ينخرط تماماً في النظام ككل، ولا يُلحق به ضرراً يُذكَر. وفي هذه الحالة، فإن الاحتفاء بالجماعة الإقليمية ضد شرور المدينية الرأسمالية اللاشخصية يتكامل مع هذا النظام الكلي، لأنه يقود إلى منطق الدفاع المحلي ضد العالم الخارجي بدلاً من تحدي الأسس التي يقوم عليها هذا النظام. وحين "تقاوم" أو تعارض جماعة محلية ما الحكومة المحلية من هذا المنطلق، فإنها تسعى كي تُترك وشأنها، أو كي تستثنى أو تُحمى من العملية السياسية أو النظام، بدلاً من سعيها لتغيير الأداء السياسي. ولهذا السبب يُفضي منطق الجماعة المحلية العاطفي الذي يبدأ بمقاومة شرور الرأسمالية الحديثة، إلى انسحاب مبتذل غير مسيَّس، ويبقى النظام سليماً ومتماسكاً، ولكن ربما نتمكن من حمله على عدم العبث بمنطقتنا المحلية.

يمكن الرد عليّ على النحو التالي: أنت مثالي إلى أقصى الحدود. والنجاح في الاستمرار في العيش في عالم صعب، هو في ذاته فضيلة. وإذا كان الناس لا يستطيعون القيام بغير الدفاع عن جماعاتهم، فلماذا انتقادهم؟ خصوصاً أن العالم العمومي لتلك المدينة الكبرى فارغ وغير صالح للسكن. في الصفحات التالية أود أن أبيّن أن ليس من خيار آخر لدينا سوى جعل ذلك العالم الأكبر قابلاً للسكن. والسبب أنه نظراً إلى مصطلحات الشخصية التي تطورت في العصر الحديث، فإن التجربة الخاصة بشخصيات الآخرين، في منطقة مشتركة حميمة هي في حد ذاتها عملية مدمِّرة. يبدو المجتمع الحديث مهتمّاً بالأخوة في عالم ميت وعدائي، وهو في الواقع غالباً ما يكون تجربة في قتل الأخوة. علاوة على ذلك، فإن الأعراف الشخصية التي تهيمن على العلاقات الوجاهية في جماعة ما، فيها مخاطرة بأن تلغي لدى الناس كل رغبة في أن يعيشوا الصدمات التي قد تحصل في حيّز غير مألوف. هذه الصدمات ضرورية للكائن البشري، فهي ما يمكِّنه من وضع معتقداته الخاصة موضع التساؤل، وتسمح له تالياً بأن يصبح متمدناً. فتدمير الغيتوات المدينية أو المدينة التي تتألف من مجموعة من الغيتوات، هو ضرورة سياسية ونفسية.

إنني أكثر تشدداً في شأن هذه المسألة، خصوصاً أنني اعتقدت عن خطأ، على غرار كثرة من اليساريين الجدد في العقد الأخير [سبعينيات القرن العشرين]، بأن

إعادة بناء جماعات محلية تُشكِّل نقطة انطلاق لإعادة بناء النسيج الاجتماعي برمته. هذا ما يمكن تسميته "وهم التجربة :"إذا حصلت تغيّرات جوهرية على صعيد معتقدات الناس وسلوكهم، فسوف يحصل تعميم تدريجي للتجربة، لإحداث تغيير في حياة الآخرين.

حاليّاً يبدو لي أن السمة النخبوية لهذا الوهم واضحة، وهي برجوازية وأخلاقية الطابع. حتى لو كان المضطهدون هم مَن أطلقوا أو دعموا فكرة بناء جماعة تتشارك أشكالاً جديدة من العلاقات، فذلك يؤدي، برأيي، إلى الوقوع في المآزق نفسها. لأن ما هو غير صحيح في فكرة الجماعة المضادة لبقية العالم، هو ادعاؤها أن إطار تجربتها الحميمة نفسه يسمح للناس بإنشاء نمط جديد من العلاقات يقوم على تقاسم المشاعر.

متاريس مبنية حول الجماعة الأهلية

المجتمع الذي تُشكِّل الجماعات الراديكالية لاإراديّاً جزءاً منه، اهتم بالحياة الجماعية على نطاق ضيّق على الصعيدين العملي الملموس والأيديولوجي.

استندت أفكار البارون هوسمان في شأن العقارات إلى التجانس. كان من المفترض أن تقتصر الأحياء الجديدة على طبقة واحدة، أما في المدينة المركزية القديمة فيُفصَل الفقراء عن الأغنياء. هذا ما شكّل بداية التطور المديني القائم على "وحدانية وظيفية ."كل جزء من أجزاء المدينة يملك وظيفة خاصة، والمدينة نفسها جرى تذريرها .ففي الضواحي الأميركية المخصَّصة للطبقات الوسطى دُفِعَت هذه الفكرة إلى أقصاها في خمسينيات القرن العشرين؛ فشُيِّدَت المنازل دُفعة واحدة بلا تمييز، وبأعداد كبيرة، أما الخدمات ففي مكان آخر" :مركز خدمة المجتمع"، و"حديقة تعليمية"، ومركز تسوق، و"حرم جامعي "طبي. لم يتأخر مخططو المدن في بلدان أخرى عن إدانة غياب الحياة في هذه الضواحي، في وقت كان يُشيَّد فيه بناء ما، هو شديد الشبه بها في كل مكان من العالم تقريباً. فلو نظرنا إلى مدن متنوعة مثل مدينة برازيليا الجديدة في البرازيل، ومدينة لفيتاون في بنسلفانيا، ومركز يوستون في لندن لوجدنا أن نتائج تخطيطها تقوم على مبدأ فضاء واحد ووظيفة واحدة. ويتخذ هذا المبدأ في برازيليا شكل توالي المباني، وفي لفيتاون توالي المناطق، وفي مركز يوستون المستوى الأفقي المتتالي.

ورغم أن تطبيق أفكار تخطيط المدن هذه قد يكون مربحاً عمليّاً - لأنها تقوم على استثمار واحد ومتماسك في كمية معروفة سلفاً - فهي لا تصلح للتطبيق من الناحية العلمية. أولاً إذا تغيرت الاحتياجات الوظيفية للمناطق المبنية بمرور الزمن، فلن يتمكن الفضاء المتاح من تلبيتها. وبالتالي، إمّا أن تُستخدَم هذه المناطق في إطار غرضها الأساسي، أو أن تُهجَر أو تُزال ويُعاد بناؤها. فالصعوبات التي تواجهها مدينة برازيليا معروفة تماماً. البناء كعملية متكاملة له بُعد أكبر من خطط البناء المنفرد التي تفشل عادة. لنفكر مثلاً ماذا يعني في مدينة من الذرات تخصيص فضاء أو مساحة سكنية لكل طبقة اجتماعية، ومساحة سكنية لكل جماعة عِرقية، ومساحة لعمل كل طبقة وكل عِرق وما تأثير ذلك في محاولات خلق تكامل أو دمج عرقي أو طبقي على صعيد التعليم أو الترفيه: يصبح النزوح والغزو التجربة الفعلية بدلاً من تجربة خلق التقارب والعلاقات الودية بين هذه الجماعات. ويبقى السؤال مفتوحاً عن إمكانية نجاح الاختلاط المفروض فرضاً على مجتمعات متعددة الأعراق أو ذات تباينات طبقية واسعة. ما نريد قوله هو أن خريطة بناء مدينة تركِّز على وظائف أحادية، ومساحات أحادية تزيد من سوء وضع تلك المشكلات لديها.

قضى تذرُّر المدينة على ميزة أساسية من ميزات الفضاء العمومي المشترك: فتداخل الوظائف في موقع محدد يخلق تعقيدات في التجارب في تلك المساحة. ذات مرة كتب المخطط المديني هوارد سالمون (Howard Saalmon) أن جهود هوسمان التخطيطية دمّرت المشهد المديني التقليدي: التفاعل الذي يقيمه العمل، وتربية الأطفال، والتخالط الاجتماعي للبالغين، واللقاءات اللاشخصية، في مبنى من المباني وحوله. وكان سالمون يفكر في المنازل المدينية ما قبل العصر الصناعي حين كانت الدكاكين والمكاتب وأماكن السكن تقع في المبنى نفسه. وهذا المأخذ يمكن تطبيقه على المدينة نفسها. فتدمير تعدّد الوظائف المدينية، وتصميمها بحيث لا تتغير استخدامات الفضاء مع تغيُّر الساكنين فيه، أمران غير عقلانيين إلا من وجهة نظر استثمارية.

أدت إحدى نتائج تدمير الفضاء العمومي إلى التشديد على الجماعة الأهلية على نحوٍ مناقض. على سبيل المثال، بقَدْر ما يُصَعِّب تذرُّر المدينة على الأهل مشاهدة أولادهم يلعبون بينما الأهل يعملون، تنشأ رغبة متناوبة في التواصل الإنساني. هذه

الرغبة أدت إلى إنشاء جمعيات تطوعية في الضواحي الأميركية؛ فبحكم التشارك في الأنشطة والتجارب، حاول الناس تضميد الجراح الجغرافية التي سببها المُخطِّطون. ومن بين الأشخاص الذين يقولون للمستطلِعين المتقصِّين إنهم غير مؤمنين، هناك أعداد ضخمة من الناس الذين ينتمون إلى كنائس تقع في الضواحي. وهكذا مع انتهاء طفرة المواليد بعد الحرب العالمية الثانية، استمرت كثرة من الأهل الذين أصبح أولادهم من البالغين، في المشاركة في لجان أهل التلامذة والمعلمين .ومنذ ما يقارب عقدين يناقش مخططو المدن الأميركية بلا جدوى ما إذا كانت الضواحي هي تجمعات "حقيقية "أم غير حقيقية؛ لكن الأساس في هذا هو أن هذه المسألة أمكن طرحها، وأن مسألة الجماعة أصبحت حاضرة في أذهان الناس. لذلك، بدا أن نمط النمو المديني جعل التواصل الجماعي جواباً ملائماً عن موت المدينة الاجتماعي. هذا النمط من النمو لا يدفع مطلقاً إلى إعادة تشكيل المدينة: على العكس من ذلك، يجري البحث عن "بدائل"، أي عن أشكال هروب.

استناداً إلى تاريخ الحياة اليومية في القرن التاسع عشر، نعلم أن التراجع الذي شهده المجال العمومي المشترك تَرافَق مع النمو المؤلم والمتناقض للقطب المضاد لتلك الدوائر، أي المجال النفسي. فالقوى التي تسببت في أفول المجال الأول، سهلت ازدهار الثاني .والحال أن محاولات إنشاء جماعات مدينية صارت تمثِّل محاولات نفسانية الطابع، إيجابية للعلاقات الاجتماعية. إن المقياس الحقيقي لما فعله عدم التوازن بين الحياة اللاشخصية والحياة النفسية بعلاقات الجماعة الأهلية المحلية يتجاوز حقيقة أن البحث عن حياة جماعية أهلية أصبح أمراً ملزماً .وهذا المقياس يكمن في توقعات الناس وفي رغبتهم بأن تكون لهم علاقات وثيقة مفتوحة وجاهية مع الآخرين في منطقة سكنهم.

شكّل المجتمع الكبير هذه التوقعات بطريقة أيديولوجية وكذلك بطريقة عملية من خلال صور الحشود. إن صورة الجماهير في ذهن الناس تختلف اختلافاً واضحاً عن صورة الجماعة الأهلية. بل يبدو أن الجماعة والحشد متناقضتان الآن. ففي القرن التاسع عشر كان البرجوازي الضائع في بحر الحشد، يحوط نفسه برداء من الصمت. كان الخوف يدفعه إلى هذا التصرف، من دون أن يكون مصدر الخوف طبقيّاً على وجه التخصيص. إنه قلق واسع التفشي، ميزته خوف المرء من أن يؤخذ على حين غرّة،

وأن يُنتهَك في العلن، فيدفعه إلى الانكفاء وسط الجماهير متجلبباً بالصمت. وخلافاً لإنسان النظام القديم الذي كان يتحسس بدوره القلق الناجم عن حياة الحشد، لم يحاول البرجوازي مراقبة تخالطه الاجتماعي؛ بدلاً من ذلك أراد بطبيعة الحال إلغاء هذا التخالط، فهو موجود وسط الحشد، لكنه ليس منه.

صورة الحشود التي تهيمن حاليّاً، هي على وجه ما، امتداد لمفهوم العزلة في القرن التاسع عشر. لقد تقصّى كل من [الباحثة] لين لوفلند (Lyn Lofland)و[عالِم الاجتماع] إرفينغ غوفمان بالتفصيل الطقوس التي تسمح للغرباء بالتواصل، بينما هم يسيرون في الشوارع المكتظة محتفظين كلٌّ بعزلته: يرفع كل منهم بصره إلى الآخرين من دون أن يحدّق في أيٍّ منهم كي يطمئِنُّوا إلى أنهم في أمان منه. وهكذا ينخرط الجميع في باليه المشاة، المتمثلة في الابتعاد لتجنب الاصطدام بحيث يكون لكل منهم مسار مستقيم للمشي. وإذا اضطررت إلى الكلام مع الغريب، تبدأ بالاعتذار، وهكذا دواليك. يمكن ملاحظة هذا السلوك حتى في الحشود الهادئة في الفعاليات الرياضية أو التجمعات السياسية.

بيد أن الصور الحديثة للحشد ضخمت بقوة خوف القرن التاسع عشر، حتى يمكننا القول إن رؤية جديدة للحشود وللتعامل معها قد ظهرت. تتمثل هذه الرؤية في أن الحشد هو الإطار الذي تعبِّر فيه أهواء البشر الأكثر ابتذالاً عن نفسها تلقائيّاً. والحشد هو الإنسان العائد إلى الحالة البهيمية. ولهذه الصور أصل اجتماعي واضح تماماً: الناس الذين يعبِّرون عن أنفسهم وسط الحشود يُعتبرون إجمالاً من البروليتاريا الرثة، ومن الطبقات الدنيا، ومن زمر هامشية خطيرة. ففي أثناء الاضطرابات الأميركية والباريسية في ستينيات القرن العشرين، تحدثت الصحافة المحافظة وجمهورها عن الطلاب "السيئين " والسود "السيئين "الذين كانوا يثيرون مشاعر الجمهور، وبحسب صحيفة الفيغارو كان المعنيون في باريس هم "الطلاب المتحدرون من أسرٍ منحطة ومفكَّكة"، أما في أميركا فتكلم نائب الرئيس في تلك الحقبة عن "عصابات من المتشردين الثملين ."وبالتالي، يتّحد الخطر المقبل من الطبقات السفلى والخطر الصادر عن الحشد الهادر، لكن هذا الارتباط في حد ذاته لا يكفي لتفسير الخوف من إطلاق المشاعر التي تحوِّل الحشد إلى وحش. والناس المحترمون الذين يعبِّرون عن خوفهم لا يتحدثون بطريقة عنصرية عن الفقراء السود السيئين الأكثر عفوية فحسب؛ ففي ما يتعلق بالاضطرابات

الأميركية، رأى المراقبون في كثير من الأحيان أن الأشخاص الذين انتقدوا الغوغاء وجدوا أن أيّ شخص كان يمكن أن يفقد سيطرته على نفسه وسط الحشد. في هذه الحالة يبدو الحشد هو مَن يقف وراء هذه العفوية المعيبة، وهي الوسيلة التي تنجح طبقة من الناس لا تقل عيباً في توسلها للتعبير عن نفسها.

تعرض أدبيات العلوم الاجتماعية بوضوح حالات عن الخوف الذي يسببه العنف التلقائي للحشد الذي يتمثل في شكل أعمق من الشعور الشعبي لكنه لا يخرج عن دائرة ذلك الشعور. ودرس علم النفس الاجتماعي الذي أسسه غوستاف لوبون (Gustave Le Bon) (331)مطلع القرن العشرين التحولات التي يُفترض أن تبعثها الحشود في الأفراد، محوِّلة المواطن المسالم إلى نوع من الوحش. أراد لوبون إظهار أن "نفسية "الكائن البشري تتغير، في حال اعتبرناه كائناً منعزلاً، أو عضواً في مجموعة. فالحشود تثير في الناس عنفاً عفويّاً لا يظهر مطلقاً في علاقاتهم العادية بالآخرين. لم يسعَ لوبون لإثبات حدسه علميّاً، لكن هناك مجموعة من الباحثين حاولت القيام بذلك انطلاقاً من دراسة اختُبرت على الحيوانات، فأكد التجريبيون الذين يعملون على الجرذان أنها تصاب بـ "بالوعة السلوك (behavior sink) "عندما تُكدَّس بأعداد كبيرة في المختبر. تصبح عصبية بشكل مرعب؛ ويحاول كل جرذ الدفاع عن منطقته ضد الآخرين. لذلك، يُفترض بالازدحام أن يُحدِث نوعاً من الأزمة الذهانية. يتضح أن هذه الادعاءات العلمية تافهة، سواء كان المرء يؤمن بإمكانية التنبؤ بسلوك البشر من ملاحظة سلوك حيوانات أخرى أم لا. ومع اضطراب الفئران أثناء الازدحام الشديد نهاراً، فإنها مثل بقية الفئران تنام وهي ملتصقة بعضها ببعض قدر الإمكان أثناء الليل، أما الفئران الشاردة غير القادرة على الاحتضان، فهي المصابة بامتناع مزمن عن النوم. والحيوانات الأخرى التي تستجيب للازدحام الشديد بطريقة الفئران نفسِها قليلة العدد؛ فالفئران المحبوسة في قفص لا تخاف من الازدحام - الذي تعرف أنه وضع دائم - كما يحصل مع الفئران في موئلها الطبيعي. وما تجدر الإشارة إليه في ما يخص هذه النظرية "العلمية "المتعلقة بالاحتشاد، ليس ضعفها، بل المسلَّمات الثقافية التي دفعت الباحثين إلى جعل تجربة محدودة جدّاً ممرّاً لأخطاء نفسية تطال الحشود على

وجه التعميم. ما هو مؤكد ضمنيّاً هنا هو أن مساحة واحدة محدَّدة بوضوح، يجري التواصل فيه بين عدد ضئيل من الأفراد، يمكن فيها الحفاظ على نظام معيّن.

تؤثّر الصور الحديثة للحشود في الأفكار الحديثة عن الجماعة الأهلية. وفي محيط ضيّق قد يوجد نظام، لأن الأفراد يتعارفون في ما بينهم، كما يعرف كل منهم المساحة الجغرافية التي تخصه. والجيران يعلمون سريعاً ما إذا كنا نتصرف بهياج عفوي، بينما لا ينتبه أحد إلى ذلك وسط الحشد حيث لا أحد يعرف أحداً. وبكلام آخر، تمارس الجماعة وظيفة رقابية؛ لكن في مثل هذه الحال كيف تستطيع الجماعة أن تكون إطاراً للانفتاح بين الناس؟ هذا التناقض هو بالضبط ما يخلق الأدوار الغريبة التي نؤديها داخل جماعة أهلية حديثة، وهي أدوار يحاول فيها الناس الانفتاح عاطفيّاً بعضهم على بعض، ومراقبة بعضهم بعضاً في آنٍ. ونتيجة هذا التناقض، غالباً ما تصبح الحياة الجماعية التي يُفترَض أن تشكِّل تجربة أخوية في عالم عدائي، تقاتلاً أخويّاً.

قتل الإخوة له معنيان. المعنى الأول المباشر يعني أن الإخوة يتقاتلون، هم يكشفون عن جوهر أنفسهم ولديهم توقعات متبادَلة مرتبطة بهذا الإفصاح الذاتي ويجدون أن كلّاً منهم غير كامل .والمعنى الثاني أن هذه العقلية تنقلب ضد العالم. فنحن جماعة أهلية حقيقية؛ والعالم الخارجي لا يستجيب لنا بناء على ما نكونه؛ وبالتالي هناك خطأ ما في هذا العالم بعد أن خذلَنا؛ لذلك، لا نريد أيّ علاقة معه. هذه العمليات في الواقع مشابهة لوتيرة الكشف، وخيبة الأمل، فالعزلة.

عندما بدأ المجتمع يستمع لكل وتيرة الجماعة الأهلية في القرن التاسع عشر كان أشبه بمن يستمع في قاعة كبيرة .فالنزاعات المرتبطة بقضية دريفوس، والتقاتل في شأن الذي ينتمي حقيقة إلى اليسار الراديكالي، كانت لا تزال خاضعة للإحساس بخطورة القضايا المطروحة .بيد أن منطق الجماعة الأهلية سيدفعها أن تصبح أكثر محلية بشروطها. هذا ما حصل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فأصبحت الجماعة الأهلية انسحاباً عاطفيّاً من المجتمع، ومنطقة مُسَوَّرة في قلب المدينة في الوقت نفسه .وباستبدالها التوازن القديم بين العمومي والخصوصي، وجَدت الحرب بين النفس والمجتمع مسرحها الجغرافي الحقيقي. والجغرافيا هذه قروية ومضادة للفضاء المديني. فموطن المشاعر الحميمة الدافئة يقف في وجه عالم البرودة اللاشخصي.

متاريس مبنية من الداخل

يبدو لي مهمّاً تقصّي حالة من حالات رفض العالم الخارجي الذي نشأ في حي لم يكن في الأصل مستعدًّا لمثل هذا الرفض. عنيت النزاع في حي فورست هيلز (Forest Hills)في نيويورك. وهو نزاع قلما يُعرف خارج هذه المدينة، وهزّ النيويوركيين بقوة. تشكلت في هذا الحي جماعة هدفها سياسي تحديداً، لكنها شيئاً فشيئاً تحولت إلى ملجأ مغلق. هذه التعاملات النفسية بين الناس في المجتمع المحلي الأهلي أصبحت أكثر أهمية من تحدي الإجراءات المطبَّقة في المدينة. وبطريقة ما، إن لحادثة فورست هيلز ارتباطاً مباشراً بقضية دريفوس لأنَّ في الحالتين تشكلت الجماعة المحلية تدريجيّاً حول شخصية جماعية أصبح الاهتمام بها وتعزيزها الشأن الرئيسي لأفراد المجتمع المحلي. ويُظهر هذا النزاع المجتمعي المحلي الحديث الآثار التي يراكمها تذرُّر المدينة.

فورست هيلز جزء من دائرة كوينز (Queens)التي يسكنها أساساً يهود من الطبقات الوسطى. منذ سنوات قليلة شعرت هذه الدائرة أنها مهدَّدة بسبب توافد عائلات من السود، وقرار بلدية نيويورك بناء مساكن لتلك العائلات في الدائرة نفسها. وبفضل يوميات الوسيط كويومو (Mario Cuomo)الذي عينته البلدية يمكن تعقّب تطور القضية بكاملها يوماً بيوم، وشهراً بعد شهر. بدأت قصة نزاع فورست هيلز في حي قريب، هو حي كورونا .(Corona)دخل هذا الحي الذي يسكنه عمال إيطاليون منذ منتصف ستينيات القرن العشرين، في نزاع ضد البلدية. كان السبب هو منع بناء مجمَّع سكني لعائلات تعاني أوضاعاً اقتصادية سيئة، وتقليص حجم مبنى مدرسة. أَجبَرَ سكان كورونا بمساعدة كويومو الذي كان مستشارهم القانوني البلديةَ على التخلي عن مشاريعها الأصلية.

وقف أهل فورست هيلز في هذا النزاع على الحياد. لم يكن يبدو أن "هذا "الأمر سيحصل لهم، أي توافد الإنسان الأسود الفقير وثقافته. كان هؤلاء جماعة ليبرالية التوجّه متعلمة تمارس حقها الانتخابي ودعمت حركة الحقوق المدنية. لكن ضَربَهم "هذا "الأمر أيضاً، بخطة لمدينة نيويورك لبناء 840 مسكناً لذوي الدخل المحدود في ثلاثة أبراج، يتكون الواحد منها من 24 طبقة، في وسط فورست هيلز المكوَّن أساساً من أبنية صغيرة ومنازل فردية.

والآن واجه اليهود من الطبقة الوسطى ما واجهته الطبقة العاملة الإيطالية. كانت جلسات الاستماع لمطالب الناس في مبنى البلدية عبارة عن مهازل. فمثلاً، كان أحد أعضاء المجلس البلدي غائباً فأرسل مساعده ليدلي بصوته نيابة عنه ويقرأ بياناً يلخص "ردات فعله "على القضايا التي أثارها أعضاء المجتمع المحلي. وكتمرين في مجال المعرفة الكلية، أقنع ذلك السلوك سكان فورست هيلز، كما سبق أن أقنع سكان منطقة كورونا، بأن السياسيين ولجانهم لا يهتمون بآراء الناس المقيمين في المناطق المنكوبة.

كان مهمّاً لسكان فورست هيلز مجرَّد اعتراف البلدية بشرعية اعتراضاتهم. لسنا عنصريين متعصبين، أصروا على القول؛ ومعدل الجريمة في أوساط العائلات المنتقلة من الأكواخ، كان عالياً جدّاً، ونحن نريد حماية أولادنا، وحيّنا من الخراب.

مع تزايد قلق أهل فورست هيلز شارفت آلية المدينة المعنية بالتشاور المجتمعي، وجلسات "مجلس التقييم "وما شابه ذلك على إنهاء ما يخص المشروع، غير مبالية بشكاواهم. أخيراً أُنجِزت الإجراءات القانونية، وبدأ بناء الأبراج. عندئذٍ لجأ السكان إلى وسيلة نضالية أهملوها حتى ذلك الحين: وسائل الإعلام. تظاهروا وتعقبوا رئيس بلدية نيويورك جون ليندسي (Lindsay) إلى فلوريدا، حيث كان يقوم بحملة لتسمية المرشح الديمقراطي للانتخابات الرئاسية. ورفعوا يافطات عدائية في مهرجاناته، وتبعوه من مكان إلى آخر أمام عدسات التلفزيونات.

أخافت هذه الحملة مقر البلدية .وبما أن النزاع بين البلدية والحي أصبح أشد تعقيداً، كلّف رئيس بلدية نيويورك ليندسي ماريو كويومو بمهمة التحري والقاضي المستقل. قرر كويومو تدوين ما قاله الناس وما فعلوا بأكثر قدر من الدقة. ولعل هذا السجل أكثر قيمة من غيره لأنه واضح وصريح، وخالٍ من صوغ نظرية بشأن ما حدث.(332)

ما حصل مع كويومو بسيط جدّاً على وجه من الوجوه. كان يراقب السكان ويحاورهم ويناقشهم؛ وبعد ذلك بلور تسوية لمصلحتهم. قَبِل رئيس البلدية بهذه التسوية على مضض، وكذلك المجموعة الحكومية المسؤولة، أي مجلس التقييم. في غضون ذلك لم تعد النتائج الملموسة تهم جماعة فورست هيلز. فكما فعل الدريفوسيون بانتقالهم من معركة سياسية إلى النضال من أجل حماية جماعتهم، نسي أهل فورست هيلز الذين خاضوا في الأصل معركة اجتماعية وعرقية، الرهان الحقيقي للنزاع. فالنتائج التي حصلوا عليها بالوسائل السياسية التقليدية، بدت لهم آنذاك خالية من المعنى. وراحت الجماعة تدافع عن نزاهة كل فرد من أفرادها. وأكدت شرعيتها ضد السياسيين والبيروقراطيين، ليس بإعلانها أن لها حقوقاً قانونية مصونة، بل بتصرفها كما لو أن أفراد الجماعة فحسب، أي يهود فورست هيلز، وحدهم مَن يعرف ماذا تعني المعاناة؛ ووحدهم أفراد الجماعة مَن يستطيعون الحكم على القيمة الأخلاقية للإسكان العمومي؛ وأن مقاومة شكواهم كانت غير أخلاقية ومعادية للسامية على الأرجح.

إن الوصمة الملصقة بالمسجَّلين في برامج الرعاية الصحية أصولها طبقية راسخة، إضافة إلى العرقية منها. هكذا في نيويورك، لم يُثر مشروع البلدية استحساناً كثيراً بين جماعة السود، لأن كثرة من سود الطبقة الوسطى لم تكن راغبة قط في أن يكون جيرانها من المنتفعين من الرعاية الاجتماعية. كانت مجموعة فورست هيلز على علم بذلك، فاستخدمت ريبة السود لتعزيز موقعها. لكن الذين دعموا المشروع بنشاط - معظمهم من البيض والسود المنتمين إلى الطبقة العليا - قاموا بذلك بطريقة عززت الغضب الذي شعرت به الجماعة منذ البداية ضد تقصير حكومة البلدية.

بعد استماع كويومو إلى الناطق بلسان ائتلاف مجموعات المدينة الداعمة المشروع في 14 حزيران / يونيو 1972، كتب" :هؤلاء ليسوا جزءاً من الجماعة، ولا يتأثرون مباشرة [...] من الأسهل لهذه المجموعات التصرف تبعاً 'للمبادئ الأخلاقية السامية .'"وبدا المدافعون عن المشروع أناساً يجيزون لأنفسهم الحكم أخلاقيّاً من دون الحاجة إلى تجربة [العيش مع] الدخلاء من الطبقة الدنيا. فكل ما كانوا يقولونه لا بد أنه احتيال، وصِلتُهم بظاهر الواقع كانت خدعة واضحة. وهكذا اعتقدت الجماعة المتألمة بأنها جزيرة أخلاقية. ما لاحظه كويومو بين يهود فورست

هيلز، شاهده المراقب الباريسي في تسعينيات القرن التاسع عشر في أوساط معادين للسامية مثل دورمون: العالم فاسد ومصاب بالعمى، ونحن وحدنا من يحسب حسابهم.(333)

في المراحل الأولى من النزاع اعتُبرت مشاعر مثل "لا أحد يفهمنا "في أغلب الأحيان مظاهرَ يجري استغلالها ويُبالَغ فيها عن قصد. ففي البداية كان أعضاء الجماعة المحلية يفكرون في هدف محدد هو كيف يضعون حدًّا للمشروع. وأدوا دور الغاضبين من انتهاك أخلاقي كي يحصلوا على تنازلات محدَّدة من بلدية المدينة.

عقد كويومو، في 12 تموز / يوليو 1972، اجتماعاً مع جيري برباخ (Jerry Birbach)أحد زعماء فورست هيلز. وأعلن برباخ أنه سيبيع منزله لرجل أسود ما لم يُعَدَّل المشروع بما يلبي مطالبه، ثم سينظِّم هجرة جماعية للسكان البيض "ويمزق الجماعة المحلية بكاملها ."هل ارتعب كويومو؟ لم يرتعب لأنه يعرف أن برباخ الذي يتحدث بقناعة شديدة لا يعنيها. ولاحظ كويومو أن برباخ "خطّط لأسلوب هجومه بعناية. وأراد أن يبدأ بقوة.(334)"

وثَّق كويومو في 14 أيلول / سبتمبر آلية عمل خدعة "كيس الرمل .(335)"قال بعض أعضاء الجماعة لرئيس البلدية إنه يمكنهم القبول بتسوية في حال انخراطه هو فيها أولاً. عندئذٍ تعمل الجماعة سرّاً لدى أعضاء اللجنة الآخرين ليقترعوا ضد التسوية، عندما يعقد رئيس البلدية الجلسة. بهذه الطريقة سيظهر رئيس البلدية معزولاً ومتطرفاً في آنٍ، وسوف يُذَّل. ويختم كويومو" :هذه حالة تقليدية من التضليل بالإغراء، لكن كل شخص منخرط بنشاط في اللعبة السياسية يعتبر، على ما يبدو، أن من الممكن اللجوء إلى هذا النمط التكتيكي، إذا كان لا بد منه ."عندئذٍ فكّر كويومو في ما كتبه للتو" :هذا النمط من المناورات محبِط، لكن يبدو من السذاجة الاعتقاد بإمكان أن يكون غير ذلك.(336)"

لو كانت هذه اللعبة مجرد احتيال وخديعة، لاستنتج المراقب أن تخلّي وسيط مثل كويومو عن سذاجته قد حان أوانه .فالاحتيال والخداع هما سلاحان تقليديان في المعركة السياسية. وفي الواقع، ثمة نظرية حديثة في البنية المدينية طوَّرها عالم السياسة نورتن لونغ (Norton Long) تؤكد أن نسيج المدينة سيتفكك من دون هذه الألاعيب. وفي مقالته "المجتمع المحلي بصفته إيكولوجيا للألاعيب "يكتب نورتن لونغ "الألعاب واللاعبون يتشابكون في مساعيهم الخاصة بغية تحقيق نتائج شاملة؛ فالنظام الإقليمي مغذى ومنظَّم ."لم يقصد لونغ بهذا القول إن لاعبين مثل برباخ يعون أن لخداعهم نتائج جيدة .فكما كتب هوبز ذات يوم: إن المصلحة الشخصية تعمي الرجال عمّا يقع خلف الرغبات الشخصية. إن مفهوم لونغ عن إيكولوجيا الألاعيب يؤكد أن توازن القوى في المدينة يتحقق بفعل هذه الخديعة غير الرسمية. وينظر لونغ إلى المدينة كحالة توازن ناجمة عن النزاع. رؤيته هذه للمدينة تشبه رؤية لوك للمجتمع .ويقول لونغ إن السكان "عقلانيون ضمن مناطق محدودة. وفي سعيهم وراء أهداف هذه المناطق، يحققون أغراضاً وظيفية اجتماعيّاً.(337)"

تحاول نظريات من هذا النوع تحديد لعبة الأدوار داخل الجماعة بصلاتها بالسلطات الرسمية. فالمواقف الأخلاقية، والأقنعة المتصلبة، وما شابهها محسوبة بطريقة تحدّد ما إذا كانت الجماعة حققت أهدافها. لكن ما يميز أدوار الجماعات الحديثة هو أن هذه الأقنعة التي يُفترض أن تُستخدَم بوصفها وسائل من أجل السلطة، أصبحت في ذاتها غايات .وعلّة ذلك أن الناس مستعدون للاعتقاد بأن المظهر حقيقة مطلقة، لأن مفاتيح أعراف الشخصية وسُنَنها هي ما يتحكم في مجتمعنا. فعندما تتكون مجموعة ما لغايات سياسية وتتبنى مواقف مشتركة، تبدأ بالاعتقاد بهذه المواقف والتمسك بها والدفاع عنها بشراسة. والمواقف هذه تقدِّم تعريفاً لهوية الجماعة بدلاً من كونها موقفاً يتخذونه في لعبة السلطة. فالأقنعة الوحيدة الملائمة للمجموعات العاجزة التي تتحدى مؤسسة قوية مثل بلدية نيويورك، هي في البداية أقنعة خُلُقية. طبعاً من الخطأ اعتبار هذه الاحتجاجات الأخلاقية بمنزلة ملهاة؛ لكن المسألة ليست هنا. فمعظم المجموعات الأهلية التي تبدأ بالنضال استناداً إلى هذه

القاعدة تستخدم نقمتها لحيازة الشرعية. لكن سُنَن الاعتقاد المسيطرة في المجتمع الحديث تحث هذه المجموعات على التفكير في أن هذا الانتهاك أساسي جدّاً، على قدر يجعل كل تسوية وكل نشاط واقعي لإخماده غير متناسبين معه، فقد أصبح تعريفاً لهويتهم الجماعية .وحين تبلغ الأمور هذا الحد يحلّ علم النفس محل السياسة.

يمكن تسمية هذه الظاهرة بأسماء أخرى - سطوة الخطابة، شيخوخة أيديولوجية - وكثيراً ما يستخدمها أشخاص يريدون مهاجمة المطالب المشروعة التي تطالب بها هذه الجماعات. المفسد في هذه السيرورة ليس المطالب السياسية، بل الطريقة التي يمكن أن تسيطر بها الأعراف الشخصية الثقافية وسُنَنها على المجموعة وتستدرجها شيئاً فشيئاً إلى اعتبار نفسها جماعة عاطفية. وبناء عليه يصبح الوجه الذي تُظهِره هذه الجماعة للعالم وجهاً جامداً، وتتورط في سيرورة داخلية مدمِّرة أكثر فأكثر.

استغرق التغيير في قضية فورست هيلز حوالى ثلاثة أشهر. وفي منتصف أيلول / سبتمبر، بحسب كاتب اليوميات [كويومو]، بدأ الناس "يؤمنون بما كانوا يتظاهرون سابقاً أنهم يؤمنون به ." وخلافاً لقضية دريفوس لم يكن هناك حدث واحد أو مجموعة صغيرة من الأحداث شكلت عامل تحفيز مسرِّع. فبتقاسمهم النقمة اعتاد أهل الحي شيئاً فشيئاً على اعتبار هذه التجربة نوعاً من التواصل في ما بينهم. ثم أصبح تقاسم النقمة طريقة في التحاور والتواصل داخل الجماعة، وكل من لا يشارك هذه النقمة يُعَدّ مشبوهاً.

حصل كويومو على صورة تمهيدية عن هذا الوضع من خلال آل غوردن وآل سترن الذين حضروا لزيارته في 13 حزيران / يونيو. كان غوردن مدرساً متقاعداً، وأحضر معه مجموعة كاملة من مقتطفات المحاضرة. يخبرنا كويومو أن غوردن "حاول أن يكون مهنيّاً محترفاً بارد الأعصاب في حديثه، لكنه بعد فترة قصيرة وقع في ما يخاف منه، وانتهى بالصراخ عليّ"، وأضاف القول "لم يكن ممكناً تأدية دور محامي الشيطان معه، فأي سؤال استطرادي يناقض موقفه ظاهريّاً كان بالنسبة إليه "شيطاناً "صِرفاً، من دون المحامي [...] وأكمل كلامه بلهجة تصعيدية قائلاً :قد يُعتدى على زوجتي بالضرب وتُغتصَب وأنت تطلب مني أن أكون معقولاً.(338)'"

وحصل كويومو، أيضاً، في حزيران / يونيو، على صورة من المصطلحات الإثنية التي سترسم إطار هذه العواطف المشتركة. ففي 19 من هذا الشهر، زاره وفد نسائي من الجماعة. وبدأن الكلام في موضوع مألوف ومُمِلّ: الناس الذين لم "يعملوا بكد يجب ألّا يُمنحوا 'شققاً باهظة الثمن .'"بيد أن حُجَجَهن التالية كانت أكثر إثارة للدهشة، فقد أخبرن كويومو أن "رئيس البلدية المعادي لليهود تآمر عليهم ."وأخبرنه أيضاً أنهن غاضبات من إيطاليي كورونا لصدّهم السود. ومرة أخرى شعرن وكأن اليهودي هو ضحية المجتمع.(339)

ارتياب يهودي؟ انعزال إثني؟ الجواب رهن ما تقصده بهذه الكلمات.

تبقى الأبعاد الإثنية في حياة الناس عرضة للتفاعلات المجتمعية التي تُبرَز من خلالها شخصية جماعية. إن قناع الغضب الموجَّه نحو عالم أنكر في الماضي احتياجات الجماعات الإثنية يصبح أكثر تشنُّجاً، ويحصل خلط مؤلم لمسائل التضامن بالخيانة. ومن الصحيح أن سكان المدن في أوروبا الغربية وأميركا يجدون في الإثنية مبدأ جديداً لحياة الجماعة "أكثر فاعلية "من المبادئ الطبقية. ويمكن بسهولة إدماج التمردات الإثنية التي يقوم بها البرجوازيون ضد العالم الخارجي في ذلك العالم، إذ يزداد غضب الناس وعنادهم وتماسكهم بينما يستمر أداء النظام العام كما في السابق. إن السبب الذي يجعل من الإثنية وسيلة منسجمة تماماً مع أدوار الجماعات المحلية الحديثة هو اهتمامها باستعادة الشروط العاطفية لحياة لا يمكن استعادتها بمعايير سياسية أو ديموغرافية، وقبل كل شيء دينية. فالإثنية البرجوازية استعادة لسمات شخصية خاصة بثقافة قد زالت، وليست استعادة لتلك الثقافة نفسها.

فورست هيلز حي يهودي، مثل أحياء كثيرة غيره في نيويورك، لأن الناس الذين يعيشون فيه يهود، واعتادوا أن يكونوا يهوداً. لكن لم يَعُد أحد في هذا الحي يتكلم اللغة اليديشية (Yiddish) العبرية، والصحف الصادرة بهذه اللغة اختفت كلها. يوجد عدد قليل من جزَّاري الحلال (Kosher) لأن الدواجن الحلال هي الدواجن الوحيدة التي يُسمَح بذبحها وأكلها طازجة في المدينة، لكن عدَدا قليلاً من اليهود يلتزمون بالحلال. وقليل من اليهود دون سن الخمسين يستطيعون كتابة أو قول جملة من

تأليفهم بالعبرية، على الرغم من أن كلمات الصلوات قد تكون محفوظة عن ظهر قلب. وقبل سنوات قليلة، قام المسنون اليهود النيويوركيون بجهود كبيرة لدحض صور اليهود النمطية - عدم الكلام بصوت عالٍ، عدم الظهور بمظهر "عشائري"، عدم التصرف بعدوانية في العمل أو في المدرسة - وكل هذه تُظهر طبعاً أن الصور النمطية تلك كثيراً ما كانت تُحمل على محمل الجد. كلمة "ينتا " بلغة اليديش كانت تشير أصلاً إلى شخص مفرط في البدانة وغبي. أما اليوم، فهي تشير في أوساط اليهود في العشرين من أعمارهم إلى أي شخص يتصرف كـ "يهودي ."أما ردة الفعل المناهضة للعرقية، فتجربة عاشتها معظم الجماعات العرقية أو الأجنبية في أميركا، مهما علا وسطها الاجتماعي. اللغة، والعادات المطبخية، وتقاليد مراعاة العائلة، عيشت كلها على نحو متناقض، وغالباً ما يمازجه الخجل.

بيد أن التجربة الأساسية المفقودة كانت الدين، فمعظم المهاجرين الأوروبيين والآسيويين كانوا، عند هجرتهم، فلاحين أو قرويين شديدي التدين. حين تستعيد مجموعة إثنية وعيها بذاتها يمكنها إحياء هذه العادات من جديد، لكن هذه الاستعادة تظل خاوية في داخلها .ويجري تجديد قوقعة العادات حول هذا الإيمان من أجل خلق حسّ بالارتباط الخاص والحميم مع الآخرين. يشعر الناس بالتضامن بصفتهم يهوداً، أو إيطاليين، أو يابانيين في أميركا، فيتقاسمون "خارجيّاً وجهة النظر نفسها"، لكنهم - إذا أمكنني القول - لا يتقاسمون "وجهة النظر الداخلية نفسها :"الإيمان الديني الذي هو في أصل عاداتهم.

كيف يمكن إحياء الحس الجمعي، هذا التقاسم لـ "وجهة النظر الخارجية "والإدراك؟ أولاً بمقاومة هجمات العالم الخارجي. فعندما تعي المجموعة هذه الهجمات بوصفها هجمات ثقافية، تنزع في الواقع إلى الاعتقاد أنها لا تستطيع إلا الاتكال على نفسها. ماذا تتقاسم جماعة إثنية عندما تشعر أنها تتعرض لاعتداء؟ "لا تخجلوا من كونكم يهوداً"، كان أهل فورست هيلز يقولون ذلك، و"دافِعوا عن أنفسكم! اغضبوا ."لكن إذا كان تقاسم هوية إثنية يعود إلى تقاسم اندفاع، فمن هو هذا الشخص الجماعي، هذا اليهودي الغاضب؟ لا شك في أنه غاضب. لكن إذا كفّ عن الغضب، فهل يتوقف عن أن يكون يهوديّاً؟ إنه حشو كلامي منحرف. فبإحيائهم القشرة أو الغلاف الإثني البرّاني، من دون الإيمان الكامن في قلب ذلك الغلاف،

لا يعود أهل الإثنية يتقاسمون سوى رغبتهم في الشعور بشيء ما حيال الآخرين. الجماعة في هذا المعنى حالة وجود أكثر مما هي إيمان، ولا تستطيع الحفاظ على نفسها إلا بالشغف الذي يحركها، وبالرفض الذي تتلقاه من الخارج.

إذاً ليس هناك ما يدعو إلى الدهشة عندما يتحدث كويومو عن نساء فورست هيلز اللواتي شعرن بسرعة كبيرة بالتهديد الإثني، حتى أنهن على غرار الرجال والقادة، "رفضن الاستماع، فضلاً عن التصديق "عندما كشف عن بعض المغالطات في أقوالهن. فلو ناقشن الأمر معه لفقدن تلك القوة الآنيّة المتمثلة في الشعور بالالتزام بعضهن ببعض، والأخوّة، والوحدة، والنقاء الناجمة عن واقعة كونهن هوجمن بصفتهن يهوديات.

يقدِّم لنا كويومو وصفاً بليغاً لهذا التصلب حين يتذكر لقاءه بهم في 21 أيلول / سبتمبر:

جماعة فورست هيلز على قناعة تامة بأن سلاحها الأساسي، كما كان الحال في الأشهر القليلة الماضية، يتركز في إقناع المجلس البلدي والجمهور بأن عليهم ألّا ينتظروا من الجماعة أن تتسامح وتتهاون أو تضعف. لذلك، بالغت الجماعة في تقدير قوّتها ومقاومتها .وما يكون في البداية ادّعاءً جزئيّاً، يسري ويتغذى من نفسه وفي النهاية يصبح الوهم حقيقة .البارحة حوالى مئة من سكان فورست هيلز الذين صاحوا وضربوا الأرض بأقدامهم، وبكوا وصرخوا، كانوا مصدِّقين ما تظاهروا به تظاهراً في السابق.(340)

بدأ أهالي فورست هيلز - قرابة نهاية أيلول / سبتمبر، وبعدما كان اتحادهم العاطفي يتصاعد أكثر فأكثر ويبلغ ذروته -ينظرون إلى العالم الذي يقع خارج حيّهم باستسلام" .لننتظر أعجوبة"، أخذوا يقولون. والأعجوبة أن يمحى سجل الأفعال الماضية، وأن يحققوا شعارهم "لا مشروع، ولا سبيل إليه ."في غضون ذلك، اكشفوا آليات السلطة بصفتها تضليلية. وبما أن توازنات القوى في المدينة قابلة للأخذ والرد والتفاوض، بدت العروض التي قدمتها البلدية للجماعة عروضاً مريبة ومغشوشة. في الحقيقة لم يكن المقصود سوى تنازلات جزئية. بيد أن الانتصار الوحيد الذي كان يمكن أن تتخيله الجماعة هو مكافأة كاملة - لا شيء قابل للتفاوض - ومثل هذه

المكافأة مستحيلة طبعاً. وبطبيعة الحال هاجمت الجماعة أدوات السلطة، واللجان، والحضور، وغيرها. وذلك أملاً منها في إظهار مَن تهاجمهم أمام العالم مزيَّفين أخلاقيّاً، بغية تدميرهم .فهي لا تريد التعاطي مطلقاً مع تلك الأدوات كي لا تشوّه علّة وجودها .والخاتمة التي انتهت إليها القضية كانت خاتمة مضحكة تقريباً، فبفضل عدم فاعلية البيروقراطية عُطِّل المشروع مدةً طويلة، وتَبيَّن أن الوسيط الذي عيّنته المدينة، أي ماريو كويومو الذي كان أهل فروست هيلز لا يثقون به بوصفه دخيلاً، كان مدافعاً نشطاً عن مصالحهم.(341)

إن رفض المراوغة السياسية بناءً على رغبة الحفاظ على التضامن الجماعي، يلغي بالتأكيد كل موقع وسط بين التضامن والخيانة. ففي جماعة كهذه التي نتكلم عنها كان الاعتراض على التسوية يتطلب عدم الخجل من أن يكون المرء يهوديّاً. بعض سكان فورست هيلز قال لي إن تأييد إسرائيل ورفض كل تسوية مع البلدية كان يعني خوض المعركة نفسها. وفي الاجتماعات، كان الحاضرون يُختبَرون باستمرار لمعرفة ثبات مشاعرهم وعمقها، وكان يُنظَر إلى الذين يميلون إلى تسوية، على أنهم مَعيبون أخلاقيّاً بعيب فظيع. وفي الواقع قامت "رابطة الدفاع اليهودية " (مجموعة من المناضلين) بكتابة عبارة "أبداً بعد الآن (Never Again!) "على نوافذ أحد "المهادنين"، وكان هذا يعني أن القبول بتسوية ليس سوى عودة إلى عقلية أولئك الذين دخلوا معسكرات الموت النازية مستسلمين.

هكذا حوَّلت جماعة مسالمة ومنفتحة نفسها إلى غيتو، وشيَّدت الجدران حولها. وتصرَّف أعضاؤها وكأن لهم موقعاً في سوق الغضب الأخلاقي. فالنزاع الذي كان يحرّكها لم يكن نزاعاً أيديولوجيّاً، كحال نزاع جول غيد وأنصاره. بيد أن السيرورة كانت هي نفسها :حين تتبنى موقعاً ما يعني أنك تتبنى شيئاً فشيئاً أنا جماعية رمزية وصلبة .وهذا ما حصل مع الحركات المحلية للسود في ستينيات القرن العشرين، الأقرب لنا زماناً ومكاناً، والتي تحدّت الطبقة الوسطى، فانتهت ببناء جدران مماثلة بعد انغماس فصائلها المختلفة في نزاعات حول أساليب المواجهة أو الخطط الطويلة الأمد فأصبح كل منها يعتبر نفسه الصوت الشرعي الوحيد المعبِّر عن "الجماهير ."وأُقصي من ليس من الجماعة سواء كانوا سوداً أم بيضاً.

التكاليف الإنسانية للجماعة الأهلية

يستخدم الأنثروبولوجيون مصطلحاً خاصّاً لتسمية الصلابة المناطقية والجماعية. يتكلمون على وهم الخصوصية (pseudo - speciation) [الانتقاء الزائف]، وهم يقصدون بهذا المصطلح أن قبيلة من القبائل تتصرف كما لو أنها المجموعة البشرية الوحيدة، والبشرية حقّاً؛ أما القبائل الأخرى فأقل بشرية، أو ليست بشرية على الإطلاق. لكن إذا أدرجنا العمليات الجماعية الحديثة ببساطة في هذا الإطار، فسوف نفقد بعضاً من وجوهها الأساسية .فتنامي التعصب ليس نتاج تكبّر جماعة مفرط، أو غرورها، أو ثقة بنفسها. إنه سيرورة أكثر هشاشة وارتيابية، حيث لا وجود للجماعة إلا بتضخيم حالاتها العاطفية الخاصة على الدوام. ويجب ألّا نبحث عن سبب هذه الهستيريا في النزعة الهدّامة الغريزية لدى الإنسان المنتشي بالشعور الجماعي، بل في واقعة تكوّن الثقافة الحديثة هكذا، وعلى هذا النحو، ومن دون هذا النمط من الإجبار تبدو الروابط الاجتماعية القائمة روابط مصطنَعة.

في مجتمع تذررت هيئاته وفضاءاته الاجتماعية، يخاف الناس من القطيعة في ما بينهم، ومن انقطاع أحدهم عن الآخرين. والمواد التي تقترحها هذه الثقافة لـ "الوصل "بين الكائنات البشرية هي رموز للدوافع والنيات طبيعتها غير ثابتة. ولأن الرموز تثير الإشكالية بطبيعتها، فلا بد للناس الذين يستخدمون هذه الرموز من أن يختبروا صلابتهم على الدوام. إلى أين يمكن أن نصل؟ هل نملك حقّاً الحس الجماعي؟ من الآن فصاعداً، الأحاسيس القصوى وحدها تُعاش بصفتها أحاسيس حقيقية. كان الناس في عصر العقل أو الأنوار يعبِّرون تعبيرات عاطفية الطابع يمكن اعتبارها مُحرِجة في قاعة تمثيل حديثة أو حانة. وكان للبكاء في المسرح دلالته الخاصة المستقلة عن هوية الشخص الذي يبكي. أما الانفعال المعيش وسط جماعة أخوية حديثة، فيدل على من نكون، ومَن هو الأخ الحقيقي في المجموعة. فالتعبيرات الدرامية العاطفية تعلن للآخرين اليوم أننا موجودون "على نحو حقيقي"، ومن خلال استفزازك لأقصى الدرجات، تستطيع هذه التعبيرات إقناعك أنت أيضاً بأنك "حقيقي."

لنلخِّص النار التي يلعب بها بلا مبالاة مخططو المدن عندما يتحدثون عن بناء حسٍ بالجماعة على المستوى المحلي في المدن في مقابل إعادة إحياء الفضاء العمومي والحياة العمومية الفعالة في المدينة ككل.

لا حاجة إلى القبول بأطروحة المؤامرة العالمية لنفهم أن هذا النضال في سبيل تضامن الجماعة المحلية أو المجتمع المحلي يضطلع بوظيفة تبعث على استقرار الهياكل السياسية الكبرى للمجتمع .فمثلما تتحول التجربة الكاريزمية إلى انحراف عن تغيير تلك الهياكل، تحرف محاولة تشكيل جماعة أهلية الانتباه عن السعي لتغييرها. وكذلك تحافظ عواصف قتال الإخوة وضغوطه على النظام القائم. مرة أخرى، وكما في التجربة الكاريزمية، يسهُل كثيراً خلط الأهواء الشخصية بالفوضى الاجتماعية. وفي الواقع، فإن العكس هو الصحيح؛ كلما استغرق الناس في الأهواء الجماعية، ظلت المؤسسات الأساسية للنظام الاجتماعي سليمة .والتأكيد على أن الدوافع الشخصية تؤدي دوراً مُغوِياً في العمل السياسي - سواء في الزعامة الكاريزمية أو في تشكيل أساس الشعور الجماعي - ليس نوعاً من الاستعارة قط، بل حقيقة بنيوية منهجية. فالناس الذين يسعون جاهدين لتكوين جماعة محلية يستغرقون تصاعديّاً في مشاعرهم، وتتناقص رغبتهم في فهم مؤسسات السلطة تدريجيّاً، كما تتناقص أكثر بكثير رغبتهم في محاربتها، وهكذا تؤدي مطالبتهم بـ "المشاركة المحلية "وبـ "الانخراط المحلّي "دوراً عكسيّاً.

يسعى جزء مهم من التخطيط المديني المسمَّى تقدميّاً لبناء نمط من اللامركزية، قوامه إنشاء وحدات محلية، ومدن -حدائق، ومجالس إدارة أحياء، أو مجالس ضواحي. وذلك بهدف إقامة سلطة رقابة محلية رسمية، لكن الواقع أنها لا تملك سلطة حقيقية. ففي اقتصاد مترابط، ليست القرارات المحلية سوى وهم. ونتيجة هذه الجهود السليمة القصد مع ذلك، لتحقيق اللامركزية، تنشأ جماعات تشبه بنيتها بنية فورست هيلز. فكل مخطَّط مديني على بيّنة من هذه الصراعات المحلية التي يخوضها الناس، ضمن صراع ضارٍ لتحديد من يتكلم "فعلاً "باسم الجماعة، ظانين أنهم قادرون على إحداث تغيير في داخلها. أفراد الجماعة تستنفرهم هذه المعارك التي تتعلق بهويتهم وتضامنهم، أو من يهيمن، حتى تبدأ لحظة المفاوضات الفعلية؛ وعند ذلك، ينبغي على الجماعة التوجُّه إلى السلطات الحكومية أو البلدية التي تتمتع بقوة حقيقية؛ لكنها تكون قد استغرقت في ذاتها، ومنهَكة أو منقسمة انقساماً خطيراً، إلى حد أنها تصم آذانها عن الخارج.

إن المجتمع الذي يخاف من اللاشخصية هو مجتمع يشجع على الحلم بحياة جماعية قروية الطابع. فتحديد من "نحن "يصبح عملاً تخييليّاً وانتقائيّاً يشمل جيراننا

وزملاء العمل وأفراد أُسرنا. أما التماهي بأناس لا نعرفهم، وباستطاعتهم مشاركتنا مصالحنا الإثنية، وقضايانا العائلية أو الدينية، فيصبح تماهياً شديد الصعوبة .فالروابط الإثنية اللاشخصية مثلها مثل الروابط الطبقية اللاشخصية لا تنشئ رابطاً حقيقيّاً. وثمة انطباع بأن علينا معرفة الآخرين معرفةً شخصية لنستطيع القول "نحن "في علاقتنا بهم. وكلما تزايدت مَلَكَةُ محليةِ المخيلةِ ازداد عدد المصالح والقضايا الاجتماعية التي تقوم على منطق نفسي يقول: لن نتورط في هذه الأمور، ونتردد في الانخراط في علاقات اجتماعية لاشخصية. ليس المقصود هنا عدم الاكتراث، بل رفض تجربة من نمط معيَّن يمكن أن تسمح بها الأنا المشتركة. وتحديد هذا الرفض بصيغ سياسية محضة يُغفِل بعض قوة هذه الظاهرة؛ فهذا الرفض في أساسه رفض للمخاطرة التي يكون كل فرد مستعد لخوضها في حياته .فكلما كان حس الأنا المشتركة موضعيّاً ومحليّاً، تقلّ رغبة الأقدام على المخاطرة.

إن رفض التعامل مع الحقيقة الخارجة عن نطاقنا الضيق واستيعابها واستغلالها هو بمعنى من المعاني رغبة بشرية عالمية تعبِّر عن الخوف من المجهول. حس الجماعة الذي يحدده التشارك في المشاعر الجماعية يرسّخ الخوف من المجهولين على نحو خاص، ويجعل من الرهاب الناجم عن الأمكنة المقفلة مبدأ أخلاقيّاً.

كانت كلمة "غيماينشافت (Gemeinschaft) "تعني في الأصل انفتاحاً عاطفيّاً على الآخرين، وانتهت تاريخيّاً إلى أن تعني جماعة من الناس. هذان المعنيان جعلا من Gemeinschaft تعني مجموعة اجتماعية خاصة تتاح فيها علاقات عاطفية مفتوحة بتضادٍّ مع مجموعات أخرى تهيمن في داخلها علاقات جزئية، أو آلية، أو غير مبالية عاطفيّاً. وكما سبق أن رأينا، تنهض كل جماعة من الجماعات في جزء منها على مخيال. أما ما يميّز جماعة الـ Gemeinschaft الحديثة فهو أن المخيال الذي يتشاركه الناس محدَّد بالحياة الاندفاعية نفسها والحوافز نفسها. ففي فورست هيلز، مثلاً، أظهر الغضب اعتزاز اليهود بكونهم يهوداً.

ما أن تتّحد الحياة الجمعية والاندفاع حتى ينطلق التقاتل الأخوي. وإذا امتلك أهل الجماعة اندفاعات أو دوافع جديدة، تتشظى الجماعة بسبب فقدانها المشاركة في التجربة نفسها. وهكذا يصير الإنسان الذي يتغير "خائناً "للجماعة. أما الانحرافات الفردية فتُهدِّد قوة الجماعة؛ إذاً ينبغي اختبار الناس ومراقبتهم على الدوام. يتحد

انعدام الثقة والتضامن، المتعارضان ظاهرياً. وعلى النحو نفسه يُحكَم على عدم اكتراث العالم بالجماعة وعدم فهمه لها. وبما أن المشاعر الأخوية مباشرة ومعيشة بحدة، فكيف يعجز الآخرون عن فهمنا وعن الخضوع لرغباتنا الخاصة؟ الإجابة عن هذه الأسئلة لا يمكن أن تكون إلا أن العالم الخارجي أقل واقعيةً وأصالة من الجماعة. تالياً، لا يعود المطلوب مواجهة العالم الخارجي، بل الهروب منه واللجوء إلى من "يفهموننا ."هذه هي نزعة التعصب الفردي في مجتمع دنيوي، وهذه هي النتيجة الناجمة عن تحويل تجربة التشارك العاطفي إلى مبدأ اجتماعي. للأسف، إن مثل هذه القوى الفاعلة في المجتمع، على الرغم من تهميشها نفسياً، لم تختفِ من المجتمع.

إن المجتمع الأهلي الحديث هو، في النهاية، حال عاطفية "أقوى "من السلوك. والأفعال الوحيدة التي تقوم بها الجماعة ترتكز على استبعاد الأفراد الذين لا ينتمون إليها حقّاً، لأنهم لا يشعرون بما يشعر به الآخرون. والجماعة لا يمكنها قبول الخارج، هضمه وتحمّله، لأنها تصبح مدنَّسة لو فعلت ذلك. هكذا تنقض الشخصية الجمعية جوهر التخالط الاجتماعي - أي التبادل البشري - ونفسياً تدخل الجماعة في حرب مع البنيان الاجتماعي.

على مخططي المدن أن يتعلّموا أيضاً حقيقة عميقة الغور أدركها الكتّاب المحافظون على الرغم من استخدامهم إياها استخداماً مغلوطاً. هذه الحقيقة هي أن الناس لا يستطيعون أن يكونوا طيّبي المعشر إلا حينما يتمتعون بحماية بعضهم من البعض الآخر. فمن دون حواجز، من دون حدود، ومن دون تلك المسافة التي يتطلبها التشارك وتشكل جوهر اللاشخصية، يصبح البشر قوة مدمِّرة. هذا ليس لأن "الطبيعة البشرية "سيئة في ذاتها - وهنا يكمن خطأ المحافظين - بل لأن الثقافة التي تبنتها الرأسمالية والنزعة الدنيوية تؤديان بالضرورة إلى التقاتل الأخوي، حين يجعل الناس العلاقات الحميمة ركيزةَ العلاقات الاجتماعية.

ليست المسألة الحقيقية في تخطيط المُدن أن نعلم ما يجب أن نفعله، بل ما ينبغي أن نتجنبه. فعلى الرغم من ملاحظات مختبرات علم النفس الاجتماعي، تملك الكائنات البشرية عبقرية أن تكون ضمن الكثرة وضمن الحشود. ففن التخطيط المدني ليس لغزاً. لقد مُورس بنجاح طوال قرون من دون اللجوء إلى معماريين

محترفين عموماً. وتاريخيّاً، ليست الحياة العموميـة المحـتضرة، والحيـاة الجمعيـة المنحرفـة، اللتـان أصيب بهما المجتمع البرجوازي الغربي سوى تشوهات. وتكمن المعضلة في الاعتراف بأعراض مرضـنا التي تكمن في مفاهيم حديثة للاشخصية في حد ذاتها باعتبارها شرّاً أخلاقيّاً، كما في فكـرة مغلوطـة عن المقياس البشري أو الجماعـة الحسـنة .باختصـار، حـين يحـاول المخططـون، عـن قصـدٍ حسـنٍ، تحسين نوعية الحياة بجعلها أكثر حميمية، فإنهم يعيدون خلق فضاء عقيم كانوا يريدون إلغاءه.

الفصل الرابع عشر: الممثل المحروم من فنه

أريد في هذا الفصل ربط تحليل الحياة العمومية بقضية التعبير، بطريقة منهجية. حين يتّحد "الفن "و"المجتمع "يتناول النقاش في العادة تأثيرات الأوضاع الاجتماعية في أعمال الفنان، أو في أسلوبه. من الصعب تخيّل فن في المجتمع، أي عملٍ جمالي ملازم للسيرورة الاجتماعية.

حاول المثال الكلاسيكي لمسرح العالم تحقيق الوحدة بين ما هو جمالي وما هو اجتماعي. ففي ذلك المثال، المجتمع مسرح، وكل إنسان ممثل. ولم تمت هذه الرؤية بصفتها مثالاً. ففي كتابه المسرح في الحياة الصادر عام 1927، أعاد نيكولاي إفرينوف (342)التأكيد على مسرح العالم على النحو التالي:

فلنتفحّص [...] أي فرع من فروع النشاط البشري و[...] سنلاحظ أن الملوك ورجال الدولة والسياسيين والمحاربين وأصحاب المصارف ورجال الأعمال والكهنة والأطباء يدفعون جميعهم كل يوم ضريبتهم للمسرحة، ويتصرفون جميعاً تبعاً للمبادئ التي تتحكم في المسرح.

وفي كتاب دراما الواقع الاجتماعي الصادر عام 1975، يبدأ المؤلفان ستانفورد ليمان ومارفن سكوت دراستهما عن السياسة الحديثة على النحو التالي:

كل حياة هي مسرح؛ وكذلك الحياة السياسية. ومن الممكن تسمية هذا التوق إلى المسرح "المسرحقراطية(theatrocracy)(343) " .

مشكلة هذا المثال أنه لاتاريخي. ففي أواسط القرن الثامن عشر كان هناك بالتأكيد حياة اجتماعية تداخلتها جماليات المسرح في سلوك الحياة اليومية. لكن شيئاً فشيئاً اختفى هذا البعد الجمالي مما هو يومي، وحلّ محله مجتمع يضطلع الفن الرسمي فيه بمهمات تعبيرية يصعب أو يستحيل تحقيقها في مجرى الحياة العادية. فصورة مسرح العالم تُظهِر بوضوح إمكانيات التعبير في المجتمع؛ وأفول الحياة العمومية يُظهر ما الذي حلَّ بهذه الإمكانية: لقد أصبح الناس في المجتمع الحديث ممثلين محرومين من فنهم .وإذا كان تصوّر المجتمع والعلاقات الاجتماعية بشكل تجريدي لا يزال قائماً بصيغ مسرحية، فالناس أنفسهم ما عادوا يعيشون بصفتهم ممثلين.

هذا التغير الذي أصاب الهوية، أدى إلى تغير في معنى التعبير نفسه. لقد كان التعبير في العالم العمومي عرضاً لحالات وانطباعات عاطفية عامة، بغض النظر عمن يقدمه. أما تمثيل هذه الحالات في المجتمع الحميم فيجعل جوهر الانفعال متوقفاً على من يقوى على إثارته .وعرض الإحساس هو عرض لاشخصي، بمعنى أن للموت معنى، أيّاً يكن الشخص الذي يحتضر. وتمثيل ما يحدث للآخر خاص بالاستعداد الذاتي. عندما أتكلم مع أحد ما عن فردٍ ميت من أفراد عائلتي، فإنني أسعى قَدْر المستطاع كي أُبيِّن له ما أشعر به، ليكون للحدث معنى لديه. لقد انتقلنا من الإيمان بالطبيعة البشرية إلى الإيمان بالطبائع البشرية، ومن فكرة الطبع الطبيعي إلى فكرة الشخصية.

الفرق بين عرض الإحساس وتمثيله يحيل إلى ما يتعدى الفارق بين ما هو معبِّر وما هو غير معبِّر في حد ذاته. الفرق هو بين تبادلات عاطفية يستطيع الناس من خلالها الاستعانة بقوى فن معيَّن وتبادلات عاطفية لا يمكنهم القيام بها. فالعمل على عرض المشاعر يشبه تمثيل الممثل؛ يُظهِر بوضوح للآخرين حالاً أو انطباعاً عاطفيّاً يكون له معنى بمجرد إعطائه شكلاً. وبما أن هذا الإحساس يتخذ شكلاً محدَّداً عُرفاً، فمن الممكن التعبير عنه مرات كثيرة. نموذج العرض هنا هو تمثيل الممثل المحترف الذي تعلّم تكرار دوره جيداً ليلة بعد ليلة. لكن عندما نحقق في شخصية فرد ما، فإن قدرة الممثل تكون أقل فعالية. ذلك أن التحقيق يتناول ما هو محدَّد وفريد في الحياة. وبين لحظة وأخرى يمكن أن يتغير المعنى، ومن الآن فصاعداً تُستخدم طاقات الفرد للكشف عمّا يشعر به شخصيّاً، بدلاً من توضيح مشاعره وجلائها للآخرين.

يظهر الممثل المحروم من فنه عندما يصاب التعبير العمومي بضعف شديد، فلا يعود ممكناً التفكير كما كان يفعل فيلدنغ في مسرح ومجتمع متمازجين تمازجاً "لا فكاك فيه ."كذلك يظهر الممثل المحروم من فنه عندما يحلّ البحث عن الأنا الشخصية محل تجربة الطبيعة البشرية.

بيد أن وضع هذه الصورة في سياق تاريخي عام على هذا النحو مضلِّل في شطر منه. فهذا التقديم يوحي أن غياب الفن عن الحياة اليومية حدثٌ تاريخي بعيد، بحيث إننا نعيش تبعاته من دون أن نعرف شيئاً عن عملية الفقدان نفسها. بيد أن هذا الغياب يتكرر بشكل مصغَّر في مجرى حياة الناس اليوم. لذلك تُخنق قدرات التمثيل التي تطورت في الطفولة بسبب شروط ثقافة البالغين. وعندما ينخرط الإنسان اليافع في القلق والمعتقدات التي تشكِّل نواة هذه الثقافة، يخسر القدرات الخاصة بالطفولة.

فاللعب وما يحدث في أثناء اللعب في حياة البلوغ أو الرشد، هما مسألة مهمة، لأن التطور الثقافي في الأزمنة الحديثة شديد الخصوصية. فمن غير المألوف أن يرتاب المجتمع من الشعائر أو الإيماءات المتحولة شعائرية، أو أن يعتبر السلوك الرسمي زائفاً. فطاقات الطفولة اللعبية توظَّف في معظم المجتمعات في شعائر تُستخدم في خدمة الدين إجمالاً. أما المجتمع الدنيوي والرأسمالي المتطور، فيحارب هذه الطاقات بشراسة بدلاً من اعتماده عليها.

إن "اللعب "و"التمثيل "و"المسرحية "لها جذور لغوية مشتركة بطبيعة الحال. ولكن من المهم أيضاً أن نفصل بين الاثنين؛ فاللعب في مرحلة الطفولة هو تحضير لنوع معيَّن من العمل الجمالي للبالغين، لكنه بالتأكيد ليس العمل نفسه. ومن المهم فصل دراسة دلالة اللعب الثقافية عن الاحتفاء باللعب بصفته مبدأ ثوريّاً. هذا الاحتفاء يمزج اللعب بالعفوية، ويُعد خطأ. أما التدريب الجمالي الخاص باللعب فيرتكز على تعويد الطفل على تصديق تعبيرية التصرف اللاشخصي، عندما يكون هذا التصرف خاضعاً لقواعد جاهزة. فاللعب عند الطفل نقيض التعبير العفوي.

نستطيع فهم الصلة بين اللعب الطفلي والثقافة الراشدة التي تحارب اليوم هذا اللعب، على شكل نزاعٍ بين مبدأين نفسيين. يرتكز المبدأ الأول على دعوة الطفل إلى الاستثمار بشغف في حالة لاشخصية خاضعة لقواعد، وعلى اعتبار التعبير إتقاناً

وبلورةً لهذه القواعد بطريقة توفّر المزيد من اللذة، والحصول على أعلى درجة من التخالط الاجتماعي مع الآخرين. هذا هو مبدأ اللعب. وهو مبدأ يناقض مبدأ آخر نجح أخيراً في الهيمنة على ثقافة الراشدين التي ترتكز على دفعهم إلى توظيف أهوائهم في الكشف عن حوافزهم الخاصة وحوافز الناس الذين هم على صلة بهم. يُنظَر إلى هذه الاكتشافات المتعلقة بالأسباب الداخلية والدوافع الأصيلة أنها حرية أكثر كلما كانت القواعد المجرَّدة أقل إعاقة للناس، أو عندما لا تجبرهم على التعبير عن أنفسهم بـ "أفكار مبتذلة "و"مشاعر تنميطية "أو بعلامات تقليدية أخرى. إن علامة جِدّية هذا المشروع هي الصعوبة نفسها في القيام به؛ لأنه يستمد شرعيته من الألم أكثر مما يستمدها من اللذة، ونتيجة لذلك يجري تجنّب التخالط الاجتماعي المصطَنع والبحث عن حياة "أكثر عمقاً"، غالباً ما تكون على حساب الرفقة والصداقة العابرة. والمبدأ النفسي الذي يتحكم في ثقافة الراشدين هذه هو النرجسية.

في سعينا هذا لفهم كيف ظهر الممثل المحروم من فنه، نجد أنفسنا وجهاً لوجه مع نزاع بين اللعب والنرجسية .فالقوى النرجسية التي جرى تنشيطها في ثقافتنا انتصرت على الطاقات اللعبية التي يملكها الإنسان قبل أن يكبر ويدخل إلى "المجال الواقعي."

اللعب هو الطاقة التي تسمح بالتعبير العمومي

يمكن تقسيم الحجم الكبير للأدب المخصص لِلَّعب إلى مدرستين. واحدة تتناول اللعب بصفته شكلاً من أشكال النشاط المعرفي، وتتقصى كيف يخلق الأطفال رموزاً بينما هم يلعبون، وكيف يزداد تعقيد هذه الرموز أكثر فأكثر كلما كبُر الأطفال. المدرسة الثانية تتناول اللعب بصفته سلوكاً قلما يهتم بتكوين رموزٍ، وتدرس كيف يتعلم الأطفال التعاون والتعبير عن عدوانيتهم، ويتقبلون الإخفاقات في أثناء تشاركهم في اللعب.

تقصّى أنصار المقاربة المعرفية، أحياناً، صلة اللعب بالعمل المبدع، لكن محاولاتهم باءت بالفشل من وجهتي نظر. أولاً تعتبر كثرة من المؤلفين أن اللعب و"العمل المبدع "هما بمنزلة حقائق متماثلة افتراضيّاً. وفي هذا الإطار، لم يفعل أنصار فرويد سوى اقتفاء أثر معلِّمهم:

يتصرف الكاتب الخلّاق تصرف الطفل الذي يلعب. هو يخلق عالماً من الاستيهامات يحمله بشدة على محمل الجد، أي إنه يوظف فيه الكثير من الانفعالات، بينما هو يفصله بوضوح تام عن الواقع....

جراء ذلك، يستنتج فرويد أن

نقيض اللعب ليس الجد، بل الحقيقي.(344)

إن الذين ذهبوا في أبحاثهم إلى وضع التضاد بين اللعب الإبداعي والواقع موضع التساؤل الذي قدَّمه فرويد، يقدِّمون حُجَجهم بطريقة مشابهة. ويشار إلى اللعب والإبداع على أنهما "يعملان في الواقع لا عليه "كسيرورة لإقامة صلات منطقية عصية عادة على المنطق الاستقرائي، وما إلى ذلك. لكن لا يزال يشار إلى اللعب والإبداع على أنهما متبادَلان. حينئذٍ يصعب التمييز بين الفروق النوعية المحدَّدة لطفل يكتشف فجأة، وهو يضرب على لوحة مفاتيح البيانو السوداء، أن هذه المفاتيح تشكِّل سُلَّماً خماسيّ اللحن، وديبوسي الذي اكتشف وهو يقوم بتمارين الأصابع ذات يوم من أيام الصيف، إمكانات في السُّلم الموسيقي الخماسي لم يتخيلها أحد قبله. والجزم بأن هذين النشاطين متشابهان يؤدي بسهولة إلى القول إنهما متماثلان "أساساً ."وهذا ما يجعلنا ننسى عنصراً مهمّاً: التمييز. إذا قلنا إن ديبوسي يعزف "أساساً "كالطفل، تغيب عن بالنا نوعية ملاحظاته عن السُّلم الخماسي اللحن" .أي طفل يستطيع فعل ذلك؟ ."والحال أن الأمر ليس كذلك.

يطرح استخدام مصطلح "الإبداع "قضية شبيهة بتلك التي طرحها هذا المصطلح على المدرسة التي تتناول الجانب المعرفي للعب. من المُغري الأخذ بالنظرية التي أخذ بها آرثر كوستلر (Arthur Koestler)، والتي ترى أن هناك نزعة طبيعية عامة يمكن تسميتها الإبداع، حين يقدر المرء على الحديث والفعل في عملية موحَّدة تحوك معاً "الاكتشاف العلمي، والأصالة الفنية، والإلهام الهزلي ."الفنانون ليسوا "مبدعين ."هم يحققون عملاً فنيّاً خاصّاً في وسط وبوسيلة محدَّدَين. فالنظريات التي تربط الإبداع باللعب غالباً ما تصف المبتكَر في عمل الفنان، لتؤكد أنه يشبه

اللعب الطفلي، من دون أن تفسر المراحل التي عاشها الفنان للوصول إلى هذه النتيجة، ومن دون أن تفسر أيضاً صلة هذه السيرورة بالنشاط النفسي للطفل الذي يلعب.(345)

من المفيد تنظير اللعب والعمل المبدع، شرط أن يجري ذلك في إطار محاور بحثية. وللحفاظ على معنى الفرق النوعي في السيرورتين، يجب إظهار أن أنشطة اللعب تمهد للأنشطة الإبداعية .ويجب على المرء أن يربط بين فعلٍ مُحدَّد داخل اللعب وأنواعٍ مُحدَّدة من العمل الإبداعي. ومثل هذه المقارنة تتجاوز الفجوة بين اللعب الذي يُعتبر نشاطاً معرفيّاً، واللعب الذي يعتبر سلوكاً. فالصلة بين الأفعال اللعبية المحدَّدة والأنشطة الفنية المحدَّدة هي، وفقاً لتعبير [المحلل النفسي النمساوي] إرنست كريس الموفّق، مسألة "أصل "أكثر منها مسألة "هوية.(346)"

يتعلم الأطفال، في اللعب، إنشاء مسافة بينهم وبين أنفسهم، أو على نحو أدق تساعدهم هذه المسافة على بلورةٍ نوعية للقواعد التي يلعبون على أساسها. يحدِّد يوهان هويزنغا في دراسته للعب، وعنوانها الإنسان اللاهي، ثلاثة جوانب للعب. فهو أولاً، وقبل أي أمر، نشاط إرادي محض. ثم هو ما يطلق هويزنغا عليه تسمية نشاط "لامبالٍ ."وأخيراً هو نشاط منفصل. وهذا يعني أن اللعب يحتلّ فضاءات وأوقاتاً خاصة تفصله عن الأنشطة الأخرى.(347)

تحيل ثانية هذه الميزات، أي اللامبالاة، إلى مسألة المسافة الذاتية. فالنشاط اللامبالي ليس نشاطاً منعدم الاهتمام. الأطفال الذين يمارسون الرياضة لا يبدو عليهم أنهم يضجرون !يقصد هويزنغا بذلك أن اللعب لا يرتبط برغبة مباشرة أو بمكافأة فورية. وهذا ما يسمح للناس باللعب معاً. يظهر اللعب اللامبالي في حياة الأطفال قبل وقت طويل من تعرفهم على الألعاب الرسمية وممارستها معاً. فاللعب اللامبالي يبدأ في الشهور الأخيرة، من السنة الأولى من عمر الأطفال.

أما جان بياجيه(348)، فيرى أن اللعب اللامبالي المباعِد أو التباعـدي يبـدأ في نهايـة السـنة الأولى من العمر، أي في المرحلة الثالثة من الحياة، وهي المرحلة الحسية الحركية التـي يقـدِّم عنهـا مثلاً جميلاً خاصّاً بابنته؛ لقد جلس قرب سريرها ينظر إليهـا تلعـب بأشـياء معلَّقـة فـوق السريـر. تلاحظ الطفلة بقعة ضوئية من شعاع الشمس الساقط على الأشياء، فتمد يدها نحوهـا، وتحرِّكهـا، فتتشكل بقعة ضوئية جديدة، وها هي الطفلة مشرقة بالفرح. تحـرك الطفلـة الأشـياء مـن جديـد لتولِّد منها ترتيباً آخر للضوء.(349)

إذا تملكت الأطفالَ رغبةٌ جامحة أو قوية، فعندئذ يتحقق لديهم نمط مبهج، فيتوقفون عن اللعب كي يحتفظوا بالبهجة والسرور، أو إذا واصلوا تحريك الأقـراص دائريّـاً وظهـر شـكل مختلـف عن الأول، يبكي الرضيع بحرقة لفقدان المُبهِج. وعندما لا يفقد الطفل الشكل المُـبهج تُعلَّـق المتعـة المتمسِّك بها ويـتحكم في تصرفاتـه شيء أكـثر تعقيـداً مـن الإشـباع المؤكَّـد. ويتراخـى لـدى الرضـع الامتلاك بواسطة الذات بمعنى إيجاد شـكل والاحتفـاظ بـه مسـتقرّاً، وذلـك كي يسـتطيع المخـاطرة بإيجاد شكل جديد قد يكون مبهِجاً أو لا يكون كذلك. ولاحظ بياجيـه أن الرضـع حـين لا يُعجَبـون بالأشكال الجديدة التي ابتدعوها في مثل هذه المواقف، لا يحـاولون إعـادة تشـكيل الشـكل الأول، بل يسعَون مرة أخرى لابتداع بديل ثالث. هذه المحاولات هي لعب في حد ذاتها. فالطفل في مثـل هذا اللعب يتجاوز رغبته في التملك، وينخرط في نشاط قائم على التباعد الذاتي أو متباعِد.

تتغير سمة هذه المسافة عندما يبدأ الطفل اللعب مع الآخرين. يمكننـا تحديـد لعبـة مـن الألعاب بصفتها نشاطاً ينخرط فيه الأطفال ضـمن قواعـد تصرفٍ معـترَف ومسـلَّم بهـا بـوعي مـن الأطفال .تظهر اللعبة كعقد اجتماعـي في مراحـل عمريـة مختلفـة تبعـاً للثقافـات المختلفـة التـي يعيش في وسطها الأطفال، لكن في نحو الرابعة من العمر تقريباً، يبدأ الأطفال جميعاً يلعبـون هـذا النوع من اللعب مع الآخرين.

لنرَ كيف يتجلى هذا التباعد في أثناء اللعب بالدّحل [الكلَّة]، الكرات الزجاجية الصغيرة، الذي يمارسه الأطفال من عمر الرابعة والنصف إلى عمر السادسة. (الملاحظات التالية استمدها المؤلف منذ بضع سنوات من عمل أنجزه في "مختبر علم النفس الاجتماعي في جامعة شيكاغو") . لعبة الدّحل تنافسية وتهدف إلى كسب كل لاعب دُحَل الآخرين، أو هي تهدف في حالات أخرى إلى إبعاد الأطفال عن أنواع أخرى من اللعب. وإذا حاول بالغٌ تبسيطَ قواعد اللعب يصادف مقاومة شديدة من الأطفال الذين يحاولون، في الواقع، تعقيد القواعد أكثر فأكثر. ولو كان اللعب ليس سوى وسيلة لبلوغ غاية، لكان تصرُّف الأطفال عبثيّاً. ومن الواضح أن الكسب [الانتصار] هو الهدف الذي يلعب الأطفال من أجله، وليس اللعب في ذاته ولذاته؛ لكن تعقيد القواعد يؤخِّر نهاية اللعب [أي انتصار أحد اللاعبين] إلى أقصى حد.

صحيح أيضاً أنّ ليس من لعب "حرّ "عند الأطفال، كما لو أنهم لا يلعبون إلا من أجل لذة اللعب .ينبغي أن تكون للّعب غاية، سواء أكان المقصود الانتصار، كما في معظم ألعاب العالم الغربي، أم كان المقصود الوصول إلى قاعدة هي إيذان بنهاية اللعب، كما في الألعاب الصينية. فسحة اللعب "المنفصل "التي أشار إليها هويزنغا تخطر فوراً في البال هنا؛ إذ يتميز هذا النشاط عن الأنشطة غير اللعبية، بمنحه معنىً خاصّاً للوقت والغاية. عند أطفال أميركيين تبرِّر واقعة كسب الدّحل فعل اللعب. بيد أن الإجراءات الخاصة بالألعاب جميعاً تسعى لتأخير لحظة الانتصار، أي النهاية. والأدوات التي تسمح بتأخير الاستحقاق هي القواعد.

لعبة الدّحل هي إذاً لعبة معقَّدة .ويحرِّر الأطفال أنفسهم من الخارج، أي العالم الخالي من اللعب، بوضع قواعد للعب. وكلما كانت القواعد أكثر تعقيداً، حافظ الأطفال على حريتهم لوقت أطول لكن الأطفال لا يستهدفون البقاء في حالة لانهائية من الحرية. غالباً ما تكون لقواعد الدّحل بدايات مضطربة، ومرحلة متوسطة غير متَّسقة لكن دائماً لها نقاط نهاية واضحة.

وهذه القواعد تمثِّل أفعالاً من التباعد الذاتي أو هي مباعِدة لسببين. الأول هو استبعاد الهيمنة على الآخرين. فرؤية مدى غضب الأطفال عندما يُضبَط أحد منهم وهو يغش الباقين، هي رؤية مؤثِّرة. ذلك أن الطفل الذي يسعى للفوز الفوري على الآخرين، من دون احترامه القواعد، إنما يفسد اللعبة على الآخرين. هكذا تُبعد

الأعراف متعة السيطرة على الآخرين التي قد تكون لدى ذلك الطفل. هذا على الرغم من أنه يلعب أصلاً من أجل الربح الذي يكون مدار رغبته على امتداد اللعبة.

السبب الثاني لعمل القواعد بوصفها عوامل تباعد ذاتي أو مباعدة، يتمثل في ضبطها عدم المساواة بين اللاعبين .على سبيل المثال، تتطلب لعبة الدّحل تنسيقاً عقليّاً جيداً لرمي الواحدة منها بشكل مستقيم. فالطفل الذي في سن الرابعة يكون في وضع مجحِف قياساً على طفل في السادسة. وعندما يتخالط الصغار والكبار في مجموعة، ويقررون قواعد رمي الدّحل لمسافات طويلة، سرعان ما يتنازل الأطفال الأكبر سنّاً، فيغيِّرون القواعد كي لا يستبعدوا الأصغر سنّاً من اللعب. يبتدع الأطفال الأكبر سنّاً "إعاقة "لأنفسهم كي يكونوا متساوين مع اللاعبين الآخرين وبالتالي كي يطيلوا أمد اللعبة. هنا أيضاً تمنع القواعد الطفل من تأكيد نفسه مباشرة، ومن فرض سيطرته. فالتباعد الذاتي ينظِّم اللعب هنا أيضاً.

تُوَلِّد مرونة القواعد روابط اجتماعية. فعندما أرادت طفلة في السادسة منع طفل في الرابعة بمدرسة الحضانة من أخذ لعبة، ضربته على رأسه أو انتزعت اللعبة منه انتزاعاً. ولكن عندما رغبت في اللعب معه بالدّحل من مسافة بعيدة، "اختلقت "وضعاً يلغي فرق القوة بينهما، حتى في حال احتفاظها برغبتها العدوانية نفسها في التغلب عليه في النهاية. اللعب يتطلب أن يكون المرء متحرراً من نفسه؛ لكن هذه الحرية لا يمكن أن تنشأ إلا بناءً على قواعد تقيم مساواة بدئية في القوة بين اللاعبين.

يصل الرضيع والطفل إلى الهدف نفسه بوسائل مختلفة. ينجح الرضيع في أن يبتعد عن نفسه بتأجيله لذة التملك، وبتغييره أشكال الأشياء المضيئة. أما طفل السنوات الست الذي يلعب مع أطفال آخرين، فيتوصل إلى هدفه بابتكاره أنماط تؤخر في آنٍ لحظة الانتصار وتُنشئ جماعة تتساوى قدرات أفرادها وهميّاً.

ما العلاقة بين اللعب الطفلي والإحباطات التي يعانيها الأطفال بسبب نموهم الجسدي والعاطفي غير المكتمل؟ إن كل صلة للرضيع بمحيطه المجاور هي صلة خطيرة؛ في أثناء قيامه بشيء لم يختبره قط من قبل، لا يملك أيّ وسيلة لمعرفة ما إذا كان سيحصل على لذة أم أنه لن يحصل عليها، أو إن كان سيؤذي نفسه. يشير التصرف اللعبي إلى اللحظة التي يُخلي فيها الخوف من الإحباط مكانه للرغبة في الإقدام على المجازفة. إذا قامت طفلة بياجيه مصادفة بإدارة أقراصها الملوَّنة بطريقة تعكس أشعة

الشمس في عينيها فسوف تتألم، والأرجح أنها ستتخلى عن شريط الأقراص لبعض الوقت. واكتساب اللغة الشفهية هنا هو مرحلة أساسية فهو يخفِّف خطر التجارب الجديدة، لأن الرضيع يمكنه الآن أن يتعلم من الآخرين كيف يتصرف، بدل أن يكون عليه التصرف طبقاً لقاعدة التجربة والخطأ، أو انطلاقاً من موانع غير مفهومة يفرضها الأهل. مع ذلك يحتفظ اللعب الجماعي لأطفال ما بين الرابعة والسادسة بجانب من المجازفة. ففي حالات اجتماعية كثيرة يتعرض طفل السنوات الأربع لخطر الاستبعاد، مما يستطيع فعله طفل في السادسة ويرغب فيه. وفي اللعب يملك الطفل إمكان المعرفة على قدم المساواة مع مَن يكبره سنّاً، وإمكان اكتشاف حالة اجتماعية لا تتسنى له معرفتها بطريقة أخرى.

إن المسألة التي تتعلق بالمجازفة مهمة، لأنها تسمح بفهم ميزة أخرى من ميزات التباعد الذاتي أو المباعدة التي يتعلمها الأطفال في اللعب. وكثيرة هي أبحاث علم النفس التحليلي، أو المستنِدة إلى هذا العلم، التي تعتبر الملذات الناشئة عن اللعب مع آخرين كثيرين، ملذات مضادةً للإحباطات والضغوط التي يعيشها الأطفال الصغار في "الواقع ."في الواقع تبعث مجازفات اللعب قلقاً، والألعاب التي يخسر فيها الأطفال كثيراً تسبب إحباطاً شديداً. مع ذلك لا يتوقف الأطفال عن اللعب، وكأنهم، بحسب جملة فرويد، "أُعيدوا إلى الواقع ."فالإحباطات تحثُّهم على المزيد من الانخراط في اللعب. ذلك لأن المسافة حيال الذات تكمن هنا بالضبط، ولذلك، لا تظهر أعراض الإحباط المألوفة، أي الهروب واللامبالاة.

لدينا ميل إلى الاعتقاد بأن بالغين على درجة عالية من التطور يستطيعون وحدهم أن يعيشوا تجربةً محبِطةً، وأن يدرسوا ما حدث في هذه التجربة، فيحصّلون في آنٍ واحد لذة من ذلك. يعيش الأطفال هذا التعقيد بواسطة اللعب لكنه يضيع في حياة الكثير من البالغين نظراً إلى قلة الأماكن التي تتيح لهم مواصلة اللعب بناء على هذه الشروط المعقَّدة والمتوازنة. إن العقد الاجتماعي الذي ينخرط فيه الأطفال عندما يتشاركون اللعبَ، هو خليط متوازن من المجازفة والإحباط والمكافأة. ويحاول الأطفال الحد من الإحباط بتركيز انتباههم على الوضع نفسه. وذلك بتعاملهم مع قواعد اللعب بصفتها حقيقة في ذاتها. على سبيل المثال، عندما يخسر الطفل في لعبة الدّحل، لا يطلب القيام بالأمر المنطقي الوحيد ليتخلص من إحباطه، أي أن يلعب

نوعاً آخر من الألعاب، إذا كان هدف اللعب تجنّب إحباطات "الواقع ."بدلاً من ذلك يتناقش مع الآخرين لتغيير قواعد اللعبة، كي تصير إمكانات الربح متساوية أكثر. وفي أثناء المناقشات يتفحص كل من اللاعبين القواعد على مستوى شديد التجريد. فالإحباط يرسِّخ التباعد الذاتي، وبحسب تعبير ليون فستنغر" :التعلق بالحالة.(350)"

إن العمل على جودة قواعد اللعب هو عمل ما قبل فني. إنه يركِّز على الجودة التعبيرية للأعراف. ويعلّم الطفل الاعتقادَ بهذه الأعراف. ويهيّئه لنمط خاص من العمل الجمالي، أي حسن الأداء، لأن الطفل يتعلم توجيه نفسه نحو المضمون التعبيري للـ "النص ."واللعب يُعلِّم الطفل أن تأجيله رغبته في الحصول الفوري على المكافأة، وأن استبداله تلك الرغبة وإحلاله الاهتمام بمضمون القواعد بدلاً منها، يؤديان إلى نجاحه في السيطرة على ما يعبِّر عنه، وفي التلاعب به. وكلما ابتعد المرء عن حسابات اللذة والألم الفورية في أثناء اللعب، ازدادت هذه الأفعال للتحكم في الموقف تعقيداً. يتكلم الموسيقيون على تطور "الأذن الثالثة ."أي ملكة الاستماع إلى الذات بالتدرب على نحو لا يكرر الأشياء نفسها آليّاً طوال الوقت. وبإقامة مسافة من الأداء الخاص، كأننا نستمع إلى شخص آخر، يمكن تدريجيّاً تنقيح المقطوعة الموسيقية كي ترضي من يؤديها. فاللعب الطفلي يُهيِّئ للعمل الجمالي للراشدين من خلال تطويره تجربة "الأذن الثالثة "على طريقته. وتسمح قواعد اللعب بجعل التصرف موضوعيّاً، عبر إقامة مسافة ما منه، وبتغييره تغييراً نوعيّاً.

بيد أن اللعب يُهيئ لحسن الأداء بطريقة أخرى أيضاً، إلى جانب تهيئة الثقة بـ "الأذن الثالثة ." فهو يُعوِّد الأطفال على فكرة قوامها أن التعبير يمكن أن يتكرر. فحين يُطلب منهم في المختبر الكلام على لعبهم، وتحديد الفرق بين اللعب و"مجرَّد التسكع"، فإن الإجابة الأكثر شيوعاً هي "ليس عليك بدء كل شيء من جديد "في اللعب، وهذا يعني في رأيي أن الألعاب عند الأطفال نشاطٌ قابل للتكرار، فيما يكون عليهم أن يخوضوا كل عمليات الاختبار بعضهم مع البعضَ الآخر على الدوام عندما

يتسكعون (للأطفال في سن السادسة يُقصد على وجه الخصوص معرفة من يقوم بالتحكم في اللعب أو ممتلكات أخرى مماثلة). تملك المشاركة في لعبة ما معنى فورياً بسبب وجود قواعد. مع ذلك، يُلاحَظ في الألعاب التي تغيرت قواعدها مرات كثيرة خلال أسبوع أو أسبوعين، أن الأطفال المطّلعين على القواعد الأخيرة يدرِّبون الجدد بإخبارهم القصة الكاملة في شأن تغيير القواعد. هكذا يعرف القادم الجديد بالضبط معنى القواعد المرعية الإجراء .وبما أن القواعد تكوينات وليست معطيات ثابتة، يتكيَّف الأطفال اجتماعيّاً في ما بينهم، بأن يفسر أحدهم للآخر كيف حصل هذا التكون. وحين يكتمل هذا الأمر يصير في إمكانهم تكرار القواعد.

تعلن نظرية ديدرو التعبيرية عن مطلبين: أولاً، أن تكون التعبيرات الجمالية قابلة للتكرار، وأن تكون لدى الفرد حيال هذه التعبيرات مسافةٌ كافية تمكّنه من بلورتها وتصحيحها وتحسينها. وينبغي البحث عن أصل هذا العمل الجمالي في التدرب على التباعد الذاتي الذي يحصل في اللعب الطفلي. وبفضل اللعب بحسب التباعد الذاتي أو المباعد، يتعلم الطفل أنه يستطيع بلورة القواعد وتغييرها، وأن هذه القواعد ليست حقائق لا تُمسّ، بل هي أعراف قابلة ليسيطر عليها. وترجع أصول إظهار الانفعالات إلى الألعاب، وليس إلى ما يتعلمه الطفل من والديه. فالأهل يعلِّمون الطفل الخضوع للقواعد. أما اللعب فيعلِّمه أن القواعد مرنة، وأن التعبير يحدث عند وضعها أو تغييرها، وأن المكافأة والتملك والسيطرة الفورية جميعاً توضع جانباً.

ينشئ التباعد الذاتي صلة معيّنة بالتعبير؛ لكنه ينشئ كذلك صلة معيّنة بالناس. ويتعلم الأطفال بينما هم يلعبون أن الوجود معاً يرتبط بإقامة قواعد مشتركة. ففي لعبة المتاهة (Maze) مثلاً، يكون الأطفال عادة عدائيين جدّاً بعضهم نحو بعض، وفجأة يتخلون عن المنافسة، ويتقاربون في سبيل تغيير نمط المتاهة. وتظهر العلاقة أيضاً بين التخالط الاجتماعي ووضع القواعد لدى الأطفال في سن السادسة من خلال الاتفاق مع الأطفال في سنّ الرابعة على "الإعاقة "التي يفرضونها على أنفسهم ليتمكنوا من اللعب.

صحيح أن اللعب هو ردة فعل الطفل على إحباطات عاناها في العالم، يعود سببها إلى عدم تأثيره في محيطه القريب، على ما يؤكّد السلوكيون: ينجح الطفل في أثناء اللعب في إنشاء وسط يتحكم فيه .بيد أن هذا الوسط لا يستمر إلا بإنكار الذات من

خلال التقيّد بالقواعد المشتركة. وفي حال بدّل الطفل عفويّاً القواعد ليجعلها مُرضية له فوراً - لتسمح له بنيل مكافأة سهلة مثلاً - فإنه بذلك يُفسِد اللعب كله. وفي اللعب يُحِلّ الطفل إذاً نمطاً من الإحباط محدَّداً بدقة محلّ إحباط شديد العمومية - واقعة تأخير لحظة النهاية، أي الانتصار. هذا ما يوفر للعبة بنيتها وتوترها الداخلي، ويجعلها "دراما "صغيرة. والتوتر يدعم مصلحة اللاعبين.

الغريب هو اكتشاف أن مضمون الألعاب الطفلية غالباً ما يكون أكثر تجريداً من مضمون ألعاب الراشدين. يستبعد الطفل العالم من الميدان اللعبي، ويقول هويزنغا إنه يضعه "جانباً ."هذا ما يفسر لماذا يؤكد الأطفال الذين يلعبون، غالباً، أن أشياءهم ولعبهم هي شيء آخر. والراشد الذي يلعب لا يحتاج إلى أن يجعل من اللعب عالماً بديلاً. يمكن أن تكون رموز العالم غير اللعبي ودلالاته حاضرة في هذا العالم، على الرغم من خضوعها لسيرورة تحديد ثانية تجعلها تنتج مفاعيل مختلفة. على سبيل المثال، لا تشكِّل نماذج الكلام المتبلورة جيداً في المقهى بدائل لنماذج الكلام المستخدَمة في أوضاع اجتماعية أخرى، فهي مستخدَمة من أجل غاية معيَّنة متكيِّفة معها، أي إنها تتيح لأناس غير متساوين في المكانة والمقام والمرتبة أن يتشاركوا تبادلَ الكلام بحرية وعلى مستوى واحد. والنتيجة وَهْمٌ اجتماعي: يتصرف الناس "كما لو أن "هذه الفوارق والتفاوتات لا تعود موجودة مؤقَّتاً.

على ما رأينا في الفصل الخامس، بدأ العالم اللعبيّ بالتمايز عن عالم الراشدين كما كان في ظل النظام القديم .ينفصل الطفل مع لعبه عن الإنسان المكتمل الذي صارت له الآن ألعابه الخاصة .وكلما اختفت من مجتمع الراشدين مبادئُ اللعب المسرحي، واختفى عرض المشاعر كما بُلورِت في ظل النظام القديم، تبدأ دورة الحياة البشرية بالخضوع لإيقاع مختلف الشكل. والانتقال من الطفولة إلى سن الرشد يعني خسارة تجربة اللعب، لأن الطفل يتدرب على الأمور الجدية التابعة لثقافة الراشدين. وكما لاحظ هويزنغا، يستطيع الراشدون أن يجدوا في النظر إلى الآخرين الذين يلعبون شيئاً "مريحاً"، فيمكنهم أن يتحمّسوا للرياضة بدورهم، لكننا نعيش في عالم ليست الراحة فيه سوى ظل لـ "الواقع "الجدي. فخسارة معنى اللعب في الواقع، المتجسِّدة في جملة فرويد التي ذكرناها آنفاً، هي خسارة، أو على نحو أدق قمع للقدرة الطفلية على أن تكون أليفة، وتهتم بنوعية التعبير في الوقت نفسه.

كيف تقمع الثقافة التي ينتسب إليها الطفل هذه البراعة؟ وما القوى النفسية التي احتشدت نتيجة الفقدان التاريخي للمجال اللاشخصي، لتنخرط في حرب ضد طاقات اللعب؟

النرجسية تُضعِف الطاقة اللعبية

كانت المشاكل الأكثر تواتراً التي لاحظها أطباء القرن التاسع عشر النفسيين، هي الهستيريا. وأكثر الأشكال الهستيرية شيوعاً وأقلها خطورة كانت "الشكاوى "أي التوتر الجسدي الذي لا يستطيع الأفراد، وخاصة نساء البرجوازية، السيطرة عليه أو التخلص منه. لا يفسِّر الإفراطُ في الاحتشام الجنسي الفيكتوري وحدَه تفشِّيَ هذه الاضطرابات العصبية، التي رأينا آنفاً أن قاعدتها الثقافية تكمن في الضغط الهادف للحفاظ على مظاهر ثابتة داخل الأسرة، لتستطيع إقامة مبدأ تنظيمي في مجتمع فوضوي. وفي مقابل ضبط المظاهر كان هناك الخوف من الكشف اللاإرادي عن المشاعر. وكانت الاضطرابات الهستيرية أعراض أزمة - هذه الكلمة ليست شديدة القوة - في تمييز الحياة العمومية من الحياة الخصوصية وثباتهما.

قامت مرتكَزات نظرية علم النفس التحليلي بناءً على دراسة هذه الأعراض الهستيرية، وهذا أمر منطقي جدّاً .فالنظرية التي تعنى بما هو خفي، ولاإرادي، وغير منضبط، عليها أن تنطلق حتماً من معطيات حسية تتعلق بالظواهر النفسية التي تنبثق من تحت سطح السيطرة والنظام [أي الوعي]. فنظرية اللاوعي لم تكن بكاملها حدساً فرويديّاً، ففكرتها تعود إلى هيراقليطس. بيد أن فرادة فرويد ترتكز على ربطه نظرية السيرورات اللاواعية بالقمع من جهة، وبالجنسانية من جهة أخرى. كان فرويد أول من لاحظ أن غياب الوعي هو ظاهرة نفسية لها بعدان، أي طريقة في قمع ما لا يمكنه الظهور في الحياة العادية، وشكلِ حياةٍ (الطاقة الليبيدية :الشبقية) لم يكن في حاجة إلى إفصاح واعٍ كي يوجد.

اختفت في القرن العشرين، شيئاً فشيئاً، المعطيات الحسية التي استند إليها علم النفس التحليلي . فضروب الهستيريا والتشكيلات الهستيرية لا تزال موجودة، غير أنها لم تَعُد الشكل المسيطر لأعراض الضيق النفسي. قد يكون من السهل تفسير توقف ظهور "الشكاوى"، الذي كان روتينيّاً، بالتأكيد على أن الجهل والخوف

الجنسيَّين لم يعودا موجودين في القرن التاسع عشر. هذا تفسير مُغرٍ، لكن المشاكل الجنسية لم تختفِ. اتخذت أشكالاً جديدة مرتبطة بما يسمَّى "اضطرابات في الشخصية ."المقصود بهذا هو الضيق النفسي الذي لا يظهر من خلال سلوك يجعلنا نصنِّف الشخصَ المعني بوضوح أنه في حال معاناة، وكأنه يحوِّل ضيقه إلى رمز ملموس .يتجلى الضيق بسِمته الغامضة التي لا شكل لها: يبدو الشعور منفكّاً من السلوك ومنفصلاً عنه - الشكل المغالي لهذه السيرورة هو اللغة الفصامية - لكن يُترجَم الضيق في شكله العادي جدّاً بانطباع قوامه عبثية في داخل النشاط. فتجربة الفراغ وعدم القدرة على الإحساس لا يتطابقان كليّاً مع مصطلحات القمع الآلية. أدى هذا التغيير في علم الأعراض الشائع في الفكر التحليلي النفسي إلى البحث عن لغة سريرية جديدة، وتطوير مفاهيم كانت لا تزال قليلة التبلور في بداية علم النفس التحليلي، لأن أشكال الاضطرابات النفسية الشائعة يومذاك لم تكن تتطلب ذلك.

ولبلورة مخطط نظرية لهذه الاضطرابات في الشخصية، بدأت مجموعة من علماء النفس في تطوير مفاهيم النرجسية التي أدت دوراً ثانويّاً في الفكر التحليلي النفسي التقليدي. فنصّ فرويد المخصَّص لهذا الموضوع في عام 1914 هو، قبل كل شيء، نصّ هدفه محاربة النظرية اليونغية [نسبة إلى كارل يونغ] المتعلقة بالصور النمطية والسيرورات الأولية بسلاح نظرية النرجسية؛ أراد فرويد أن يبيِّن عدم إمكان وجود هذه الصور.(351)

لفهم عودة الاهتمام بالنرجسية، من المفيد العودة إلى الأسطورة القديمة التي قامت عليها. انحنى نرسيس (Narcisse) فوق الماء فافتُتِن بجماله. قيل له أن ينتبه، لكنه لم يهتم إلا بصورته . وذات يوم انحنى كي يداعب تلك الصورة، فوقع في المياه وغرق. معنى هذه الأسطورة يكمن في ما هو مختلف عن شرور حب الذات. المقصود هو خطر الإسقاط النفسي، وخطر ردة الفعل على العالم، كأنما الواقع يمكن إدراكه من خلال صورة الأنا. لأسطورة نرسيس دلالتان: استغراق البطل في ذاته يمنعه من معرفة ما هو، وما ليس هو، ويؤدي به إلى تدمير نفسه. فنرسيس وهو يرى انعكاس شكله على صفحة الماء، نسي أن ذلك ماء وليس هو، وأنه هو خارج الماء الذي غفل تالياً عن مخاطره.

إن النرجسية، بصفتها اضطراباً في الشخصية، هي النقيض الكلي لحب الذات في صيغته الصارمة. فالاستغراق في الذات لا يُنتِج إشباعاً، بل يسبب أذى للأنا. وإلغاء الحدود كلها بين الذات والآخر يعني أن ليس هناك شيءٌ جديدٌ، ولا شيء "آخر "يدخل إلى الأنا؛ فتُلتهَم الذات وتُحوَّل حتى ليبدو كل خارج كأنه صورة عن الأنا، وتفقد دلالتها. هذا ما يفسر لماذا لا يكون مظهر النرجسية الحسي حالةً سلوكية، بل حالة وجودية، أو حالة من دون زيادة أو نقصان. هنا تنتفي الخطوط الفاصلة والحدود وأشكال الوقت والعلاقات. فالكائن النرجسي ليس متلهفاً إلى خوض تجارب، بل باحث عن "تجربة ."وفي بحثه الدائم عن التعبير، أو عن انعكاس ذاته في التجربة، يحطّ من قيمة كل تفاعل أو مشهد محدَّد لأنه لا يكفي البتة ليشتمل على هويته. أسطورة نرسيس تعبِّر بوضوح عن السيرورة التالية: يمكن أن يغرقَ المرءُ في أناه، وهذا الغرق هو حال من الفوضى.

تشكِّل كتابات [المحلل النفسي] هاينز كوهوت (352)إحدى محاولات تعريف النرجسية تعريفاً جديداً. اللافت في عمل كوهوت، وفي تواتر الاضطرابات النرجسية المتعاظم، هو عثورنا الدائم في كليهما على سيرورات اجتماعية واسعة، واكتشافنا كم أن اللغة المستعملة في توصيف النرجسية يمكن استخدامها في توصيف التطور الثقافي على المدى الطويل. ثمة عدد كبير من الأعمال التي تناولت النرجسية على شكل توصيفات اجتماعية حقيقية، على الرغم من أن أصحاب تلك الأعمال لم يعَوا هذا الأمر، ويبدو أنهم يدرسون ببساطة جانباً من الحياة التي لم يجرِ سبرها حتى الآن بما فيه الكفاية.

يؤكد كوهوت، في معرض إظهاره كيفية دخول "الأنا العظمى "في علاقة مع "الأشياء [الموضوعات] "(أي مع الأشياء والأشخاص في آنٍ)، أن هذه التركيبة النفسية تحمل الفرد على التعامل مع العالم كأنه يريد "الرقابة على ما ينتظره هو من جسده ومن عقله، [أكثر] من اهتمامه بتجربة الراشدين الآخرين، وبالرقابة التي يمكنه ممارستها عليهم ."تفيد تبعة هذا التفسير للعالم من منظور الذات أنه "يؤدي عموماً إلى نتيجة مفادها أن موضوع هذا 'الحب 'النرجسي يشعر بالقمع والاستعباد تحت

مطالب الذات ومتطلباتها ."الجانب الآخر من علاقة الأنا العظمى بالعالم هو التحول إلى "مـرآة "في العلاج النفساني، وإجمالاً ليس الآخر في رؤية هذه الذات للواقع سوى مرآة للأنا.(353)

والحال أن الأنا التي تتشكل على هـذا النحـو تتطـابق تطابقـاً تامّـاً مـع تـاريخ الشخصـية والثقافة اللتين نحن في صددهما؛ المقصود هو أنا لا تتجاوز حدود المعنى الـذي يمكـن أن تعكسـه تلك المرآة. ومع تعثر الانعكاس وبدء صلات لاشخصية، لا يعود هناك من معنـى بالنسـبة إلى هـذه الأنا. يمكننا أن ندفع بهذا التوازي إلى أبعد من ذلك. كثرة من الدراسـات السريريـة عـن النرجسـية تمحورت حول مسألة الفصل بين النشاط والاندفاع. عند النرجسي يحلّ سؤال "بماذا أشعر حقيقة؟ " تدريجيّاً محل سؤال آخر" :ماذا أفعل؟ ."مظهر التشخيص السريري الذي وضـعه [المحلـل الـنفسي] أوتـو كـرنبرغ (354)يصـف نمطـاً مـن الشخصـية، ويطلـق عـلى تصرفهـا حكـماً سـلبيّاً، وتكتسـب الانطباعات العاطفية لديها أهمية كبيرة. وهي تستخدم البحـث عـن دوافـع الآخـرين للحـط مـن قيمة هذه الدوافع. فالمهم ليس ما يفعله هؤلاء الآخرون، بل الصورة التـي يمكـن أن تكوِّنهـا تلـك الشخصية عما يشعرون به عندما يقومـون بشيء مـا. عندئـذٍ يصـبح الواقـع واقعـاً "غـير شرعـي ." وبمقدار ما نـدرك الآخـرين مـن خـلال تصـوّر خيـالي عـن دوافعهـم، تفـتُر علاقاتنـا الواقعيـة بهـم وتموت.(355)

هذا الأمر مألوف بالنسبة إلينا. أي الأنا باعتبارها حافزاً، الأنا المُقاسة على حسـب دوافعهـا في الحياة [حياتها العاطفية] بدلاً من أفعالها، والتي بدأت بـالظهور في المجـال السـياسي في أواسـط القرن التاسع عشر في لحظة صراع طبقي، والآن تُستخدم كقانون عام للشرعية السياسـية. فتقاسـم الدوافع، على حساب تقاسم النشاطات المشتركة، بدأ بتحديد معنى معيَّن للجماعـة بـأواخر القـرن نفسه. وهو معنى يرتبط الآن بنزعة محلية للجماعة، أي لا نتقاسم سوى ما ينعكس في مرآة الأنا.

عندما تتحكم معايير نرجسية في "الواقع"، يغيب التفكير التحليلي النفسي. وإن المعايير الإيمانية في هذا المجتمع هي اعتبار الرؤية المنطقية للـ "الواقع "قائمة على أن تفسَّر دلالات الوقائع الاجتماعية بأنها ذات معنى، حين تظهر بوصفها مرآة للأنا. وبما أن الاضطرابات النفسية النرجسية الطابع يتعاظم ظهورها في العيادات، يصير مفاجئاً ألّا يتساءل الأطباء النفسيون عمّا إذا كان المجتمع الذي تعيش فيه هذه الأنا يشجع على ظهور مثل هذه الأعراض .(لأكون منصفاً أشير إلى أن هناك علماء نفس أقل انصياعاً لعلم النفس التحليلي الكلاسيكي، مثل دونالد وينيكوت، يميلون إلى طرح مثل هذه الأسئلة).(356)

على غرار الهستيريا التي بعثتها ثقافة كانت الحياة العمومية والحياة الخصوصية فيها في أوج أزمتهما في القرن التاسع عشر، انتشرت النرجسية اليوم في الحياة الاجتماعية، منبعثة من ثقافة محرومة من بُعدها العمومي، ويهيمن عليها شعور حميم صار مقياساً للواقع كله .وعندما لا تتطابق قضايا مثل قضايا الطبقات والإثنيات وممارسة السلطة، مع هذا القياس الجديد، وعندما لا تظهر هذه القضايا كمرايا للأنا، تتوقف القضايا نفسها عن إثارة الشغف والاهتمام. وينجم عن الرؤية النرجسية للواقع تقلصٌ وانكماش في قدرات الراشدين التعبيرية. فهم صاروا عاجزين عن التلاعب بالواقع الذي لا يحسبون له حساباً إلا إذا كان، بهذه الطريقة أو تلك، انعكاساً لرغبات أو حاجات ذاتية. فتعلُّم التباعد الذاتي الذي اختُبِر في الطفولة بواسطة اللعب، هذا التعلم الذي هو أيضاً التجربة التعبيرية الأولى، والتجربة الأولى في التخالط الاجتماعي، حلّ محله في الحياة الراشدة تنشيط ثقافي لمبدأ الطاقة النفسية المغايرة كليّاً.

تبدو هذه الأطروحة للمحلل النفسي انقلاباً تامّاً على نظريته، ذلك أن النضج ومعرفة التباعد الذاتي، هما بالنسبة إليه تجاوز لطاقات الطفولة الغابرة والنرجسية. بيد أنني أنوي القيام بمثل هذا الانقلاب لأنني أعتبر أن إدراك المحللين النفسيين للواقع الاجتماعي التاريخي غير كافٍ. فعلى البالغين في الحياة الحديثة أن يتصرفوا بطريقة نرجسية ليكونوا منسجمين مع المعايير الاجتماعية. ذلك لأن هذا المجتمع

بُني بطريقة لا تتيح للنظام والاستقرار والمكافآت أن تتحقق، إلا إذا حمل الناس، الذين يعملون ضمن هذه البُنى، الأوضاع الاجتماعية على اعتبارها مرايا للأنا وينصرفون عن فحص تلك البُنى بوصفها أشكالاً لاشخصية.

وبما أن هذه بمنزلة سيرورة شاملة، فإن توليد المؤسسات الاجتماعية للقلق وللضيق النرجسي تَطوَّر على محورين .أولاً، تمّحي كليّاً الحدود بين أفعال الفرد داخل المؤسسات والأحكام التي تصدرها هذه المؤسسات حيال قدرات الفرد الفطرية، وقوة طبعه، وما شابه. وبما أن ما يقوم به يبدو انعكاساً لمن يكون، يصبح من الصعب عليه الإيمان بالعمل بعيداً عن ذاته. ثانياً، تتحشد النرجسية حين يكون تركيز القدرات الفطرية للذات على إمكانيات الفعل، بدلاً من الأفعال المحدَّدة والمُنجَزَة. هذا يعني أننا نحكم على ما "يعوَّل "عليه لديه، وما يمكنه القيام به، بدلاً مما يقوم به، أو في استطاعته القيام به. وبقدر ما يحمل الفرد حكم هذه المؤسسة على محمل الجد، ينشئ علاقة بنفسه ويُفسر العالم بمعايير لا تميّز بين الأشياء، ويستغرق في أعمال لم ينجزها: وهاتان سمتان يعتبرهما علم النفس التحليلي أعراضاً لاضطراب الشخصية الفردي.

لنستطلع الآن من مسافة أكثر قرباً كيف تتجلى الإشكالية النرجسية في الطبقات الاجتماعية، وخصوصاً الطبقات الوسطى الجديدة المكوَّنة من بيروقراطيات القرن العشرين التكنولوجية.

استنفار النرجسية وظهور طبقة اجتماعية جديدة

يعرَّف القرن العشرون عموماً بصفته عصراً يتميز بالبيروقراطية والأعمال غير اليدوية. صحيح أن الأشخاص الذين يقومون بأعمال يدوية انخفضت نسبتهم في معظم البلدان الصناعية. وصحيح أيضاً أن الأعمال الخدماتية [للياقات البيضاء] قد توسعت في المراتب الدنيا في الجهاز البيروقراطي. وما يُعرَف بأنه انخفاض في العمل اليدوي، هو في الواقع تحوّل هذا العمل إلى عمل روتيني من نوع السكريتريا، وحفظ الأرشيف، والخدمات.

يريد بعض المؤلفين تحديد هذا التغير بالقول إن الطبقات البرجوازية تحولت إلى طبقات وسطى، ويشددون على إحالة الاختلاف بين موقع مدير مصرف وموقع

مستخدميه إلى مجرَّد اختلافٍ بسيط في المرتبة. ذلك أن الهوة التي تفصل بين المهمات التنفيذية والمهمات الإدارية اتسعت كثيراً. وبحسبهم أن عالم الياقات البيض [الموظفين] سيكون من الآن فصاعداً عالماً بنيته طبقية، مع بروليتارييه وحرفييه ومع برجوازيته الصغيرة وطبقات مديريه.(357)

ظهر، مع هذا التقسيم للعمل داخل عالم الياقات البيض، نمط طبقي خاص. هذه الطبقة مؤلفة ممن يقومون بأعمال شبه تقنية وشبه بيروقراطية: مبرمجو كمبيوتر، ومحللو تدفقات الحسابات المستحَقة القبض، ومسؤولو مراقبة ومعالجة الأسهم في شركات الوساطة، وما شابه ذلك . طبعاً لا يتحكم أفراد هذه الطبقة في مهاراتهم ولا في مهمَّاتهم الروتينية التي يستطيع أيّ شخص عادي القيام بها، لذلك ليس لدى أعضاء هذه الفئة الخاصة من الطبقات الوسطى أيّ هوية جماعية أو ثقافية تتيح لهم التعرف على أنفسهم بواسطتها. هي طبقة من الجدد. وهم في أميركا الشمالية كما في أوروبا الغربية، أسرع قطاعات القوى العاملة نموّاً.(358)

يعرِّف أفراد هذه الطبقة بتعريفاتٍ مؤسساتية تتعلق بعملهم، وهي إلى حد بعيد تعريف مؤسسي لشخصياتهم. وهم لا يملكون تقاليد خاصة في مواجهة هذه السيرورة، ويقبلون في الواقع تعريفاتهم تلك على أنها صحيحة ويسعون لتطوير أنماط من الدفاع والمعاني وسط حالة ترتبط فيها الظروف الطبقية بالشخصية ارتباطاً وثيقاً. المنشآت الحِرفية الكبرى تعامِل عمالها التقنيين [الياقات البيض] على المثال نفسه، فنلاحظ هنا تنشيطاً لمعيارَي الاستغراق النرجسي؛ أي إلغاء الحدود بين الأنا والعالم، لأن الموقع المهني لهؤلاء العاملين يبدو مرآة لقدراتهم الشخصية؛ لكن طبيعة هذه القدرات لا تكمن في العمل نفسه، بل في قدراتهم المحتمَلة. تتجلى نتيجة هذا التنشيط للنرجسية في أن العمال التقنيين ما عادوا من

الآن فصاعداً يمتلكون فرصة انتقاد قواعد الهيمنة والانضباط بالعمل التي تتحكم في نشاطهم. وطبقتهم صارت شديدة الارتباط بأناهم كي يمكنهم إقامة صلة لُعبية معها. تنشيط النرجسية الذي تَحقَّق بواسطة المؤسسة، نجح في تحديد اللعب التعبيري، أي اللعب الذي عبره من الممكن قولبة أو تغيير القواعد اللاشخصية إلى تحكم نشاط صغار الياقات البيض.

تُلغى الحدود بين الأنا والعمل بواسطة أنماط التنقل المهني المعمول بها في المنشآت الحِرفية الكبرى. فانتشار الأعمال التقنية أو البيروقراطية وتكاثرها، نادراً ما يكونان على صلة ضرورية بالجوانب الوظيفية؛ بل يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بتوفير سبل جديدة للترقية أو خفض الرتبة أو لجعل البيروقراطية [أي موظفي المكاتب] أشبه بطاقم مستمر. فالمنطق الداخلي للتجربة البيروقراطية يسعى لجعل الأعمال الجديدة مختلفة عن القديمة، أو منقطعة الصلة بها. فالترقية لا تعني الحصول على دخل أفضل لعملٍ يُنجز على نحوٍ جيد، بل تعني التوقف عن أداء العمل والإشراف على الآخرين الذين يقومون به. ولا يعني خفض الرتبة إرغام المرء على البقاء في مركزه حتى يقوم بعمله بصورة جيدة، بل تعيينه في مركز جديد يبدأ كل شيء فيه من الصفر. للابتكار التكنولوجي علاقة عجيبة بالتوسع البيروقراطي. مثلاً، تكشف دراسة عن حوسبة سجلات المستشفيات في مدينة أميركية أن استخدام الكومبيوتر قلّل بثبات كفاءة الفواتير الصادرة عن المستشفى ودفع قيمتها. مع ذلك، فقد كلَّف تركيب الكمبيوتر وتشغيله تكلفة مرتفعة، علاوة على إجبار المستشفى على تعيين طاقم من الموظفين لتشغيله وصيانته، ما دفع المستشفى إلى إطلاق حملة لجمع التبرعات عادت عليه بمبالغ كبيرة استخدمها في بناء جناح جديد فيه. وتراكم تقصير البيروقراطية، لكن تَوسّعها وما صاحَبها من وظائف فرعية لذوي الياقات البيض أقنع المسؤولين عن المستشفى بأنهم يقومون بـ "تحديث "المستشفى بواسطة الكومبيوتر. وكما تنبّأ الاقتصادي كينز منذ نصف قرن، فإن جوهر البيروقراطية يتمثل في أنها نظام مستقر ومتوازن يحقق أرباحاً ثابتة من دون الحاجة إلى زيادة رأس المال أو الموظفين أو المخرَجات الأمر الذي يثير الرعب في قلوب من يتولَّون إدارته، بينما يُحتمَل أن ينظر إليه المجتمع كعملية "غير منتِجة.(359)"

إن التوسع البيروقراطي لأجل النمو بدلاً من الضرورة الوظيفية له تأثير خاص في صغار الموظفين. هؤلاء يملكون بطبيعة الحال قدرات تقنية اكتسبوها في أثناء عملهم، لكن ليس لديهم اختصاصات مهنية دقيقة أو نادرة يمكن أن تظل ثابتة في إطار تفرّع بنية التنظيم الداخلي وتشعبها. بدلاً من ذلك يكون هناك ما يمكن تسميته تجربة عمل "متغيرة .(protean) "هكذا يحدث الانتقال من عمل إلى عمل آخر داخل المنشأة الحرفية، فيكتسب المتنقلون في كل مرة اختصاصاً جديداً، ويرون أن محتوى عملهم يتغير كلما تبلورت بنية المنشأة. يمكن تعيين مبرمِج يجد نفسه فجأة يقوم بعمل محاسب، حتى ولو استمر في القيام بعملياته على حاسوبه المعتاد. وقد يُدخَل حاسوب جديد إلى المكتب لا يعرف المبرمِج لغته الجديدة. قد يحيله رؤساؤه للعمل في مجال الاستنساخ المتعلق بتجميع المواد بدلاً من تشغيل الحاسوب الجديد وتنظيم عملياته. أو إذا كان شخص يبيع سِلعاً تقنية، وتُنتَج سلعٌ جديدة، فقد يقرر أن من غير المجدي له بيع السلع الجديدة، فيُنقَل إلى وظيفة أخرى في الشركة.(360)

وفي النتيجة، ليس للكفاءة من دور يمكن ذكره في تثبيت موقع ما في الجهاز البيروقراطي. فالعامل يُحكم عليه انطلاقاً من قدرته على إنجاز أعمال متنوعة عليه أن يتعلمها. وفي هذ العمل المتغير يجري التشديد على قدراته "الفطرية "أو على "مواهبه "الاجتماعية في التعاون والتعاطف، والتبادل الإنساني. والغريب أنه كلما تدنى التماهي بين موقع الفرد وقدرته المهنية - بالمعنى الواسع للكلمة - يتزايد احتمال الحكم عليه من خلال مقدرته على التآلف والتكييف.

إن رفض تغيير الموقع انتحار حقيقي في البيروقراطيات الكبرى، سواء في منشأة خاصة أم مؤسسة تابعة للدولة. فهذا الرفض يُظهر أن الفرد تنقصه المبادرة أو، وهذا أسوأ، أنه غير "متعاون ."ولتكون عاملاً "مقتدِراً "عليك أن تكون قادراً على القيام بمجموعة كبيرة من الأعمال ضمن فريق، كما أنك لتكون متعاوناً ولينا ينبغي أن تمتلك مواهب اجتماعية تقدِّرها البنية البيروقراطية. القيمة الأساسية هنا هي

"المرونة "التي تستر واقعة فقدان العامل كل مسافة وظيفية حيال أوضاعه المادية. وهكذا يُحكَم عليه تبعاً لطبيعته و"قدرته."

كيف يعيش هذا الفرد إلغاء كل مسافة بين شخصيته وموقعه الطبقي؟ في مقالة شهيرة من عام 1946، كان تشارلز رايت ميلز(361) أول من أجاب عن هذا السؤال. في هذه المقالة وعنوانها "الطبقات الوسطى في المدن المتوسطة الحجم"، اعتبر ميلز أن تزايد ربط الناس مواقعهم الطبقية بشخصياتهم، يؤدي إلى تضاؤل التظلمات الطبقية التي تدفعهم إلى العمل السياسي والغضب من الظلم الاجتماعي. ركّز ميلز تحليله على العمال البيروقراطيين وغيرهم من الطبقة الوسطى، ولاحظ أن عيش التربية والعمل والأجر بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الشخصية، يجعل من الصعب على الناس الانتفاض ضد الظلم الذي يرونه في تعليمهم وعملهم. وهو يقول إن استدخال وعي طبقة ما في مصفاة الشخصية يُبرِز مشاكل يراها الناس "في التعايش ."وتصبح القضايا الطبقية ضرباً من لعبة بازل مركَّبة من عناصر بشرية. وفي هذه الحالة يؤدي اهتمام الناس المفرِط بما يشعر به الآخرون وبدوافعهم في العمل، إلى فقدهم مقدرتهم على تنظيم أنفسهم أو تبنّيهم أهدافاً لاشخصية.(362)

لاحظ النقابيون في حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، أن الموظفين الذين ينتمون إلى المراتب الدنيا في بيروقراطيةٍ ما، هم الأصعب من ناحية تنظيمهم. لقد كان اهتمامهم منصبًّا على "مكانتهم "الشخصية أكثر مما على قضايا الأجر والكسب، أو على التعاضد. كانوا على استعداد للقبول بشروط عمل أسوأ بكثير من شروط العمال اليدويين - وعادة ما يُستشهد بالسكرتيرات كمثال رئيسي - لأن أعمالهم المكتبية المنخفضة المستوى بدت لهم أعمالاً "محترمة"، أي "مشخصنة ."ويقول نقابي إنكليزي" :إدراك أن العمل المحترم يجعل الشخص محترَماً يمنع موظفي المكاتب، بحكم وضعهم في عملهم، من التفكير في حياتهم بمعايير مؤسَّسية ."وبدلاً من ذلك، فإنهم غير مستعدين للدفاع عن مصالحهم الجماعية، ولديهم شعور عميق بالعزلة الشخصية التي لا يمكن فكُّها إلا ببذل جهود طويلة مضنية من المنظِّمين النقابيين.

غالباً ما يتكلم الباحثون الذين يدرسون هذه الطبقات الجديدة على امتلاكها "وعياً زائفاً " عندما يعتقد الناس أن المركز الاجتماعي مرآة للذات. ربما من الأجدى القول إن الفكرة القائلة بأن العمل، أيّاً تكن درجة عدم استقراره وتبدُّل أشكاله، يشكِّل تعبيراً عن الشخصية، هي في الواقع وعي لسيرورة بيروقراطية معيَّنة، أو هي انعكاس لهذه السيرورة في وعي العامل نفسه. إن صورة المركز الوظيفي كمرآة للنفس، لكنها مرآة لا تعكس أيّ أمر ثابت على الإطلاق، هي المرحلة الأولى من إخراج الشعور النرجسي من النظام الطبقي.

بيد أن إلغاء كل مسافة بين الأنا والعمل لا يؤكد وحده الشعور بعدم الحضور في الفعل، أي تلك السلبية في وسط التفاعل، وهي العلامة المميزة للشعور المنفصل الذي يظهر في هذا الاضطراب للشخصية. والغريب جدّاً أن هذه السلبية تتجلى لدى تقنيي الطبقة الوسطى عندما يحاولون خلق درع نفسي لهم للاحتماء من الفضاء العاري والمجرَّد الذي يعملون فيه. هم يقاومون هذا الحيز بالتلاعب باللغة وبطريقة توصيف الأنا في أثناء العمل، وهذا ما نقع عليه في دراسات عن العمال اليدويين الذين يعملون في شركات كبرى، كما عن الموظفين البيروقراطيين أنفسهم. والعامل الفرد ينقسم إلى ذات [إني] و"أنا ."و"الذات "هي الشخص النشيط، وليست الشخص الذي تحكم عليه المؤسسة؛ و"الذات "هي دوافع العامل، ومشاعره، واندفعاته. وهناك أيضاً مفارقة تكمن في أن الذات [هذا العامل] التي تُنجِز وتكافأ على عملها، تعيش هذا الحدث بطريقة سلبية وتتكلم عليه بصفته شيئاً يحدث للـ "الأنا ."فـ "الذات "ليست هي التي نالت هذه المكافأة.(363)

يُلاحظ أن إحدى الدراسات التي تتناول هؤلاء الموظفين في أميركا، تتكلم على أنهم يتحدثون عن ترقيتهم بوصفها شيئاً مجرَّداً "هم "قدموا "لي"، ونادراً ما يقولون" :قمت بهذا أو ذاك"، وبالتالي "نلت "ترقية. وعندما يستخدم عمال الوظائف المتوسطة المستوى "الذات "في معرض كلامهم على عملهم، يعيدون هذا الشيء إلى الصلات أو المشاعر الأخوية مع زملائهم. فخارج مضمون العمل، في المعنى الحصري للكلمة، هناك "ذات "نشيطة. أما في مضمون العمل فليست الذات سوى "أنا "سلبية.

لهذا السلوك السلبي غاية وظيفية. ففي وضع يساوي بين الشخصية والعامل، يُعَد التصرف كما لو أن ما يحدث لنا، لم نسببه لأنفسنا، يشكِّل حماية. مع ذلك، فإن هذا الطلاق بين "الذات "النشيطة والفاعل المعني بالحكم عليه أو مكافأته أو انتقاده، يطرح مسألة معيَّنة؛ إذ بما أن العمل نفسه يبدو نتيجة من نتائج قدرات الفرد، فإن هذا الفرد يسقط في شَرَك تناقض صعب: فمن ناحيةٍ، يُعَدّ المركز نتاجاً للشخصية، ومن ناحية ثانية، يحمي العامل نفسه باعتبار شخصيته متلقياً سلبيّاً للعمل البيروقراطي.

انقسام الشخص إلى "ذات "و"أنا "مصدره ثقافة الاعتقاد نفسها. الذات الحقيقية هي ذات الرغبات والدوافع؛ الذات النشيطة، لكنها غير نشيطة قط في المجتمع؛ وبدلاً منها توجد الأنا السلبية. هذا النمط الدفاعي يهيئ الناس للتصرف بطريقة يصفها ميلز والنقابيون المذكورون آنفاً بالبلادة. لا يوجد بعض من عدم التكيّف، أو ما هو غير عادي في هذا الانقسام مثلما يدَّعي، حاليّاً، بعض علماء النفس الصناعي الذين استولوا على دراسات اضطراب الشخصية في تحليلهم للـ "العامل الكسلان ."إنها طريقة منطقية تُشعِر المرء بأنه في مجتمع يرتكز منطقه على إغراق الأفراد في مسائل الكفاءة الذاتية. ويُبنى العمل والأشكال الأخرى من اللامساواة في العلاقات الاجتماعية على أساس هذه الصورة.

في مجتمعات يبدو فيها الموقع الطبقي مفروضاً أو لاشخصيّاً، فإن احتلال موقع غير قابل للتصنيف لا يسبب أي خجل للأفراد الذين يتصورون بسهولة أن تحسُّن وضعهم الخاص يمر بتحسن وضع الآخرين، باعتبارهم طبقة. لكن عندما يصبح هذا الشعور الطبقي مجرَّد إسقاط لقدرات شخصية، فإن منطق احترام الذات يقضي بالبحث عن الترقي الفردي. يبدو عطلاً شخصيّاً ألّا ترتقي، حتى لو كنا نعلم أن البنية المؤسَّسية تقف في وجه ترقيتك. وهكذا، فإن القلق بشأن الوضع الطبقي، ولا سيما بشأن الترقي الفردي خارج الطبقة، والقلق بشأن كفاية وجود شخصية حقيقية ومتطورة، هما مسألتان متمازجتان. وفي وضع كهذا، يصعب على الفرد التماهي بالذين هم في موقعه، فمن الناحية المجرَّدة، يمكنه أن يعترف بأن لديه نقاطاً يتشاركونها، لكن فرديته تمنعه من خوض نضال مشترك. فلو عرف استخدام إمكاناته استخداماً صحيحاً، لَمَا كان "تذلُّل " وتشارك مع الآخرين في أنشطة هي حتماً لاشخصية. مع ذلك لا تظهر هذه الإمكانات الشهيرة، ولا تتحقق.

يعيش العمال التقنيون وسط ثقافة يكون فيها تماهي الأنا بطبقتها الاجتماعية تماهياً ممكناً. ذلك أن العيش في مؤسسة لا معنى له إلا عندما تعكس هذه المؤسسة الأنا. ثمة دراسة فرنسية شملت مبرمِجي الحاسوب، وأظهرت هذا الأمر بوضوح شديد، فما يشعر به الناس إزاء المؤسسة ليس "الاغتراب"، بل "الارتباط القسري"، والدليل أن نشاطات المؤسسة العادية جدّاً تثير اهتمامهم. ينجم عن ذلك خلل عميق في ما يتعلق بالاحترام الذي يمكن أن يُكِنّه الناس لأنفسهم. ذلك لأن أنفسهم تتوق باستمرار إلى التلاقي، بينما هي تسعى للعثور على معنى لوجودها في واقع لا يقبل أيّ حدود للأنا. فالذاتية المتغيِّرة الشكل قابلة للتصديق، على نحو يجعل سيرورات مؤسساتية، مثل نشوء طبقة جديدة من العمال التقنيين المتغيرين، أمراً ممكناً. لكن من جهة أخرى، يبدو الاعتقاد بأن الأنا والموقع الاجتماعي يعكس أحدهما الآخر، اعتقاداً لا يَنتُج مباشرة من ضرورات النسق النظامي. وكما هو حال العلاقة بين إنتاج السلع آليّاً والاستعداد للاعتقاد بـ "صنمية "السلعة الذي سبق تحليله في القسم الثالث، تكون العلاقة بين حاجة المؤسسات إلى عاملين يتولون أدواراً مختلفة واعتقاد العمال بالذات المتلونة. وهذان بعدان مختلفان لسيرورة ثقافية واحدة، ومعاً يعيدان إنتاج العلامات السلبية في العمل. والبنية الطبقية هذه، في اتحادها بثقافة الاعتقاد، تعيد تنشيط الطاقات النرجسية.

سبق أن تكلمنا آنفاً عن أن هذه الطاقات على تضادّ مع تلك المتعلقة باللعب. فمفهوم اللعب على صلة مباشرة بظاهرة مثل ظاهرة "الارتباط القسري ."والناس في سلبيتهم لا يفكرون في تحدّي قواعد الشركة أو التلاعب بها .الشركة حقيقة ثابتة ومطلقة عليك أن تجد مكاناً فيها باستخدامك قدراتك على أفضل وجه. وتكمن المسألة في معرفة ما إذا كان الناس يعتبرون بنية الشركة معطى مطلقاً، ولا تكمن في ما إذا كان يعجبهم. وفي حال قبولهم بإطلاقيته، لا يمكنهم "جعل قواعده مشكلة ."فهنا يفشل اللعب.

يتضمن اللعب متعة تؤثِّر في جودة القواعد. وهذا على عكس النرجسية التي هي نشاط تقشفي. لنفهم هذا التقشف ونرى كيف يُضعف قدرات الأفراد التعبيرية، علينا مرة أخرى أن نضع مفهوم النرجسية في سياقه الاجتماعي والتاريخي ونخرجه من أيدي الأطباء النفسيين.

النرجسية هي الأخلاق البروتستانتية في الأزمنة الحديثة

بيّنا آنفاً أن أنانيّاً يبحث بعنف عن لذته، مستمتعاً بما هو عليه وبما يملك، وبأنه شخص يعرف أن يأخذ، لا يندرج في النموذج السريري للنرجسي. بيد أن هذه المفارقة ليست اكتشافاً يقتصر على علم النفس التحليلي فحسب؛ فهي بالتحديد الصيغة التي يستخدمها ماكس فيبر في كتابه الشهير الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية (The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism)، حيث أقام تضاداً بين الأنانية و"الزهد بالحياة الاجتماعية ."فضروب التوازي بين التحليل الفيبري والزهدية الاجتماعية، وما يبدو الآن ظاهرة "جديدة "تتعلق بطب الأمراض العقلية والنفسية، هي ضروب لافتة إلى درجة نحتاج معها إلى البحث لمعرفة ما إذا كان الشبه أكثر من عرَضي وأكثر من تزامن سعيد للتخيلات، وبدلاً من ذلك ما إذا كانت القوى الثقافية التي أنتجت الاستغراق النرجسي للذات قد أعادت إحياء "الأخلاق البروتستانتية "على أسس جديدة.

الأرجح أن مفهوم الأخلاق البروتستانتية هو المفهوم الأكثر شهرة بين أفكار فيبر، والأقل فهماً منها بكثير. وفيبر نفسه يتحمل جزءاً من مسؤولية سوء الفهم هذا. فلغته غامضة على ما لاحظ نقاد كثيرون. أحياناً يقول إن البروتستانتية هي أصل الرأسمالية، وأحياناً يؤكد العكس. وحيناً يعتبر كتابه دراسة واقعية، وحيناً آخر، يعتبره تجريداً فكريّاً مبنيّاً على معطيات تاريخية. ولكن إذا قرأنا هذا الكتاب بوصفه نوعاً من حكاية أخلاقية، فإنه يكتسب فجأة قوة مدهشة. ما هي أسطورة فيبر؟ إن نهاية ديانة شعائرية (الكاثوليكية) وظهور الرأسمالية يفضيان إلى نتيجة مشترَكة: رفض المكافأة بصفتها حجة لتبرير الذات. هذا هو "الزهد بالحياة الدنيوية ."فبامتناعه عن اللذة في التجارب الملموسة، يُظهِر المرء أنه شخص حقيقي. أما القدرة على تأجيل المكافأة إلى ما بعد، فهي علامة من علامات الشخصية القوية، كما يُفترض. المقصود في ما يتعلق بالبروتستانتية هو رفضها لذة الشعائر، وخصوصاً لذة غفران الخطايا؛ أما في ما يتعلق بالمصطلحات الرأسمالية، فهو رفض المكافأة الشهوانية التي تنطوي على إنفاق المال مع الآخرين. إن الزهد بالحياة الدنيوية يلغي التخالط الاجتماعي من خلال الشعائرية أو الإنفاق. فالدافع أكثر انطواء على الذات. ورفض اللذة يدل الفرد والآخرين على من يكون هذا الفرد. لا يهتم فيبر بطبيعة الزهد، بل

بطبيعة الأخلاق الدنيوية. فراهب يعاقب نفسه أمام الـلـه في سكون صومعته، لا يفكر في مظهـره أمام الآخرين. زهده هو محو الذات. أما مع كالفن أو بنجامين فرانكلين، كما تناولهما فيـبر، فـنحن على العكس، إزاء متزهِّدَين يريدان أن يُظهِرا للعالم أنهما ذوا قيمة كشخصين.

ثمة سمات مشتركة كثيرة بـين النرجسـية والزهـد بالحيـاة الدنيويـة. ففـي الحـالتين يصـبح السؤال" :بماذا أشعر؟ "هاجساً حقيقيّاً. وإظهار ضوابط مشـاعرنا ودوافعهـا أمـام الآخـرين طريقـة لإظهار جدارتنا [أننا نملك أنا حقيقية]. وفي الحالتين هناك إسقاط للأنا على العالم، ولـيس الانخـراط في تجارب دنيوية خارجة عن نطاق سيطرتنا.

لماذا درس فيبر الأخلاق البروتستانتية؟ كي يبيِّن آثار التمازج بين الدنيويـة والرأسـمالية عـلى النفسية. لم يكن اختياره هاتين القوتين مصادفة. فهما تقودان إلى زوال الاعتقاد بالتجربـة الخارجـة عن الذات. وتنزعان عن الأنا ثقتها بنفسها وعدوانيتها. وبدلاً من ذلك جعلتا قيمتها موضـوع قلـق قهري. والرأسمالية والدنيوية معاً دمرتا الحياة العمومية.

تسمح الاندفاعات التقشفية التي تكلَّم عليها فيبر، أي السـلوك التقشـفي المتمحـور حـول التبرير الذاتي، بفهم كيف يمكن أن تتحول الطاقات النرجسـية إلى تجربـة شخصـية تفاعليـة داخـل الذات .فالاندفاعات النرجسية تصبح اجتماعية حين تصاغ في سياق تبرير الذات الزهـدي .والنتيجـة التي تؤدي إليها هذه الاندفاعات - كما هي الحال في الرغبة في إظهار قدرات المرء في العمل - هي الابتعاد عن الآخرين، والتخلي عن كل نشاط غير مركَّز على الأنا. ونتيجة هذا الهروب هـي اختفـاء مفهوم النشاط ومفهوم الحياة بصفتها مجموعة أعراف.

وبما أن الحس العام - أكثر الأدلة عُرضة للخطأ - يزعم أن الاسـتغراق في الـذات والتقشـف هما كلمتان متضاربتان، فقد يكون من المفيد بيان كيفية امتزاج هاتين النزعتين امتزاجـاً ملموسـاً . يمكن أن تبدو ضروب الخوف الإيروتيكي في القـرن التاسـع عشر قمـة التقشـف؛ لكـن مـن الخطـأ الاعتقاد بأن امرأة كانت في السر فخورة بعفتها وأنها كانت تتخذ عذريتها "كإعلان عن ذاتها ."فإذا وصفنا بهذه الطريقة إيروتيكية القـرن التاسـع عشر يغيـب عـن نظرنـا كـل الخـوف مـن الجـنس كخطورة، وكل النفور العميق من الذات الذي ينطوي عليه. هذا هو معنى التقشف بحسب فيـبر؛

رفض الأنا الذي يشدّ الانتباه إلى الأنا. أما الجنسانية الحديثة الأكثر تحرراً في الظاهر فهي على العكس، أقرب إلى هذا الرفض للذة الذي هو، في الواقع، طريقة للتأكيد على رفعة الأنا. فعندما تخاف امرأة من عدم بلوغها رعشة الجِماع، أو عندما يخاف الرجل من ألّا يكون لديه ما يكفي من المنيّ ليقذفه، من البديهي، على ما أظهر ذلك تحقيق أجري في نيويورك في ستينيات القرن العشرين، أن يكون لهذه المخاوف أكثر من علاقة طفيفة بالخوف من عدم إشباع شهوة الشريك. في الواقع نستمر في عدم الرضى والمطالبة بأكثر، حتى لو حصلنا على المزيد من رعشة الجماع أو من قذف المني .لا يملك الناس انطباعاً محدَّداً عن الشعور بما يكفي كي تكون تجاربهم الجنسية "مُرضية "أو "ذات معنى "حقّاً أو ما شابه من التوصيفات. كان هذا النوع من إنكار الذات ما قصده فيبر عندما تكلم على التقشف، وهذا ما وصفه كوهوت بالمطالب القمعية للنرجسية. وعلى قدر ما نشعر أننا غير راضين تتركز طاقتنا كلها على أنفسنا.

تتجلى السمة النرجسية التقشفية الخاصة بالمجتمع الحديث في نمطين من التأثير، نقع عليهما دائماً في الأدبيات العيادية؛ الخوف من الإغلاق [أي بلوغ الهدف]، والشعور بفراغ داخلي.

إن التطلب المتصاعد للحاجات بحيث يجعلنا نشعر دائماً بنوع من عدم الرضى في الحاضر، هو غياب "الإغلاق "[أي لا وجود قط للحظة ممتلئة ومكتملة]. ولا نطمح إلى بلوغ هدفنا، لأن التجارب التي نعيشها تصبح عندئذٍ أهدافاً تتخذ شكلاً خاصّاً ووجوداً مستقلّاً. فكي يكون الفرد حرًّا من القيود كلها، عليه أن يمارس نوعاً من التقشف، أو كما كتب فيبر عن كالفن وخوفه من الشعائر، يجب على الواقع الممتلئ حقّاً أن يبدو دائماً مشبوهاً. ليست الأنا حقيقية إلا في حال كانت مطردة، وهي ليست مطردة إلا إذا أقدم المرء على إنكار متواصل للذات. وفي حال الامتلاء تتراءى التجربة منفصلة عن الأنا، وعلى نحو مفارق يشعر الفرد بأنه معرّض لنوع من النقص. فعلى الغريزة النرجسية أن تكون حالة ذاتية مستمرة.

السمة الثانية للنرجسية التي يؤدي فيها التقشف دوراً كبيراً، هي الشعور بفراغ داخلي. ففي هذه الجملة "لو كان بإمكاني الشعور بشيء"، يبلغ كل من إنكار الذات والاستغراق في الذات واقعاً منحرفاً حقّاً. ما من شيء حقيقي إذا كنتُ لا أستطيع

الإحساس به، لكنني، للأسف، لا أستطيع الإحساس بشيء. لذلك أجدني منساقاً إلى رفض كل واقع خارجي، فإذا كنت فارغاً عاطفيّاً، فكل ما هو خارجي ليس حقيقيّاً. في أثناء العلاج النفسي ينتقد المريض عجزه عن الاهتمام بالخارج، لكن هذا الانتقاد، الذي ينطوي ظاهراً على اشمئزاز من الذات، هو في الواقع اتهام للعالم الخارجي. ذلك لأن المعادلة الحقيقية هي التالية: لا شيء ينجح في جعلي أشعر. وتحت غطاء من الفراغ الداخلي تقبع شكوى طفلية من أن لا شيء قادر على جعلي أشعر إن لم أرغب في ذلك، ويختبئ داخل شخصيات أولئك الذين يعانون حقّاً، لأنهم يتعاملون بوجه خالٍ من التعابير مع الشخص أو النشاط الذي كانوا يرغبونه دائماً، وهذا هو السر، الاقتناع غير المدرَك بأن الآخرين أو الأشياء الأخرى في وضعها الحالي لن ترضيهم أبداً.

فالسمات التقشفية للنرجسية تفسر لماذا تتناقض هذه الحالة النفسية مع نمط تعبيري معيَّن. أخيراً ينجح التعبير للآخرين عما نشعر به في أن يظهر شديد الأهمية وشديد النقصان في آنٍ. ذلك لأن إضفاء شكل على هذا التعبير ينتزع من الإحساس صدقيته. وهذا يعني أن النرجسية هي الدعامة النفسية لنمط من التواصل يَفرض على إحساسنا، في حال شعورنا بإحساس ما، أن يكون ظاهراً، لأن "الداخل"، في أي حال، هو واقع مطلق. ونادراً ما يكون شكل الإحساس غير مشتق من الرغبة في الإحساس.

يُظهر الفرد حياته التعبيرية بطريقة كما لو أنه محكوم عليه بالفشل في استعراضها، وذلك خوفاً من دوافع التشييء وإبراز علاماتها، ويلوم الآخرين بسبب هذا الفشل. بيد أنهم يدركون أنه في حالة شعورية، لكن خوفه من تشييء عواطفه يجعلهم غير قادرين على معرفة طبيعة شعوره أو نوعه. فحالات النرجسية تنشئ غموضاً عاطفيّاً، لأن الوضوح الانفعالي يُعاش في هذه الحالات بصفته تهديداً. ومن يرفض بيان مشاعره، تظل رغبته في إظهار نفسه صادقةً مع ذلك. وفي حال أظهرنا أنفسنا حقّاً، ولم يستجب الآخرون لهذا الجهد في التواصل، فهذا يعني أن هناك شيئاً غير سوي فيهم: الفرد صادق، والآخرون لا يفهمونه وتخلَّوا عنه، ولا يعرفون كيف يلبون طلباته. هكذا تترسخ القناعة بأن دوافعنا الخاصة تشكِّل الحقيقة الوحيدة التي يمكننا الاتكال عليها. عندئذٍ يصبح تثبيت ما نشعر به موضوع بحث قسري .وبموقف متهاون تماماً

يتعامل الفرد مع مشكلة جعل هذا البحث عن الذات مفهوماً لدى الآخرين؛ لكن إذا أخبرهم عما يبحث عنه بالتأكيد ينبغي أن يفهموا ذلك.

لقد رأينا في القسم الثالث أن الاعتقاد باستعراض الانفعال ارتبط في القرن التاسع عشر بفكرة الكشف اللاإرادي عن هذا الانفعال. وكان داروين يقول: إن ما نشعر به يظهر بطريقة لا يمكننا التحكم فيها. أما النرجسية فتدفع فكرة الكشف اللاإرادي إلى نهايتها القصوى.

باختصار، حين يستنفر المجتمع الطاقات النرجسية، فإنه يحمل الأفراد على استدخال مبدأ مضادّ كليّاً لمبدأ اللعب. وفي هذا المجتمع من الطبيعي أن يظهر التصنع والعرف مشبوهَين. فمنطق مجتمع كهذا سيؤدي إلى تدمير هذين البعيدن من أبعاد الثقافة. وهو يدمرهما باسم إلغاء الحواجز التي تفصل بين البشر. غير أنه لا يستطيع القيام بذلك إلا بجعله هياكل السيطرة القائمة في المجتمع علاقات نفسية.

خلاصة: ضروب طغيان الحميمية

عندما نتكلم عـن ضروب طغيـان الحميميـة، تتبـادر إلى الـذهن صـورتان اثنتـان. واحـدة مبتذلة للحياة مقيَّدة بالأطفال، ورهون المنزل، والشجارات الزوجية، والذهاب إلى الطبيب البيطري وطبيب الأسنان، والنهوض من النوم في ساعة محدَّدة كل يوم، وركوب القطار إلى العمل، والعـودة إلى المنزل، واحتساء كأسين من المارتيني بحرص، وتدخين ثماني سجائر تُعَد الحصة اليوميـة، والقلـق من الفواتير، أي قائمة من الروتين المنزلي الذي سرعان ما يُنتِج صورة واحدة لطغيان الحميمية؛ إنـه إحساس برُهاب الأمكنة المقفلة. لكن يسعنا الكلام أيضـاً عـلى طغيـان الحميميـة ككارثـة سياسـية تتمثل في الدولة البوليسية، إذ تتعرض نشاطاتنا وأصدقاؤنا وآراؤنا كلها للرقابة الحكومية المستمرة. ويشتمل هذا الاضطهاد الحميم على خوف دائم من أن نُجَرّ إلى السجن في حال كشفنا عن حقيقة آرائنا، أو في حال تَحدّث أطفالنا في المدرسة عـن موقفنـا مـن السـلطة، أو في حـال ارتكبنـا جـرائم لاإرادية ضد الدولة، تقوم الدولة بإحصائها سرّاً. قد ترمز رواية مدام بوفاري (Bovary Madame) إلى نمط الطغيان الأول. أما الأسطورة الستالينية عن الشيوعي الشـاب الصـالح الـذي سـلَّم والديـه الضَّالَين إلى الشرطة [بسبب أخطائهم الأيديولوجية]، فتُقدِّم فكرة واضحة عن الطغيان الثاني.

بيـد أن هـاتين الصـورتين غـير كـافيتين. فالواجبـات الروتينيـة لا تكفـي لتفسـير الإحساس برُهاب الأمكنة المقفلـة الـذي يرهـق أفـراداً كثـيرين. ومراقبـة الفاشـية للحيـاة الخصوصية هي صـورة مضـلِّلة بسـهولة: حـين لا يكـون هنـاك دولـة توتاليتاريـة، نعتقـد

بسهولة كبيرة جداً أن المراقبة السياسية غير موجودة، بينما هي تتخذ شكلاً مختلفاً. هاتان الصورتان مخادعتان، لأنهما تنطويان على ضروب عنيفة من الطغيان الذي قد يكون أشد حذاقة.

إن أحد أقدم استخدامات كلمة "طغيان" في الفكر السياسي هو ترادفها مع السيادة. عندما يكون كل شيء خاضعاً لسلطان مبدأ ما أو شخص ما سيادته مشتركة، تصبح حياة المجتمع جائرة. ولا ينشأ هذا الحكم لمجموعة من العادات والأفعال، التي أرستها سلطة ذات سيادة مصدرها واحد، من طريق الإكراه الغاشم. يمكن أن يعمل بواسطة الإغراء، بحيث يتمنى الناس أن تحكمهم سلطة عُليا واحدة. هذه السلطة ليست بالضرورة شخصاً، ولا طاغية. تستطيع مؤسسة أن تؤدي الدور نفسه، ويمكن أن يمثِّل اعتقاد ما المعيارَ الموحَّد لقياس الحقيقة.

الحميمية طغيان في الحياة العادية من هذا النوع. إنها لا تُفرَض علينا، بل تثير لدينا الاعتقاد بمقياس موحَّد للحقيقة نقيس بواسطته تعقيدات الحقيقة الاجتماعية. والحميمية هي قياس المجتمع بتعابير وشروط نفسية. وعلى قدر ما ينتصر الطغيان يتعرض المجتمع للتشوه. لستُ في وارد الادعاء، في هذا الكتاب، بأنني أفهم المؤسسات والأحداث فكريّاً بإرجاعها بانتظام إلى شخصيات، إذ طبعاً ليست هذه هي الحال. لكننا لا نهتم بهذه المؤسسات ولا بتلك الأحداث، إلا حين تكون مرتبطة بشخصيات.

الحميمية هي، في آنٍ، مجال رؤية وتوقُّع للعلاقات الاجتماعية. إنها تحويل التجربة الإنسانية إلى تجربة محلية بجعل الأقرب إلى ظروف الحياة المباشرة الأكثر أهمية. وعلى قدر ما يسود طغيان القرب، يسعى الناس للتحرر من العادات والتقاليد الاجتماعية والأعراف من أجل الانفتاح في ما بينهم بطريقة غير مشروطة. والتوقع هو أن العلاقات الإنسانية تكون دافئة كلما توثقت بين الناس. لذلك يبحث الناس عن تخالط اجتماعي أشد كثافة لإزالة العقبات بين العلاقات الشخصية، لكن الواقع لا يلبث أن يُكذِّب هذا التوقع. فكلما اشتدت الحميمية بين الناس أصبحت علاقاتهم مؤلمة وقاتلة للأخوّة وغير اجتماعية.

يؤكِّد الفلاسفة المحافظون أن تجربة الحميمية مخيّبة جداً للأمل، لأن "الطبيعة البشرية" مريضة أو مدمِّرة، إلى حد أن الناس حين ينفتحون في ما بينهم لا ينجحون

إلا في أن يكشف كل منهم للآخر عن عذاباته الذاتية الصغيرة التي تُخفى بأمان في التجارب الأقل شدة. بيد أنني أعتقد أن الهزيمة التي ألحقتها الحميمية بالتخالط الاجتماعي سببُها سيرورة تاريخية أخْلَتْ الطبيعةُ البشرية في سياقها المكانَ لهذا المفهوم الفردي، وغير المستقر، والمستغرِق في الذات المسمى "الشخصية".

أدت هذه السيرورة التاريخية إلى تدمير التوازن الهش الذي كان المجتمع الغربي ما زال محافظاً عليه حتى بداية العصر الدنيوي والرأسمالي، أقصد التوازن القائم بين الحياة الخصوصية والحياة العمومية، وبين الحياة الشخصية والحياة اللاشخصية اللتين شكلتا مجالين اثنين استطاع الناس فيهما استثمار أهوائهم استثماراً مختلفاً جدّاً. وجغرافيا المجتمع أحالت إلى رؤية للطبيعة البشرية، ركيزتها مفهوم الشخصية الإنسانية الطبيعية [أو الطبع الفطري]. وهي شخصية لم تولِّدها التجارب الفردية توليداً، بل كشفت عنها فحسب. فالشخصية التي من صنع الطبيعة تنعكس في الكائنات البشرية، ولكن حينما اتخذت الدنيوية والرأسمالية أشكالاً حديثة في القرن التاسع عشر، فقدت فكرة الطبيعة المتعالية دلالاتها كلها شيئاً فشيئاً، واعتبر الناس منذ ذلك الحين أنهم، هم، خالقو شخصياتهم الخاصة، وأن كل تجربة غايتها تحديد من يكونون بعمق، ويجب أن يكون لها معنى بالنسبة إلى تحديد هويتهم. بيد أن عدم الاستقرار والتناقضات في حياتهم جعلت من الصعب تعريف هذا المعنى، أكثر فأكثر. وبناء عليه أصبح الاهتمام بالشخصية وقضاياها هو المهيمِن، وشيئاً فشيئاً نجحت هذه القوة الغامضة والمخيفة التي هي الأنا بتحديد العلاقات الاجتماعية، وتحولت حتى إلى مبدأ اجتماعي. عند هذا الحد، جرى الحط من قيمة المجال العمومي المعني بالدلالات والأفعال اللاشخصية.

إن المجتمع الذي نعيش فيه اليوم مثقَل بآثار ذلك التاريخ المتمثل في طمس الشأن العام نتيجة الاعتقاد بأن المعاني الاجتماعية تَنتُج من مشاعر الأفراد. لقد أضفى هذا التغيير الغموض على مجالين من مجالات حياتنا. المجال الأول هو مجال السلطة، والثاني هو مجال المستوطَنات [أي المدن] التي نعيش فيها.

نحن نعلم علم اليقين أن السلطة تعكس مصالح وطنية ودولية وقضايا إثنية أو اجتماعية، ونزاعات إقليمية أو دينية. بيد أن هذه المعرفة لا تؤثِّر في سلوكنا. ننتخب سياسيين لأنهم صادقون وأصيلون ومسيطرون على أنفسهم، في نظرنا، لأننا

محكومون بثقافة الشخصية التي تدير هذه المعتقدات [وقد ظهرت في القرن التاسع عشر]. ونقول إن هذه الشخصيات تجذب مجموعة واسعة من المصالح. ويُضعَف العمل السياسي الطبقي لأن الطبقة نفسها، ولا سيما الطبقات الجديدة التي تشكلت في القرن الحالي، تبدو تعبيراً عن قدرات شخصية فطرية. لقد أصبحت النزعة المحلية والاستقلال المحلي المبدأين السياسيين الجامعين تقريباً، وكأن تجربة علاقات القوة ستتسم بمعنى أكثر إنسانية كلما كان المقياس أكثر حميمية، بينما أمست بنى السلطة الحقيقية كونية أكثر فأكثر. وأصبحت الجماعة الأهلية سلاحاً ضد المجتمع الذي اعتُبِر أنه يتكون، على قدر كبير، من اللاشخصي. بيد أن سلطة الجماعة لا يمكنها أن تكون إلا سلطة وهمية في مجتمع كالغرب الصناعي الذي تَحقَّق استقراره بتمدده تصاعديّاً إلى المستوى العالمي لهياكل التحكم الاقتصادي. إجمالاً، لقد منعنا إيماننا بالعلاقات الإنسانية المباشرة على مستوى حميم من تحويل فهمنا لحقائق السلطة إلى إرشادات لسلوكنا السياسي. والنتيجة هي بقاء قوى الهيمنة أو عدم الإنصاف على هيمنتها من دون تحدٍّ.

هذا الاعتقاد بأن العلاقات الإنسانية الحقيقية تكمن في انكشافات من شخصية إلى شخصية قد شوّه، ثانياً، إدراكَنا لأغراض المدينة. فالمدينة هي أداة الحياة اللاشخصية، وهي البوتقة التي يتحوّل فيها تنوع الأشخاص والمصالح والأذواق البشرية وتعقيدهم إلى تجربة اجتماعية. بيد أن الخوف من اللاشخصية ينحو في هذه الحالة إلى تدمير هذه التجربة. يستحضر الناس في حدائقهم الجميلة والنظيفة في هايغيت (Highgate)، أو سكارسديل (Scarsdale)، أهوال لندن أو نيويورك، قائلين هنا نعرف جيراننا على الأقل؛ صحيح أن ما يجري هنا ليس بالشيء الكثير، لكننا في أمان على الأقل. إنها عودة إلى نزعة قبلية. وعندما نذكر أن أشخاصاً هم "مدينيون" و"متمدِّنون"، تخطر في أذهاننا الآن نخبة غير واضحة المعالم من المتحذلقين. فالخوف من الحياة اللاشخصية، والتشديد على التجربة الحميمة، هما ما يجعل من مفهوم الحياة المتمدنة والمدينية، حيث يعيش الناس تجارب متنوعة، بل يستمدون منها غنى داخليّاً، شيئاً ممكناً ومقتصراً على الأغنياء وذوي النفوذ. وبهذا المعنى يشير الاستغراق في العلاقات الحميمة إلى علامة من علامات مجتمع غير متمدن.

هذان الطغيانان للحميمية، أي هذان الرفضان للحياة اللاشخصية ولقيمتها، ينطويان على جانب مشترك ومتعارض. فإعادة اكتشاف المدينة، ورفض حياة الحي المحلية التي فرضها القرن التاسع عشر البرجوازي، هما إعادة اكتشاف تلقائي لنشاط سياسي معيَّن. وعندما يتعلم الناس الدفاع بشراسة عن مصالحهم الخاصة، يستطيعون أن يتعلموا كذلك التصرف بطريقة لاشخصية. وعلى المدينة أن تُعَلِّم ذلك التصرف، وأن تكون المكان الذي يمكن الانضمام فيه إلى الآخرين، والمنتدى الذي يضفي معنى على الانضمام إلى الآخرين من دون الاضطرار إلى التعرف عليهم كأشخاص، ومن دون الوقوع في قسر الحميمية. ولا أعتقد أن هذه الرؤية طوباوية. في أي حال شكلت المدينة دائماً، حتى القرن التاسع عشر، مقرًّا للحياة الاجتماعية النشيطة، ولصراع المصالح واستغلالها في معظم تاريخ الإنسان المتمدن، ومكاناً يسمح للإمكانات الإنسانية كلها أن تظهر وتعاش. بيد أن هذه الإمكانية المتمدنة في حال سبات اليوم.

خاتمة: ماذا حصل للمجال العمومي

يتألف المجال العمومي من أشخاص يختلفون عرقيّاً واثنيّاً ودينيّاً واقتصاديّاً؛ لا يعرفون بعضهم بعضاً، مع ذلك يتفاعلون. يشكِّل الفضاء العمومي أي مكان يتفاعلون فيه: مقهى، أو مصنع، أو شارع، أو مكتب كبير، أو مسرح، أو مستشفى، أو مركز تسوّق. يجب أن تعالِج التجربة في المجال العمومي مسألة تعقيدات الاختلافات البشرية؛ فالفضاء العمومي الحقيقي يجب أن يكون متعدد الطبقات والوظائف.

لقد تحوّل المجال العمومي في تفاصيله على مر الزمن. ما بقي ثابتاً نسبيّاً هو معناه القانوني؛ إذ لا تزال فكرة "العام" تُشير، منذ العصر الروماني، إلى القوانين التي تُطبَّق على الجميع، بينما يُشير "الخصوصي" إلى الصفقات أو الأفعال الخاصة التي لا تخضع لأحكام القانون. أما على الصعيد الاجتماعي، فقد أصبح التمييز بين العمومي والخصوصي أكثر مرونةً مع ولادة العصر الحديث.

لقد كان المجال العمومي أكثر أهمية من المجال الخصوصي في الحياة اليومية حتى خلال العصور الوسطى. على سبيل المثال، كان الناس، في ورشة عمل في العصور الوسطى، يعملون ويأكلون وينامون ويمارسون الحب في الأماكن نفسها؛ لم تكن هناك خصوصية بالمعنى الحديث. ومع مرور الوقت، تراجعت وطأة العيش في العمومي تدريجيّاً، وتنامت في المقابل الرغبة في العيش في الخصوصي، بحسب تعريف الأسرة، التي باتت حياتها الداخلية تزداد أهمية، وكذلك فكرة "الخصوصية" و"الحميمية" نفسها. اتّسم التوازن بين العمومي والخصوصي، بشكلٍ مبتذلٍ، بإنشاء غرف نوم منفصلة عن الغرف التي يدخلها الغرباء. وقد حوفِظ أيضاً على هذا التوازن

محافظة أقل وضوحاً، ولكن بالقدر نفسه من القوة، من خلال المشاعر مثل الحب والعار واليأس، التي يجب أن يحتفظ بها المرء لنفسه، أو يشاركها مع قلّةٍ قليلةٍ من الناس بدلاً من نشرها في العلن.

أما اليوم، فقد تميل كفة الميزان في الاتجاه الآخر. إذ يتلاشى التمييز بين العمومي والخصوصي في زمن فيسبوك وتتحكم الحميميات في الجمهور.

تشكلت علاقة خاصة بين المدينة والمجال العمومي. جاء في كتاب أرسطو بعنوان السياسة (Politics) "تتألف المدينة من أنواع مختلفة من البشر؛ فلا يمكن أن يؤسس أشخاص متشابهون مدينة". وخلال الحرب، كانت المجموعات المختلطة تحتمي خلف أسوار المدينة؛ واستقطبت أسواق المدينة الأجانب والمهاجرين للتجارة والعمل؛ ونشأت الديمقراطية في المدينة عندما كانت هذه المجموعات المختلفة تتحاور وتتناقش من أجل التعايش. إن ما ترتّب عن هذه الفكرة التقليدية عن المدينة هو أن المجال العمومي ذو طابع عالمي أكثر منه محلي. يكون المجال العمومي للمدينة قويّاً عندما يتمكن هؤلاء الغرباء من التجمع والتفاعل؛ ويكون ضعيفاً عندما لا يكون لديهم مكان للتجمع، أو إذا كانوا في الشارع أو في ساحة المدينة مختلطين، لكنهم لا يتفاعلون. أطلق أرسطو على النسخة القوية من المجال العمومي اسم سينيكيسموس (Synoikismos)، ومنه اشتُقت كلمة "التآزر" (synergy) الحديثة.

كان الموضوع الذي تناولته في كتاب أفول الرجل العمومي، يتعلق بدور المدينة في زمن تراجع المجال العمومي، أي كيف فقد المجال العمومي في المدينة حيويته على مر الزمن منذ منتصف القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين. في المدينة، فقدت الساحة العامة قيمتها مقارنةً بالمنزل الخاص أو الشقة الخاصة؛ وأصبحت أماكن العمل والمستشفيات والمدارس قائمة بذاتها. وباتت المجتمعات المنعزلة والمعزولة عن غيرها "حقائق من الحياة" أصبحنا نعتبرها أمراً مسلَّماً به. أما في القرن الثامن عشر، فلم يكن الناس كذلك؛ إذ كان الأغنياء والفقراء يتخالطون، كما كان يتخالط سكان المدن القدامى، مثل الباريسيين أو اللندنيين، بالمهاجرين من الريف. وينطبق الأمر نفسه على الثقافة اليومية، إذ كانت طريقة اللباس والحديث والتنقل في شوارع لندن في منتصف القرن الثامن عشر تختلف اختلافاً كبيراً عما كان الناس يرتدونه أو يقولونه

أو يفعلونه في داخل منازلهم. كان وجود مجال عمومي مختلط ومميَّز في آنٍ يعبِّر عن "حقيقة" الحياة المدينية التي اعتبروها أمراً مسلَّماً به.

كانت الروايات المتعلقة بالانحلال والأفول موضع شكٍّ مشروع: فالزمن لا يسلك مساراً مستقيماً. إن رواية الأفول التي تكلمت عنها لم تكن منتظمة فحسب، بل كانت عميقة أيضاً. وكان الحديث عن احترام الآخرين والقيم الديمقراطية، وما شابه ذلك، يبدو مجرّد تجريدٍ إذا لم يختبر الناس وجود الآخرين في مكان يختلطون فيه جسدياً، ويُضغطون معاً، ويتفاعلون من خلاله بعضهم مع بعض جسدياً وعقلياً. بمعنى آخر، كي يكون لديك مجال عمومي، فأنت بحاجة إلى أماكن عامة، إلى مدينة يلتقي فيها الغرباء. كان هذا النوع من المدن الأرسطية يتلاشى بوضوح عندما بدأتُ الكتابة، وحلّ محلّه بيئات قياسية نمطية لم تساعد الناس من مختلف الأعراق والطبقات والاثنيات أو أساليب الحياة، على التفاعل. بدا لي أن ضعف الأماكن العامة في المدن هو من أهم حقائق الحياة العمومية، وقد شكّلتُ سردي التاريخي في ضوء هذه القناعة.

لا أزال مقتنعاً بذلك، لكن المجال العمومي في المدن، خلال العقود التي أعقبت كتابة هذا التاريخ، قد تطوّر بطريقتين خارج نطاق السرد الذي قدّمته: التطور الأول يتعلق بالتكنولوجيا، إذ بدا العالم الافتراضي وكأنه يحل محل العالم الملموس المادي والحجري. أما التطور الآخر الذي لم أتوقعه فهو التسارع الكبير في النمو المديني في بلدان الجنوب العالمي. فقد أصبح المجال العمومي غير رسمي ومتحرراً، بدلاً من أن يكون وفقاً للقواعد الرسمية التي كانت تنظِّم الحياة في باريس ولندن في القرن الثامن عشر. لقد فكّرت وتمعّنت كثيراً في كلا التغييرين في الشارع، لا في المكتبة، وأدعو القارئ إلى أن يرافقني في هذا المسار.

الدائرة العمومية على الإنترنت: "لوحة المفاتيح هي بمثابة المقهى الذي أمضي فيه وقتي"، هذا ما أعلنه لي بيل ميتشل (Mitchell Bill) عام 2000. بعد كتابته مدينة البتات (Bits of City)، رأى ميتشل، المهندس المعماري في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (MIT)، وصاحب مصطلح "المدن الذكية"، أن عصراً جديداً من الحياة المدينية على الأبواب. وقد شكّل عام 2000 نقطة تحوُّل؛ فبينما كانت أجهزة الكمبيوتر الشخصية ما زالت تهيمن على عالم الإلكترونيات، بات المصمّمون أمام تحدٍّ بدأ يؤتي ثماره

في عام 1987، برعاية شركة آبل (Apple). وكانت الفكرة عبارة عن جهازٍ محمولٍ يُفعَّل بلمس شاشته بدلاً من الكتابة على لوحة المفاتيح، وهو جهاز يُمكن تشغيله لاسلكيّاً في أي مكان. وبفضل الهاتف الذكي والجهاز اللوحي، أصبح بإمكانك حمل المدينة في جيبك - ما يعني أن المدينة، كما عرفتها وكتبت عنها، بوصفها مكاناً ماديّاً من الجسد والحجر، قد عفا عليها الزمن.

اعتقد ميتشل، شأنه شأن العديد من خبراء تكنولوجيا المدن الذكية بعده، أن التكنولوجيا ستُنعش المجال العمومي. سيتواصل الناس فوراً مع الغرباء؛ وستُمكّنهم المعرفة الرقمية من التنقل في المدينة واستخدامها بكفاءة. وعلى الرغم من أنني في البداية تقبّلتُ رأي ميتشل القائل إن التواصل عبر الإنترنت سيُنعش حياة عمومية أكثر انفتاحاً على العالم، إلا أنه بات من الواضح الآن أن وسائل التواصل الاجتماعي تُكرّر الرواية القديمة التي تكلمت عنها.

في منتصف القرن الثامن عشر، لم تكن أذواق الرجل السياسي الجنسية، أو حياته العائلية، أو أصدقاؤه من شأن أحد؛ أما اليوم، فقد تحولت هذه الأمور إلى مصدر ترفيه للجميع؛ فوجود حاكمٍ مثل دونالد ترامب سيقابله الرفض لأن سياساته تنم عن جهلٍ وخطأ، لا لأنه شخص غير أخلاقي. وقد طُمس على نحو مماثل الخط الفاصل بين العمومي والخصوصي في السلوك اليومي. وأعلن مارك زوكربيرغ، مؤسس فيسبوك، أن "الخصوصية قد انتهت". لكن المقصود بذلك هو أنه لم يعد هناك تمييز بين العمومي والخصوصي؛ إذ أصبح الخصوصي يهيمن من خلال عرض تفاصيل حياة الفرد اليومية والحميمة. يمكن استخدام فيسبوك لأغراض أكثر عمومية لا تمسّ بالشخصي، كالإعلان عن احتجاج أو تنظيم معرض فني على الإنترنت. غير أن الإحصاءات تظهِر أن الأغلبية العظمى من أنشطته لا تنحصر في ذلك. فبدلاً من المناقشات المتواصلة، أصبحت المحادثات القصيرة هي القاعدة، وتظهر صور عابرة، وتتكون لمحات من الحميمية.

استنكرت مجموعة من النقاد عواقب إضفاء الطابع الشخصي على الفضاء الإلكتروني. شيري توركل (Turkle Sherry)، زميلة ميتشل في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، التي كانت في البداية متحمسة للحياة الإلكترونية، تحررت من هذه الفكرة الخاطئة بعد أن بحثت كيف أن وسائل التواصل الاجتماعي تعزل الأطفال،

إذ أن قضاء وقت طويل أمام الشاشة يحول دون بناء علاقات وطيدة. ووثّقت أيضاً مجموعة أخرى من النقاد، مثل يفغيني موروسوف (Morosov Evgeny) ونيكولاس كار (Nicholas Carr)، الاختلالات الإدراكية الناتجة ان الصور الفورية وصور إنستغرام الواقعية؛ ويرى موروسوف وكار أن على الناس التعمق في المشكلة لفهمها، لكن وسائل التواصل الاجتماعي ليست مهيأة للإدراك، الذي يتطلب وقتاً طويلاً.

من البديهي أن الانفصال الشخصي عن الحياة العمومية لا يعني ضعف السلطة. فقد رأى كلٌّ من توكفيل وكارل ماركس (اللذين كانا رفيقَي دربٍ رغم اختلافاتهما الكبيرة) أن السلطة تُستَخدَم عندما يصبح الناس غير مبالين بالحياة العمومية أو ساخرين منها. في كتاب أفول الانسان العمومي، سعيتُ لإظهار كيف أن ازدياد الاستغراق الذاتي للأفراد في مسائل الشخصية الفردية كان له تأثيرٌ مُذهلٌ سياسيّاً. وكان هذا قبل زمن طويل من ظهور الإنترنت الذي اختزل المؤسسات الاقتصادية أو السياسية إلى فئاتٍ ورموزٍ مُبسَّطة. يتبع الاستغراقُ في الذات الوهمَ البصري الذي يجعلنا نظن أن الشيء كلما ابتعد عنا، بدا أصغر. وقد أضاف عصر الإنترنت بُعداً آخر إلى هذا الوهم البصري. ففي عام 2000، عام نبوءة ميتشل المتفائلة، كانت عمليةٌ جارية، يصفها المحلِّل التكنولوجي يوري بنكلر (Benckler Yuri) بأنها انتقال من "بيئة مفتوحة إلى بيئة مغلقة" للتكنولوجيا؛ إذ بدأت بضع شركات كبيرة بالتحكم في الأجهزة والبرمجيات. وعصرنا اليوم هو عصر الرأسمالية الاحتكارية. أعتقد أن حقيقة احتكار التكنولوجيا نادراً ما يُشكِّك فيها، لأن هذه الاحتكارات تروِّج منتجات تُسبّب الإدمان الشخصي؛ فلا أحد يرغب في سجن موّرده.

نظراً إلى كل هذا، قد يُخيَّل للبعض أن شعوراً بالشماتة قد راودني، بعد أن ثبتت صحة انتقادي لأفول المجال العمومي. لكن معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، وخصوصاً ميتشل، حالا دون شعوري بهذا الرضا الذاتي.

بحسب ميتشل، ستُخترَع، عبر تاريخ التكنولوجيا، أداة قبل أن يعرف الناس أفضل طريقة لاستخدامها. كان هذا هو الحال مع المشرط المعدني الصلب، مثلاً، وهو سكين طوَّر العمليات الجراحية في القرن السادس عشر؛ إذ تطلّب الأمر ثلاثة أجيال حتى يتمكن الجراحون آنذاك من معرفة الطريقة المثلى لاستخدامه وكيفية تقطيع [الأنسجة]. وتُستخدم الأدوات الجديدة عادةً، وكقاعدة عامة، باتّباع الممارسات

القديمة. هذا هو الوضع الذي نعيشه حالياً في عالمنا الإلكتروني؛ فالتكنولوجيا الجديدة لم تنشئ مجالاً عامّاً جديداً - على الأقل ليس بعد.

المدن الذكية: إن المدينة الذكية مدينتان مختلفتان. في المدينة الأولى، تُحدِّد التكنولوجيا المتقدمة كيفية استخدام الناس للمساحات التي يسكنونها. تشكِّل خرائط غوغل المثال الأكثر شيوعاً على ذلك: يحدّد البرنامج أقصر أو أسرع مسافة موجودة بين نقطتين. أما في المدينة الثانية، فتُنسّق التكنولوجيا المتقدمة الأنشطة المعقدّة والفوضوية، لكن من دون أن تُلغيها. ومن الأمثلة البارزة على ذلك، الميزانيات التشاركية المُعتمَدة في مئات المدن في البرازيل؛ إذ تُساعد حوسبة البيانات الضخمة على تمكين هذا الجهد الجمعي المُعقّد. يتلاشى المجال العمومي في النوع الأول من المدن الذكية، لكنه يتجدد في النوع الثاني.

في كوريا الجنوبية، تُبنى المدينة الذكية سونغدو (Songdu)، التي تبعد عن جنوب غرب سيول ساعة بالسيارة. وتُبنى هذه المدينة من الصفر على أرضٍ مُستصلحة من المحيط. وفي عام 2012، بلغ عدد سكانها حوالى 30 ألف نسمة، لكن المدينة تسعى لمضاعفة عدد سكانها عشرة أضعاف خلال خمس سنوات. تبدو سونغدو من فوق الأرض كجنة خضراء؛ تحيط الحدائق بأبراجها، حدائق مزروعة بكثافة، وممتدة على مساحة واسعة.

يخفي مظهرها الهادئ حقيقة أن المساحات الخضراء، والبرك الصغيرة، والشبكة المتموجة، تخضع جميعها لتحكّم مركزي. يُعَد مركز التحكم في المدينة الذكية سونغدو مكاناً هادئاً بشكل غريب. يُطلَق عليه اسم "قمرة القيادة"، وهي كلمة قد لا تُنطق بسهولة في اللغة الكورية، لكنها تُعبِّر عن طموح مُخطِّطي سونغدو في إنشاء نموذج يحتذى به في أماكن أخرى، أي نموذج قائم على توجيه المدينة كما لو كنت تقود طائرة. تؤدي قمرة القيادة دور الساحة العامة للمدينة. تعرض مجموعة من الشاشات العملاقة ما يحدث لجودة الهواء، واستهلاك الكهرباء، وتدفقات المرور في المدينة؛ يجلس الفنيون على كراسٍ دوّارة، يُراقبون الشاشات، ويدوّنون الملاحظات بين الحين والآخر، ويُجرون عملية حسابية إذا أظهرت الأرقام على الشاشة أي خلل، لكنهم لا يُكثرون من الكلام. فلا داعي لذلك. إن الخوارزميات التي تُشغِّل الآلات التي بدورها تُشغِّل المدينة، تعمل بكفاءة؛ والفنيون يرافقونني بجولة في المكان بفخر هادئ.

هناك حلقة تربط بين مركز القيادة المركزية والمستشعِر أو الهاتف الذكي المحمول؛ يُبلِغ المستشعِر، أو الجهاز المحمول (أو الشخص الذي يحمله) عن المعلومات، لكن أجهزة الكمبيوتر في مركز القيادة تقوم بتفسير المعلومات وكيف يجب أن يتصرف الجهاز المحمول بناءً عليها. بالطبع، هذه هي الطريقة التي تعمل بها خرائط غوغل والتطبيقات المألوفة الأخرى. غير أن نطاق التحكم في سونغدو أكبر بكثير. إذ يتولى مركز قيادة واحد تسجيل مكان تواجد موظفيه من خلال مراقبة استخدام الهواتف الذكية. وفي استخدامات أقل رقابة وهيمنة للتكنولوجيا مثل تنظيم إشارات المرور، باتت مدينة بأكملها، وإن كانت صغيرة، تعمل بأوامر قمرة القيادة - أو بتعبير أدق، بناءً على طلبات تجميع البيانات الضخمة والخوارزميات التفسيرية ومراقبة الآلات التي تُعرَض في الغرفة. ويجسّد هذا النوع من التحكم عبر قمرة القيادة النموذج التوجيهي للمدينة الذكية.

هذه مدينة ذكية من دون مجال عام. لم يتطور الغرباء المجتمعون هنا مع مرور الوقت، بل حُدّدت لهم طرائق العيش في قمرة القيادة منذ البداية. السلطة هنا معزولة تماماً عن التقييم العام. إن النظام معزول تقنيّاً؛ لا أحد يصوّت على ما ينبغي على المديرين في قمرة القيادة فعله.

تُمثِّل مدينة بورتو أليغري (Alegre Porto) في البرازيل نموذجاً مختلفاً للذكاء المديني. تُعَد هذه المدينة موطناً للميزانية التشاركية، وهي عملية توزيع للموارد الاقتصادية من القاعدة إلى القمة، دشّنها عمدة المدينة، أوليفيو دوترا (Dutra Olivio)، عام 1989. كانت الفكرة في البداية أن تُقرر مجموعات المواطنين والجمعيات المحلية كيفية إنفاق الأموال في الأحياء. وقد أتاح ظهور البيانات الضخمة إمكانية توسيع نطاق النظام، بحيث تتشارك المجتمعات المحلية البيانات في ما بينها، وتُحدد من يحصل على ماذا من الموارد التي لا تزال شحيحة. وقد وجد البنك الدولي أن المجتمعات المحلية تميل إلى إنفاق الأموال على البنية التحتية، ولا سيما على الصرف الصحي والكهرباء والمرافق الصحية؛ وتتيح هذه المشاريع الفعّالة للأحياء مشاركة الموارد مع الأحياء الأخرى، كما هو حال العيادات الصحية، أو دمجها في المدينة، وكما هو حال شبكات الكهرباء والمياه. ويمكن التعامل مع "المدخلات" البشرية الضخمة - أي تغيّر الأصوات - من خلال احتساب التغيرات في توزيع

الأموال على العديد من المجتمعات في الوقت الفعلي. وبدلاً من أن يكون الغرض من البيانات الضخمة وصف الواقع، تُمكّن البيانات الضخمة الآن من تنسيق المشاركة على نطاق المدن الكبرى. وقد أصبح هذا الهيكل الذكي مُعتمَداً الآن في أكثر من 250 مدينة برازيلية أخرى.

من التقنيات المتقدمة الأخرى، النمذجة الثلاثية الأبعاد، التي تساعد المواطنين والمخطِّطين على تصوّر شكل المدينة في المستقبل. كانت لعبة الكمبيوتر "سيمسيتي" (SimCity) نسخة مبكرة تهدف إلى تصوير المدن بهذه الطريقة. أما اليوم، فيستخدم مشروع "فورسيتي" (ForCity) في ليون، فرنسا، نسخاً متطورة من هذه النماذج الثلاثية الأبعاد لعرض تصوّر لمستقبل مديني، مستنداً إلى مجموعات البيانات الضخمة لإنتاج صور مفصَّلة للبنية المدينية المستقبلية. ورغم أنها تتطلب إدخالاً من خبير، إلا أن نماذج فورسيتي قادرة على ترجمة أوامر مباشرة إلى حد ما، مثل "اِعرض ثلاثة احتمالات لعرض رصيف شارع يقطنه عدد X من السكان، ويشهد كثافة مشاة Y، وكثافة وقوف ثابت Z". وبالتالي، يمكن للمواطنين والمخططين طرح أسئلة افتراضية ومقارنة الإجابات الممكنة. في السابق، قبل استخدام النمذجة الحاسوبية، كانت تُعرض الخطة خلال اجتماع المجموعة، وإذا رغب الحضور في تعديل جانب معيّن منها، كان على المخططين مغادرة القاعة وإعادة الحسابات ورسم المخططات، وعقد اجتماع آخر. الآن يمكن لأي شخص البقاء في الغرفة أثناء اتخاذ القرار، لأن الحواسيب قادرة على إجراء هذه الحسابات بسرعة كبيرة.

في بورتو أليغري وليون، تُعَدّ التكنولوجيا بمثابة مجموعة من الأدوات تخدم الحياة العمومية، بينما ليس الأمر كذلك في سونغدو. ففي النموذج التوجيهي، تتمثل مشاركة المواطنين، في أحسن الأحوال، في الاختيار من قائمة محدودة من الخيارات المحدَّدة مسبقاً. أما في النموذج التنسيقي، فإن المواطنين هم من يضعون هذه القائمة. وعموماً، يجب أن يتّبع المجال العمومي الرقمي نهج المدينة الذكية التنسيقية، إذ يُشرَك الناس عبر الإنترنت في تشكيل المحتوى، بدلاً من استهلاك برامج مُعَدّة مسبقاً. هذه كانت فكرة أرسطو تماماً: على الجمهور أن يحكم نفسه بنفسه.

الدائرة العمومية غير الرسمية: قبل عشرين عاماً من لحظة التحوّل الرقمي المحمول مع مطلع الألفية، بدأت مدن في الجنوب العالمي بالنمو فجأةً لأسباب قاسية. فقد

دفع الركود الاقتصادي وحرب العصابات والقيود التقليدية التي تفرضها الأسرة والطبقة والطائفة، ملايين الناس إلى الهجرة من الريف إلى المدن - وهو شكل من أشكال التنمية غير المتكافئة إذ فضَّل المهاجرون الاستقرار في عدد قليل من المدن الكبرى بدلاً من الانتشار انتشاراً أكثر توازناً في البلدات الصغيرة. وفي ثمانينيات القرن العشرين، بعد الانتهاء من كتابي أفول الرجل العمومي، أردتُ فتح صفحة جديدة في مسيرتي المهنية والبحث في هذا التحول. لذلك بدأتُ العمل مستشاراً لمختلف الأقسام في الأمم المتحدة. في البداية، بدا أن هناك فجوة هائلة بين الشمال العالمي في الماضي، كما كنت قد استكشفته في كتاب أفول الرجل العمومي، والجنوب العالمي في الوقت الحاضر.

تُجسّد دلهي نوع المدينة التي تتطور في الجنوب العالمي. يتجاوز عدد سكانها الحالي 28 مليون نسمة، وهي أكبر من العديد من الدول الأوروبية. غير أنها أقل كثافة أو تنظيماً مقارنةً بنيويورك ومنطقتها المدينية في منتصف القرن العشرين. تتألف دلهي إلى حد بعيد من مبانٍ متضعضعة من طابق واحد أو طابقين، مصنوعة من جدران حجرها رمادي وسقوف من الصفيح ونوافذ من البلاستيك؛ وتنتشر هذه المساكن العشوائية في المدينة، وتمتد كيلومتراً بعد كيلومتر. ويوجد فوقها خلايا إسمنتية رديئة البناء تتكون من أربعة إلى ستة طوابق، تأوي الطبقة العاملة الصاعدة في دلهي؛ وكما هو الحال في التجمعات الشبيهة بالأحياء الشعبية، فإنها تتوزع عبر المدينة توزعاً غير منتظم. وبطبيعة الحال، تمتلك دلهي مساحاتها العامة الضخمة، التي بُنيت خلال فترة الحكم البريطاني، لكنها لا تحتوي نبضَ الحياة الفعلي للمدينة.

النغمة السائدة في دلهي هي تدبير الأمور بشكل غير رسمي، والتوافق والارتجال - وهي نغمة تتردد في مدن أخرى في الجنوب العالمي حيث لا تُقدِّم مدارسها وعياداتها الصحية ووسائل النقل والصرف الصحي وغيرها من الخدمات العامة سوى دعم ضعيف للفقراء والطبقة العاملة والطبقة الوسطى الدنيا. يُنتج هذا التدبير غير الرسمي حياةً جمعية مُربكة، إذ يحتشد الناس معاً بشكل عشوائي في ظاهره، وغالباً لأسباب مُتعارضة، فبعضهم يتسوق لشراء الطعام بجانب جيران يحاولون فرز المنتجات المصنوعة يدوياً للشحن، وبجانب آخرين يتجادلون سياسيّاً، وآخرين يحاولون تنظيم اجتماع لأولياء أمور المدرسة المحلية. لا تزال الفوارق الطبقية قائمة بقوة في

الهند، لكن على أرض الواقع، تتعايش هذه التراتبيات مع حياة شارع فوضوية، تكاد تلامس طابع الفوضى الخلّاقة.

عندما زرتُ دلهي، أول مرة، باعتباري مستشاراً للأمم المتحدة، أدركت أن الفوارق الغريبة التي كنت أعرفها بين الخصوصي والعمومي لم تكن تنطبق هناك. ويعود ذلك جزئيّاً إلى العدد الهائل من "ساكني الأرصفة" في تسعينيات القرن العشرين، أي المحرومين الذين كانوا ينامون في الشوارع، ويتناولون طعامهم عند مداخل الأبنية حين تهطل الامطار، ويتجولون نهاراً بحثاً عن أعمال مؤقتة؛ ولا شك في أن الحميمية والانكشاف كانا يمتزجان في حياتهم اليومية. أما بين الحرفيين الذين التقيتهم، فكان هناك الطابع نفسه غير المتبلور للمساحة المدينية عموديّاً؛ إذ كانت الورش والمتاجر موجودة في الطابق الأرضي، بينما تقع في الأعلى، فوق سلّم خشبي، مساحة تأكل فيها العائلة وتنام، لكن لم يكن هناك تمييز حقيقي بين المنزل والعمل. وفي تسعينيات القرن العشرين، حاولت الطبقات المتوسطة في دلهي الابتعاد قدر الإمكان عن هذا المزيج، ولكن في ذلك الوقت كانت لا تزال تشكِّل شريحة صغيرة من المدينة.

مع مرور الوقت، وكما يحدث دائماً، بدأتُ أُلاحظ فروقاً في أماكن كان يُغفل عنها السياح سابقاً. نتج هذا الدمج بين العمومي والخصوصي، في بعض مساحات المدينة، عن نوع مُحدَّد من التخطيط؛ فقد مكّن التصميم من الطابع غير الرسمي. وقد بيّن لي أحد المواقع في دلهي هذا الأمر بوضوح.

تقع ساحة نهرو جنوب مدينة دلهي العملاقة، وهو سوق ضخم على شكل حرف T، بمساحة خمسة هكتارات. تُشكّل المباني المنخفضة التي تصطف على جانبي سوق نهرو نسخةً من وادي السيليكون؛ هنا، تَشْغَل شركات التكنولوجيا الناشئة غرفاً ضيقة بجوار ورش إصلاح أجهزة الكمبيوتر ووكلاء السفر ذوي الأسعار المنخفضة. على هذه الهضبة المكشوفة في الهواء الطلق، يبيع الناس الهواتف الذكية وأجهزة الكمبيوتر المحمولة واللوحات الأم المستعملة، إضافة إلى لباس الساري أو أسطوانات أفلام بوليوود، التي تأتي أحياناً من الصناديق نفسها. تتدفق الحشود بحماسة المتسوقين؛ أما في دور السينما، فيُقطَّع فيلم بوليوود نفسه ويُعدَّل بشكل مختلف ليتناسب مع اللغات الثلاث التي يُعرض بها حاليّاً.

في الليـل، تظهـر أشـباح الهنـد عـلى هيئـة سـكان الأرصـفة الـذين يسـتوطنون السـلالم أو ينتشرون تحت الأشـجار القليلـة التـي تـوفر لهـم مـأوى مـن تقلبـات الطقـس. في إحـدى الليـالي، شاهدتُ الشرطة وهي تحاول إبعاد هؤلاء السكان الليليين: تَقدَّم أفـراد الشرطـة، وأعـاد المهجَّـرون تنظيم صفوفهم خلفهم. وما إن اختفت الشرطة، حتى عاد سكان الأرصفة إلى افتراش الأرصفة مـن جديد - وكانت الشرطة تدرك تماماً أنهم سيفعلون ذلك. إن عدم القدرة على ضبط ساحة نهرو هو ما يجعل من هذه الساحة مكاناً غير رسمي.

يمكن أن يتخذ الطابع غير الرسمي شكلاً أكثر بهجة عنـدما يتنـاول النـاس طعـامهم خـلال النهار. لا ينأى روّاد الأعمال الصغار في مجال التكنولوجيـا بأنفسـهم عـن صـخب السـوق النـابض؛ فعلى سبيل المثال، يقع كشك طعام ممتاز أمام مـدخل مجموعـة مكاتـب تضـم شركـة نجحـت في إطلاق اكتتاب عام أولي؛ وبدلاً من تناول الغداء في مكان راقٍ، لا يزال الشباب ذوو الملابس الأنيقـة يتسكعون حول هذا الكشك، يتناولون الطعام في أطباق ورقية، ويتبادلون أطراف الحديث بسهولة مع صاحبة الكشك التي تبدو كأم حنون شبه عمياء.

نشأ المجال العمومي غير الرسمي في ساحة نهرو بفضل التخطـيط الجـاد الواسـع النطـاق. وقد بُنيت المباني المكوّنة من أربعة طوابق والتي تصطف على طول الساحة المركزية لساحة نهـرو، فوق مرأب ضخم للسيارات تحت الأرض؛ الساحة نفسها مرتفعة قلـيلاً عـن الأرض، مـا يمنـع ميـاه الأمطار والأوساخ من المناطق المحيطة من الجريان إليها. هذا الارتفاع لسقف المرأب، عـلى الـرغم من أنه من غير المرجَّح أن يفوز بأي جوائز معمارية، يجعل التصميم ناجحاً. وقد أنفق المخططـون أموالاً طائلة لتوفير محطة مترو فعالة وخاصة لساحة نهرو، وأنشأوا محطة حافلات بسيطة، لكنهـا فعالة بالقدر نفسه. تُظهِر الخطط الأصلية للهيكل الساحة فارغة، تتناثر فيها بعض الصور لأشخاص مستلقين يرتاحون بعد التجوال في الداخل. هذا التصوير لمكان من دون وجود بشري هو أمر شائع في عالم التخطيط العمراني. وبالطريقة نفسها، أظهر أوسكار نيماير (Niemeyer Oscar) في تصوره الأصلي للعاصمة الجديدة برازيليا مشهداً فارغاً تحيط به مجموعة كبيرة من المباني الحكومية. لكن في كل من دلهي وبرازيليا، كـان النمـو السـكاني سـبباً في مـلء المشـهد الخـالي بطرائـق لم يتوقعهـا المخططون.

لم يكن هذا النمو ذاتيّاً - أي إنه لم يحدث تـدريجيّاً مـع تكـاثر العـائلات وتوسـعها بمـرور الوقت؛ فالمشهد الخالي يعج بالنازحين بسرعة أكبر. ولكن ليس صحيحاً تماماً أن المدينة غير الرسمية نشأت في مساحات لم تكن موجودة من قبل. غالباً ما ينشأ المجال العمومي غير الرسمي في أمـاكن ومساحات لم تكن موجودة من قبل. إن أكثر الصور دراماتيكية للتوسع المديني في الجنوب العالمي هي في الواقع التعديات على الأراضي الزراعية أو الحرجية، كما هو الحال في الأحياء الفقيرة في ريـو دي جانيرو التي تزحف على سفوح الجبال. وعلى نحو مماثل، وإن كان أقل وضـوحاً، فـإن العديـد من الأماكن التي يسكنها المهاجرون الفقراء قد تمّ تخطيطها مسبقاً، وبُنيت لغرض معـيّن - موقـف سيارات أو موقعاً سكنيّاً - من ثم فقدت قيمتها لدى مطوّريها الأصليين وجرى الـتخلي عنهـا؛ وقـد استولي على هذه المساحات المهجورة. وفي حالة ساحة نهرو، يمكن أن تُحدث الأنشطة غير المخطَّط لها تحولاً في بيئة كانت قد صُمّمت بعناية بطريقة جيدة وبُنيت بعناية. لا يظهر المجال العمـومي غير الرسمي تلقائيّاً؛ إنه متأصل في تاريخ المدينـة السـابق. إن هـذه الملاحظـةَ المجـرَّدة في ظاهرهـا مهمةٌ في فهم سبب هشاشة المجال غير الرسمي في مدن الجنوب العالمي.

مجال عام هش: تعطّل هاتفي الآيفون فجأةً؛ فكرتُ في استبداله، وهو أمرٌ لا يُعَدّ مكلفاً في ساحة نهرو. فكثير من السلع هناك رخيصة الثمن، لأنها "وقعت في أيدينا بالمصـادفة"، بحسـب مـا قال أحد التجار لصديقي المترجم متكلّماً عن صندوق ممتلئ بهواتف آيفون جديـدة، كلهـا حمـراء اللون. وكان هو من عرض علينا إتمام صفقة "بالجملة"، وقمنا بذلك على صـندوق كرتـوني مقلـوب كان بمثابة منضدة للتاجر.

باعني هاتفاً رديئاً. عدتُ بعد يومين، ووجدتُه، وطالبتُه باسـترداد أمـوالي؛ فـأطلق صـديقي الهندي الذي كان برفقتي وابلاً من الكلمات الهندية التي بدت أنها تحمـل تهديـداً، فـما كـان مـن التاجر إلا أن سلّمني هاتفاً جديداً (وكان يعمل). ثم ابتسم بائع الآيفون، كما لـو كـان هـذا مجـرد جزء من روتين العمل اليومي. لم يكن شابًّا أنيقاً، بل رجلاً أصلع ممتلئ الجسم؛ وكانت على مكتبـه - الصندوق الكرتوني المقلوب - صورة صغيرة مؤطرة لطفلين صغيرين.

وبعد أن هدّأ من روعي، قدَّم لي البائع الشاي، فجلسنا على جانبي صندوق الكرتون الملطخ بحلقات تركتها أكواب شاي سابقة؛ ومن الواضح أن تقديم الشاي للزبائن الذين تم إرضاؤهم، كان أيضاً من ممارسات العمل المعتادة. ومن خلال مترجمٍ كان يقف خلفي أثناء جلوسنا، أخبرتُ التاجر أنني باحث، فأجاب قائلاً: "أنا السيد سودهير". وسودهير هو اسمٌ أول. يبدو أن مضيفي، الذي يعتقد أن جميع الأميركيين يستخدمون الأسماء الأولى عند التعرف إلى الغرباء، قد استخدم اسمه، ربما مُضيفاً كلمة "السيد" إشارةً إلى وجوب معاملتي له باحترام.

بدأت تتكشف قصته الآن. فقد تلقّى السيد سودهير بضع سنوات من التعليم تفوق المعتاد، في قرية تبعد ثمانين كيلومتراً، ولعل هذا ما دفعه في سن المراهقة إلى السعي وراء مستقبله في دلهي، بأي وسيلة ممكنة. وقد ساعده بعض المعارف على العمل في ساحة نهرو، بدايةً في أكشاك كريهة الرائحة في مرأب السيارات، الذي كان مخصصاً للتجار الأكثر هامشية؛ وقال السيد سودهير: "كان الوضع في المرأب جحيماً. كان عليّ أن أكون متيقظاً في كل لحظة". ومع مرور الوقت، تمكّن من العمل في موقع ثابت فوق الأرض.

إن كونه تاجراً في المسروقات لا ينتقص من سمعة السيد سودهير بوصفه رب عائلة مخلص. فقد أتاحت له السوق فرصة وضع "حجر ثابت" يستطيع ولداه الاعتماد عليه عند تولّيهما إدارة العمل. وسعى السيد سودهير، الذي احتل منزله بطريقة غير شرعية لمدة أربعة عشر عاماً، لتحسينه عاماً بعد عام؛ ويريد اليوم تثبيت هذه التحسينات بجعل وضعه السكني قانونيّاً. قال لي بفخر: "أضفتُ أنا وابناي مؤخراً غرفة جديدة إلى منزلنا"، وقد عملوا على بنائها كل ليلة حجراً تلو الآخر.

غير أنه قال "أعلم أنني سأُطرد"، وهو ينظر من حولنا في ساحة نهرو. إذ أصبحت ساحة نهرو هدفاً للمستثمرين، بفضل مساحتها الشاسعة، وميزاتها من حيث سهولة النقل وبساطة المباني فوق الأرض. وستقضي الملكية الخاصة على هذا النمط من السكن العشوائي في مكان عام. وعلى نحو مماثل، استعان المطوّرون بمحامين باهظي الأجر لاستعادة المنزل الذي بناه السيد سودهير على أرض محتلة. لدى هؤلاء المحامين أيضاً علاقات بحزب المؤتمر الهندي، الذي لا يزال يتمتع بنفوذ كبير خلف الكواليس، على الرغم من تراجع تمثيله النيابي بحلول عام 2015. هنا أيضاً، تنطبق عبارة "أعلم أنني سأُطرد".

في نهاية القرن الماضي، ومع تزايد زخم الثورة المدينية، احتلت جموع الفقـراء المتدفقـة إلى المدن أراضي خالية، لا يملكون عليها أي حق قانوني؛ وبحسب أحد التقديرات، استوطن 40 في المئـة من سكان المدن الجدد عام 2000، وبنوا أكواخاً مـن قوالـب البنـاء الإسـمنتية أو الكرتـون. ويريـد المالكون اليوم استعادة ممتلكاتهم - في بعض الحالات لرغبتهم في بنـاء مبـانٍ جديـدة، وفي حـالات أخرى لجني الأرباح من القيمة التي أضافها المستوطنون إلى البيئة العمرانية.

للأسف، تشكِّل حالـة السـيد سـودهير مثـالاً نموذجيّـاً. فالمجـال العمـومي غـير الرسـمي - الجذاب للسياح والمغري للمهاجرين - يمنح الفقراء مثله موطئ قدم في المدينة، لكنه لا يـوفر لهـم أي ضمانة أو أمان. وهكذا، فإن الطابع غير الرسمي يحمل جانبين متناقضين في علاقته بالزمن، مثل الإله جانوس ذي الوجهين: قابل للاستمرار على المدى القصير، ولكن ليس على المدى الطويل.

الماضي والحـاضر: تُعَـدّ التكنولوجيـا والطـابع غـير الرسـمي العلامتـين البـارزتين في المجـال العمومي اليوم. ويمكـنهما أن يتـداخلا تـداخلاً إيجابيّـاً؛ إذ يُمكـن أن تسـاعد الأدوات التكنولوجيـة الفقراءَ والمهمَّشين على تحقيق قـدر مـن الاسـتقرار في حيـاتهم، مـن خـلال تـوفير معلومـات عـن الظروف الاقتصادية والسياسية، لا تتوافر لهم من خلال التجارب الشخصية المباشرة. وتَعِـد المدينـة الذكية التنسيقية المواطنين العاديين بهذه القوة، وهذا من شأنه أن يشكِّل نقلةً نوعيةً عن الماضي.

مع ذلك، لا يزال الماضي يُطارد الحاضر. تعتمد الدائرة العمومية غير الرسمية على العلاقات المباشرة، وهي علاقات لا تزال هشّة اليوم كما كانت في القرن التاسع عشر. قد ينطوي النـاس عـلى أنفسهم مع تزايد اعتمادهم على الإنترنت. تعيش المجتمعات المحلية المتغيرة، اليوم كما في المـاضي، في ظل قوى اقتصادية وسياسية تسعى لاستنزاف طاقتها.

لا شك في أننـي أرغـب في أن تبلـغ الروايـة التـي سُرِدت في كتـاب أفـول الرجـل العمـومي خواتيمها. يتطلب ذلك الأمر العودة إلى جذور المجال العمـومي مـثلما وصـفها أرسـطو في الأصـل: مدينة يلتقي فيها غرباء ويتشاركون الـتحكم في مجريـات حيـاتهم، مـن دون أن تـربطهم علاقـات شخصية.

ملحق:

"إني أتَّهم!"(364)

رسالة إلى السيد فيليكس فور، رئيس الجمهورية

السيد الرئيس:

اسمح لي، انطلاقاً من امتناني لاستقبالك اللطيف لي ذات يوم، أن أُبديَ حرصي للمجد الذي تنفرد به، وبأن أقول إن نجمك، الذي كان يرافقه الحظ حتى الآن، مهدَّد بأشد العيوب خزياً ولا يمكن محوه؟

لقد خرجتَ سالماً من الافتراءات الدنيئة؛ لقد أسرتَ القلوب. وتبدو متألقاً في ذروة التمجيد الذي شكَّلته تلك الاحتفالية الوطنية التي مثّلها التحالف الروسي لفرنسا، وتستعد الآن لتترأس الانتصار الرسمي لمعرضنا العالمي، الذي سيتوِّج قرننا العظيم من العمل، والحقيقة، والحرية. ولكن، يا لها من وصمة عار على اسمك - بل كنت على وشك أن أقول على عهدك - هي هذه الفضيحة البشعة، قضية دريفوس! لقد تجرّأ مجلس حرب على تبرئة إسترازي طاعةً للأوامر، في ضربة قاضية لكل عدالة، ولكل حقيقة. والآن، قد قُضيَ الأمر! لقد تلطخت سمعة فرنسا؛ وسوف يُكتب في التاريخ أن في ظل رئاستك، يمكن ارتكاب هذه الجريمة الاجتماعية.

بما أنهم تجرّأوا، فسأتجرّأ أنا أيضاً. سأقول الحقيقة. فقد قطعت وعداً بأن أقولها، إن لم تكشفها المحاكم بصورة كاملة وجلية بعد أن طُرقت الأبواب القانونية كما

ينبغي. إنه واجبي أن أتكلّم؛ فلن أكون شريكا في الجريمة. سيطاردني شبح هذا الرجل البريء في الليالي، هذا الرجل الذي يُعامَل، في بلاد بعيدة، بأفظع أنواع العذاب، ليكفِّر عن جريمة لم يرتكبها.

وإليك، يا سيدي الرئيس، أطالب بالكشف عن هذه الحقيقة، بكل ما في ثورة الرجل الشريف من قوة. ولأنك شريف، أنا مقتنع بأنك تجهلها. فلمن، إذاً، أشجب تلك العصابة الخبيثة من المذنبين الحقيقيين، إن لم يكن لك، وأنت القاضي الأول للبلاد؟

أولاً، الحقيقة بشأن محاكمة دريفوس وإدانته.

لقد دبّر رجلٌ شرير كل شيء، وهو من نفّذ الجريمة - الكولونيل دو باتي دو كلام، وكانت رتبته آنذاك مقدّم. إنه يمثِّل قضية دريفوس برمّتها؛ فلن تُعرف الحقيقة إلا حين يُجرى تحقيق نزيه يثبت أفعاله ومسؤوليته. إنه يبدو من أكثر العقول تهوراً وتعقيداً، عقلٌ تطارده الأوهام الرومانسية، ويجد لذته في أساليب الروايات الصحافية: أوراق مسروقة، رسائل مجهولة، لقاءات في أماكن مهجورة، نساء غامضات يبعن أدلة دامغة ليلاً. هو من ابتكر فكرة إملاء كتابة القسيمة على دريفوس، وهو من حلم بدراستها في داخل غرفة تملأها المرايا من كل جانب؛ هو من صوّره الرائد فورزينيتي لنا حاملاً مصباحاً معتماً، يحاول التسلل إلى المتهم وهو نائم، ليُسلِّط فجأة ضوءاً ساطعاً على وجهه، آملاً أن ينتزع منه اعترافاً بالجريمة في حيرة استيقاظه. وليس عليّ أن أروي القصة كاملةً؛ فليبحثوا وسيجدون. أُعلن ببساطة أن المقدّم دو باتي دو كلام، المُكلَّف، بصفته ضابطاً قضائيّاً، بمهمة إعداد قضية دريفوس، هو، بحسب تسلسل الأحداث والمسؤوليات، أول من ارتكب الخطأ القضائي الفادح الذي حصل.

كانت القسيمة بالفعل منذ فترة في عهدة الكولونيل ساندير، مدير مكتب المعلومات، الذي توفي منذ ذلك الحين بسبب شللٍ أصابه. وقد وقعت "حالات فرار"؛ واختفت وثائق، ولا تزال تختفي حتى اليوم؛ وكانت مسألة إعداد القسيمة موضع تحقيق، إلى أن تم التوصل تدريجيّاً إلى استنتاج مسبق مفاده أن المؤلف لا بد أن يكون ضابط أركان وضابط مدفعية، - وهو خطأ مزدوج واضح يُظهِر الطريقة السطحية التي عولجت بها القسيمة، إذ يُثبت الفحص المنهجي أنه لا يمكن أن يكون قد كتبها إلا ضابط في الجيش. لذا فتشوا منزلهم؛ وفحصوا الكتابات؛ كان

الأمر أشبه بمسألة عائلية - خائن يُضبط في مكاتب وزارة الحرب نفسها، وقد يُطرد منها. لا داعي لتكرار قصة معروفة جزئيّاً. يكفي القول إن المقدّم دو باتي دو كلام تدخّل بمجرد أن شُكِّك في دريفوس. ومنذ تلك اللحظة، هو من اخترع دريفوس. فأصبحت القضية قضيته؛ وتعهّد بتضليل الخائن، وحمله على الاعتراف الكامل. هناك أيضاً، بلا شك، وزير الحرب، الجنرال مرسييه، الذي لا يتمتع بذكاءٍ عالٍ؛ وهناك أيضاً رئيس الأركان، الجنرال دو بواديفر، الذي يبدو أنه استسلم لأهوائه الدينية، ونائب رئيس الأركان، الجنرال غونس، الذي نجح ضميره في التكيف مع أمور كثيرة. لكن في البداية، لم يكن هناك في الأساس سوى الرائد دو باتي دو كلام، الذي يقودهم جميعاً، ويتحكم فيهم، لأنه يهتم أيضاً بالروحانيات، وعلم الغيب، ويتواصل مع الأرواح. لا يمكن أن يتصور المرء التجارب التي أُخضع لها دريفوس المسكين، والخداع الذي تَعرّض له والاستجواب الذي يفوق الخيال، وكل هذا الجنون المؤلم.

آه! هذه القضية الأولى كالكابوس لمن يعرفها بتفاصيلها الحقيقية. ألقى المقدّم دو باتي دو كلام القبض على دريفوس، ووضعه تحت حراسة مشدَّدة؛ وتَوجّه إلى السيدة دريفوس، فأرعبها، وأخبرها أنها إذا تكلمت، ستخسر زوجها. في هذه الأثناء، كان المسكين يتعذب، وينادي ببراءته. وهكذا استمر التحقيق، كما لو كنا في القرن الخامس عشر، وسط أجواء من الغموض واعتماد مجموعة من الوسائل الهمجية، كلها مبنية على تهمة صبيانية واحدة، هذه القسيمة التافهة، التي لم تكن مجرد خيانة مبتذلة، بل كانت أيضاً أكثر عمليات الاحتيال وقاحة. فالأسرار الشهيرة التي سُرِّبت أثبتت، بأغلبيتها، أن لا قيمة لها. إنني أصر هنا لأننا أمام البذرة التي أنبتت لاحقاً الجريمة الحقيقية، الإنكار الخطير لتحقيق العدالة الذي تعانيه فرنسا. أود أن أوضح بالتفصيل كيف وقع هذا الخطأ القضائي؛ كيف وُلد من دسائس المقدّم دو باتي دو كلام؛ وكيف انساق إليه الجنرال مرسييه والجنرالان دو بواديفر وغونس، مُتَوَخِّينَ تدريجيّاً مسؤولية هذا الخطأ، الذي اعتقدوا لاحقاً أن من واجبهم فرضه كحقيقة مقدسة، حقيقة لا تقبل الجدل. في البداية، لم يكن الأمر من جانبهم سوى الإهمال وسوء التقدير. وفي أسوأ الأحوال، نراهم يستسلمون للأهواء الدينية المحيطة بهم، ولتحيزات روح الجماعة. لقد تركوا للجنون أن يفعل فعله.

لكن ها هو دريفوس يمثل أمام مجلس الحرب. يُطلب التزام أقصى درجات السرية. ولو أن خائناً فتح الحدود للعدو وقاد إمبراطور ألمانيا حتى كاتدرائية نوتردام، ما كانوا ليعتمدوا تدابير أكثر صرامة في الصمت والغموض. الأمة في حالة ذهول؛ يُحكى عن أفعال فظيعة، عن خيانات وحشية تثير سخط التاريخ، وبطبيعة الحال تنحني الأمة أمام هذا الواقع. لا يوجد عقاب قاسٍ بما يكفي؛ ستصفِّق حتى للإهانة العلنية؛ وستتمنى أن يبقى الرجل المذنب على صخرة العار، يأكله الندم. لكن، هل هذه الأمور حقيقية، - هذه الأشياء التي لا توصف، هذه الأشياء الخطيرة، القادرة على إشعال أوروبا، والتي اضطروا إلى دفنها بعناية خلف الأبواب المغلقة؟ ما كان وراء كل هذا إلا الأوهام الرومانسية والجنونية للمقدّم دو باتي دو كلام. كل هذا تم فقط لإخفاء أكثر روايات الصحف ابتذالاً. وكي نتأكد من ذلك، ما علينا إلا أن نراجع بعناية لائحة الاتهام التيت تُليت أمام مجلس الحرب.

يا لخواء هذه التهمة! أن يُدان رجل بناءً على هذه الوثيقة يُعَدّ ظلماً كبيراً. أتحدى الشرفاء أن يقرأوها من دون أن يرتجفوا غضباً ويصرخوا احتجاجاً على المعاناة الهائلة التي يعيشها دريفوس هناك، في جزيرة الشيطان. يجيد دريفوس لغات عدة - هذه جريمة؛ لم يُعثَر على وثيقة تُدينه في منزله - وهذه جريمة؛ يزور أحياناً مسقط رأسه - وهذه جريمة؛ إنه مجتهد، راغب في معرفة كل شيء - وهذه جريمة؛ لا يختلط عليه الأمر - وهذه جريمة؛ يختلط عليه الأمر - وهذه جريمة. ويا لبساطة هذه الوثيقة، هذه الادعاءات الشكلية الفارغة! لقد أبلِغنا بوجود أربع عشرة تهمة، لكننا لم نجد، في النهاية، سوى تهمة واحدة، وهي تهمة القسيمة. ولكن حتى في ما يخص هذا، علمنا أن الخبراء لم يتفقوا؛ وأن أحدهم، السيد غوبير، طُرد بقسوة لأنه تجرّأ وأعرب عن رأيه الذي لم يكن مطابقاً للرأي المطلوب. أُبلغنا أيضاً عن ثلاثة وعشرين ضابطاً جاءوا للتأثير على دريفوس بشهاداتهم. لا نزال نجهل النتائج التي تأتت من استجوابهم، لكن من المؤكد أنهم جميعاً لم يهاجموه. وتجدر الإشارة إلى أنهم جميعاً ينتمون إلى مكاتب وزارة الحرب. إنها محاكمة عائلية؛ وكأنهم يشاركون وهم مسترخون في بيوتهم؛ ويجب أن نتذكر أن هيئة الأركان أرادت المحاكمة، وحضرت لإصدار الحكم، وقد أصدرته بالفعل مرة ثانية.

لم يبقَ إلا القسيمة إذاً التي اختلف الخبراء بشأنها. يقال إن القضاة كانوا سيُبرئون المتهم في قاعة المجلس بطبيعة الحال. ومن السهل، بعد ذلك، فهم هذا الإصرار المستميت الذي يبررون به الإدانة اليوم، عبر تأكيد وجود وثيقة سرية ساحقة، وثيقة لا يمكن عرضها، تبرر كل شيء، وثيقة يجب أن ننحني أمامها كما ننحني أمام إله خفي لا يُرى ولا يُدرَك. أنكرُ وجود هذه الوثيقة؛ أنكرُها بكل قوتي. إنها وثيقة سخيفة، أجل، ربما وثيقة تتعلق بنساء صغيرات، فيها ذُكر رجل بدأ اسمه بحرف الدال - كثير المطالب؛ بلا شك زوجٌ ما يظن أنهم لا يدفعون له ثمناً كافياً مقابل زوجته. بيد أنها وثيقة تمس الدفاع الوطني، وسيؤدي عرضها إلى إعلان حرب غداً! لا، لا؛ إنها كذبة؛ وكذبة أشد فظاعة وسخرية لأنهم يكذبون من دون عقاب، بطريقة لا يُمكن أن يُدينهم بها أحد. إنهم يثيرون مشاعر فرنسا؛ ويختبئون وراء انفعالاتها المشروعة؛ ويُسكتون الأصوات بتشويش القلوب وإفساد العقول. لا أعرف جريمة مدنية أعظم من هذه.

هذه، إذاً، يا سيدي الرئيس، الحقائق التي تفسر كيف كان من الممكن ارتكاب خطأ قضائي؛ وتأتي الأدلة الأخلاقية، ومكانة دريفوس كرجل ثري، وغياب الدافع، وهذه الصرخة المستمرة بالبراءة، لتبرهن على أنه ضحية للأوهام غير العادية للمقدّم دو باتي دو كلام، ومحيطه الديني، ولتلك المطاردة المسعورة لـ "اليهود القذرين" التي تسيء إلى عصرنا.

أما بالنسبة إلى قضية إسترازي، فقد مرت ثلاث سنوات ولا يزال الشعور بالذنب يؤنب الكثير من الضمائر التي تبحث بقلق، ثم تتيقن في النهاية من براءة دريفوس.

لن أروي الشكوك التي ساورت السيد شورير كستنر، التي ما لبثت أن تحولت إلى يقين. لكن بينما كان يُجري تحقيقه الخاص، كانت أمور خطيرة تحدث في هيئة الأركان. فقد توفي الكولونيل ساندير، وخلفه المقدّم بيكار رئيساً لمكتب المعلومات. وبهذه الصفة، وقع هذا الأخير، في إطار ممارسته لمهامه، على برقية - رسالة موجَّهة إلى الرائد إسترازي من عميل لدولة أجنبية. كان من واجبه الصريح أن يفتح تحقيقاً في الموضوع. ومن المؤكد أنه لم يتصرف إلا بأمر رؤسائه. لذا، عرض شكوكه على رؤسائه ضمن التسلسل الهرمي، أولاً إلى الجنرال غونس، ثم إلى الجنرال دو بواديفر، ثم إلى الجنرال بيّو، الذي خلف الجنرال مرسييه وزيراً للحرب. إن وثائق بيكار الشهيرة، التي أثارت جدلاً كبيراً، لم تكن في يوم من الأيام

سوى وثائق بيّو، أعني الوثائق التي جمعها مرؤوس لوزيره، والتي لا تزال موجودة في وزارة الحرب. استمرت التحقيقات من أيار / مايو إلى أيلول / سبتمبر 1896، وهنا يجب التأكيد بشكل قاطع أن الجنرال غونس كان مقتنعاً بذنب إسترازي، وأن الجنرال دو بواديفر والجنرال بيّو لم يشككا في أن القسيمة الشهيرة كانت بخط يد إسترازي. لقد خلص تحقيق المقدَّم بيكار إلى إثبات هذا الأمر. لكن ردة الفعل كانت شديدة، لأن إدانة إسترازي تضمنت حتماً إعادة النظر في محاكمة دريفوس؛ وهو ما عزمت هيئة الأركان على تجنبه بأي ثمن.

ثم حدث أمرٌ مثير للقلق. لوحظ أن الجنرال بيّو لم يكن متورطاً بأي شكل من الأشكال؛ فقد تولّى الأمر بتأنٍّ؛ وكان قادراً على كشف الحقيقة. لكنه لم يجرؤ خوفاً من الرأي العام من دون شك، وخوفاً أيضاً من خيانة هيئة الأركان بأسرها، الجنرال دو بواديفر والجنرال غونس، ناهيك عن مرؤوسيهما. ثم لم تكن هناك سوى لحظة صراع بين ضميره وما اعتقد أنه مصلحة المؤسسة العسكرية. وعندما انقضت هذه اللحظة، كان الأوان قد فات. لقد تورط بنفسه. ومنذ ذلك الحين، ازدادت مسؤوليته؛ لقد حمل على عاتقه جريمة الآخرين، فأصبح مذنباً مثلهم، بل أكثر منهم ذنباً، لأنه كان في وسعه تحقيق العدالة، ولم يفعل شيئاً. افهم هذا؛ لمدة عام، عرف الجنرال بيّو والجنرالان دو بواديفر وغونس أن دريفوس بريء، وقد احتفظوا بهذا الأمر المروّع لأنفسهم. وهؤلاء الناس يستطيعون النوم بضمير مرتاح، ولديهم زوجات وأولاد يحبونهم!

لقد قام الكولونيل بيكار بواجبه كرجل شريف. أصر في حضور رؤسائه، باسم العدالة؛ حتى أنه توسّل إليهم؛ أخبرهم بمدى عدم نزاهة مماطلتهم، في ضوء العاصفة الرهيبة التي كانت تتحضر، والتي لا بد ستنفجر بمجرد معرفة الحقيقة. وفي وقت لاحق، تحدّث السيد شورير كستنر على نحو مماثل للجنرال بيّو، متوسلاً إليه باسم الوطنية أن يأخذ الأمر على عاتقه وألّا يسمح بأن تتفاقم الأمور وأن تتحول إلى كارثة علنية. لا، لقد ارتُكبت الجريمة؛ والآن لا يمكن هيئة الأركان الاعتراف بها. فأُرسل الكولونيل بيكار في مهمة؛ وأُبعد أكثر فأكثر حتى وصل إلى تونس، حيث أرادوا ذات يوم تكريمه على شجاعته بتكليفه بمهمة كانت ستؤدي بالتأكيد إلى مقتله في المنطقة التي لقي فيها الماركيز دي موريس حتفه. لم يكن في حالة عار؛ كان الجنرال غونس يراسله بمودة؛ ولكن هناك أسراراً لا يجدي الكشف عنها نفعاً.

في باريس، واصلت الحقيقة مسارها، ونعلم جميعاً كيف اندلعت العاصفة المتوقعة. اتهم السيد ماتيو دريفوس الرائد إسترازي بأنه الكاتب الحقيقي للقسيمة، في اللحظة التي كان فيها السيد شورير كستنر على وشك تقديم طلب لإعادة النظر في المحاكمة إلى الحارس. وهنا ظهر الرائد إسترازي. تُظهر الأدلة أنه كان في البداية مذهولاً، على وشك الانتحار أو الفرار. ثم فجأةً عزم على مواجهة الأمر بجرأة؛ وأذهل باريس بعنف موقفه. الحقيقة هي أن النجدة كانت قد وصلته؛ فقد تلقّى رسالة مجهولة تُحذره من مكائد أعدائه؛ حتى أن امرأة غامضة تسللت ليلاً لتسلّمه وثيقة مسروقة من هيئة الأركان، والتي من شأنها أن تُنقذه. ولا يسعني إلا أن أرى هنا مرة أخرى أفعال المقدّم دو باتي دو كلام، وقد أدركت أساليب خياله الخصب. كانت مهمته، أي إلقاء التهمة على دريفوس، في خطر، وكان مصمماً على الحؤول دون فشل مهمته. إعادة النظر في المحاكمة؟ - كان ذلك يعني سقوط الرواية الصحافية، المُبالغ فيها والمأساوية، بخاتمتها البشعة في جزيرة الشيطان. هذا لن يكون مجدياً أبداً. ومنذ تلك اللحظة، بدأ الصراع بين المقدّم بيكار والمقدّم دو باتي دو كلام، أحدهما مكشوف الوجه والآخر مُقنّع. وسنراهما قريباً أمام العدالة المدنية. في الحقيقة، إنها هيئة الأركان تدافع عن نفسها، وترفض الاعتراف بجريمتها، التي تتزايد بشاعتها ساعةً بعد ساعة.

وتساءل البعض بدهشة من كان يحمي الرائد استرازي. ففي البداية، كان المقدّم دو باتي دو كلام هو الذي خطط بالسر لكل شيء ونفّذ كل شيء. وقد كشفت هذه الوسيلة السخيفة عن تورطه. ومن ثم، كان هناك الجنرال دو بواديفر والجنرال غونس والجنرال بيّو نفسه الذين كانوا مجبرين على تبرئة المقدّم، لأنهم لا يستطيعون السماح بالاعتراف ببراءة دريفوس من دون أن تواجه وزارة الحرب ازدراء الرأي العام في حال فعلوا ذلك. وكانت النتيجة الجميلة لهذا الموقف غير العادي أن الرجل الصادق الوحيد في القضية، المقدّم بيكار، الذي لم يفعل سوى واجبه، قد أصبح هو الضحية، ضحية السخرية والعقاب. يا لها من عدالة، يا له من يأسٍ رهيب يقبض على القلب! لقد ذهب بهم الأمر إلى أن يتهموه بالتزوير، وبأنه أعدّ الرسالة لإدانة إسترازي. ولكن لماذا؟ ولأي هدف؟ ما الدافع؟ هل يتقاضى هو أيضاً أجراً من اليهود؟ إن المضحك في القصة هو أنه كان في الواقع معادياً للسامية. أجل! إننا شهود على هذا المشهد المشين، أي تبرئة رجالاً ضائعين غارقين في الديون وجرائم ارتكبوها، بينما يُنتهَك

الشرف عينه ويُطاح برجلٍ حسن السيرة لا تشوبه شائبة. وعندما يبلغ أي مجتمع هذا المستوى، فإنه يبدأ بالتأكُّل من الداخل.

ها هي قضية إسترازي، يا سيدي الرئيس، وهي قضية مذنب كان من المقرَّر أن يُبرّأ اسمه. ولقد تمكّنا طوال شهرين تقريباً من متابعة هذا العمل الرائع بتفصيله. ولقد اختصرت الموضوع، لأن ذلك ليس إلا ملخص لرواية ستُكتب صفحاتها بالكامل ذات يوم. وهكذا رأينا الجنرال دو بيليو، ومن ثم الرائد رافاري آنذاك، يقودان تحقيقاً تُشوَّه فيه سمعة الناس المحترمين. ثم انعقد مجلس الحرب.

فكيف يمكن التوقع أن يفضَّ مجلس الحرب ما فعله مجلس الحرب؟

لن أتحدث عن اختيار القضاة، وهو أمر يمكن دائماً التلاعب به. أليست الفكرة العليا للانضباط، والتي تجري في دماء هؤلاء الجنود، كافية للقضاء على قدرتهم على الحكم بإنصاف؟ من يتكلم عن الانضباط يتكلم عن الطاعة؟ عندما يعلن وزير الحرب، القائد الأعلى، علناً، وسط تصفيق ممثلي الأمة، قدسية الأحكام القضائية وعدم جواز مراجعتها؛ أتتوقعون من مجلس الحرب أن يناقضها رسميّاً؟ من الناحية الهرمية، هذا مستحيل. لقد أثّر الجنرال بيّو على القضاة بإعلانه، وأطلقوا حكمهم كما لو كانوا في مواجهة فوهة المدفع، من دون تفكير. إن الرأي المسبق الذي اعتمدوا عليه هو ما يلي: "لقد أدين دريفوس بارتكاب جريمة الخيانة من طرف مجلس حرب، وبالتالي فهو مذنب؛ ونحن، مجلس حرب، لا نستطيع أن نعلن براءته، لأننا نعلم أن الاعتراف بذنب إسترازي يعني إعلان براءة دريفوس". لا شيء يمكن أن يقنعهم بالتخلي عن هذا الموقف.

لقد أصدروا حكماً ظالماً سيظل يثقل كاهل مجالس الحرب إلى الأبد، وستكون كل المراسيم التي تطلقها من الآن فصاعداً عرضةً للتشكيك. يمكن القول إن مجلس الحرب الأول قد افتقر إلى الفهم؛ أما الثاني فكان إجراميّاً لا محالة. وأكرر أن عذره كان أن القائد الأعلى قد أعلن أن الحكم لا يمكن دحضه، وهو مقدس وفوق البشر، بحيث لا يستطيع المرؤوسون أن يقولوا العكس. يتحدثون عن شرف الجيش، وأنه يجب علينا أن نحبه ونحترمه. بالتأكيد! إنه الجيش الذي سينهض لمواجهة أول تهديد، والذي سيدافع عن الأرض الفرنسية. هذا الجيش هو كل الشعب، ونحن لا نكن له سوى الحب والاحترام. لكن الأمر لا يتعلق بهذا الجيش، الذي تهمّنا كرامته أولاً، في

حاجتنا إلى العدالة. الأمر يتعلق بالسيف، بالقائد الذي قد يفرضونه علينا غداً. وأن نقبّل بتقوى مقبض السيف، الإله؟ قطعاً لا!

إضافة إلى ذلك، لقد أثبَتُّ أن قضية دريفوس كانت قضية تتعلق بمكاتب وزارة الحرب، وضابط أركان، اتهمه رفاقه الضباط، وأدين تحت ضغط رئاسة الأركان. ومرة أخرى، لا يمكن استعادة براءته من دون أن تكون القيادة العليا بأكملها مذنبة. كما إن مكاتب وزارة الحرب، بكل الوسائل الممكنة، ومن خلال الحملات الصحافية، والاتصالات، والنفوذ، حمت إسترازي فقط لإدانة دريفوس مرة أخرى. ما التغييرات الجذرية التي يجب على الحكومة الجمهورية أن تجريها على هؤلاء اليسوعيين كما يسمّيهم الجنرال بيّو نفسه! أين الوزير الوطني القوي والعاقل الذي يجرؤ على إعادة صوغ وتجديد كل شيء؟ ماذا عن الأشخاص الذين أعرفهم الذين يواجهون احتمال اندلاع حرب، وهم يرتجفون من الخوف لأنهم يعرفون في أي أيدي يكمن الدفاع الوطني! ويا له من وكر للدسائس الحقيرة، والنميمة، والانحلال، ما آل إليه هذا الملاذ المقدس، الموكول إليه مصير الوطن! إننا مرتعبون أمام الصورة البشعة التي عكستها قضية دريفوس على البلد، تلك التضحية البشرية بشخصٍ بائس، "يهودي قذر"! آه! يا له من مزيج من الجنون والغباء، والاوهام الجامحة، وممارسات الشرطة المنحطة، وعادات التفتيش والطغيان، وحيث تتحكم أهواء قلة من الأشخاص المتألقين بالذهب، بأحذيتهم فوق عنق الأمة، ينادون بالحقيقة والعدالة، تحت ذريعة كاذبة ومدنسة للمقدسات تُدعى مصلحة الدولة العليا.

ومن جرائمهم الأخرى قبولهم دعم الصحافة القذرة، وسمحوا لأنفسهم بأن يُدافع عنهم كل مخادع في باريس، حتى إننا نشهد الآن انتصار الخداع الوقح مقابل سقوط الحق والنزاهة. إنها جريمة أن يَتهموا بإثارة النعرات في فرنسا من يرغبون في رؤيتها أمةً شريفةً، على رأس الأمم الحرة والعادلة، بينما هم أنفسهم يُدبِّرون مؤامرة وقحة لفرض الباطل، في وجه العالم أجمع. إنها جريمة أن يُضلَّل الرأي العام، وأن يُستغلّ هذا الرأي الذي حرّفوه حتى الهذيان، لمهمة فرض الهلاك. إنها جريمة أن تُسمَّم عقول البسطاء والمتواضعين، وأن يُثيروا مشاعر الرجعية والتعصب، بينما يبحثون عن ملاذٍ وراء معاداة السامية البغيضة، التي ستضمحلّ بسببها فرنسا الليبرالية العظيمة، فرنسا حقوق الإنسان، إن لم تتخطَّ هذه المحنة. إن استغلال الشعور بالوطنية للقيام بأعمال الكراهية هو

جريمة، وأخيراً فإن جعل السيف هو الإله الحديث هـو جريمـة، في حـين أن كـل العلـوم الإنسـانية تعمل على بناء معبد الحقيقة والعدالة المقبل.

هذه الحقيقة، هذه العدالـة، التـي لطالمـا تمنيناهـا، - كـم يؤلمنـا أن نراهـا تُضرَب هكـذا، وتُهمَل وتُطمَس. لديّ شكٌّ في الانهيار الذي لا بد أنه قد حلَّ بروح السـيد شـورير كسـتنر. وأعتقـد حقًّا أنه سيشعر بالندم أخيراً لأنه لم ينتفض يوم الاستجواب في مجلس الشيوخ، حـين كـان عليـه أن يكشف الأمر برمّته، ليقلب كل شيء رأساً على عقب. لقد كـان رجـلاً أمينـاً للغايـة، رجـلاً مخلصـاً، وكان يرى أن الحقيقة كافية في حد ذاتها، خصوصاً عندما تبدو ساطعة كضوء النهـار. مـا الجـدوى من قلب كل شيء ما دامت الشمس ستشرق قريباً؟ ولهذه السـكينة الواثقـة يُعاقَـب الآن بقسـوة. وينطبق الأمر نفسه على المقدّم بيكار، الذي، بدافع من شعورٍ بالكرامة السامية، لم يكـن مسـتعدّاً لنشر رسائل الجنرال غـونس. إن هـذه التحفظـات تُشرِّفـه أكـثر، لأنـه بيـنما ظـل يحـترم الانضـباط العسكري، كان رؤساؤه يسيئون إليه، ويحيكون له المؤامرات بطريقة غير متوقَّعة وفظيعة للغايـة. ها هما ضحيتان، شخصان نبيلان، قلبان بسيطان، وضعا ثقتهما بالـلـه، بينما كـان الشـيطان يفعـل فعله. وفي قضية المقدّم بيكار، شهدنا حتى هذا الأمر الحقير، - محكمة فرنسـية، بعـد أن سـمحت للمُدعي في القضية باستدعاء شاهد علناً واتهامه بكل جريمة، أغلقـت أبوابهـا بمجـرد تقـديم هـذا الشاهد لشرح شهادته والدفاع عن نفسـه. أقـول إن هـذه جريمـة أخـرى، وإنهـا سـتوقظ الضـمير العالمي. لا شك في أن للمحاكم العسكرية فكرة غريبة عن العدالة.

تلك إذاً هي الحقيقة البسيطة، يا سيدي الرئيس، وهي مُرعبـة. سـتبقى وصـمة عـار عـلى عهدك. أظن أنك عاجز في هذه المسألة، وأنـك سـجين الدسـتور وبيئتـك. مـع ذلـك، لـديك واجـب إنساني، ستتأمل فيه، وستؤديه. وليس في الأمر أنني يائس. أكرر بيقين أشد إصراراً: الحقيقة ماضـية، ولا شيء يستطيع إيقافها. يشهد اليوم البداية الحقيقية للقضية، إذ لم تتضح المواقف إلا اليوم: مـن جهة، المذنبون الذين لا يريدون النور؛ ومن جهة أخرى، دعاة العدالة، الـذين سيضـحّون بحيـاتهم من أجلها. عندما تُدفن الحقيقة في الأرض، تتراكم هناك، وتكتسب قوة انفجارية هائلة، بحيث يوم انبثاقها، تقذف بكل شيء في الهـواء. وسـوف نـرى مـا إذا كـانوا قـد اتخـذوا الاسـتعدادات اللازمـة لمواجهة الكوارث الأكثر هولاً التي لم تقع بعد.

لكن هذه الرسالة طويلة يا سيدي الرئيس، وحان الوقت لإنهائها.

إني أتهم المقدّم دو باتي دو كلام بأنه كان الرأس المدبّر الشيطاني للخطأ القضائي - وإن كنت مستعدًّا للاعتقاد بأنه فعل ذلك من دون وعي - ومن ثم دافع بعد ذلك عن عمله الكارثي، لمدة ثلاث سنوات، من خلال أكثر المؤامرات إجراماً.

إني أتهم الجنرال مرسييه لأنه سمح لنفسه أن يصبح متواطئاً في إحدى القضايا الأكثر ظلماً في هذا القرن، على الأقل بسبب ضعف إرادته.

إني أتهم الجنرال بيّو، بأنه كان يمتلك بين يديه بعض الأدلة على براءة دريفوس، وأنه أخفاها؛ وأنه أصبح مذنباً بهذه الجريمة المتمثلة في إهانة الإنسانية وإهانة العدالة من أجل هدف سياسي، ولإنقاذ هيئة الأركان المتورطة.

إني أتهم الجنرال دو بواديفر والجنرال غونس بأنهما جعلا من نفسيهما شريكين في الجريمة نفسها، الأول من دون شك بدافع الشغف الكهنوتي، والثاني بدافع روح الجماعة الذي يجعل من وزارة الحرب تابوتاً مقدّساً، لا يُمسّ.

إني أتهم الجنرال دو بيليو والرائد رافاري بإجراء تحقيق مشين، وأعني بذلك تحقيقاً مشوَّهاً تشويهاً فاضحاً ومنحازاً بشكل فظيع، ونجد في تقرير الأخير أثراً لا يُمحى من الجرأة الساذجة.

إني أتهم خبراء الخط الثلاثة، بيلوم، وفارينار، وكوار، بتقديم تقارير كاذبة ومزوَّرة، ما لم يُثبت الفحص الطبي إصابتهم بأمراض في البصر والعقل.

إني أتهم مكاتب وزارة الحرب بمواصلة حملة بغيضة في الصحافة، ولا سيما في صحيفتي ليكلير (L'Éclair) وليكو دو باري (L'Écho de Paris) بهدف تضليل الرأي العام وتغطية أخطاء الوزارة.

إني أتهم، أخيراً، مجلس الحرب الأول بانتهاك القانون من خلال إدانة شخص متّهم على أساس وثيقة سرية، وأتهم مجلس الحرب الثاني بتغطية هذا الانتهاك، طاعةً للأوامر، من خلال ارتكاب الجريمة القضائية المتمثلة في تبرئة رجل مذنب عن قصد.

إنني، وأنا أوجَّه هذه الاتهامات، لست غافلاً عن أنني أعرّض نفسي لأحكام المادتين 30 و31 من قانون الصحافة الصادر في 29 تموز / يوليو 1881، والذي يُعاقب على التشهير. وإنني أُقدم على هذا عن قصد تام، وعن وعي كامل.

أما من أتهمهم، فأنا لا أعرفهم، ولم ألتقِهم قط، ولا أحمل تجاههم أي شعور بالانتقام أو الكراهية. إنهم بالنسبة إلي مجرد كائنات، أرواح شريرة اجتماعية. وما أقوم به هنا ليس إلا خطوة ثورية لتسريع ظهور الحقيقة والعدالة.

ليس لديّ إلا شغف واحد، شغف النور، باسم الإنسانية التي عانت كثيراً، والتي تستحق السعادة. إن احتجاجي الشديد ما هو إلا صرخة من أعماق روحي. فليجرؤوا إذاً على إحضاري إلى محكمة الجنايات، وليكن التحقيق في وضح النهار.

إنني في انتظاره.

تَفضّل، سيدي الرئيس، بقبول فائق احترامي.

إميل زولا

المراجع

Almeras, Henri de. "La littérature au café sous le second empire." Les oeuvres libres. no. 135 (Septembre 1932).

Anderson, Emily (ed. & trans.). Letters of W. A. Mozart and His Family. vol. I. London: MacMillan & Co., 1938.

Angeloglou, Maggie. A History of Makeup. London: Studio Vista, 1970.

Ariès, Philippe. Centuries of Childhood. Robert Baldick (trans.). New York: Vintage Books, 1965.

Auerbach, Erich. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Willard R. Trask (trans.). Princeton: Princeton University Press, 1968.

Bailyn, Bernard. Ideological Origins of the American Revolution. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

Baldick, Robert. The Life and Times of Frédérick Lemaître. Oxford: Oxford University Press, 1959.

Balzac, Honoré de. Scènes de la vie parisienne. vol. XV. Paris: Édition de Béguin.

_____. Père Goriot. vol. II. Paris: Gallimard, coll. de la Pléiade, [n. d.].

_____. Splendeurs et misères des courtisanes. Paris: Édition de Béguin, 1953; [1947].

Banfield, Edward (ed.). Urban Government. New York: Free Press, 1969.

Barnett, David. The Performance of Music. New York: Universe, 1972.

Barthou, L. Lamartine orateur. Paris: Hachette, 1926.

Barton, Lucy. Historic Costume for The Stage. Boston: W. A. Baker, 1935.

Barzun, Jacques. Darwin, Marx, Wagner. Garden City, NY: Doubleday, 1958.

Baudrillart, H. Histoire du luxe privé et public. vol. I. Paris: Hachette, 1880.

Baurit, M. Les halles de Paris dès romans à nos jours. Paris: M. Baurit, 1956.
Becker, Carl. The Heavenly City of the 18th Century Philosophers. New Haven: Yale University Press, 1932.
Beckett, Walter. Liszt. New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1956.
Benjamin, Walter. Illuminations. New York: Schocken Books, 1969.
Berlioz, Hector. Memoirs. David Cairns (trans.). New York: Knopf, 1969.
Berman, M. The Politics of Authenticity. New York: Atheneum, 1970.
Bernard, John. Retrospections of the Stage. vol. II. London: Colburn & Bentley, 1830.
Blauner, Robert. Alienation and Freedom: The Factory and Its Industry. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
Boehn, Max von. Dolls. Josephine Nicoll (trans.). New York: Dover, 1972.
Boucher, François. 20 000 Years of Fashion. New York, Abrams, [n. d.].
Boulton, James. The Language of Politics. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.
Braudel, Fernand. Capitalism and Material Life. New York: Harper & Row, 1973.
Briggs, Asa. Victorian Cities. New York: Harper & Row, 1963.
Broby - Johansen, R. Body and Clothes: An Illustrated History of Costume. New York: Reinhold, 1968.
Brooke, Iris. Western European Costumes, 17th to Mid - 19th Centuries, and Its Relation to the Theatre. London: George Harrap & Co. Ltd., 1940.
Buckle, Richard. Nijinsky. New York: Simon & Schuster, 1971.
Burnett, J. Plenty and Want. London: Pelican, 1968.
Burris - Meyer, Elizabeth. This is Fashion. New York: Harper, 1943.
Cacérès, Benigno. Les jours gardés. Cadre rouge. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
Carlyle, Thomas. Sartor Resartus. Harrold & Templeman (eds.). Oxford: Oxford University Press, 1938.
Cassirer, Ernst. The Philosophy of the Enlightenment. Boston: Beacon, 1955.
Checkland, S. G. The Rise of Industrial Society in England, 1815 - 1885. New York: St Martin's Press, 1966.
Chesterfield, Lord. Letters. London: Dent - Dutton, 1969; [1774].
Chevalier, Louis. La formation de la population parisienne au XIXe Siècle. Cahier no. 10. Paris: Institut national d'études démographiques, 1950.

_____. Laboring Classes and Dangerous Classes. Frank Jellinek (trans.). New York: Howard Fertig, 1973.
Clapham, J. H. Economic Development of France and Germany, 1815 - 1914. 4th ed. London: Cmabridge University Press, 1968.
Clark, T. J. The Absolute Bourgeois. Greenwich, Conn: New York Graphic Society, 1973.
Cobban, Alfred. A History of Modern France. 3rd ed. London: Penguin, 1963.
Cole, T. & H. Chinoy. Actors on Acting. Rev. ed. New York: Crown, 1970.
Coser, Lewis A. Men of Ideas. New York: Free Press, 1965.
Cuomo, Mario. Diary Forest Hill. Jimmy Breslin (pref.). R. Sennett (afterword). New York: Random House, 1974.
Darwin, Charles. The Expression of Emotion in Man and Animals. Vol X: The Works of Charles Darwin. New York: Appleton, 1896; reprinted by AMS.
Davidson, Alan. Mediterranean Safood. London: Penguin, 1972.
Defoe, Daniel. A Tour Through the Whole Island of Great Britain. London: Penguin, 1971; [1724].
Diderot, Denis. The Paradox of Acting. W. H. Pollack (trans.). New York: Hill & Wang, 1957.
Dorian, Carl. The History of Music in Performance. New York: Norton, 1971.
Doyle, A. Conan. The Complete Sherlock Holmes. Gardent City, NY: Doubleday, 1930.
Duveau, Georges. 1848: The Making of a Revolution. Anne Carter (trans.). New York: Pantheon, 1967.
Duvignaud, Jean. L'acteur. Paris: Gallimard, 1965.
_____. Sociologie du théâtre. Paris: Presses universitaires de France, 1965.
Dyos, H. J. & Michael Wolff (eds.). The Victorian City. vol. I. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.
Einstein, Alfred. Music in the Romantic Era. New York: Norton, 1947.
Ellis, Aytoun. The Penny Universities. London: Secker & Warburg, 1956.
Eternal Masquerade. New York: Public Library Collection, [n. d.].
Fanger, Donald. Dostoevsky and Romantic Realism. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

Fargher, R. Life and Letters in France: The 18th Century. New York: Scribner's 1970.
Fedgal, Charles. Choses et Gens des Halles. Paris: Athéna, 1922.
Ferguson, Wallace (ed.). The Renaissance, Six Essays. New York: Harper Torchbook, 1954.
Festinger, Leon. A Theory of Cognitive Dissonance. Stanford, CA: Stanford University Press, 1957.
_____. "The Psychological Effects of Insufficient Rewards." American Psychologist. vol. 16, no. 1 (1961).
Fielding, Henry. Tom Jones. London: Penguin, 1966; [1749].
Franklin, Alfred. La vie privée d'autrefois. Paris: Plon, 1887.
Freud, Sigmund. On Narcissism. London: Hogarth, 1957; [1914].
_____. The Future of an Illusion. New York: Anchor, 1957.
_____. The Standard Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud. vol. IX. London: Hogarth, 1959.
Garin, Eugenio. La Cultura Filosofica del Rinascimento Italiano. Florence: 1961.
Geertz, Clifford. Peddlers and Princes. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
Giedion, S. Space, Time and Architecture. 4th ed. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
Glass, D. V. & D. E. C. Eversley (eds.). Population in History. Chicago: Aldine, 1965.
Green, Frederick C. Eighteenth - Century France. New York: Ungar, 1964.
Grego, Joseph. A History of Parliamentary Elections and Electioneering from the Stuarts to Queen Victoria. London: Chatto & Windus, 1892.
Gutkind, E. A. Urban Development in France. New York: Free Press, 1970.
_____. Urban Development in Western Europe: The Netherlands and Great Britain. New York: Free Press, 1971.
Habakkuk, H. J. "English Population in the 18th Century." The Economic History Review. vol. 6, no. 2 (1953).
_____. American and British Technology in the 19th Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
Harbage, Alfred. Shakespeare's Audience. New York: Columbia University Press, 1941.
Harrison, Brain. Drink and the Victorians. London: Faber & Faber, 1971.

Harrold, Charles Frederick & William D. Templeman (eds.). English Prose of the Victorian Era. Oxford: Oxford University Press, 1938.
Hartnoll, Phyllis. The Concise History of Theatre. New York: Abrams, [n. d.].
Hatchard, T. G. Hints for the Improvement of Early Education and Nursery Discipline. London, 1853.
Hawes, Joseph. Children in Urban Society. New York: Oxford University Press, 1971.
Hill, Christopher. Reformation to Industrial Britain. Baltimore: Penguin, 1969.
Hogan, Charles Beecher. The London Stage, 1776 - 1800. Carbondale, Ill: University of Southern Illinois Press, 1968.
Huizinga, Johan. Homo Ludens. Boston: Beacon Press, 1955.
Jacobs, Jane. The Economy of Cities. New York: Random House, 1969.
Janik, Allan & Stephen Toulmin. Wittgenstein's Vienna. New York: Simon & Schuster, 1973.
Jencks, Christopher & David Riesman. The Academic Revolution. Garden City, NY: Boubleday, 1968.
Johnson, Douglas. France and the Dreyfus Affair. New York: Walker, 1967.
Joseph, S. The Story of the Playhouse in England. London: Barrie & Rockcliff, 1963.
Kaplow, Jeffrey. The Names of Kings. New York: Basic Books, 1972.
Kedward, Roderick. The Dreyfus Affair. London: Longmans, Green, 1969.
Kernberg, Otto. "Structural Derivatives of Object Relationships." International Journal of Psychoanalysis. vol. 47 (1966).
_____. "Factors in the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personalities." Journal of the American Psychoanalytic Association. vol. 18, no. 1 (1970).
Koestler, Arthur. The Act of Creation. New York: Macmillan, 1964.
Kohut, Heinz. The Analysis of the Self. New York: International University Press, 1971.
Kotchno, Boris. Diaghilev and the Ballets Russes. Adrienne Foulke (trans.). New York: Harper & Row, 1970.
Kris, Ernst. Psychoanalytic Explorations in Art. New York: Schocken, 1964.
Labrousse, Ernest. Le mouvement ouvrier et les idées sociales en France de 1815 à la fin du XIXe siècle. Paris: 1948.
Lalo, Charles. L'art et la vie. vol. III. Paris: 1947.

Lamartine. Mémoires politiques. vol. II. Paris: [n. d.].
Langer, William. Political and Social Upheaval, 1832 - 1852. New York: Harper & Row, 1969.
Laver, James. A Concise History of Costume and Fashion. New York: Abrams, Inc., [n. d.].
_____. Drama, Its Costume and Décor. London: The Studio Ltd., 1951.
Lester, Katherine & Rose Kerr. Historic Costume. Peoria, Ill: Chas. A. Bennett, 1967.
Lewis, Roy & Angus Maude. The English Middle Classes. London: Phoenix House, 1949.
Lewis, W. H. The Splendid Century. New York: Anchor, 1957.
_____. The Splendid Century. New York: Morrow, 1971.
Lifton, R. J. "Protean Man." Partsan Review. vol. 35, no. 1 (Winter 1968).
Liszt, Franz. "Paganini." Gazette Musicale (23 August 1830).
Lorence, Bogna. "Parents and Children in 18th Century Europ." History of Childhood Quarterly. vol. 2, no. 1 (1974).
Lough, John. Paris Theatre Audiences in the 17th and 18th Centuries. London: Oxford University Press, 1957.
Lyman, Stanford & Marvin Scott. The Drama of Social Reality. New York: Oxford Press, 1975.
Mandrou, Robert. La France aux XVII et XVIII Siècles. Paris: Presses universitaires de France, 1967.
Mantzius, K. A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times. vol. V. London: Duckworth & Co., 1921; [1903].
Marcus, Steven. The Other Victorians. New York: Random House, 1964.
Marivaux, Pierre de. Romans, récits, contes et nouvelles. Marcel Arland (texte présenté & préface). Tours: Bibliothèque de la pléiade, 1949.
Marloque, Arsènne de. Mémoires. R. S. (trans.). Paris: privately printed, [n. d.].
Marmontel, Jean. Oeuvres. vol. IV. Paris: 1820; [1819].
Martineau, Jean. Les halles de Paris dès origines à 1789. Paris: Mondarestier, [n. d.].
Marx, Karl. Capital. Samuel Moore & Edward Aveling (trans.). New York: Modern Library, 1906.

_____. The 18th Brumaire of Louis Bonaparte. New York: Inernational Publishers, 1963.
Maynard, Paul. Les modes de vente des fruits et légumes aux halles centrales de Paris. Paris: Sirez, 1942.
Mazières, Rebecca Folkman. "Le vêtement et la mode chez Balzac." (manuscript).
Mills, C. Wright. "The Middle Classes in Middle - Sized Cities." American Sociological Review. vol. II, no. 5 (October 1946).
_____. White Collar. New York: Oxford University Press, 1957.
Mitchell, Juliette. Woman's Estate. New York: Pantheon, 1971.
Mitchell, R. J. & M. D. R. Leys. A History of London Life. London: Longmans, Green & Co., [n. d.].
Moura, Jean & Paul Louvet. "Le café procope." Revue hebdomadaire. Année 38, Tome 11.
Moynihan, Daniel Patrick. Report on the American Negro Family. Washington, DC: U.S. Dept. of Labor, 1965.
Newman, Ernest. The Man Liszt. New York: Cassell, 1934.
Paris et île de France. vol. VII. Paris: 1955.
Parsons, Talcott & E. F. Bales. Family. Glencoe, III: Free Press, 1954.
Pasdermadjian, H. The Department Store: Its Origins, Evolution and Economics. London: Newman, 1954.
Pelles, Geraldine. Art, Artist and Society. Englewood Cliffs, NJ: Prentice - Hall, 1963.
Perenyi, Eleanor. Liszt: The Artist as Romantic Hero. Boston: Atlantic Monthly Press, Little, Brown & Co., 1974.
Piaget, Jean. Play, Dreams, and Imitation in Childhood. London: Heinemann, 1951.
Pinckney, David. Napoleon III and the Rebuilding of Paris. Princeton: Princeton University Press, 1958.
_____. The French Revolution of 1830. Princeton: Princeton University Press, 1972.
Pitman, Nevil Truman. Historic Costuming. London: A.I. Pitman & Sons, 1967.
Plumb, J. H. The Origins of Political Stability: England 1675 - 1725. Boston: Houghton Mifflin, 1967.
Polanyi, Karl. The Great Transformation. Boston: Beacon Press, 1964.

Postgate, Raymond."That Devil Wilkes". London: Constable, 1930.
Pritchett, V. S. Balzac. New York: Knopf, 1973.
Quennell, Peter. The Profane Virtues. New York: Viking, 1945.
Raverat, Gwen. Period Piece. London: Faber, 1952.
Raynor, Henry. A Social History of Music. New York: Schocken, 1972.
Regnault, Elias. Histoire du gouvernement provisoire. Paris: [n. d.].
Richardson, Joanna. La vie parisienne, 1852 - 1870. New York: Vicking, 1971.
Robertson, Priscilla. The Revolutions of 1848: A Social History. Princeton: Princeton University Press, 1967.
Roeder, Ralph. The Man of the Renaissance.
Rosenberg, Philip. The Seventh Hero. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1974.
Rousseau, Jean - Jacques. Politics and the Arts: The Letter to M. d'Alembert. A. Bloom (trans.). Ithaca: Cornell University Press, 1968.
Rubinstein, Nicolai (ed.). Florentine Studies. London: Faber & Faber, 1968.
Rude, George. Wilkes and Liberty. Oxford: Oxford University Press, 1962.
Rudorff, Raymond. The Belle Epoque: Paris in the Nineties. New York: Saturday Review Press, 1973.
Saint - Léon, Martin. Le petit commerce français. Paris: 1911.
Saint - Simon, Claude de Rouvroy. Memoirs. Paris: Boston, 1899.
Saussine, Renée de. Paganini. New York: McGraw - Hill, 1954.
Savanarola, G. Prediche sopra Ezechiele. R. Ridolfi (ed.). vol. I. Rome: 1955.
Schevill, Ferdinand. Medieval and Renaissance Florence. first published as a History of Florence. vol. II. New York: Hatper Torchbook, 1963; [1936].
Schorske, Carl. "Politics and Psyche in Fin - de - Siècle Vienne." American Historical Review (July 1961).
Schumann, Robert. On Music and Musicians. Paul Rosenfeld (trans.). New York: 1946.
Sennett, Richard (ed.). Classic Essays on the Culture of Cities. New York: Appleton - Century - Crofts, 1969.
_____. "The Artist and the University." Daedalus (Fall 1974).

_____. Families Against the City. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1970.
_____. "The Demographic History of Renaissance Florence." (paper in preparation).
_____ & Jonathan Cobb. The Hidden Injuries of Class. New York: Knopf, 1972.
Servais, J. J. & J. P. Laurend. Histoire et dossier de la prostitution. Paris: Éditions planète, 1965.
Shattuck, Roger. The Banquet Years.
Sitwell, Sacheverell. Liszt. New York: Dover, 1967.
Skinner, Cornelia Otis. Madame Sarah. Cambridge, Mass: Riverside Press, 1967.
Smith, C. T. in: The Geographical Journal (June 1951).
Snyder, Louis. The Dreyfus Case. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1973.
Sorokin, P. I. Cultural and Social Mobility. Glencoe, III: Free Press, 1959.
Southern, Richard. The Seven Ages of the Theatre. New York: Hill & Wand, 1963.
Squire, Geoffrey. Dress and Society, 1560 - 1970. New York: Viking, 1974.
Stone, George W. The London Stage, 1747 - 1776. Carbondale, Ill: University of Southern Illinois Press, 1968.
The Decorative Art of Léon Bakst. New York: Dover Publications, 1972.
Tidworth, Simon. Théatres: An Architectural and Cultural History. New York: Praeger, 1973.
Tilly, Charles. An Urban World. Boston: Little, Brown & Co, 1974.
Tocqueville, Alexis de. Recollections. Stuart de Mattos (trans.). London: Harvill Press, 1948.
Treloar, William. Wilkes and the City. London: Murray, 1917.
Trexler, Richard. "Florentine Religious Experience: The Sacred Image." Studies in the Renaissance. vol. XIX (1972).
Trilling, Lionel. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972.
Trollope, Anthony. The Way We Live Now. London: Oxford University Press, 1957; [1874 - 1875].
Turberville, A. S. Johnson's England. vol. I. Oxford: Clarendon Press, 1933.

Veline, Jane. "Bureaucratic Imperatives for Institutional Growth: A Case Study" (manuscript).
Véron, Pierre. Paris s'amuse. Paris: Levey Frères, 1874.
Vexler, Felix. "Studies in Diderot's Esthetic Naturalism." Ph.D Thesis. Columbia University. New York. 1922.
Villari, Pasquale. The Life and Times of Girolamo Savanarola. L. Villari (trans.). vol. I. London: T. Fisher Unwin, 1888.
Walkup, Fairfax Proudfit. Dressing the Part: A History of Costume for the Theatre. New York: Appleton - Century - Crofts, 1938.
Waugh, Norah. The Cut of Women's Clothes, 1600 - 1930. New York: Theatre Arts Books, 1968.
Weber, Adna Ferrin. The Growth of Cities in the 19th Century. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1963; [1899].
Weber, Max. Economy and Society. Guenther Roth & Claus Wittich (eds.) vol. III. New York: Bedminster 1 Press, 1968.
Weinstein, Donald. Savanarola and Florence. Princeton: Princeton University Press, 1970.
Wheatley, Henry B. Hogarth's London. New York: Buttom & Co., 1909.
Whitehouse, H. R. The Life of Lamartine. vol. II. Boston: Houghton Mifflin, 1918.
Wilcox, R. Turner. The Mode in Footwear. New York: Scribner's, 1948.
_____. The Mode in Hats and Headdress. New York: Scribner's, 1959.
Williams, Raymond. Culture and Society, 1780 - 1950. New York: Harper & Row, 1966.
_____. The Country and the City. New York: Oxford University Press, 1973.
Wilson, Arthur M. Diderot. New York: Oxford University Press, 1972.
Winnicott, D. W."Transitional Objects and Transitional Phenomena." International Journal of Psychoanalysis. vol. 34 (1953).
Woode, John. Clubs. London: 1900.
Wrigley, E. A. "A Simple Model of London's Importance in Changing English Society and Economy, 1650 - 1750." Past and Present. no. 37.
Young, Arthur. The Concert Tradition. New York: Ray, 1965.
Zeldin, Theodore. France 1848 - 1945. Oxford: Clarendon Press, 1973.
Zola, Émile. The Trial of Emile Zola. New York: Benjamin R. Tucker, 1898.
Zucker, Paul. Town and Square: From the Agora to Village Green. New York: Columbia University Press, 1959.

فهرس عام

أ

آرنولد، ماثيو: 59
آرييس، فيليب: 133، 248
آشلي (أنتوني آشلي كوبر، اللورد): 252
آنج، جاك غابرييل: 80
الإبداع/ الإبداعية: 47-48، 163، 276، 302، 362، 425-426
إبسن، هنريك: 274
أتجيه، جان أوجين: 300
الإجرام النيويوركي: 27
الاحترام البرجوازي: 194
الإحساس الخصوصي: 246
الأخلاق البروتستانتية: 447-448
الأداء/ التمثيل المسرحي: 48، 58، 61، 157-158، 163، 282-283
الأدب المسرحي الإنكليزي: 110
أدورنو، تيودور: 48، 51-52
أديسون، جوزف: 120، 135
الأرجنتين/ فكرة الأرجنتين: 180، 380-381
أردوان-مانسار، جول: 80-81
الأرستقراطية الفرنسية: 93
الأرستقراطيون/ الأرستقراطيات: 33، 101-102، 113، 227
أرسطو: 246، 460، 466، 472
أرمسترونغ، جورج: 136
إريكسون، إريك: 153
إريكسون، كاي: 265، 279
أزياء المسرح/ الزي المسرحي: 45، 60، 62-63، 105-107، 246، 255، 266
إستارازي، فرديناند والسان: 331-332، 336، 339-340
استعادة الملكية: 95، 113، 156، 310
الاستغراق الذهني: 26
استمرارية قواعد الاعتقاد: 61
الأسرة البرجوازية: 196، 246، 249
الأسرة الحديثة: 247
الأسرة السوداء: 251
الأسرة الفيكتورية: 354
الأسرة المتفسّخة: 251
الأسرة الممتدة: 247، 252

الأسرة النووية: 67، 247–249، 251–253، 269
الأسلوب المعماري الباروكي: 124
الأصالة/ الأصالة الفنية: 26، 44، 49، 172، 244، 425
اضطرابات الفروند (1648–1653): 90
الاعتدال الطبيعي: 142
الاعتقاد الدنيوي: 269، 320
الاعتقاد الديني: 320
الاغتراب: 40، 52، 229، 398، 446
أغسطس (الإمبراطور): 15، 17، 71
أغنيو، سبيرو: 376
إفرينوف، نيكولاي: 421
أفلاطون: 55، 62
الاقتصاد الداخلي: 184
الاقتصاد الدولي: 88
الاقتصاد الرأسمالي: 196
الاقتصاد الصناعي: 190–191
الاقتصاد العمومي: 177
الاقتصاد الفرنسي: 348
الاقتصاد المديني: 87
ألمانيا: 90، 391، 476
إليزابيث (ملكة بريطانيا): 157
إليوت، جورج: 197
الإمبراطورية الرومانية: 15
الإمبريالية العسكرية: 15
الأنانية: 447
الإنتاج الصناعي الرأسمالي: 269، 310
الإنسان الاجتماعي: 108
الإنسان التطهُّري: 156
الإنسان الحديث: 363
الإنسان السياسي: 17
الإنسان الطبيعي: 108، 130، 132، 165، 172
إنغلز، فريدريش: 208، 346
انقلاب ترميدور/ الترميدوريون (1795): 256–260، 262، 265، 268
إنكلترا/ بريطانيا: 33، 71، 76، 84، 89–90، 119، 130، 137، 143، 145، 185–186، 191، 193–194، 278، 286، 297، 332، 341–342، 346، 387
أوتن (مقاطعة): 380
أورباخ، إريش: 32، 221–222
الائتمان العقاري: 196
أيديولوجيا الانزواء: 248
الأيديولوجيا الجدلية: 349
أيديولوجيا الحميمية: 353
الأيديولوجيا السلبية: 54
الأيديولوجيا العمومية: 178
إيرل ساوثامبتون: 82
إيطاليا: 90، 116، 124، 130، 145
الإيمان الديني: 18، 413
الإيمان المتأصِّل: 213، 321
الإيمان المتعالي: 321

ب

باث: 287، 299
باخ، يوهان سباستيان: 275، 293

بارتو، لوي: 316
بارتون، جون: 261
بارسونز، تالكوت: 247-248
بارك أفينيو: 27
بارك، روبرت: 190
باري، سبرينغر: 105
باريس: متواتر
باريسو، بيير: 198
باغانيني، نيكولو: 277-281، 284، 392-393
باكست، ليون: 268
باكونين، ميخائيل: 242
بالمر، بوتر: 200
الباليه: 109، 268، 274
الباليه الروسية: 268
باول، إينوك: 367
بترونيوس: 55
بدفورد: 82
البرازيل: 180، 400، 464-465
برازيليا الجديدة: 400-401، 469
برامز، يوهانس: 275، 290
برانت، ويلي: 367
برباخ، جيري: 409-410
برتيّون، ألفونس: 42، 205، 241
البرجوازية التجارية: 73
البرجوازية الصغيرة: 333، 367، 375-376
البرجوازية الفيكتورية: 233
البرجوازية الكوزموبوليتية: 193-194، 224-225
البرجوازية المدينية: 72، 192، 333
البرجوازية الميسورة: 97
البرجوازية الوسطى: 85
برليوز، هكتور: 278، 281، 292
برمنغهام: 191، 197، 229
برنار، سارة: 267، 293-294
برنيني، جيان لورنزو: 79، 81
بروكس، بيتر: 220
البروليتاريا: 40، 71، 194، 297، 309، 311، 346، 374، 403
برومل، بو: 228، 285
برويز، جوزف: 253
بريغز، آسا: 185
البقاء الثقافي: 40
بكين: 225
بلانكي، لويس أوغست: 319
بلزاك، أونوريه دو: 42، 46، 55-56، 63، 175-177، 205، 209، 216-225، 229، 235-236، 269-270
بلسنر، هلموت: 51-52
بلوم، ليون: 332
بلومزبيري: 28، 82
بمباس: 381
بنارس: 71
بنتلي، إريك: 388
بنسلفانيا: 400
بنسمان، مارغريت: 248
بنكلر، يوري: 463
بنيامين، فالتر: 181، 295

بو، إدغار: 295
بواديفر، راؤول دو: 332، 340–341
بواريه، بول: 255
بوتيتشيلّي، ساندرو: 320
بوجاد، بيير: 381
بودلير، شارل: 55، 176، 295
بورت: 200
بورتو أليغري: 465–466
بوردو: 287
بوردي، وليام: 195
البورصة: 194–195
بوركهارت، ياكوب: 59، 321
بوزويل، جيمس: 123
بوسطن: 77
بوسوييه، جاك بينين: 162، 323
بوسيكو، أريستيد: 198–200، 202، 204
بوشيه، فرانسوا: 228
بوفون، جورج لوي لوكليرك: 75
بوكيه، لوي رينيه: 106
بولانجيه، جورج: 333
بولانيي، كارل: 207
بولتون، جيمس: 150
بولفار سان ميشيل: 300
بولونيا: 322
بومارشيه، بيير دو: 107، 117
بونشافت، غوردن: 27
بياجيه، جان: 427، 429
بيتهوفن، لودفيغ فان: 275
بيرك، إدموند: 146، 150
البيروقراطية/ البيروقراطيون: 25، 30، 51، 54، 71، 84، 183، 196، 343، 374، 408، 415، 439، 441–444
البيروقراطية الصناعية: 200
البيروقراطية الفرنسية: 196
بيرون، جوان: 380–381
بيزيه، جورج: 275
بيكار، ماري جورج: 331، 336، 340
بيكاريا، تشيزاري: 138–139
بيكو ديلّا ميراندولا، جيوفاني: 321
بينكني، ديفيد: 189
بيّو، جان باتيست: 340
بيونس أيرس: 380

ت

التاريخ الفردي: 18
التأصُّل/ التأصيل: 26، 211، 223
تالبوت (تشارلز تالبوت، اللورد): 144
تاليران، شارل دو: 136، 259، 380
التبادل الاجتماعي: 25
التجارة المدينية: 85–86، 206
تجزئة المدينة: 190
التحرر الجنسي: 21، 26
التخالط الاجتماعي: 30–31، 89، 124، 157، 166، 176، 272، 297، 299، 359، 361–362، 401، 419، 424، 432، 438، 447، 455
تدمير الذات: 52
التذرّر المديني/ تذرُّر المدينة: 306، 401، 406

التربية الأرستقراطية: 137
ترولوب، أنتوني: 254
تريلينغ، ليونيل: 49، 51، 166
التسامح الكلبي: 157
تشرتشل، تشارلز: 145
تشسترفيلد، إيرل: 92-94، 100
التشيي: 102، 450
تصفية الحساب: 111-112، 121-122، 272
التصنع: 108، 127، 141، 451
التضاد بين الطبيعة والثقافة: 129-131، 142
التضليل: 36-37، 56، 206، 409
التعاطف/ التعاطف الطبيعي: 129، 131، 138-139، 141-142، 150، 159، 161، 375، 442
التعبير: متواتر
التغيير التاريخي: 49، 179
التفاعل الاجتماعي: 25، 46، 166، 168، 272، 302، 382
التقشف: 446، 448-450
تكنولوجيا الاتصالات: 181، 356
التمثيل المسرحي: 48، 58، 157-158، 282-283
التمدن: 35، 180، 229، 349، 359-361، 364-366
التنشئة: 137-141
التنظيم الاجتماعي: 142، 372
التنقيب البَعدي: 65-66
التهريج: 109
تورغو، آن روبير جاك: 135
توركل، شيري: 462
توكفيل، ألكسيس دو: 42، 50-52، 71، 317-318، 463
تونيز، فرديناند: 306
تويفلسدروك، ديوغينس: 237
التويلري/ قصر/ حدائق: 84، 90، 125-126
تيدوورث، ريتشارد: 287
تيلي، تشارلز: 180

ث

ثاكري، وليام: 41، 236
ثرنستروم، ستيفان: 187
الثقافة البروتستانتية: 49
الثقافة العمومية: 141، 151، 175، 204، 269، 302، 309، 329، 353-354، 361
الثقافة العمومية البرجوازية: 309
الثقافة العمومية الدنيوية: 353
الثقافة العمومية المدينية: 36
الثقافة الغربية: 31
الثقافة الكوزموبوليتية: 247، 349
الثقافة المدينية/ المدينية البرجوازية: 40، 229، 345، 349
ثورات 1848 (فرنسا): 44، 191، 309-314، 316، 318-319، 326، 346، 357
ثورة 1830 (فرنسا): 310-311، 313، 318

الثورة الفرنسية (1789): 313
الثورة الكبرى (1791، فرنسا): 108، 256، 314
الثورة المدينية/ المدينية-الصناعية: 40، 183، 472
ثياب الشارع: 63، 107

ج

جادة الجريمة: 283
جاغر، مايك: 388
جاكوبس، جين: 86
جامعة شيكاغو: 190، 192، 428
الجبهات المتحدة: 308
جزر شتلاند: 56
جزيرة المدينة: 84
الجغرافيا الخصوصية: 35
الجغرافيا العمومية: 35، 37، 61، 271، 359
الجماعة الأهلية: 17، 304، 306، 308، 329، 342-344، 357-358، 401-402، 405، 456
جماليات الرؤية: 27
الجمعيات النقابية: 87
جمعية القلوب الدامية: 376
الجمهور البرجوازي: 44، 225، 278، 309، 314
الجمهور المديني: 175، 295، 385
الجنسانية: 20-23، 234، 262-264، 434، 449
الجنسانية الفيكتورية: 232
جنيف: 164-165، 170-171
جورج الثالث (ملك المملكة المتحدة): 145
جونز، إنيغو: 82
جونسون، صامويل: 123، 144، 149-150، 298
جونيوس: 149-150، 355
جيسكار ديستان، فاليري: 367
جيمس، هنري: 216

ح

الحالة الفطرية: 132، 136
الحب الجسدي: 20-21
الحداثة: 40
الحديث العمومي: 139
حديقة بابل: 28
الحديقة التركية في باريس: 175
حديقة سانت جيمس: 125-126، 191
حديقة النباتات في باريس: 175
الحرب العالمية الأولى (1914-1918): 255
الحرب العالمية الثانية (1939-1945): 27، 31، 51، 376، 387، 402، 443
الحرب الفرنسية البروسية: 332-333
حرب فيتنام: 54
الحركة التطهيرية: 26
حركة "اللندنيين": 145
الحرية الطبيعية: 142
الحزب الاشتراكي: 347
حزب التوري: 104

حزب المؤتمر الهندي: 471
حزب الويغز: 104
الحس الجماعي/ الجمعي/ الجماعة: 307، 413، 416، 418
الحس السليم: 26، 47، 156
الحق في الحياة: 137
الحكم التطهيري: 90
الحميمية: 31، 40، 45-46، 51، 58، 176-177، 301، 303، 353-354، 358، 364، 453-455، 457، 459، 462، 468
حي فورست هيلز: 406-409، 411-415، 417
حي كورونا: 406-407، 412
حي كوفنت غاردن: 82-86، 109
الحياة الاجتماعية: 18، 32، 51، 54، 56، 59-60، 63، 115، 142، 221، 259، 307، 354، 358، 361-363، 438، 447، 457
الحياة البرجوازية: 25، 45، 85، 249، 255
الحياة الخصوصية: 15-16، 18، 20، 35، 39، 42، 47، 56، 129، 206، 242، 246، 254، 272، 293، 301، 354، 385، 434، 438، 455
حياة الشارع: 27، 45، 300
الحياة العمومية: متواتر
الحياة الواقعية: 45، 117، 158، 245، 266، 385
الحياة اليومية: 19، 42، 50-51، 56، 107، 122، 127، 156، 170، 192، 197، 266-267، 269-270، 279، 296، 302، 319، 367، 388، 402، 422-423، 459

خ

خدعة كيس الرمل: 409
الخروج إلى العلن: 32-33، 40-41، 96، 193
الخصخصة: 36، 42، 52، 209، 248، 303
الخطاب السياسي: 47، 144، 272، 387-388
الخطاب العمومي: 146، 149، 179
الخطابة: 121، 157-158، 161، 318، 322، 340، 411
الخيال الخصوصي: 43

د

دابني، إديث: 245
دار أوبرا باريس: 288
دار أوبرا بايرويت: 288
دار أوبرا غارنييه (باريس): 287، 300
دار أوبرا فاغنر في بايرويت: 287
دار أوبرا المدينة: 109
داروين، تشارلز: 42-43، 205، 212، 238-242، 344، 451
الداروينيون الاجتماعيون: 42، 344
دافنشي، ليوناردو: 321
دافينيل، جورج: 201-202
دالمبير، جان لو رون: 163-164
دالونسون، إميلي: 263

الدخلاء: 72، 329، 361، 385، 387، 408
دورمون، إدوار: 334-335، 338، 340-341، 409
دريفوس/ الدريفوسيون: 309، 329-339، 341-344، 349، 357، 405-406، 408، 411
دكتاتورية البروليتاريا: 374
دميتي، فردريك: 252
الدنمارك: 105
دوترا، أوليفيو: 465
دورسيه، ألفريد: 228
دورفال، ماري: 282
دورموا، جان: 348
دوزه، إليونورا: 293
دوغانزون: 162
دوغلاس، هيلين غاهاغان: 378
دوفينيو، جان: 114، 259
دولاكروا، أوجين: 310، 311، 329
الدولة البوليسية: 453
دومون، لوي: 212
دوميه، أونوريه: 224، 311
دويل، كونان: 235-236
ديبوسي، كلود: 275، 425
ديدرو، دينيس: 85، 138، 155، 157-163، 239، 273، 432
ديفو، دانييل: 77-78، 83
ديكنز، تشارلز: 197، 270
ديموس، جون: 133

ذ

الذهنيات الثقافية: 55
الذوق الريفي: 229
الذوق النسائي: 100

ر

رأس المال الأخلاقي: 26
راسباي، فرانسوا فانسان: 319
الرأسمالية: 18، 31، 36-37، 39-40، 46، 52، 66، 203-204، 206، 208-209، 211، 221، 224، 353، 376-377، 398-399، 419، 447-448، 455، 463
الرأسمالية الصناعية: 35-37، 39-40، 65، 178، 194، 197، 206، 211، 215، 269، 398
رافيرات، غوين: 264
الرصد: 177
روبسبيير، ماكسيمليان: 256-257، 259
روبنشتاين، هيلينا: 263
روتشستر (اللورد): 145
رود، جورج: 147
روزنبرغ، فيليب: 238
روسو، جان جاك: 95، 141، 155، 163-172، 219، 301-302، 346
روسيني، جواكينو: 291
روما: 15، 31، 71، 79، 81، 113، 124، 146، 186
الرومان: 15، 103
الرومانسيون الاجتماعيون: 306

رؤى العالم: 55
الرؤية الحميمة للعالم: 26، 51-52
ريزمان، ديفيد: 18، 49-51
ريشليو، أرمان جان دو بليسيس (كاردينال): 75
ريغلي، إدوارد أنتوني: 76
ريكوبوني، فرانسوا: 161-162
رين (مدينة): 332
رين، كريستوفر: 81-82
رينولدز، جوشوا: 123

ز

الزعيم الكاريزمي: 360، 366، 370-372، 395
زلدن، تيودور: 314
الزُّمرة الإيرلندية: 77
الزهد بالحياة الاجتماعية: 447-448
زوكر، آرنولد: 81
زولا، إميل: 202، 300، 309، 331، 336-343
زومبارت، فرنر: 87

س

ساتي، إريك: 275
ساحات أردوان-مانسار: 81
ساحة الأنفاليد: 80-81
ساحة بياتزا أوبليكا: 79
ساحة شان دو مارس: 175
ساحة الفاندوم: 80
ساحة كوفنت غاردن: 82، 86
ساحة الكونكورد: 80
ساحة النصر: 80
سافونارولا، جيرولامو: 320، 322-325، 372-373
سالمون، هوارد: 401
سان جرمان دي بريه: 81، 86، 109
سان سانس، شارل كميل: 275
سان سولبيس: 81
سان سيمون، كلود هنري: 91، 344-345
سانت ألبين، بيير ريمون دو: 161-162
سايكولوجيا الاستهلاك: 203
سبرينغستين، بروس: 388
ستراتشي، ليتون: 242
سترن، دانييل: 316-317
ستيكوتي، أنطوان: 161
ستيل، ريتشارد: 32، 120، 135
ستيوارت، لويز: 257
السعادة: 130، 141، 239
سكارسديل: 456
سكوايز، جفري: 98، 225
سكوت، مارفن: 421
السلوك الاجتماعي: 26، 56، 239، 303
السلوك العمومي: 35، 46، 178، 180، 345، 348، 356
السلوك الكوزموبوليتي: 134، 362
سمموليت، طوبياس: 144
سنجر: 226
سودهير: 471-472
سوذرن، ريتشارد: 245

سوروكين، بيتريم: 247–248
سوفوكليس: 240
سويفت: 32، 136
السياسة المرتكِزة على الشخصية: 327
سيت، كاميلو: 397–398
سيكستوس الخامس (بابا روما): 124
سينيكيسموس: 460

ش

الشاي: 86، 121، 192، 471
الشخص الكوزموبوليتي: 32
الشخصية الجماعية: 308، 329، 333، 343–344، 357، 398
الشخصية العمومية: 272–273، 281، 291، 293، 305، 307، 309، 321، 338، 356، 362
الشخصية الفردية: 41، 108، 141–143، 151، 154، 176–177، 179، 181، 223، 255، 263، 328، 439، 463
الشخصية الكلية: 252
شركة آبل: 462
شركة "كريدي فونسييه": 196
شركة لويدز لندن: 119
شركة الهند الشرقية: 86، 121
الشعب الصغير: 311–312
الشفقة: 154، 214
شكسبير، وليام: 110، 243، 274
الشهوة الجنسية: 23
شورسكه، كارل: 290
شورير كستنر، أوغست: 331
شومان، روبرت: 275، 279، 281، 289
شومان، كلارا: 275
شيكاغو: 67، 187، 200–201، 248

ص

صعود البرجوازية: 73، 84
الصناعة الفرنسية: 196
صنمية السلعة: 37، 42، 203–204، 446
الصين: 105، 121، 256

ط

الطاقة الليبيدية: 434
طاقم المؤسسة: 378، 386
الطبقة/ الطبقات الدنيا: 285، 287، 403
الطبقة/ الطبقات العاملة: 43، 87، 148، 191–192، 194، 201، 231، 245، 252، 297، 309، 311، 318–319، 328، 346، 363، 406، 467
الطبقة/ الطبقات العليا: 97، 102، 150، 408
الطبقة/ الطبقات الوسطى: 72–73، 86–87، 96، 99، 101، 110، 126، 137، 143، 187، 192–193، 197، 201، 208، 227، 229، 233، 245، 248، 252، 264، 285، 295، 297–298، 301، 310–312، 317، 319، 322، 329، 346، 363، 376، 398، 400، 406–408، 415، 439–440، 443–444، 467
الطبيعة العفوية: 256

الطفل/ الأطفال: 35، 52، 63–64، 76، 133–137، 139–140، 228، 248، 250–253، 324، 362، 372، 385، 387، 401، 423–434، 453، 462

ع

العالم اللعبيّ: 433
العائلة البرجوازية: 25، 36، 249
العدالة: 54، 340، 346، 370
العرض التاريخي: 105
العِرق/ العرقية: 73، 408، 413
العزلة الاجتماعية/ مفهوم العزلة: 27، 30، 46، 196، 216، 249، 301–302، 309، 356، 382، 403، 405، 443
عصر الأنوار: 35، 131–132، 137، 212–213، 255، 355
العصر الفيكتوري: 20–21، 41، 43، 177
عصر النهضة: 32، 34، 80–81، 85، 89، 106، 131، 157، 217، 309، 320–321
عصر الوهم: 245
العصور الوسطى: 63، 81، 321، 459
العقد الاجتماعي: 142، 430
العلانية: 36، 60، 128، 176، 236، 296، 355
علم الاجتماع/ علم الاجتماع التربوي: 49، 57، 247–248
علم الأخلاق: 205، 236، 394
علم النفس الاجتماعي: 180، 404، 419، 428
علم النفس التحليلي: 17، 305، 430، 434–435، 438–439، 447
علم النفس التشريحي: 241
علم النفس الحديث: 17
العلمانيـة/ العلمانية المُحدَثة/ العلمانيون: 35، 39، 42، 46، 66، 163، 319، 325
عهد "الوصاية": 98–99

غ

غاريك، ديفيد: 105، 109، 118، 123، 156، 160، 162، 316
غايز، كونستانتين: 295
الغرباء: 16–17، 32–35، 41، 48، 58–62، 64، 73–74، 77–78، 83–84، 88–89، 91–92، 94، 98، 107، 121، 124، 128، 133، 175، 180، 190، 192، 197، 230، 294–295، 299، 322، 330، 359، 361، 380–381، 398، 459–462، 465، 471
غروف، جورج: 289–290
غريفيث، تالبوت: 75
غريم، فريدريش ملكيور: 161
غلاسكو: 299
غناء بلكانتو: 279
غوبلز، جوزف: 327
غوبو، بروسبر بارفيه: 282
غوبير، بيير: 75
غوتييه، ثيوفيل: 283
غوفمان، إرفينغ: 56–58، 403

غولد، غلن: 393
غولدسميث، أوليفر: 124
غونس (الجنرال): 341، 475، 477–479، 482–483
غيبون، إدوارد: 136
غيد، جول: 347–348، 415
غيديون، سيغفريد: 27
غيلبرت، فيليكس: 322

ف

فاغنر، ريتشارد: 286–290
فانغر، دونالد: 219، 221، 270
فرانكلين، بنجامين: 146، 448
الفردانية: 25، 51، 247
فرنسا: 32–33، 71، 75، 89–90، 97، 100، 130، 137، 143، 185–186، 191، 194–195، 275، 286، 296–297، 310، 313، 316، 326، 330، 332–333، 335، 337، 341–343، 347–348، 376، 387، 466
فرويد، سيغموند: 22، 55، 241، 253–254، 259، 367–374، 424–425، 430، 433–435
الفشل التعبيري: 52
فضائح الأراضي (1973، بريطانيا): 387
فكرة الشخصية: 151، 211، 255، 422
فكرة الشعبي: 229
فلتشمرتز: 343
الفلسفة السياسية: 136
فلسفة الملابس: 237
فلوبير، غوستاف: 236
فلورنسا: 309، 320–322، 324، 372
فن الشعب: 59
الفنون الأدائية/ فنون الأداء الموسيقي: 273–274، 281–282، 291، 391، 394
فور، فيليكس: 336–337، 386
فورت، بول: 266
فوريه، غابرييل: 275
الفوضوية/ الفوضويون: 34، 41، 46، 64، 160، 196، 317، 344، 370، 373، 376، 434، 464، 468
الفوضى الثورية: 312
فولتير، فرانسوا ماري أرويه: 92، 118، 141، 290
فوندرموند، ألكسي: 135
فيبر، أدنا فرّين: 184
فيبر، ماكس: 25، 279، 367–374، 395، 449–447
فيتشينو، مارسيليو: 321
فيرارا: 322
فيشر، كارلوس: 245
فيشرن، يوهان: 252
فيلدنغ، هنري: 95، 155–156، 164، 206، 242، 270، 357، 423
فيينا: 101، 249، 391–392

ق

قاعة كارينغي: 390
القانون العسكري: 17

القانون المتأصِّل: 38
القبلانية: 322
قصر فرساي: 76، 79–80، 90–91، 112–113
القمع الجنسي: 21، 255
قواعد الشأن العام: 15
قوانين فيري: 342
قوة الاقتصاد التدميرية: 252

ك

كابلو، جيفري: 87
كار، نيكولاس: 463
كارلايل، توماس: 205، 215، 237–238، 242
الكاريزما/ الكاريزما الدنيوية: 279، 365–375، 379–380، 382، 386–387، 395
كاسالس، بابلو: 388
كاسيرر، إرنست: 169
كافينياك، لويس أوجين: 313
كالفن/ الكالفنية: 164–166، 171، 448–449
كامب، ماكسيم دو: 175
الكثافة السكانية: 83، 85، 187–189
الكرامة: 25، 139–140، 375، 383، 387
الكل الاجتماعي: 306
كلارك، تيموثي جيمس: 311
كلافام، جون: 191
الكلام الأنيس: 119
الكلام السائد: 119
الكلام السياسي: 43، 149
الكلام المسرحي: 126
الكلام المقدس: 365
كلام المقهى: 120، 124
كلام، أرمان دو باتي دو: 338، 340–343
كليبرن، فان: 394
كليركنويل: 142
كليمنصو، جورج: 348
كمبل، جون: 105
كوبيه، فرانسوا: 267
كوريا الجنوبية: 464
كوريولانس: 62
كوستلر، آرثر: 425
كوكولان: 162
كولون، إدوار: 292
كوليه، شارل: 118
الكوميديا ديلارتي: 109
كوميديا لافوار: 114
كونغريف، وليام: 134
كوهوت، هاينز: 436، 449
كويومو، ماريو: 406–412، 414–415
كين، إدموند: 243، 286
كينيدي، إدوارد: 367، 372

ل

لاسي: 106
لافر، جيمس: 107
لالو، شارل: 217

لامارتين، ألفونس دو: 313–320، 322–323، 325–327، 340، 344، 355، 372–373، 379
لامورو، شارل: 292
اللباس الترميدوري: 260
اللباس العمومي: 139
اللعب: متواتر
اللغة الاقتصادية: 304–305
اللغة الانطوائية: 349
لغة الجسد: 256
لغة الجماعة/ اللغة الجماعية: 309، 329، 334، 344
اللغة الخصوصية: 122
اللغة السببية/ لغة السبب: 60، 178–179
اللغة السياسية/ لغة الكلام السياسي: 149، 328، 330
اللغة العمومية: 122
اللغة المعادية للسامية: 334، 336
اللغة اليديشية: 412–413
لفيتاون: 400
لندن: متواتر
لوبز، روبرتو: 321
لوبون، غوستاف: 404
لوتريل، هنري: 147–148
لودرو رولان، ألكساندر: 326
لودفيغ، كارل: 253
لوروا بوليو، بول: 300
لوفلند، لين: 403
لوفيفر، هنري: 192
لوك، جون: 142، 410
لوكاش، جورج: 219–220
لوكان: 108
لوميتر، فردريك: 282–284، 326
لونغ، نورتن: 410
لويس الخامس عشر: 90
لويس الرابع عشر: 32، 76، 79، 90، 104، 106، 112، 206
لويس، وارن هاملتون: 91
ليست، فرانتس: 277، 280–281، 284، 326
ليستر، كاثرين: 103
ليفي ستروس، كلود: 212
ليل: 185، 197، 287
ليمان، ستانفورد: 421
ليندسي، جون: 407
ليون: 229، 391، 466

م

ماركس، كارل: 25، 37، 52، 203–205، 230، 314، 318، 344–347، 463
الماركسية: 48، 52، 220، 248، 312، 344، 347
ماركوس، ستيفن: 232
مارمونتيل، جان فرانسوا: 161
ماري أنطوانيت (ملكة فرنسا): 261
ماريفو، بيير دو: 62، 77–78، 92، 209
ماريه: 81
ماكير، روبير: 283
مالارميه، ستيفان: 266

مالوري، توماس: 31
مان، توماس: 25، 55
مانشستر: 191، 195، 197
مانهاتن: 73
مانويل، فرانك: 131
المبدأ الاجتماعي: 142
المجال الإيروتيكي: 25
المجال الخصوصي/ الخصوصية: 16–17، 25، 31، 35، 39–40، 45، 51، 98–99، 108، 128، 131–132، 141، 151، 205، 207–208، 251، 459، 462، 468
المجال العمومي: متواتر
مجتمع الآلة: 229
المجتمع الأميركي: 18، 49
مجتمع أوروبا الغربية: 18
المجتمع الأوروبي: 50، 140
مجتمع البلاط: 89، 92
المجتمع الحديث: 19–20، 52، 67، 252، 358، 360، 387–388، 399، 411، 422، 449
المجتمع الحميم: 357، 359، 364، 422
المجتمع الروماني: 15
المجتمع الصناعي: 17، 87، 247
مجتمع العقلية المساواتية: 98
مجتمع العلامات: 117
المجتمع الغربي: 63، 66، 273، 455
المجتمع الفيكتوري: 44
المجتمع الكبير: 67، 93، 181، 306، 402
مجمع ديفانس: 28–29
مجموعة "المحترَف": 312، 346
محبو الزنوج: 385
مخازن بلومنغديل: 202
المدارس الدولية: 27
مدام دو سيفيننيه (ماري دو رابوتان شانتال): 93، 126، 140
مدام دومسنيل (جيرمين دو دومسنيل): 162
مدام فافار (ماري جوستين فافار): 106، 117، 214، 243، 280
مدام كليرون: 162
مدام كورادیني: 145
مدرسة فرانكفورت: 51–52
المدينة الإثنية: 73
المدينة–الحديقة: 397
المدينة الذكية سونغدو: 464–466
المدينة الصناعية: 183
المدينة الكوزموبوليتية/ العوالمية: 16، 34–35، 59، 94، 163، 167–168، 229، 245
مرسييه، لوي سيباستيان: 244، 340، 475، 477
المرض الأخضر: 253
مركز برونزويك: 27–28
مركز لينكولن للفنون المسرحية: 244–245
المسارح الإليزابثية: 109
المسارح الشعبية/ الشعبية الإنكليزية: 112، 267، 283، 286
مسارح غاريك: 109

المسارح الفرنسية: 110
مسارح لندن الرسمية: 109–110، 114، 286
المساواة: 24، 50–51، 130، 140، 256، 315–316، 325، 384–385، 394، 429–430
المسرح الإيطالي: 109، 112
المسرح الحر: 266
مسرح العالم: 55–56، 58، 62، 95، 155–156، 269، 361–362، 421–422
مسرح العمل: 266
مسرح الفن: 266–268
مسرح "الكرة الحمراء": 162
مسرح "الكوميدي فرانسيز": 109–110، 118، 122، 127، 157، 287، 299
مسرح لا بورت سان مارتان: 244، 285
مسرح مدينة بايرويت: 286، 289
المسيحية: 15، 55، 156
مصلحة الذات المخفَّفَة: 305
مضمون النص: 158
المظاهر العمومية البصرية: 178–179، 230
معركة أوسترليتز: 326
المعكرونيون: 258
معهد النساء: 192
معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا: 461–463
مفهوم الاتصال/ الاتصالات: 30، 41، 59، 124، 126، 181، 356، 382، 481
مفهوم الشخصية الجمعية/ الجماعية: 308، 328–329، 333، 344، 357، 398، 419
مفهوم الطبع البشري: 213–214
المقاهي: 80، 119–123، 125، 135، 143، 165، 192، 259–260، 296–297، 299–300، 307، 314، 332
مقاييس تشي: 66
مقاييس غاما: 66
المقهى–الاستراحة: 33
مقهى بروكوب: 122، 299
المقهى–الحانة: 33، 113، 118–119، 297–298
مقهى سيليكت لاتان: 300
مقهى الكوميديا: 126
مكارثي، جوزف: 376
مكيافيلي، نيكولو: 217، 321
مل، جون ستيوارت: 205، 236، 395
الملابس الثورية: 256
موت الفضاء العمومي: 27، 30
موتسارت، ليوبولد: 125، 276
موراس، شارل: 342
موروسوف، يفغيني: 463
مورياك، فرانسوا: 332
الموسيقى: 274–279، 281، 288–290، 388، 390، 392
موسيقى الروك: 367، 388–389
مونتسكيو، شارل لوي دو سيكوندا: 157
المونولوغ: 302

ميتشل، بيل: 461–463
ميتشل، جولييت: 248
ميثراداتس: 110، 118
ميكيلانجلو: 321
ميلز، تشارلز رايت: 200، 443، 445
ميلز، جون: 195
الميلودراما: 244–245، 282–283، 336، 343

ن

نابليون بونابرت: 313–314، 326، 380
نادار، فيليكس: 175–176
نادي رأس التركي: 123–124، 126
نادي الفارس: 231
نادي وايتس: 299
ناطحة السحاب ليفر هاوس: 27–29
نايتس، بيتر: 187
نجينسكي، فاسلاف: 268
النخبة: 34، 97، 110، 122، 227، 321
النرجسية: 21–24، 26، 49، 304–305، 357–358، 363، 424، 435–441، 446، 448–451
النزاهة الفكرية: 66
النزعة الفردية الخشنة: 177
النزهة/ المتنزه/ المتنزهات: 33–34، 118–119، 122، 125–126، 166
النظام الصناعي: 194، 197
نظام الطبيعة/ النظام الطبيعي: 38، 131، 137–138، 141، 211
النظام العمومي: 155، 177
النظام القديم: 31، 34–36، 38، 40–41، 45، 65، 71، 89، 98، 108، 115، 142، 153، 155، 172، 175–178، 183، 188، 190، 193–194، 197، 199، 206، 226–227، 233، 248، 253–257، 261، 271، 280، 312–314، 375–376، 388، 403، 433
نظرية البقاء للأصلح: 177
النقد الموسيقي: 289
نلسون، جيمس: 136–138
النمط التبسيطي: 101
نمو السكان/ النمو السكاني: 78–79، 176، 184، 186، 188، 469
النمو المديني: 75، 83، 86، 90، 187، 247، 402، 461
نهر السين: 84، 125
النوازع الطبيعية البسيطة: 139–140
نيكسون، ريتشارد: 317، 376، 378–381، 386
نيماير، أوسكار: 469
نيويورك: 27، 73، 77، 88، 181، 189، 202، 244، 378، 384، 389–392، 406–408، 410، 412، 449، 456، 467

هـ

هاتشرد، توماس: 250، 252–253
هارباج، ألفرد: 109
هاريسون، براين: 297–298
هال، إدوارد: 31
هاليفاكس (إدوارد وود، اللورد): 145

هانسليك، إدوارد: 290
هايغيت: 456
هباكوك، هـ. جون: 75
هبة النعمة: 365، 395
هبرماس، يورغن: 51
هردر، يوهان: 229
هرفي (اللورد): 234
الهستيريا: 22، 253–254، 416، 434، 438
هَنت، ديفيد: 133
هنري، لوي: 76
هنري، هوبير جوزف: 332، 341–343
الهوة السحرية: 288
هوركهايمر، ماكس: 52
هوسمان، جورج أوجين: 188–189، 196، 298–299، 397، 400–401
هوغان، تشارلز بيتشر: 109
هوفمان، إرنست: 295، 383
هونويوس، أ. م.: 228
الهوية العمومية: 177، 272
الهوية الكوزموبوليتية: 192
هويزنغا، يوهان: 102–103، 165، 426، 428، 433
هويل، جيمس: 33
هيس، ألغر: 378
هيغل، غيورغ فيلهلم فريدريش: 51
هيل، جون: 142، 161

— و —

والاس، جورج: 381، 385–386
والبول، هوراس: 146
وايلد، أوسكار: 265
ورث، لويس: 190
وسائل الإعلام/ وسائل الإعلام الإلكترونية: 59، 356، 360، 367، 373، 381–386، 407
وستمنستر: 79
وظيفة الأنا: 304–305
الولايات المتحدة الأميركية/ أميركا: 54، 130، 180، 226، 372، 378، 385، 391، 403، 412–413، 444
ولستونكرافت، ماري: 137
وليامز، ريموند: 276
وهم الخصوصية: 416
الوهم الضروري: 243، 246
الوهم المسرحي: 117
وورث، تشارلز فريدريك: 227
ويتشرلي، وليام: 135
ويلكس، جون/ الويلكسية: 142–151، 172، 272، 311، 355

— ي —

اليهود/ اليهودي: 327، 333–335، 342–343، 376، 387، 407، 412–413، 418
يواكيم، جوزف: 275
اليونان: 105، 260
يونغ، جورج مالكولم ستيلس: 234
يونغ، كارل: 435
يونغمان: 138

الهوامش

(1) ألفـونس برتيّـون (1853 - 1914) ضـابط في الشرطـة الفرنسـية وباحـث في القياسـات الحيويـة. طبّـق التقنيـة الأنثروبولوجية للقياسات البشرية في إنفاذ القـوانين، منشـئاً نظامـاً لتحديـد الهويـة يعتمـد عـلى القياسـات الماديـة لأقسام الجسم البشري. (الناشر)

(2) بترونيوس (27 - 66 م) كاتب وسياسي من روما القديمة وعضو في مجلس الشيوخ. (المترجم)

(3) كوريولانس (Coriolanus) هو بطل أسطوري روماني وأرستقراطي نُفي من روما فعاد إليها على رأس جيش من الأعداء. واتخذه وليام شكسبير بطلاً لمسرحية بالعنوان نفسه. (الناشر)

(4) Fernand Braudel, Capitalism and Material Life (New York: Harper & Row, 1973), pp. 430ff,.

لبحث جيد في شأن مدينتي النظام القديم.

(5) Ibid., p. 431.

(6) Louis Chevalier, Laboring Classes and Dangerous Classes, Frank Jellinek (trans.) (New York: Howard Fertig, 1973), p. 176; Alfred Cobban, A History of Modern France, 3rd ed. (London: Penguin, 1963), pp. I, 48; Pierre Goubert, "Recent Theories and Research in French Population Between 1500 and 1700," in: D. V. Glass & D. E. C. Eversley (eds.), Population in History (Chicago: Aldine, 1965), p. 473.

(7) ينظر:

H. J. Habakkuk, "English Population in the 18th Century," The Economic History Review, vol. 6, no. 2 (1953), pp. 117ff; Robert Mandrou, La France aux XVII et XVIII Siècles (Paris: Presses universitaires de France, 1967), p. 130; Comte de Buffon, in: Chevalier, p. 178.

ليست صيغة يمكن أن نعكسها؛ إذ لا تزيد الوفيات عن المواليد بـ 75 ضعفاً. يتحدث بوفون عما يلزم للمحافظة على عدد السكان أو زيادته، مع مراعاة العوامل كلها المتصلة به.

(8) E. A. Wrigley, "A Simple Model of London's Importance in Changing English Society and Economy, 1650 - 1750," Past and Present, no. 37, pp. 44ff; C. T. Smith, in: The Geographical Journal (June 1951), p. 206.

(9) Louis Henry, "The Population of France in the 18th Century," in: Glass & Eversley (eds.), pp. 434ff.

(10) Daniel Defoe, A Tour Through the Whole Island of Great Britain (London: Penguin, 1971; [1724]), p. 308.

(11) برنيني (1598 - 1680) معماري ورسّام وكاتب مسرحي وشاعر إيطالي. (المترجم)

(12) S. Giedion, Space, Time and Architecture, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1963), pp. 141 - 142.

(13) أدرك هوسمان، مع ذلك، في القرن التالي أن هذه المساحات الشاسعة قد تمتلئ سريعاً بحشود جامحة صعبة المراس، إذ بدا أن التخطيط المضاد للحشود في القرن الثامن عشر قد هيأ المسرح في المدينة لتشكيلات صاخبة.

(14) Paul Zucker, Town and Square: From the Agora to Village Green (New York: Columbia University Press, 1959).

(15) E. A. Gutkind, Urban Development in France (New York: Free Press, 1970), p. 252.

(16) Giedion, p. 619.

(17) Ibid., p. 620.

(18) E. A. Gutkind, Urban Development in Western Europe: The Netherlands and Great Britain (New York: Free Press, 1971), p. 259.

(19) Defoe, p. 287.

(20) Ibid., p. 295; Raymond Williams, The Country and the City (New York: Oxford University Press, 1973), ch. 2,

وخصوصاً الأقسام المتعلقة بالرعوية المضادة.

(21) Christopher Hill, Reformation to Industrial Britain (Baltimore: Penguin, 1969), p. 226.

(22) Jeffrey Kaplow, The Names of Kings (New York: Basic Books, 1972), p. 7.

(23) Karl Polanyi, The Great Transformation (Boston: Beacon Press, 1964), conclusion.

(24) يُنظر:

Jane Jacobs, The Economy of Cities (New York: Random House, 1969).

(25) Kaplow, p. 36.

(26) Williams, p. 147; H. J. Habakkuk, American and British Technology in the 19th Century (Cambridge: Cambridge University Press, 1962),

لمعرفة المزيد عما حصل لهذا الفائض في القرن التاسع عشر.

(27) يرمز مصطلح الكافكاوية إلى الكتابة الحداثية الممتلئة بالسوداوية والعبثية نسبة إلى الكاتب التشيكي فرانتس كافكا. (المترجم)

(28) حروب الفروند هي سلسلة من الحروب الأهلية التي اندلعت في فرنسا، وشارك فيها النبلاء ضد سلطة الملك بين عامي 1648 و1653، وكانت متزامنة مع الحرب الفرنسية - الإسبانية التي بدأت في عام 1635. (المترجم)

(29) J. H. Plumb, The Origins of Political Stability: England 1675 - 1725 (Boston: Houghton Mifflin, 1967), passin;

للتغييرات المعيّنة يُنظر:

Alfred Franklin, La vie privée d'autrefois (Paris: Plon, 1887), pp. I, 259 - 282.

(30) Claude de Rouvroy Saint - Simon, Memoirs (Paris: Boston, 1899).

وهناك أيضاً ملاحظات جانبية مثيرة للاهتمام للغاية في:

H. Baudrillart, Histoire du luxe privé et public, vol. I (Paris: Hachette, 1880), pp. 194 - 195;

ينظر أيضاً الملاحظات التي سجّلها [الكاتب الإنكليزي] صامويل بيبس (Samuel Pepys) في مذكراته كوصفه شربَ نخبِ زملائه في أثناء تناولهم الخمرة.

(31) W. H. Lewis, The Splendid Century (New York: Morrow, 1971), pp. 41 - 48.

(32) Lord Chesterfield, Letters (London: Dent - Dutton, 1969; [1774]), p. 80;

هناك عبارات متماثلة للإطراء الذي يفتتح به فولتير رسائله، وهو يستخدم الكلمات نفسها في مخاطبة جمع شديد التنوع، بينما يجيبه بعضهم بالمصطلحات نفسها، ولا يقلل كون الإطراءات لاشخصية بأي شكل من كياستها.

(33) Pierre de Marivaux, "La vie de Marianne," dans: Pierre de Marivaux, Romans, récits, contes et nouvelles, Marcel Arland (texte présenté & préface) (Tours: Bibliothèque de la pléiade, 1949), pp. 247 - 248.

(34) Chesterfield, p. 80.

(35) Ibid., p. 32.

(36) Ibid., p. 34.

(37) عند اجتماع مجلس الطبقات العامة في عام 1789، أعلن رئيس المجلس، استناداً إلى القوانين القديمة، عدم السماح لطبقة العوام بارتداء الجواهر أو الخواتم أو الأوشحة أو أي ملابس فاتحة اللون عليها شارات معيّنة. وقد أغضب هذا الإعلان [الكونت دي] ميرابو ودفعه إلى إعداد إحدى أعظم خُطبه. ينظر:

R. Broby - Johansen, Body and Clothes: An Illustrated History of Costume (New York: Reinhold, 1968), "18th Century."

(38) لقراءة ملخص واقعي ممتاز، يُنظر:

James Laver, A Concise History of Costume and Fashion (New York: Abrams, Inc., [n. d.]), "The 18th Century."

(39) عهد وصاية دوق أورليان (1715 - 1723) على عرش لويس الخامس عشر. (الناشر)

(40)Geoffrey Squire, Dress and Society, 1560 - 1970 (New York: Viking, 1974), p. 110.

(41)Fernand Braudel, Capitalism and Material Life (New York: Harper & Row, 1973), p. 236.

(42)François Boucher, 20 000 Years of Fashion (New York, Abrams, [n. d.]), pp. 318 - 319.

(43)Max von Boehn, Dolls, Josephine Nicoll (trans.) (New York: Dover, 1972), pp. 134 - 153.

(44) أي قميص الملكة، وهو ثوبٌ خفيف وبسيط يتألف من طبقات عدة من النسيج الرقيق يلُفّ الجسد. وكانت ماري أنطوانيت هي التي صمَّمته في تمردها على البَلاط. (المترجم)

(45)Norah Waugh, The Cut of Women's Clothes, 1600 - 1930 (New York: Theatre Arts Books, 1968), p. 123.

(46) يوهان هويزنغا (1872 - 1945) مؤرخ هولندي مختص بتاريخ الثقافة. (المترجم)

(47) مقتبس في:

Johan Huizinga, Homo Ludens (Boston: Beacon Press, 1955), p. 211; Elizabeth Burris - Meyer, This is Fashion (New York: Harper, 1943), p. 328; R. Turner Wilcox, The Mode in Hats and Headdress (New York: Scribner's, 1959), pp. 145 - 146.

(48)Katherine Lester & Rose Kerr, Historic Costume (Peoria, Ill: Chas. A. Bennett, 1967), pp. 147 - 148;

مقتبس في: Ibid., pp. 148 - 149.

(49)Burris - Meyer, p. 328.

(50)Maggie Angeloglou, A History of Makeup (London: Studio Vista, 1970), pp. 73 - 74.

(51)Angeloglou, pp. 79, 84; Lucy Barton, Historic Costume for The Stage (Boston: W. A. Baker, 1935), pp. 333ff.; Burris - Meyer, p. 328.

(52)R. Turner Wilcox, The Mode in Footwear (New York: Scribner's, 1948),

صفحة توضيحية للفصل الخامس عشر.

(53)Wilcox, The Mode in Hats and Headdress, p. 145;

ذُكر في:

Iris Brooke, Western European Costumes, 17th to Mid - 19th Centuries, and Its Relation to the Theatre (London: George Harrap & Co. Ltd., 1940), p. 76.

(54) مقتبس في:

James Laver, Drama, Its Costume and Decor (London: The Studio Ltd., 1951), p. 154; Brooke, p. 74.

(55)Library fot the Performing Arts, Lincoln Center, New York, Research Division, Lecompte Folder in 18th Century Costume section, plates 77 and 104; plate 78.

(56)Laver, Drama, p. 155.

(57)John Lough, Paris Theatre Audiences in the 17th and 18th Centuries (London: Oxford University Press, 1957), p. 172; Charles Beecher Hogan, The London Stage, 1776 - 1800 (Carbondale, Ill: University of Southern Illinois Press, 1968), p. ccx; Alfred Harbage, Shakespeare's Audience (New York: Columbia University Press, 1941), ch. 2.

(58)Frederick C. Green, Eighteenth - Century France (New York: Ungar, 1964), p. 169; Lough, pp. 180 - 184, 226; George W. Stone, The London Stage, 1747 - 1776 (Carbondale, Ill: University of Southern Illinois Press, 1968), p. cxci; Lough, p. 177.

(59) المقصود بردهة المسرح (parterre) مساحات تقع خلف الأوركسترا أو في الحفرة وتحت الشرفة، ومستواها منخفض عن حيث توضع المقاعد المخصصة أساساً للمشاهدين، وكانت تكلفتها أقل لأن المشاهدين كانوا يقفون فيها، قبل أن تتغير الأمور. (المحرر)

(60)Stone, p. cxci; Lough, pp. 229 - 230; Jean Marmontel, Oeuvres, vol. IV (Paris: 1820; [1819]), p. 833.

(61) ميثراداتس ملك البنطس بين عامي 120 ق. م - 63 ق. م ولقب بميثراداتس العظيم، ولقب أيضاً بيوباتور، تولّى الحكم وهو ابن 12 عاماً خلفاً لأبيه ميثراداتس الخامس البنطي تحت وصاية أمه، وخاض بسبب طموحاته التوسعية ثلاث حروب مع روما. (المترجم)

(62)Phyllis Hartnoll, The Concise History of Theatre (New York: Abrams, [n. d.]), p. 154;

مقتبس في:Hogan, p. cxci.

(63)Hogan, p. cxiii.

(64)John Bernard, Retrospections of the Stage, vol. II (London: Colburn & Bentley, 1830), pp. 74 - 75.

(65)Greene, p. 173; Stone, p. clxxxiv.

(66)W. H. Lewis, The Splendid Century (New York: Anchor, 1957); Hartnoll, p. 156.

(67)Jean Duvignaud, L'acteur (Paris: Gallimard, 1965), pp. 68 - 69.

(68)Ibid., pp. 69 - 70.

(69)Henry Raynor, A Social History of Music (New York: Schocken, 1972), pp. 246, 252, 259.

(70)Duvignaud, p. 74.

(71)Duvignaud, p. 75;

ينظر أيضاً: Richard Southern, The Seven Ages of the Theatre (New York: Hill & Wand, 1963) حول احترافية المسرح.

يحدد ريتشارد سوذرن تاريخ احترافية المسرح في بريطانيا في وقت سابق على احترافيته في فرنسا، لكنه كان أقل تحديداً لذلك التاريخ من دوفينيو.

(72) يجمع هذا الإحساسُ بالرمز فلاسفةً لغويين متباينين مثل كاسيرر (Ernst Cassirer) وتشومسكي (Noam Chomsky).

(73)R. Fargher, Life and Letters in France: The 18th Century (New York: Scribner's 1970), p. 19,

لمناقشة أجراها ماسيّون (Jean - Baptiste Massillon) في هذا الإطار.

(74)Green, p. 166; Hartnoll, pp. 154 - 155;

مقتبس في: Collé, Diary, in: Green, pp. 166 - 167.

(75)Aytoun Ellis, The Penny Universities (London: Secker & Warburg, 1956), p. 223;

لوصف رائع لمقاهي المدينة، ينظرالفصل التاسع من المرجع المذكور.

(76)Lewis A. Coser, Men of Ideas (New York: Free Press, 1965), p. 19; R. J. Mitchell & M. D. R. Leys, A History of London Life (London: Longmans, Green & Co., [n. d.]), pp. 176 - 179.

(77)Ellis, p. 238.

(78) لأفضل دراسة جادة عن هذا المقهى يُنظر:

Jean Moura & Paul Louvet, "Le café procope," Revue hebdomadaire, Année 38, Tome 11, pp. 316 - 348.

(79)Henry B. Wheatley, Hogarth's London (New York: Buttom & Co., 1909), p. 301; A. S. Turberville, Johnson's England, vol. I (Oxford: Clarendon Press, 1933), pp. 180 - 181.

(80) جيمس بوزويل (1740 - 1795) كاتب مذكرات إنكليزي كان من كبار المتردِّدين إلى المقاهي والحانات في لندن. (المترجم)

(81)James Boswell, "Life of Samuel Johnson," in: Ellis, p. 229.

(82)Coser, p. 24; Wheatley, p. 272.

(83)Ellis, p. 230.

(84)Turberville, p. 182.

(85)Emily Anderson (ed. & trans.), Letters of W. A. Mozart and His Family, vol. I (London: MacMillan & Co., 1938).

(86) تُصوِّر لوحة في مجموعة معهد الحفر على النحاس (Institut de Chalcographie) في متحف اللوفر (لوحة مجهولة المصدر طُبعت أول مرة في عام 1744، منظر التويلري (Tuileries)) المتاجر على ضفاف نهر السين وفي ضواحي باريس تصويراً جيداً. فالحدائق عبارة عن ممرات ومراكز لتخزين البضائع المنقولة من السفن.

(87) Philippe Ariès, Centuries of Childhood, Robert Baldick (trans.) (New York: Vintage Books, 1965), pp. 87 - 88.

(88) Ibid., pp. 97 - 98.

(89) تورغو (1727 - 1781) رجل سياسي واقتصادي، من أشهر أعماله رسائل في التسامح، وتأملات في تكوين الثروات وتوزيعها. (المترجم)

(90) Bogna Lorence, "Parents and Children in 18th Century Europ," History of Childhood Quarterly, vol. 2, no. 1 (1974), pp. 1 - 30.

(91) ذُكر في: Ibid., p. 23.

(92) أفضل معالجة لنظرية التنوير النفسية وضعها مؤرخو الفلسفة. ولمعرفة هذه الصفات المزدوجة ينظر:

Carl Becker, The Heavenly City of the 18th Century Philosophers (New Haven: Yale University Press, 1932), pp. 63 - 70; Arthur Wilson, Diderot (New York: Oxford University Press, 1972), pp. 250 - 251. (Letter to Landois),

كمثال على وجهة نظر بيكر؛ ينظر أيضاً:

Ernst Cassirer, The Philosophy of the Enlightenment (Boston: Beacon, 1955), pp. 105 - 108, 123ff.

(93) Richard Sennett & Jonathan Cobb, The Hidden Injuries of Class (New York: Knopf, 1972), pp. 251 - 256.

(94) أبرز السير تعود لـ:

George Rude, Wilkes and Liberty (Oxford: Oxford University Press, 1962); Raymond Postgate, "That Devil Wilkes" (London: Constable, 1930); William Treloar, Wilkes and the City (London: Murray, 1917);

ينظر أيضاً تعريف مميّز عن ويلكس كتبه:

Peter Quennell, The Profane Virtues (New York: Viking, 1945), pp. 173 - 220.

(95) ينظر:

Joseph Grego, A History of Parliamentary Elections and Electioneering from the Stuarts to Queen Victoria (London: Chatto & Windus, 1892), ch. VI: "John Wilkes a Popular Representative."

(96) Quennell, pp. 181 - 182.

(97) يروي ويلكس تفاصيل هذا النِّزال في رسالة أعيد نشرها في: Ibid., pp. 45 - 50.

(98) Rude, pp. 17 - 73

وهي أكثر الروايات شمولاً؛ أما رواية تريلور (Treloar, pp. 51 - 79)، فهي ساذجة بعض الشيء لكنها تتضمن معلومات أولية كثيرة.

(99) Quennell, p. 177;

ينظر أيضاً مناقشة وجهة نظر ستيرن عن العلاقات الجنسية في:

Ibid., pp. 169 - 170;

بالنسبة إلى فرنسا، يُنظر خاصةً:

J. J. Servais & J. P. Laurend, Histoire et dossier de la prostitution (Paris: Éditions planète, 1965).

(100) Rude, pp. xiii - xiv.

(101) Postgate, pp. 150 - 168.

(102) Rude, pp. 86 - 89; Postgate, pp. 141 - 142;

يُقارن بـ:

Bernard Bailyn, Ideological Origins of the American Revolution (Cambridge: Harvard University Press, 1967).

(103) Postgate, pp. 251 - 258

يقدم وصفاً جيداً.

(104) James Boulton, The Language of Politics (London: Routledge & Kegan Paul, 1963), p. 24.

(105) Ibid., p. 36.

(106) Henry Fielding, Tom Jones (London: Penguin, 1966; [1749]), p. 299.

(107) Ibid., p. 302.

(108) Lee Strasberg, "An Introduction to Diderot," in: Denis Diderot, The Paradox of Acting, W. H. Pollack (trans.) (New York: Hill & Wang, 1957), p. x; Arthur M. Wilson, Diderot (New York: Oxford University Press, 1972), pp. 414 - 416; Felix Vexler, "Studies in Diderot's Esthetic Naturalism," Ph.D Thesis, Columbia University, New York, 1922.

(109) Diderot, Paradox, p. 14.

(110) Ibid., pp. 15, 24.

(111) Ibid., pp. 20, 23. مقتبس في:

(112) Ibid., p. 25.

(113) Ibid., pp. 15ff.

(114) Ibid., p. 319.

(115) مقتبس في: Ibid., p. 25.

(116) Ibid., pp. 32 - 33,

التشديد من عندي.

(117) T. Cole & H. Chinoy, Actors on Acting, rev. ed. (New York: Crown, 1970), pp. 160 - 161.

(118) Diderot, pp. 52ff.; K. Mantzius, A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times, vol. V (London: Duckworth & Co., 1921; [1903]), pp. V, 277 - 278.

(119) دالمبير (1717 - 1783) فيلسوف ورياضي فرنسي، أسس مع ديدرو الموسوعة (l'Encyclopédie). (المترجم)

(120) حُدِّدَت التواريخ على النحو التالي: كتب دالمبير المقالة بعد زيارته فولتير في عزبته خارج جنيف. وقد انتقل فولتير إلى عزبته في عام 1755. وحُدِّد موعد لنشر المقالة في عام 1757. ونُشِر ردّ روسو عليها في عام 1758.

Jean - Jacques Rousseau, Politics and the Arts: The Letter to M. d'Alembert, A. Bloom (trans.) (Ithaca: Cornell University Press, 1968), p. xv.

إن العنوان The Politics and the Arts هو العنوان باللغة الإنكليزية لترجمة الرسالة، ومن الآن فصاعداً، سيتم الإشارة إليها بعنوانها الصحيح:

Letter to M. d'Alembert;

مقتبس في: D'Alembert، ذُكر في: Ibid., p. 4.

(121) هناك معطيات تدعو إلى تصديق أن رفض روسو الشديد لوصف دالمبير للحياة الأخلاقية والدينية في جنيف كان حواراً أيضاً مع نفسه في شأن قيمة دين متقشف ومتشدد لأي مدينة. ينظر:

Ernst Cassirer, The Question of Jean Jacques Rousseau, Peter Gay (ed. & trans.) (New York: Columbia University Press, 1954), pp. 73 - 76

من أجل مراجعة فكر روسو الديني.

(122) ينظر:

" Translator's Notes," in: Rousseau, p. 149, note 3.

(123) Ibid., pp. xxx, 16.

(124) Ibid., p. 16.

(125) Johan Huizinga, Homo Ludens (Boston: Beacon, 1955), pp. 1, 6, 8 - 9.

(126) Lionel Trilling, Sincerity and Authenticity (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972), p. 64.

(127) Rousseau, p. 18.

(128) هذه تحديداً وجهة النظر التي تحملها مقالة دالمبير. وأفضل مثال على ذلك تناول موضوع الدين في الفقرات الخمس الأخيرة من المقالة، والتي أعيدت طباعتها كملحق لكتاب روسو: Ibid., pp. 147 - 148.

(129) Ibid., p. 58.

(130) Ibid., pp. 58 - 59.

(131) ليست كل التوجيهات أو الدروس في كتاب إميل (Émile) هادفة، والأمر كذلك بالنسبة إلى الأحداث المسجَّلة في الاعترافات التي لم تُسجَّل كخطة مركزية رسمية تقوم على "المنفعة" أو على "نفعها".

(132) ذُكر في الترجمة باللغة الإنكليزية للسيد مارشال بيرمان:

M. Berman, The Politics of Authenticity (New York: Atheneum, 1970), p. 116.

(133) Cassirer, Question, p. 43; Rousseau,

ذُكر في: Ibid..

(134) يقول بيرمان في: Berman, pp. 114 - 115: إن فكرة السمعة أو الشهرة كمعنى متحقق بدأت مع مونتسكيو، وإن روسو يعطي هذه الفكرة معنى جديداً أكثر سلبية.

(135) Rousseau, pp. 59 - 61.

(136) Ibid., p. 60.

(137) Ibid.

(138) Ibid.

(139) Ibid., pp. 65 - 75.

(140)Joanna Richardson, La vie parisienne, 1852 - 1870 (New York: Vicking, 1971), pp. 76 - 77.

(141)Maxime du Camp,

ذُكر في: Ibid., p. 77.

(142) ينظر:

Charles Tilly, An Urban World (Boston: Little, Brown & Co, 1974).

(143) هذه النسبة لا تتطابق تماماً مع النسبة المحسوبة من البيانات الخام عن باريس أعلاه، لأن بعض الأراضي التي ضُمَّت إلى باريس من عام 1852 إلى عام 1865 لم يأخذها الإحصائيون في اعتبارهم.

(144) البيانات الخام لهذين الجدولين مأخوذة من:

Adna Ferrin Weber, The Growth of Cities in the 19th Century (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1963; [1899]), p. 73;

بيانات بديلة:

Louis Chevalier, La formation de la population parisienne au XIXe Siècle, Cahier no. 10 (Paris: Institut national d'études démographiques, 1950), pp. 284ff.

(145) ذُكر في: Asa Briggs, Victorian Cities (New York: Harper & Row, 1963), p. 324.

(146) محسوب من بيانات فيبر، يُنظر: Weber, p. 46.

(147) Richard Sennett, Data Tape for Families Against the City, Joint Center for Urban Studies of Harvard and M.I.T., Cross - tabs "Class and Length of Residence."

(148) David H. Pinkney, Napoleon III and the Rebuilding of Paris (Princeton: Princeton University Press, 1958), pp. 6 - 9.

(149) مقتبس في: Ibid., p. 17؛

للاطلاع على ورث، ينظر:

Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life," in: Richard Sennett (ed.), Classic Essays on the Culture of Cities (New York: Appleton - Century - Crofts, 1969), pp. 143 - 164;

للاطلاع على بارك، ينظر: Robert Park, "The City...," in: Ibid., pp. 91 - 130.

(150) J. H. Clapham, Economic Development of France and Germany, 1815 - 1914, 4th ed. (London: Cmabridge University Press, 1968), pp. 70 - 71.

(151) ينظر:

Richard Sennett, Families Against the City (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1970),

الفصلان 5 و11 لمناقشة أوفى عن مشكلات تعريف "الطبقة الوسطى". ويتضمن الفصل الثالث من:

Roy Lewis & Angus Maude, The English Middle Classes (London: Phoenix House, 1949)

مناقشة ممتازة، ولكن غير كمية لقوة الطبقات الوسطى في مدن مختلفة في إنكلترا. وأُخذت بيانـات عـام 1867 من: J. Burnett, Plenty and Want (London: Pelican, 1968), p. 77.

(152) S. G. Checkland, The Rise of Industrial Society in England, 1815 - 1885 (New York: St Martin's Press, 1966), pp. 425 - 426.

(153) H. Pasdermadjian, The Department Store: Its Origins, Evolution and Economics (London: Newman, 1954), pp. 3 - 4.

(154) Bertrand Gille, "Recherches sur l'origine des grands magasins parisiens," dans: Paris et île de France, vol. VII (Paris: 1955), pp. 260 - 261; Martin Saint - Léon, Le petit commerce français (Paris: 1911), pp. 520 - 521.

(155) ينظر:

Clifford Geertz, Peddlers and Princes (Chicago: University of Chicago Press, 1963), passim.

(156) Pasdermadjian, pp. 4, 12.

(157) C. Wright Mills, White Collar (New York: Oxford University Press, 1957), p. 178.

(158) Pasdermadjian, p. 2, note 4; Sennett, Families Against the City, ch. 2.

(159) G. d'Avenel, "Les grands magasins," Revue des deux mondes, 15 / 7 / 1894.

(160) اقتباس لإميل زولا في: Pasdermadjian, p. 12.

(161) Gille, pp. 252 - 253.

(162) Pasdermadjian, p. 32.

(163) Karl Marx, Capital, Samuel Moore & Edward Aveling (trans.) (New York: Modern Library, 1906), pp. 82 - 85.

(164) المقصـود روايـة ليلـة في حـريم مغـربي (A Night in a Mourish Harem) التـي نُشرت في عـام 1896 تحت الاسم المستعار لـ "لورد جورج هربرت". إنها قصة بحّار بريطاني قضى ليلته في حريم مغربي برفقة تسع نسـاء من جنسيات مختلفة. (المراجع)

(165) ترجم طه السباعي هذا الكتاب إلى العربية بعنوان فلسفة الملابس. (المراجع)

(166) Charles Fedgal, Choses et gens des halles (Paris: Athéna, 1922), pp. 211 - 220; M. Baurit, Les halles de Paris dès romans à nos jours (Paris: M. Baurit, 1956), pp. 46 - 48.

(167) Jean Martineau, Les halles de Paris dès origines à 1789 (Paris: Mondarestier, [n. d.]), pp. 214 - 215.

(168) Paul Maynard, Les modes de vente des fruits et légumes aux halles centrales de Paris (Paris: Sirez, 1942), p. 35.

(169) Fedgal, p. 123; Martineau, pp. 242 - 243.

(170)Thomas Carlyle, Sartor Resartus,

أُعيد ذكره في:

Charles Frederick Harrold & William D. Templeman (eds.), English Prose of the Victorian Era (Oxford: Oxford University Press, 1938), p. 94.

(171) هنري جيمس (1843 - 1916) كاتب وناقد أميركي تبنّى رؤية جمالية جديدة في الرواية. (المترجم)

(172) مقتبس في:

Henry James, in: Donald Fanger, Dostoevsky and Romantic Realism (Chicago: University of Chicago Press, 1967), p. 30;

مقتبس في:

Honoré de Balzac, Splendeurs et misères des courtisanes (Paris: Édition de Béguin, 1953; [1947]), p. 137.

التفسير الإنكليزي يستخدم كلاً من: Fanger, p. 42; V. S. Pritchett, Balzac (New York: Knopf, 1973), p. 165،

للاقتباس الأول، وبريتشيت فقط للاقتباس الثاني.

(173)Honoré de Balzac, Père Goriot, vol. II (Paris: Gallimard, coll. de la Pléiade, [n. d.]), p. 884.

تقديم باللغة الإنكليزية بواسطة: Peter Brooks, "Melodrama," manuscript, p. 44.

(174) مقتبس في: Charles Lalo, L'art et la vie, vol. III (Paris: 1947), p. 86.

(175)Honoré de Balzac, Scènes de la vie parisienne, vol. XV (Paris: Édition de Béguin), p. 110,

تقديم باللغة الإنكليزية بواسطة: Fanger, in: Fanger, pp. 37 - 38.

(176) التفسير في كتاب: Fagner, pp. 28 - 64. ويقع الاقتباس من لوكاش في: Lukacs, p. 17.

(177) التفسير موجود في كتاب: Brooks, Melodrama, pp. 1 - 64.

(178)Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, Willard R. Trask (trans.) (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 469ff.

(179) مقتبس في: Balzac, Scènes de la vie, p. 470; Auerbach, p. 471.

(180)Rebecca Folkman Mazières, "Le vêtement et la mode chez Balzac," (manuscript), p. 3.

(181) مقتبس في: Geoffrey Squire, Dress and Society, 1560 - 1970 (New York: Viking, 1974), p. 159.

(182)François Boucher, 20 000 Years of Fashion (New York: Abrams, [n. d.]), p. 408; Elizabeth Burris - Meyer, This is Fashion (New York: Harper, 1943), p. 273; R. Turner Wilcox, The Mode in Hats and Headdress (New York: Scribner's, 1959), p. 213; R. Turner Wilcox, The Mode in Footwear (New York: Scribner's, 1948), p. 131.

(183)Max von Boehn, Dolls, Josephine Nicoll (trans.) (New York: Dover, 1972), chs. 10 and 11.

(184)Boucher, pp. 385 - 386.

(185)Burris - Meyer, p. 139; Fairfax Proudfit Walkup, Dressing the Part: A History of Costume for the Theatre (New York: Appleton - Century - Crofts, 1938), p. 244.

(186)Lucy Barton, Historic Costume for The Stage (Boston: W. A. Baker, 1935), pp. 424, 445.

(187)Maggie Angeloglou, A History of Makeup (London: Studio Vista, 1970), p. 89.

(188) هذا الاسم كما ورد في نص الأصل، ولم نستطع الوصول إلى الاسم الصحيح. (الناشر)

(189)Barton, pp. 425, 444, 395; Burris - Meyer, p. 273.

(190) كما هو مقتبس في:

Steven Marcus, The Other Victorians (New York: Random House, 1964), pp. 5 - 6.

(191)Angeloglou, p. 96.

(192) مقتبس في:

A. Conan Doyle, The Complete Sherlock Holmes (Gardent City, NY: Doubleday, 1930), p. 96.

(193) مقتبس في: Balzac, in: Pritchett, p. 166.

(194) وليام ثاكري (1811 - 1864) صحافي وروائي إنكليزي، اشتهر بكونه أول من حاول كتابة رواية من دون بطل. (المترجم)

(195) مقتبس في: Carlyle, p. 89؛ يتم تناول الموضوع بصورة أعمق في الفصل العاشر من الكتاب الأول.

(196) مقتبس في:

Philip Rosenberg, The Seventh Hero (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1974), p. 46;

لمناقشة مميزة لهذا الكاتب، ينظر: pp. 45 - 55.

(197) الطبعة المستخدمة في هذا التحليل هي:

Charles Darwin, The Expression of Emotion in Man and Animals, Vol. X of The Works of Charles Darwin (New York: Appleton, 1896; reprinted by AMS).

(198) مقتبس في: Ibid., p. 178.

(199)Ibid., pp. 179 - 183.

(200)Ibid., pp. 188 - 189.

(201) مقتبس في: Ibid., p. 353، وتمت مناقشة النقطة الأخيرة في: Ibid., pp. 183 - 184.

(202) ليتون ستراتشي (1880 - 1932) ناقد وكاتب سيَر، من أهم أعماله سيرة الملكة فيكتوريا. (المترجم)

(203) ميخائيل باكونين (1814 - 1876) فيلسوف انضم إلى الجناح المتطرف للجماعة الهيغلية، تعرّف على كارل ماركس وعمل على بلورة الخطوط الرئيسة للعقيدة الفوضوية التي بشّر بها ومارسها. (المترجم)

(204)James Laver, Drama, Its Costume and Decor (London: The Studio Ltd., 1951), p. 155;

الاقتباس مأخوذ من سميث في:

Richard Southern, The Seven Ages of the Theatre (New York: Hill & Wand, 1963), p. 257.

(205)Laver, Drama, p. 209.

(206) " Galerie Dramatique."

ألواح مأخوذة من أزياء مسرح لا بورت سان مارتان في مجموعة مكتبة نيويورك العامة، الفرع الرئيسي، اللوحان 131 و132.

(207) ورد مع مقارنات وصور توضيحية في كتاب:

Alan Davidson, Mediterranean Safood (London: Penguin, 1972), Catalogue of Fish.

(208) " Galerie Dramatique", plates 37, 38, 41; Dabney, plate 39;

تُنظر الرسوم التوضيحية للإيماءات الميلودرامية في:

"Costumes: English Clippings," Envelope C, Library for the Performing Arts, Lincoln Center;

مقتبس في: Carlos Fischer, in: Laver, Drama, p. 155.

(209) بيتيريم سوروكين (1889 - 1968) عالم اجتماع أميركي. والفكرة المركزية التي تقوم عليها سوسيولوجيته هي فكرة "التقلبات" القائمة على دورات تاريخية. (المترجم)

(210) تالكوت بارسونز (1902 - 1979) عالم اجتماع أميركي اهتم بدراسة السلوك الاجتماعي وحوافزه. (المترجم)

(211)P. I. Sorokin, Cultural and Social Mobility (Glencoe, III: Free Press, 1959), pp. 270ff; Talcott Parsons & E. F. Bales, Family (Glencoe, III: Free Press, 1954),

وثمة قائمة بيبليوغرافية لكتابات بارسونز عن الأسرة في:

Richard Sennett, Families Against the City (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1970), Biblioghraphy.

(212)Sennett, Families Against the City; Juliette Mitchell, Woman's Estate (New York: Pantheon, 1971); Philippe Ariès, Centuries of Childhood, Robert Baldick (trans.) (New York: Vintage Books, 1965), conclusion.

(213)Allan Janik & Stephen Toulmin, Wittgenstein's Vienna (New York: Simon & Schuster, 1973), pp. 42 - 43.

(214)T. G. Hatchard, Hints for the Improvement of Early Education and Nursery Discipline (London: 1853), passim.

(215)Daniel Patrick Moynihan, Report on the American Negro Family (Washington, DC: U.S. Dept. of Labor, 1965), passim.

(216)Joseph Hawes, Children in Urban Society (New York: Oxford University Press, 1971), passim.

(217)Anthony Trollope, The Way We Live Now (London: Oxford University Press, 1957; [1874 - 1875]), p. 391.

(218) شهر ترميدور (19 تموز / يوليو - 17 آب / أغسطس) هو شهر من التقويم الفرنسي الجمهوري الذي وُضع بعد الثورة الفرنسية، وقد نُسب إليه انقلابٌ أو ردةُ فعل (Convention thermidorienne ou Réaction thermidorienne)، وذلك عندما صَوَّتَ المجلس الوطني الذي أسسته الثورة الفرنسية على إعدام ماكسيميليان روبسبيير ولوي أنطوان دو سان جوست وآخرين، هم قادة نادي اليعاقبة المسؤولين عن الإرهاب الذي ساد فرنسا. (المحرر)

(219)Burris - Meyer, p. 91;

ذُكر في: Squire, p. 135.

(220) يختلف هذا التفسير إلى حد ما عن تفسير سكوايـر، يُنظر: Squire, p. 135.

(221) كان السلوك غير عادي للغاية حيث كان هذا الفصل أحد أبـرد فصـول الشـتاء بفرنسـا في تسـعينيات القـرن الثامن عشر.

(222)Boucher, p. 343; Wilcox, The Mode in Hats and Headdrress, pp. 188 - 189.

(223)Ibid., p. 189.

(224)Jean Duvignaud, Sociologie du théâtre (Paris: Presses universitaires de France, 1965), p. 238.

(225)Burris - Meyer, p. 90.

(226)Boucher, pp. 343 - 344.

(227)Barton, p. 461; Eternal Masquerade (New York: Public Library Collection, [n. d.]), p. 230; Barton, pp. 343 - 344.

(228)Nevil Truman Pitman, Historic Costuming (London: A. I. Pitman & Sons, 1967), p. 109; R. Broby - Johansen, Body and Clothes: An Illustrated History of Costume (New York: Reinhold, 1968), p. 195.

(229) مقتبس في: Barton, p. 498.

(230) استشهاد غير معروف في: Angeloglou, p. 103.

(231)Eternal Masquerade, p. 209; Wilcox, The Mode in Hats and Headdress, p. 266.

(232)Helena Rubenstein,

ذُكـرت في: Angeloglou, p. 107; Gwen Raverat, Period Piece (London: Faber & Faber, 1952), p. 105.

إن هذه المذكرات صورةٌ رائعة لتلك الحقبة.

(233)Broby - Johansen, p. 200.

(234) مالارميه (1842 - 1898) شاعر وناقد فرنسي اتّسم شعره بصعوبة بالغة بسبب الطبيعـة المعقـدة لنصوصـه وتعدّد المستويات فيها. (المترجم)

(235)James Laver, A Concise History of Costume and Fashion (New York: Abrams, Inc., [n. d.]), p. 216.

(236) أعيدت طباعتها طباعة رديئة في كتاب:

Cornelia Otis Skinner, Madame Sarah (Cambridge, Mass: Riverside Press, 1967);

اللوحات الأصلية موجودة ضمن "مجموعة هارفرد للمسرح"، مكتبة كلية هارفرد.

(237) أقيم مزاد في لندن في ربيع 1972 لملابس باكست حيث بدت غاية في الجمال، لكن معظمها الآن للأسف مشتت بين مجموعات خاصة؛

Boris Kotchno, Diaghilev and the Ballets Russes, Adrienne Foulke (trans.) (New York: Harper & Row, 1970); The Decorative Art of Léon Bakst (New York: Dover Publications, 1972).

(238) للحصول على المزيد من التفاصيل، يُنظر:

Richard Buckle, Nijinsky (New York: Simon & Schuster, 1971).

(239) مقتبس في: Fanger, pp. 261 - 262.

(240) نوقشت هذه القضايا مناقشة وافية في كتاب:

David Barnett, The Performance of Music (New York: Universe, 1972).

(241) يحال القارئ إلى إصدارات بيترز عن باخ وبيتهوفن التي اقتربت في الحالتين من المقطوعات الأصلية [كما وضعها المؤلف]. أما في إصدارات مثل إنترناسيونال أو شيرمر فقد أضاف المحررون الحديثون علامات عديدة من عندهم.

(242) يُنظر، على سبيل المثال، مناقشة ألفرد أينشتاين لمندلسون في كتاب أينشتاين:

Alfred Einstein, Music in the Romantic Era (New York: Norton, 1947), pp. 124ff.

(243) مقتبس في:

Liszt, in: Eleanor Perenyi, Liszt: The Artist as Romantic Hero (Boston: Atlantic Monthly Press, Little, Brown & Co., 1974), p. 49.

(244) مقتبس في:

.Raymond Williams, Culture and Society, 1780 - 1950 (New York: Harper & Row, 1966), p. 44

(245)Franz Liszt, "Paganini," Gazette Musicale (23 August 1830). مقتبس في:

(246) الرواية الأكمل، لكن غير النقدية، عن هذه المقطوعة العابثة موجودة في السيرة التي كتبها:

Renée de Saussine, Paganini (New York: McGraw - Hill, 1954), p. 20,

على سبيل المثال.

(247) ينظر: Walter Beckett, Liszt (New York: Farrar, Straus & Cudahy, 1956), pp. 10ff.

(248)Robert Schuman,

ذُكر في: Carl Dorian, The History of Music in Performance (New York: Norton, 1971), p. 224.

(249) مقتبس في: Beckett, pp. 10ff.

(250)Robert Schumann, On Music and Musicians, Paul Rosenfeld (trans.) (New York: 1946), p. 150.

(251)Robert Baldick, The Life and Times of Frédérick Lemaître (Oxford: Oxford University Press, 1959), esp. pp. 52 - 54.

(252) مقتبس في: Gautier، تُرجم في: Ibid., p. 141.

(253)Ernest Newman, The Man Liszt (New York: Cassell, 1934), p. 284; Sacheverell Sitwell, Liszt (New York: Dover, 1967), p. 136.

(254)Pierre Véron, Paris s'amuse (Paris: Levey Frères, 1874), p. 36.

(255)Charles Beecher Hogan, The London Stage, 1776 - 1800 (Carbondale, Ill: University of Southern Illinois Press, 1968), p. xcii.

تاريخ التصفيق المقيد غير متساوٍ. ففي بعض المدن كانت أنواع الموسيقى المختلفة تثير أنماطاً مختلفة من التصفيق. وهكذا كان التصفيق في فيينا، في سبعينيات القرن التاسع عشر، بين مقاطع السيمفونية يُعتبَر قلة ذوق، لكنه كان مسموحاً به بين النقلات في عزف الكونشرتو.

(256)Frederick C. Green, Eighteenth - Century France (New York: Ungar, 1964), p. 168; Simon Tidworth, Theatres: An Architectural and Cultural History (New York: Praeger, 1973), p. 173.

(257) ينظر على سبيل المثال:

Jean Duvignaud, L'acteur (Paris: Gallimard, 1965).

والاهتياج الذي حصل في أثناء عرض مسرحية تقديس الربيع [أو طقوس الربيع] (Le sacré du printemps)، عام 1013، مثال جيد على ذلك. فالحدث الخاص في زمن غاريك كان يُعتبَر أمراً عادياً.

(258) شارل غارنييه (1825 - 1898) معماري فرنسي فاز في عام 1861 بالمسابقة التي أطلقها نابليون الثالث لبناء دار أوبرا جديدة. وفي هذا العمل كشف غارنييه عن مزاجه الباروكي. (المترجم)

(259)S. Joseph, The Story of the Playhouse in England (London: Barrie & Rockcliff, 1963), ch. 7.

(260)Tidworth, p. 158.

(261)Garnier,

ذُكر في: Ibid., p. 161.

(262)Richard Wagner, in: Ibid., p. 172.

(263) ينظر: Jacques Barzun, Darwin, Marx, Wagner (Garden City, NY: Doubleday, 1958)، وهذه تظل أفضل دراسة عن نيات فاغنر رغم أنها ذات طابع موسيقي في أماكن قليلة.

(264)Carl Schorske, "Politics and Psyche in Fin - de - Siècle Vienne," American Historical Review (July 1961), p. 935.

(265)Arthur Young, The Concert Tradition (New York: Ray, 1965), pp. 203 - 211.

(266) للاطلاع على ما يتعارض مع إعلان البرنامج في القرن الثامن عشر، يُنظر: Hogan, p. lxxv.

(267)Einstein, pp. 37 - 40.

(268) ينظر: Hector Berlioz, Memoirs, David Cairns (trans.) (New York: Knopf, 1969), pp. 230 - 231، لحادثة مسلّية.

(269)Young, pp. 236 - 238.

(270)Joanna Richardson, La vie parisienne, 1852 - 1870 (New York: Vicking, 1971), p. 142.

(271) كونستانتين غايز (1805 - 1893) رسام مائي فرنسي، عالج في رسوماته مشاهد من الحياة اليومية. (المترجم)

(272) ينظر:

Walter Benjamin, Illuminations, Hannah Arendt (ed.) (New York: Schocken Books, 1969), "Baudelaire."

(273)Ibid., p. 173.

(274)Benigno Cacérès, Les jours gardés, Cadre rouge (Paris: Éditions du Seuil, 1975), p. 87.

(275) أفضل صورة حالية لحياة الحانة مقالة بريان هاريسون:

Brian Harrison, "Pubs," in: H. J. Dyos & Michael Wolff (eds.), The Victorian City, vol. I (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973);

والاقتباس من كتاب هاريسون:

Brian Harrison, Drink and the Victorians (London: Faber & Faber, 1971), p. 45.

(276)John Woode, Clubs (London: 1900), passim.

(277)Ibid.

(278)Richardson, p. 128;

تُنظر خريطة في:

David H. Pinkney, Napoleon III and the Rebuilding of Paris (Princeton: Princeton University Press, 1958), p. 73; Raymond Rudorff, The Belle Epoque: Paris in the Nineties (New York: Saturday Review Press, 1973), pp. 32, 149 - 50.

(279)Leroy - Beaulieu, La question ouvrière au XIX siècle,

ذُكر في:

Richardson, p. 88; Henri d'Almeras, "La littérature au café sous le second empire," Les oeuvres libres, no. 135 (Septembre 1932),

لوصف جميل للأشخاص الذين كانوا يجلسون في المقهى لمشاهدة الأدباء الذين سمحوا بأن يُراقَبوا.

(280) المونولوغ: مشهد مسرحي يؤدِّيه ممثل واحد. (المترجم)

(281)Roger Shattuck, The Banquet Years, ch. 1.

(282) فرديناند تونيز (1855 - 1936) فيلسوف وعالم اجتماع ألماني، اهتم بدراسة الفروق بين الجماعة القائمة على الروابط الأولية وتلك التي تقوم على العلاقات المدينية في المجتمع الصناعي. (المترجم)

(283) يُقارن:

Ernest Labrousse, Le mouvement ouvrier et les idées sociales en France de 1815 à la fin du XIXe siècle (Paris: 1948), p. 90; David Pinckney, The French Revolution of 1830 (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 252 - 258.

(284) T. J. Clark, The Absolute Bourgeois (Greenwich, Conn: New York Graphic Society, 1973), p. 19.

(285) Ibid., pp. 9 - 30.

(286) Priscilla Robertson, The Revolutions of 1848: A Social History (Princeton: Princeton University Press, 1967), pp. 19 - 23.

(287) مقتبس في:

Georges Duveau, 1848: The Making of a Revolution, Anne Carter (trans.) (New York: Pantheon, 1967), p. xix;

يُنظر أيضاً:

Karl Marx, The 18th Brumaire of Louis Bonaparte (New York: Inernational Publishers, 1963), p. 21,

لا مترجم محدد.

(288) الأرقام من: Duveau, p. xxi.

(289) Theodore Zeldin, France 1848 - 1945 (Oxford: Clarendon Press, 1973),

الاقتباس في: p. 484.

(290) Duveau, pp. 33 - 52.

(291) H. R. Whitehouse, The Life of Lamartine, vol. II (Boston: Houghton Mifflin, 1918), p. 240.

(292) Elias Regnault, Histoire du gouvernement provisoire (Paris: [n. d.]), p. 130.

(صدر هذا الكتاب في طبعة خاصّة. وتوجد نسخ منه في المكتبة الوطنية في باريس، وفي المكتبة العامة في نيويورك).

(293) مقتبس في:

Lamartine, Mémoires politiques, vol. II (Paris: [n. d.]), p. 373; L. Barthou, Lamartine orateur (Paris: Hachette, 1926), pp. 305 - 309.

(294) Whitehouse, pp. 242 - 245;

مقتبس في: Regnault, p. 130؛ ينظر أيضاً:

Whitehouse, p. 241; Alexis de Tocqueville, Recollections, Stuart de Mattos (trans.) (London: Harvill Press, 1948), p. 126.

(295) Tocqueville, Recollections, p. 124.

(296) William Langer, Political and Social Upheaval, 1832 - 1852 (New York: Harper & Row, 1969), pp. 337 - 338.

(297) Ibid., pp. 343 - 344.

(298) Donald Weinstein, Savanarola and Florence (Princeton: Princeton University Press, 1970), pp. 74 - 75.

(299) مارسيليو فيتشينو مقتبس في:

Ferdinand Schevill, Medieval and Renaissance Florence, first published as a History of Florence, vol. II (New York: Hatper Torchbook, 1963; [1936]), p. 416;

روتشيلي (Rucelli) مقتبس في: Ibid.

(300) Robert S. Lopez, "Hard Times and the Investment in Culture," in: Wallace Ferguson (ed.), The Renaissance, Six Essays (New York: Harper Torchbook, 1954), p. 45; Eugenio Garin, La Cultura Filosofica del Rinascimento Italiano (Florence: 1961), passim; Richard Trexler, "Florentine Religious Experience: The Sacred Image," Studies in the Renaissance, vol. XIX (1972), pp. 440 - 441.

(301) Richard Sennett, "The Demographic History of Renaissance Florence," (paper in preparation).

(302) Felix Gilbert, "The Venetian Constitution in Florentine Political Thought," in: Nicolai Rubinstein (ed.), Florentine Studies (London: Faber & Faber, 1968), p. 478.

(303) Pasquale Villari, The Life and Times of Girolamo Savanarola, L. Villari (trans.), vol. I (London: T. Fisher Unwin, 1888), pp. 106ff.

(304) G. Savanarola, Prediche sopra Ezechiele, R. Ridolfi (ed.), vol. I (Rome: 1955).

(305) تُنظر الرواية المتقنة عن أعمال حرق هذه الأباطيل في: Ralph Roeder, The Man of the Renaissance.

(306) Savanarola, p. 168.

(307) ألكسندر لودرو رولان (1807 - 1874) سياسي فرنسي اشتهر بمواقفه اليسارية المتطرفة من النظام الملكي الذي أُرسي بعد ثورة تموز / يوليو 1830. (المترجم)

(308) Geraldine Pelles, Art, Artist and Society (Englewood Cliffs, NJ: Prentice - Hall, 1963).

(309) Roderick Kedward, The Dreyfus Affair (London: Longmans, Green, 1969), p. 8.

(310) أفضل عرض لهذا الجزء من القضية كتاب دوغلاس جونسون:

Douglas Johnson, France and the Dreyfus Affair (New York: Walker, 1967);

ينظر أيضاً: Guy Chapman, The Dreyfus Affair،

وما كُتِب عن القضية كبير جدّاً. ولا تزال دراسة يوزف راياناش (Joseph Reinach) الضخمة مصدراً أساسيّاً رغم أنه كان مشاركاً في القضية. هذه الرواية مأخوذة من: Johnson, Chapman & Kedward.

(311) سوف تورد مقالة زولا الموجودة في أواخر الكتاب رتباً مختلفة للأشخاص المذكورين. (الناشر)

(312) موریاك الذي يستشهد به جونسون في مقدمة كتابه:

Douglas Johnson, France and the Dreyfus Affair (New York: Walker, 1967),

ربما تكون الصور الأكثر إثارة للاهتمام، على الرغم من "تحيّزها"، لمناسبات الطبقة الوسطى العليا عندما كانت القضية مؤثِّرة، نقع عليها في رواية: Marcel Proust, Jean Santeuil.

(313) Edouard Drumont, "L'âme du capitaine Dreyfus," La libre parole, 26 / 12 / 1894.

تظهر ترجمة مختصَرة في كتاب لويس سنايدر:

Louis Snyder, The Dreyfus Case (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1973), p. 96.

(314) Ibid.

(315) Arsènne de Marloque, Mémoires, R. S. (trans.) (Paris: privately printed, [n. d.]), Bibliothèque Nationale.

(316) Johnson p. 119.

بما أن النص الكامل متضمَّن في الكتاب الحالي، وبما أن كل الاقتباسات تشير إلى فقرات مرقَّمة، فلن نورد استشهادات منفردة.

(317) جول غيد (1845 - 1922) هو الاسم المستعار لجول بازيل (Jules Bazile)، وهو رجل سياسي فرنسي كان من أوائل الذين أدخلوا الفكر الماركسي إلى فرنسا. أسَّس صحيفة ليغاليتيه (L'Égalité) [المساواة]. وبالتعاون مع بول لافارغ (Paul Lafargue)، أسَّس حزب العمال الفرنسي في عام 1880. (المترجم)

(318) مقتبس في: Zeldin, pp. 750 - 751.

(319) موسيقى الحجرة هي الموسيقى الموضوعة لعدد قليل من الآلات، وكانت تُعزَف تاريخيّاً في حجرة الملك أو الأمير الخاصة. (المترجم)

(320)Max Weber, Economy and Society, Guenther Roth & Claus Wittich (eds.), vol. III (New York: Bedminster Press, 1968), p. 1112,

(321)Sigmund Freud, The Future of an Illusion (New York: Anchor, 1957), p. 7.

(322)Ibid.

(323)Weber, p. 1114.

(324)Ibid., pp. 1120 - 1121.

(325)Freud, p. 54.

(326)Ibid., p. 40.

(327) السيناتور الأميركي الجمهوري جوزف مكارثي كان في خمسينيات القرن العشرين أبـرز الشخصـيات الأميركيـة العامة التي جسَّدت ظاهرة انبعاث الشكوكية المتطيرة من الشيوعية في أميركا إبـان الحـرب البـاردة. وظهـر آنـذاك مصطلح المكارثية كناية عن هذه الممارسات. (المترجم)

(328) ألجر هيس (1904 - 1996) محامٍ ودبلوماسي أميركي اتُّهم بالعمالة للسوفيات. (المترجم)

(329) خوان بيرون (1895 - 1970) رجل سياسي أرجنتيني شارك في الانقلاب العسكري عـام 1943، وأصـبح وزيـراً للعمل ثم نائباً للرئيس. انتُخِب رئيساً للجمهورية في عام 1946، وأقام نظاماً دكتاتورياً. (المترجم)

(330) نقع على دراسة كاملة لهذا النسق في:

Richard Sennett, "The Artist and the University," Daedalus (Fall 1974).

(331) غوستاف لوبون (1841 - 1931) طبيب وعالم اجتماع فرنسي، اهتم بدراسة تاريخ الحضـارات ونفسـيات الحشود. (المترجم)

(332) صدر في كتاب:

Mario Cuomo, Forest Hills Diary, Jimmy Breslin (pref.), R. Sennett (afterword) (New York: Random House, 1974).

إن التحليل التالي هو إعادة صياغة للكلمة الختامية التي وردت في الكتاب المذكور.

(333) Ibid., p. 61.

(334) Ibid., pp. 103ff.

(335) المقصود المناورة والخديعة بعض الشيء، وهي تُعتمد في عالم الأعمال. فتُدلي شركة ما بتوقعـات لأرباحهـا وتجعلها منخفضة، حتى إذا تحقق أفضل منهـا في نهايـة السـنة، شـعر المسـاهمون في الشركـة أن الأربـاح مُرضِـية، وأشادوا بأداء مديريها. (المحرر)

(336) Ibid., pp. 128 - 129.

(337) Norton Long, "The Local Community as an Ecology of Games," in: Edward Banfield (ed.), Urban Government, rev. ed. (New York: Free Press, 1969), p. 469.

(338) Cuomo, pp. 56ff.

(339) Ibid., pp. 67ff.

(340) Ibid., p. 134.

(341) Ibid., pp. 147 - 149.

(342) نيكولاي إفرينوف (1879 - 1953) مخرج مسرحي روسي رمزي النزعة. (المترجم)

(343) يُقارن: Evreinov، في: Stanford Lyman & Marvin Scott, The Drama of Social Reality (New York: Oxford Press, 1975)، ذُكر في: p. 112؛ وثمة اقتباس مباشر من هذين المؤلفين في: p. 111 .

(344) Sigmund Freud, "Creative Writers and Day - Dreaming," in: Sigmund Freud, The Standard Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud, vol. IX (London: Hogarth, 1959), p. 144.

(345) ينظر: Arthur Koestler, The Act of Creation (New York: Macmillan, 1964), passim.

(346) يُقارن: Ernst Kris, Psychoanalytic Explorations in Art (New York: Schocken, 1964), esp. pp. 173 - 203

لتفحُّص الأصل النفسي للكاريكاتور في ألعاب الأطفال.

(347) Johan Huizinga, Homo Ludens (Boston: Beacon, 1955), pp. 7 - 9.

(348) جان بياجيه (1896 - 1980) عالم نفس سويسري متخصص في علم نفس الطفل، تمحورت أبحاثه حول معرفة الأطوار التي يمر بها تكوّن الذكاء. (المترجم)

(349) Jean Piaget, Play, Dreams, and Imitation in Childhood (London: Heinemann, 1951), passim, esp. ch. 1.

(350) سيدرك عالم النفس أن هذا التحليل للإحباط اللعبي قريب من فكرة فستنغر عن تعزيز الموقف في التنافر المعرفي [أي التوتر الذي يعانيه من يحمل قيماً متناقضة، أو يقوم بسلوك يتعارض مع قيمه]. يُقارن: Leon Festinger, A Theory of Cognitive Dissonance (Stanford, CA: Stanford University Press, 1957); Leon Festinger, "The Psychological Effects of Insufficient Rewards," American Psychologist, vol. 16, no. 1 (1961), pp. 1 - 2.

(351) Sigmund Freud, On Narcissism (London: Hogarth, 1957; [1914]).

(352) هاينز كوهوت (1953 - 1981) عالم نفس أميركي من أصل نمساوي اهتم بدراسة النرجسية واعتمد التقمص العاطفي كمنهج مركزي للتحليل. (المترجم)

(353) Heinz Kohut, The Analysis of the Self (New York: International University Press, 1971), pp. 33 - 34.

(354) أوتو كرنبرغ هو عالم نفس أميركي من أصل نمساوي، اشتهر بأبحاثه في شأن "الحالات القصوى" والأمراض النرجسية. (المترجم)

(355) Otto Kernberg, "Structural Derivatives of Object Relationships," International Journal of Psychoanalysis, vol. 47 (1966), pp. 236 - 253; Otto Kernberg, "Factors in the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personalities," Journal of the American Psychoanalytic Association, vol. 18, no. 1 (1970), pp. 51 - 85; Kohut, pp. 22 - 23.

(356) يقارن:

D. W. Winnicott, "Transitional Objects and Transitional Phenomena," International Journal of Psychoanalysis, vol. 34 (1953), pp. 89 - 97.

(357) ظهرت هذه الفكرة في مؤلفات متباعدة مثل مؤلفات دانيال بل في كتابه المجتمع ما بعد الصناعي (La Société post - industrielle) وألان تورين إنتاج المجتمع (La Production de la Société) أو لدى مؤلفين متباعدين مثل أندريه غورز (André Gorz) وسيرج ماليه (Serge Mallet).

(358) في الولايات المتحدة، غالباً ما يكون هؤلاء العمال من نخبة الياقات الزرق الذين يعتبرون أنهم ما عادوا ينتمون إلى الطبقة العاملة، ولكن لا يُعامَلون في جداول موظفي البيروقراطيات على هذا الأساس. ينظر في هذا الموضوع العمل الذي قام به بلونر عن العمال التكنولوجيين:

Robert Blauner, Alienation and Freedom: The Factory and Its Industry (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

(359) Jane Veline, "Bureaucratic Imperatives for Institutional Growth: A Case Study" (manuscript).

(360) مصطلح "العمل المتقلِّب" [أو العمل المتغيِّر] مستمَد من:

R. J. Lifton, "Protean Man," Partsan Review, vol. 35, no. 1 (Winter 1968), pp. 13 - 27.

ويظهر أفضل وصف للعمل المتقلِّب في كتاب ميلز السابق ذكره. أما أفضل تحليل للمهارة التعليمية والتقنية المتضمَّنة في هذا النوع من العمل، فنجدها في:

Christopher Jencks & David Riesman, The Academic Revolution (Garden City, NY: Boubleday, 1968).

(361) تشارلز رايت ميلز (1916 - 1962) عالم اجتماع أميركي اشتهر بأعماله عن النخب في أميركا. (المترجم)

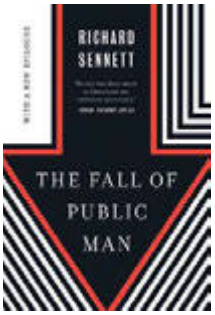
(362) C. Wright Mills, "The Middle Classes in Middle - Sized Cities," American Sociological Review, vol. II, no. 5 (October 1946), pp. 520 - 529.

(363) Richard Sennett & Jonathan Cobb, The Hidden Injuries of Class (New York: Knopf, 1972), pp. 193 - 197.

(364)L'Aurore (13 January 1898).

تُرجم في: Émile Zola, The Trial of Emile Zola (New York: Benjamin R. Tucker, 1898), pp. 3 - 14.

هذا الكتاب



يتناول تراجع الحياة العامة وتآكّل مظاهر التمدّن في المجتمعات الحضرية الحديثة، وكيف أن الفضاءات العامة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ازدهرت بتفاعل الأفراد من خلال تبنّي أدوار اجتماعية تُتيح لهم التواصل مع الغرباء والمشاركة في الحياة المدنية بروحٍ من الأداء الاجتماعي واللباقة؛ إذ مع تحوّل المجتمعات الحديثة نحو تمجيد الأصالة والحميمية، تراجع الاهتمام بالمجال العمومي لمصلحة الهوية الشخصية، ما أدى إلى انحسار قيم التسامح، والتفاعل مع التنوع الاجتماعي. كما يُبرز من خلال تحليله للتغيرات التاريخية في البنية الحضرية والسلوك الاجتماعي، كيف ساهم تراجع الأدوار العامة في إضعاف التفاعل الديمقراطي وتقويض النسيج الاجتماعي الداعم للمجتمعات التعددية.

المؤلف

ريتشارد سينيت، عالم اجتماع وفيلسوف أميركي. يُعد من أبرز المفكرين في مجالات الحياة الحضرية والعمل والهوية الحديثة. شغل مناصب أكاديمية عدة، منها أستاذ في جامعة نيويورك وكلية لندن للاقتصاد. تتميّز أعماله بالجمع بين التحليل الاجتماعي والرؤية التاريخية العميقة، مع تركيز خاص على تأثير التحولات الاقتصادية والثقافية في العلاقات الاجتماعية والمجال العام. من أبرز مؤلفاته:

The Craftsman; *The Culture of the New Capitalism*.

المترجم

شوقي دويهي، حائز دكتوراه في العلوم الاجتماعية من معهد الدراسات العليا في باريس. باحث وأستاذ الأنثروبولوجيا في معهد العلوم الاجتماعية في الجامعة اللبنانية. نشر عدداً من الأبحاث، ومجموعة كتب منها **مقاهي بيروت الشعبية** (1950-1990). له عدد من الكتب المترجمة.

- فلسفة وفكر
- اقتصاد وتنمية
- لسانيات
- آداب وفنون
- تاريخ
- علم اجتماع وأنثروبولوجيا
- أديان ودراسات إسلامية
- علوم سياسية وعلاقات دولية

السعر: 24 دولارًا
ISBN 978-614-445-714-6
9 786144 457146
المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies