

حادثة بودلير ومرايا المدينة الحديثة فيصل دراج

خلق بودلير حداثته معاشياً عنصريين متلازمين هما: مدينة حديثة تقطع مع أخرى قروسطوية انتهى زمنها، وتصور حداثي للعالم، يضع الخلق الإنساني الجديد فوق المتوارث والطبيعي والمألوف القديم. بيد أن الجديد الحاسم، الذي يبدأ بالإرادة الإنسانية وينتهي بها، لم يمنعه من الاحتفال بالتجربة الشعرية، في أزمتها المختلفة، معلناً أن القديم كان في زمنه جديداً، وأن الجديد الحقيقي هو الذي يتحول إلى قديم. ولهذا حلم، وهو ينقح الجديد بالقديم، كما العكس، بأن يقرأ كشاعر قديم، بعد زمن.

تضيء تجربة بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) حادثة عربية مبتورة في اتجاهين: حادثة شعرية تغرب في علاقات اجتماعية تقليدية، وحادثة سلطوية، ترى إلى الجيش والأمن، وتشد ما تبقى إلى أزمنة قروسطوية. ولعل هذه الهُجنة الحداثية هي التي وضعت في الحداثة الشعرية العربية نقاطاً عمياء متوالدة، باستثناء حالات قليلة.

١ - حادثة بودلير في مرآة بنيامين:

جاءت تجربة بودلير من مصادر حديثة ثلاثة، وأكثر حداثتها منها تمازجها الخصب في شخصية مبدعة: أزمة الإيمان الديني التي محت اليقين واحتفظت بأطياف إبليس، والحياة في باريس القرن التاسع عشر التي شكّلت مثلاً حداثياً لغيرها من المدن، وفكر الأزمنة الحديثة العلمي الذي أشعل

فيصل دراج، كاتب وناقد فلسطيني - دمشق

دراج: حادثة بودلير

«بارود الطبيعة» بشرارات جديدة. غير أن والتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠)، الذي تطلع إلى أن يكون الناقد الأدبي الألماني الأكثر جدة في القرن العشرين، قفز فوق المقولات الحداثية الكبرى، وآثر أن يرى بودلير في هامش مديني حديث هو: المتسكع. وهذا الهامش، كما رآه بنيامين، مجاز تاريخي دينامي، يسير في شوارع مستقيمة تغص بالحشود، ويحمل في طياته وجوهاً متعددة، تحتقب المشتري الموسر، والمجرم الذي يحو آثاره بالزحام، والمومس المتبرجة، التي هي البائع والسلعة معاً.

في دراسته: «شارل بودلير: شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا» (١٩٣٨ - ١٩٣٩)، ساوى بنيامين بين «الشاعر الرجيم» والمتسكع في زمنين رأسماليين متعاقبين: أحدهما زمن «الممرات» الأنيقة التي تجعل من المخازن التجارية معارض فاتنة، وثانيهما زمن «البولفارات»، تلك الشوارع المستقيمة الواسعة الطويلة، التي تلقي بالمتسكع في زحام مخيف. كان الناقد اليهودي، الذي ألباه الرعب النازي إلى فرنسا، يرصد تناقضات الرأسمالية، التي ترفع يداً بيضاء غاوية، وتحجب ثانية مثقلة بالوعيد مطابقاً، دون أن يقول، بين ديكتاتورية نابليون الثالث في القرن التاسع عشر وصعود النازية في القرن العشرين. وكان، على مستوى آخر، يتأمل معنى التقدم، الذي تمحو يده الثانية ما وعدت به يده الأولى، منتهياً إلى السديم. وهذا التقدم، الذي يرحل قبل وصوله، أملى عليه، وهو يشتق بودلير من تحولات باريس القرن التاسع عشر، أن يتوقف أمام زمن «الممرات» الغنائي، قبل أن يجتاحها محافظ باريس «جورج هاوسمان»، الذي حوّل باريس القديمة إلى ذكرى منقضية. فقد عرفت العاصمة الفرنسية، بعد عام ١٨٢٢ ولمدة تقل عن عقدين، «الممرات»، تلك الأروقة المكنطرة المزخرفة، التي يعلن بها التجار عن سلعهم الفاخرة، وتجعل من التبضع والتجوال عملية واحدة. عبرت هذه «الممرات» كما تشهد الوثائق، عن ابتكار غير مسبوق يحتفي بالفخامة الصناعية، وجوهره أروقة زجاجية السقف ورخامية الأرض، تخرق مربعات كاملة من المنازل، تعاون أهلها في إنجاز الابتكار. وعلى جانبي هذه الأروقة، المضاءة من الأعلى والمفتوحة على السماء، تصطف متاجر متأقنة، تجعل من كل رواق «روحاً» للمدينة، أو مصغراً مبهجاً عنها. أسهم في نشوء هذه الممرات، وهي أول المواقع التي أضاءها «الغاز»، عنصران متضافران: ازدهار تجارة النسيج، ودخول «الحديد» في البناء الجديد، الذي حلم مهندسوه بتجديد العمارة على الطريقة الإغريقية القديمة. وعن هذه العناصر، التي تعطف

جمالية السلعة والتسليع على التجديد العمراني، جاءت ظاهرة «الزحام»، التي تلهو بـ«فرجة» السلع، قبل أن يستولد اللهو في ذاته سلعةً جديدة. تبدو الأروقة المقنطرة، في هذه الحدود، إعلاناً عن السلعة، بقدر ما يبدو المتسكع، اشترى أو لم يشترِ، إعلاناً موازياً آخر، ذلك أنه في تسكّعه المتمهل ينادي على غيره.

أسهمت مدينة باريس المتحوّلة في توليد حداثة بودلير، الذي كان ينقذ إلى الحشود، هرباً من مشاكله ومن ضجر وجودي، منجذباً إلى الزحام وناشراً منه، ومنتهاً إلى جوال متعب غريب، ترهقه فكرة الراحة. فعلى خلاف شاعر المجتمع الإقطاعي، الذي كان يدور مطمئناً في فضاء مغلق راكد الأسئلة وفقير المواضيع، انقذ بودلير إلى مركز مجتمع رأسمالي، يحتفي بالهدم والبناء والريح والخسارة والمفيد والعمل المأجور، محوّلاً الشعر إلى سلعة تخضع إلى معايير العرض والطلب.

لكن بودلير، الذي أراد أن يكون شاهداً على عصره وبطلاً من أبطاله، رفض ما رأى واحتفظ بقصيدته بعيداً عن استبداد السوق، وذلك في تناقض يعابته الحميم، أملى عليه أن يصطدم أبداً بما يهرب منه، وأن يفتش في فضاء الهرب عن مواضيعه الجديدة. في هذا الفضاء السلعي، الذي يرد فيه الشعر على قوانين العرض والطلب، عاش الشاعر «ضجر باريس»، وهو عنوان أحد كتبه، حيث المدينة حشود هائلة وعزلة فادحة في آن. لم تكن ممّرات باريس، التي تعالج الضجر وتوقظه، بعيدة عن المومس المتسكعة في الأروقة الرخامية، فالأولى حلم وكابوس، والثانية جمال وتدنيس للجميل، والطرفان معاً مجاز يفيض بالسخرية. تدافعت تناقضات المدينة الحديثة إلى بنية القصيدة البودليرية، التي التقطت مواضيعها من الأروقة المضاءة بالغاز، وعيّنت الشاعر موضوعاً إلى جانب المواضيع الأخرى. ولعل جديد الأروقة المزخرفة، التي تصيّر الزحام البشري إلى «ديكور» جديد، هي التي دفعت بودلير إلى كره مدينة بروكسل، فاليس ثمة واجهات محلات. والتجوال، الذي تحبه الأمم ذات الخيال، ليس ممكناً. ليس هناك ما يُرى، والشوارع غير قابلة للاستخدام». كأن المدينة هي ما يحدّد العزلة والزحام، وهي الحيّز الذي يوحد بين الخيال والحركة التطبيقية. كره بودلير العزلة لأنه أحبّ الزحام، وكره العزلة والزحام معاً، لأنه كان يبحث عن العزلة في الزحام، ذلك أن المتسكع، الذي تتقاذفه الحشود «أمير يتمتع بجهوليّته في كل مكان»، كما كان يقول.

دراج: حادثة بودلير

تفصح العزلة المسيجة بالزحام، كما الحشود المتلاطمة التي لا أسماء لها، عن حضور جوهره غياب، أو عن غياب يعابسه الحضور، فسطح الحشود المتنقلة يحجب دواخلها، وحركتها السريعة المتوترة تمنع التعرف الواضح المتمهل. كل شيء يمضي سريعاً مبهماً، مخلفاً في المتسكع حرماناً و رغبات تضطرب قبل أن تولد. وعن هذا الحضور المشبع بالفقد عبّر بودلير في قصيدته: «إلى عابرة»، تلك المرأة التي يبعث بها الزحام ويطويها قبل أن تظهر. فهذه «العابرة»، التي تقطر عينها «عدوياً تذهل ولذة تقتل»، تثبت كالومض وتختفي إلى غير رجعة، تاركة وراءها صدمة، تحاكي صدمة الحادثة، لأن الحب الذي توحى به، ينبعث من نظرة ملغزة هي الأولى والأخيرة معاً. نظرة مليئة بشبقية خاطفة، تمتلكها مدينة وارفة الخيال وتستعصي على غيرها، تصرّح بلا متوقع مثير يصعب القبض عليه.

كأن الإقامة في المدينة الحديثة إقامة في مكان سائل، تخطف يده المراوغة المتربصة ما وعدت به يده الأولى البيضاء. إنها «فراش الصدفة» الذي أجبر بودلير، بين ١٨٤٢ و١٨٥٨، على أن يختلف إلى أربعة عشر عنواناً باريسياً، وأن ينفذ بسهولة من شارع إلى آخر، وهو مطارده من دائنيه. ولعل سيولة المكان، الذي يضطرب فيه زحام يمسخ آثار السائرين، هو الذي أقنع بودلير بترجمة «القصة البوليسية» التي كتبها إدغار آلان بو، حيث في الزحام متسع لمجرم يتعقبه القانون ولـ«عابرة» ومُضِيّة الابتسام، مثلما أن فيه ملاذاً لشاعر يطارده الدائنون. لا غرابة أن تتضمن بعض قصائد بودلير، مثل «نبذ القاتل» و«غسق المساء»، عناصر من القصة البوليسية تتحدث عن المجرم والضحية ومشهد الجريمة، وذلك الرعب الملتبس بأشلاء ممزقة.

عاش بودلير تجربة الحادثة، التي يتزامن فيها الموت والميلاد، وأخذ منها مواضيعه وتصوّره الحدائي للعالم. وإذا كان بإمكان الشاعر أن يلتفت ملتماحاً، في طور من حياته، إلى وجوه متلاشية في «ممرات» رخامية يزينها متسكعون يصحبون «سلاحفهم»، فإن جورج هاوسمان، خالق باريس الحديثة، فرض عليه، لاحقاً، لهاثاً يخالطه الاختناق. فقبل هاوسمان، الذي أكد «مدينة النور» مثلاً حدثاً يُحاكى، كانت الأرصفة تضنّ على المتسكعين بالحركة الحرة الآمنة، في انتظار اقتراحه الثوري، أي «البولفار»، الذي وضع في شوارع عريضة غير مسبوقه حشوداً بشرية غير مسبوقه أيضاً. رأى محافظ باريس مثاله العمراني في شوارع، متقنة البناء جميلة المظهر، تفصح عن عظمة الامبراطورية، التي تبهر ولا تُهزم، دعاه معاصروه بـ«التجميل الاستراتيجي»،

الذي يسرّ العيون ويمنع «المتاريس». ومن أجل إنجاز ما آمن به، الذي التبس بهاتف رسولي، فرض ديكتاتوريته وأخضع باريس إلى قانون الطوارئ وصرّح في عام ١٨٦٤ بكرهيته للسكان الغرباء عن المدينة، وأعطى نفسه لقب «فنان الهدم»، كي يخلق مدينة منقطعة عما كانته باريس القروسطوية العتيقة.

وقد مثل «البولفار»، الذي تداخلت فيه فلسفة السلطة، والفن، والهندسة، والسياسة الأمنية، التجديد المعماري الأكثر إثارة في القرن التاسع عشر، والمدخل الحاسم في الإجهاز على المدينة التقليدية. ولم يكن البولفار، بصيغة الجمع، إلا جزءاً من منظومة تحديثة شاملة، تتضمن الأسواق والجسور والحدايق والقصور والإضاءة وشبكات المياه وغيرها. أرسى هذا كله الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية على أسس جديدة، استدعت أعداداً بشرية هائلة تدعى بـ«الجموع»، ينتمي إليها «الإنسان العُقل»، المحاط بكتل بشرية لا تلتفت إليه. عاش بودلير في هذه «الجموع»، التي تحرّر الإنسان وتنكره، جحيماً خصيماً، موزعاً على الضجر والعزلة الباردة، وعلى شعر مدثر بالرموز.

ربط بودلير بين الحدائث الشعرية وتجربة الزحام، ورأى الفنان الحديث مبدعاً «يقيم بيته في قلب الجمهور المتزاحم، في زحمة مد الحركة الشاسعة»، ذلك أن «الجمهور الحاشد خزان عملاق»، تنتقل طاقته إلى القصيدة المتوترة. وهذا الجمهور على صورة مدينته، التي قلب هاوسمان عاليها سافلاً، يتحوّل ويتبدّل ويتغيّر، يتبطل ويكدح ويرهق ويتوسل خمرة المساء نشوة عابرة. وقصيدة «البجعة»، التي تتصدّر «أزهار الشر»، حديث عن مدينة مرنة مطواعة تغادر وجوها بأسرع ما يغادر قلب فانٍ رغباته: «إن شكل المدينة يتغير، واحسرتاه، أسرع من قلب مخلوق فان». فالمدينة في القصيدة هشة محاطة برموز لا تنقصها الهشاشة، كائنات حية حاضرة كانت، مثل البجعة والزنجية، أم شخصيات بعيدة منطوية، مثل «أندروماك، أرملة هكتور وزوجة هيلينوس». تعيش باريس كلها، في «أزهار الشر»، تحوّلاً لا رادّ له، تراقبه ذاكرة لا تكفّ عن التوجع، فقصيدة «شفق الصباح» نشيج مغترب أدرجته المدينة في انهيارها، وقصيدة «الشمس» حديث عن مدينة تهتّك نسيجها تحت ضوء الشمس، وأودعت ألوانها القديمة في ذاكرة متعبة. ومع أن بنيامين، الماركسي اللاهوتي الذي يحتفل بالتقدم ويرجمه معاً، قد ساوى في قصيدة بودلير بين التحوّل والانحطاط، فإن في قصائد «الشاعر الرجيم» نقاطاً عمياء طافحة بالالتباس، لأن «داخل بودلير»

دراج: حادثة بودلير

كان يعيش الهدم والبناء، الذي تعيشه مدينة هاوسمان، دون أن يصل إلى قوام أخير. اشتق بنيامين شعر بودلير، موضوعاً وبنية، من صخب المدينة، حيث الصدمة تحاith الحداثة وتعلن عنها معاً. لن تكون القصيدة، بهذا المعنى، إلا أثراً لمدينة غير مسبوقه، تفرض الصدمة متكأً لخبرة جديدة، ولن تكون الصدمة إلا أثر زحام هائل متجانس يُذكر بجموع الأنظمة المستبده، المصاغة من فئات وطبقات وآفاق مختلفة، تؤلف كتلة موحدة وغير موحدة على الإطلاق. فلا يملك بشر الزحام شيئاً مشتركاً، ولا شيء يتوازعه المتدافعون، والاتفاق الوحيد بينهم صامت، يأمر كل واحد بالانكماش الذاتي، كي لا يعطل الحشد البشري المندفع. إنها الأنانية الموحشة، التي تعطف الفرد المنكمش على مصلحته، وتعين مصلحته رقيقاً وحيداً له، وترسل بالمصلحة وصاحبها إلى تنافس صامت لاهث مع الآخرين. ولهذا يحاور إنسان الزحام سرعته لا غير، ويرد عليه الغير بحركة سريعة تلبى مصالحهم. ولعل هذا الفرد الأناني، الذي تجابه سرعته سرعة غيره، هو الذي يملئ على بنيامين أن يميز في الزحام ألواناً ثلاثة من البشر:

إنسان الزحام الباحث عن مكان ضيق بين المتدافعين قاصداً الوصول إلى مكان يعرفه، المتبطل الذي يبدد وقته بلا هدف ولا غاية، والمتسكع المنصرف إلى الملاحظة والمراقبة في شارع غطته أقدام متلاحقة، كما لو كان تأمل الزحام عملاً نوعياً، يراكم الخبرة وهو يراكم صدمات متعاقبة.

أراد بودلير أن يكون، في زمن هاوسمان، متسكعاً نموذجياً في زمن يطرد «السلاحف» والخطى المتمهلة، مفتوناً بما ينفر منه، ومنجذباً إلى ما يروعه. فزحام المدينة الكبيرة، كما قال إدغار آلان بو، يثير الخوف والنفور والفرع، فكل شيء همجي ولا تمكن السيطرة عليه. وهو ما سيعيده بودلير بلغة أشد انفعالاً: «ماذا تكون مخاطر الغابة والبراري مقارنة بالصددمات والنزاعات اليومية للحضارة؟ وسواء أمسك إنسان بضحيته في بولفار أو طعن فريسته في غابات مجهولة، ألا يظل هنا وهناك أعظم حيوانات الصيد؟». يتعين هذا الإحساس المشبع بتشاؤم ثقيل بكلمة صدمة، أي اللقاء بما لم يكن الشاعر مهيباً للقاء به.

وفي هذا اللقاء غير المتوقع تتداعى الخبرة المتكوّنة، التي تحيل على تجارب متوقعة، ويخفق المفزوع في الدفاع عن ذاته، فقد سلّت فيه المباغته المفزعة حسن المحاكمة. فبعد زمن الممرات المتداعية، وهي في «ديكورها» أقرب إلى الحلم، يصل الشاعر إلى زمن جديد هو زمن تمزقه، حاملاً سؤالاً أقرب إلى الصليب: كيف يمكن للشعر الغنائي أن يقوم على خبرة أصبحت الصدمة

قوامها؟ كيف تنهض القصيدة على خبرة راحلة؟ يبقى الرعب والفراغ، أو الرعب المكتوب الذي ينتشل الشاعر معناه من الهاوية، بيد مكسورة، وهو ما يعبر عنه بودلير في قصيدة متأخرة عنوانها «شكاوى إيكاروس»، حيث يقول: «محبو العاهرات سعداء، راضون وهانئون، أما أنا، فذراعي مكسورتان، لأنني احتضنت السحب». ولعل اليد المكسورة التي تحاول القبض على «كلمات منهارة» في مدينة تلتبس بالغبابة، هي التي دفعت بودلير إلى قصائد نثرية في «ضجر باريس»، كما لو كان في النثر ما يسعف الشعر على ملء الفراغ المخيف: «من منا لم يحلم، في لحظات الطموح، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا وزن ولا قافية، طبع ومتقطع بما يكفي ليتوافق مع الاختلاجات الغنائية للروح، وتموجات الأحلام، وقفزات الوعي المفاجئة؟ هذا المثل الأعلى الهوسي هو بالدرجة الأولى وليد خبرة المدن العملاقة، في تشابك علاقاتها التي لا تحصى». يأتي الشعر الثري رداً على خبرة ضائعة، كما لو كان الشاعر يصدم ذاته وهو يحاذر الصدمات الخارجية.

«كل شيء بالنسبة لي مجاز» يقول بودلير في إحدى قصائده، إذ في كل شيء شيء آخر، وإذ الأشياء جميعاً تجربة واحدة، يشيع فيها موت أتى، أو يجيء. ينبثق المجاز من الحطام، من الزائل الذي يمحو الحدود بين الأشياء، مسترجعاً القدم الذي تحوّل إلى حطام، وناظر إلى الشظايا، لأن الصلْب الموحد لا وجود له. لا شيء يكتمل، والشيء الذي لم يكتمل لا يظل على حاله، والمجاز حيّز مكتوب يصطرع فيه الزائل والأبدي، أو الزائل وذلك الذي عليه أن يصبح قديماً. يساوي المجاز، بهذا المعنى، شعرية الحياة، يرصد في حياة الأشياء موتها، ويرى ابتداء الأشياء في تبادلية مواقعها المتغيرة، بعد أن بددت الحداثة الهائلة، بلغة بنيامين، وتركت الأشياء عارية الابتداء.

تصبح الأشياء في المجاز البودليري متساوية، وتغدو مواضيع الشاعر مرآة له، بقدر ما يكون بدوره مرآة لها أيضاً. ولن يكون المتسكع، الذي طرد من فردوس الممرات إلى جحيم البولفار، إلا مجازاً، تلتبس فيه مواضيع مختلفة يحولها النظام الرأسمالي إلى أشياء. وهذه التحولات هي التي تجعل منه مومساً أخرى، يصطاد في الشوارع الحكايات بدلاً من الرجال، وتعيّنه مخبراً سرياً يتقصى الوقائع في آثار الزحام، قبل أن بصير جامع أسمال، يميّز بين نفاية قابلة للبيع وأخرى لا تصلح لشيء.

وهو في الحالات كلها ملقى في الشوارع، بيته الذي لا جدران له، يراقب الأشياء ويبحث عن

دراج: حادثة بودلير

مشتري، بعد أن تحوّل الشارع إلى سوق كبيرة. يترافد مجاز المتسكع، في أشكاله المحتملة، منتهياً إلى «العمل المأجور»، المفهوم النظري الذي صيرّه بنيامين إلى مجاز، كي يرى في بودلير «عالماً صغيراً»، يماثل العالم الرأسمالي ويتمرد عليه. ينبنى العالم الجديد، كما وعي المتمرد عليه، على المفارقة الساخرة، كما لو كان نسيجاً جميلاً مليئاً بالثقوب، يتسع تمزقه كلما زاد جماله. يكتب بودلير عام ١٨٥١ وهو ينظر إلى بطولة سكان المدينة، الكلمات التالية: «مهما كان الفريق الذي ينتمي إليه المرء، فمن المستحيل ألا يأخذ بخناقته مشهد هؤلاء السكان المرضى الذين يبتلعون تراب المصانع، ويستنشقون ذرات القطن، ويدعون أنسجتهم يتخللها الرصاص الأبيض، والزئبق، وكل السموم الضرورية لإنتاج الروائع . . .» يطفو على سطح القول واضحاً تعبير «مهما كان الفريق الذي ينتمي إليه المرء»، الذي يرد إلى شاعر لا يعرف «موقعه الاجتماعي»، دون أن يمنعه ذلك من الذوبان الكلي في «روح العصر» الذي يعيش، ومن التمييز بين الروائع والسموم. تظهر الروائع التي سمّمت مبدعيها في قصيدة «عيون الفقراء»، من كتاب «ضجر باريس»، التي تصف مقهى «متباهياً بمفاتنه غير المنجزة»، احتشد بأفاريز مذهب وأمداء المرايا، ينيره غاز يحترق بزخم فتي، وتزيّنه لوحات مثقلة برسوم توحى بـ «قوادات» يغرّين على «النهم والشرة». بيد أن الجمال، الذي يؤمن للعشاق ملتقى مريحاً، يهتز أمام جملة لاحقة: «ما أجمل المشهد! كل ذهب فقراء العالم يجب أن يكون قد تسلل إلى هذه الجدران»، قبل أن تعصف به جملة بريئة مستسلمة: «ما أروع المشهد! ولكنه بيت لا يستطيع أن يأوي إليه إلا من كانوا مختلفين عنا».

يبدأ بودلير من «هالة» ويعود ويلقي بها تحت أقدام المارة، منذ أن كسّرت الأزمنة الحديثة وحدة الجمال المجرد، وألغت المسافة بين المنتشرين في الشوارع. جاءت الهالة، في أزمنة ما قبل الحداثة، من وهم المواضيع الموحدة، إذ الحاكم مكتفٍ بذاته وشاعره، مكتفٍ بما يريد البلاط، ومن المسافة المقدسة التي تأمر بالانفصال وتنهى عن المجانسة. لن يكون الشارع، المنفتح على السماء ونثار البشر، إلا نقيض الموحّد المتعالي المستسرّ، الذي يطمس معالم الأشياء بهالة الأشياء الغامضة. كأن في الشوارع عربياً شاملاً، يتيح للنثار البشري أن يرى بعضه بعضاً بلا انفصال، ويسمح لواجهات المخازن أن ترى إلى العابرين بلا وساطة. تنقض «نظرة العين»، في «أزهار الشر»، الهالة القديمة وتأتي من متواضع يومي أقرب إلى الابتذال: «عينك المضءتان مثل واجهة البوتيكات، والأشجار المتألّثة في الأعياد العامة، تستخدم بوقاحة قوة مستعارة».

لا شيء يثير الأوهام، وما كان يستحضر عوالم سحرية تداعى أمام مخازن تبشر بسحر جديد. والأشياء كلها متداخلة متصلة مجزأة، تتبادل مواقعها المختلفة وتظل مبعثرة. لذا يأتي تماثل بودلير بـ «البروليتاري»، الذي يشير إليه بنيامين، من اتجاهين، أحدهما اقتصادي، فلم يكن الشاعر يملك سوى القليل من الشروط المادية لعمله الذهني، بدءاً من السكن الذي كان يعجز عن دفع تكاليفه، ووصولاً إلى القميص المهترئ الذي استبد به فترة من حياته. عاش الشاعر، معنوياً، تجربة «البروليتاري»، لأن إنساناً لا يملك سوى عمله يكون عبداً لآخرين يشترون ملكيته الوحيدة. أما الاتجاه الآخر، وهو أكثر عمقاً، فيأتي من تجربة التجزؤ والانقسام. فالإنسان الحديث، كما يقول بودلير، هو الذي «ينغمس في الزحام»، متحولاً إلى جزء بين أجزاء متناثرة، تنظر جميعها إلى السلعة، وترى السلعة إلى البعض منها. والبـروليتاري، باع قوة عمله بسعر موافق أو بثمان بخس، هو الحالة العليا لذات مقسمة في زحام مختلف، ذلك أن أدوات العمل هي التي تستخدم عاملاً يظن أنه يستخدمها، حاله حال «برغي في آلة»، كما جاء في كلام ماركس أكثر من مرة. تجربة غير مسبوقه قوامها المفارقة، يحقق فيها الإنسان الحديث ذاته وهو يتخلى عنها، وينتج فيها العالم المأجور سلعة لا يستطيع شراءها. كل شيء يسيل إلى خارجه، حال المومس التي تلغي العشق وهي تبيعه، بعد أن انقسمت إلى أنثى وسلعة وبائعة وموضوع للبيع في آن.

في الهوامش ما يشرح مركزاً متجهماً نسي الهوامش التي خلقها. وقد يكون في مومس «الممرات» الفخمة المنقضية، كما في مومس أماد البولفارات اللاحقة، ما يشرح معنى القرن التاسع عشر، الذي سلّح العلاقات الإنسانية جميعها. لهذا كان منطقياً أن يرى المتسكع بودلير في المومس متسكعاً آخر، وأن يرى ذاته المتسكعة في المومس، التي انتقلت من نعمة الممر إلى جحيم البولفار. ولأن «كل شيء مجاز»، فإن في المومس مجازاً يحتقّب البائع والمشتري والسلعة الواصلة بينهما. بداهة، فإن الشارع، الذي تجذب حرته الحشود، هو موقع السلعة. الأنثى، التي يمدّها الزحام المتفرج بجاذبية طاغية، دعاها بودلير بـ: «حالة الانتشاء الديني للمدن الكبيرة». والديني، الذي تم تدنيسه، هو الحب المأجور الذهاب إلى أنثى، تكيف جمالها وفقاً لمعايير العرض والطلب.

أنتج الحب المأجور في النصف الأول من القرن التاسع عشر، الذي شهد انتشار البغاء، صورة الأنثى المتأنقة، التي تحتاج أدوات الزينة والتجميل ولباس «المرمضة»، قبل أن ينتج صورة المرأة المسترجلة، التي تود أن تكون «إنساناً» لا غير. تمردت المرأة الأخيرة، وهي ليست بعيدة عن أفكار

دراج: حادثة بودلير

سان سيمون الداعية إلى عائلة جديدة، على دعاة السلعة، التي تساوي بين البشر والأشياء. أشار بودلير إلى هذا حين تحدث عن «الدعاة المقدسة للروح التي تهب نفسها بالكامل، شعراً وإحساناً، إلى اللامتوقع الذي يظهر، إلى المجهول الذي يعبر». تحيل السوق، التي ينبثق منها الشاري اللامتوقع، على المومس، وتحيل الأخيرة على السلعة المثيرة التي ينتظرها الجمهور. يقول بودلير في قصيدته «غسق المساء»: «عبر المصاييح التي تهزها الريح تنشر الدعاة ضوءها في الشوارع؛ مثل عش نمل تفتح مساربها، وتشق في كل مكان طريقاً خفياً، هكذا مثل عدو يشن هجوماً؛ تجوب في قلب مدينة الطين مثل دودة تسلب الإنسان ما يأكله». يعلق بنيامين على شعر بودلير بالكلمات التالية: «الجمهور وحده هو الذي يتيح للدعاة أن تنتشر في أجزاء كبيرة من المدينة. والجمهور وحده هو الذي يجعل من الممكن للموضوع الجنسي أن ينتشي بعشرات المثريات التي يحدثها».

شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر علاقة جديدة بين «الجنس» و«العمل»، قوامها «العمل المأجور». الذي يشوه جوهر العلاقتين معاً. ففي فضاء السوق الرأسمالية يصبح البغاء عملاً والعمل بغاء، ذلك أن المومس التي تستحق أجراً عن «عملها» تدرج في الاقتصاد السلعي الذي يعطي لكل موضوع ثمنه. يتسفل، في الحالتين، معنى العمل، ناشراً أطراف مختلفة من الاغتراب والتشيؤ. فإذا كان العمل المأجور، كلما توسع الاقتصاد السلعي، يعلن عن انحلال الكيف، فإن البغاء يترجم نهاية هالة الحب أو انحلالها. يلتحق العشق بالموت، والمتعة بالخراب، واللغة بالسلعة، مثلما أفصح بودلير في قصائد مختلفة. ففي تسليع المرأة ما يفصل بين الذكوري والأنوثي، وما «يحجر» الجسد الأنثوي، الذي يشوه في لحظة كي يتبدل في لحظة لاحقة، مختزلاً الجمال إلى موضوع، يعالجه الشاعر بأشكال مختلفة. وهو ما فعله بودلير في قصيدته «الجمال» حيث المرأة الجميلة «حلم حجري يلهم الشاعر حباً أبدياً وصامتاً مثل المادة».

لا يعود انفصال الذكوري عن الأنوثي إلى سلطة السلعة، من حيث هي مجاز موسع، بل يصدر، عملياً، عن اندراج المرأة في تقسيم العمل في الثورة الصناعية، الذي يحول المرأة إلى رجل، قبل أن يحولها إلى سلعة. يمحو العمل المأجور الفرق بين الجنسين، وينظر إلى الطرفين بمعايير الإنتاج والربح وفائض القيمة. ومن هذا التحول جاءت فكرة الكائن الخنثى، التي دعا إليها أنصار السان-سيمونية من النساء، المطالبات بتحرر المرأة العاملة التي «لا تدين بوجودها

إلا لإبداعيتها الخاصة». ولعل هذه الفكرة هي التي وضعت في «أزهار الشر» قصائد عن المرأة السحاكية، التي ترى في ذاتها رجلاً حديثاً يتمرد على الرجل القديم، وهو موضوع عاجله بلزك في روايته «الفتاة ذات العيون الذهبية» وغوتيه في «الآنسة دوموبان»، ولمحه بودلير في بعض رسوم ديلاكروا ورأى فيه مرآة «المرأة الحديثة في تبديها البطولي، بالمعنى الجهنمي أو المبارك». توقف الشاعر في «أزهار الشر»، أمام هذا الموضوع في أكثر من قصيدة، منها «دلفين وهيوليت». وهما اسمان إغريقيان. التي تتجلى فيها السحاكية بطله للحداثة، تكشف عن الصلابة والاسترجال، ومثلاً شبقياً أعلى يحاكي عظمة العالم القديم.

ومع أن بودلير، الذي هجس طويلاً بموضوع «اللزبيانيات» احتفى في قصيدته «لسبوس» بروح ذكورية في جسد امرأة بهيج، فإن قصيدته «دلفين وهيوليت» تجمع بين التعاطف والإدانة معاً. لهذا يقول في القصيدة الأولى: «لسبوس» «أيتها العذراوات ذوات القلب السامي، يا فخر الأرخيبيل، ديانتكن بهية مثل غيرها، سوف يضحك الحب من الجحيم ومن الجنة»، بينما يقول في قصيدته الثانية: «اهبطن، اهبطن، أيتها الضحايا التعسات، اهبطن الطريق إلى الجحيم الأبدى». وسواء آمن بودلير بـ «الخنثى»، التي رددت أشياء من أفكار ثورية في زمانها، أم رأى فيها محاكاة تدنس الروح الذكورية، كما قال، فإن الأساسي الحاسم إدراج المرأة الحديثة في قصيدته، إعلاناً عن «بطولة الحداثة»، التي هي الوجه الآخر لبطولة الإرادة. وواقع الأمر أن بودلير، الذي اقترن بتناقضات زمنه، كان ينوس دائماً بين شكلين من رد الفعل، أحدهما ماضوي مشدود إلى مثل أعلى، وثانيهما حاضر يبحث عن مثل مفقود. ولهذا كانت المرأة في شعره مجازاً للحداثة، بقدر ما كانت احتجاجاً بطولياً ضد الحداثة الصناعية. إنها الموضوع الصلب اللدن الذي ترشقه الحياة بوحولها، ويغطي الحلم كتفيه بامتعة أثيرية.

احتفل الشاعر بجسد أنثوي يحرره انتهاكه، نائياً عن مبادئ الأخلاق ومكتفياً بالمعيش. كان عليه وهو يقرأ الحداثة في هوامشها المركزية، حال والتر بنيامين، أن يلتقي ببطل غريب من زمانه، هو «جامع الأسمال»، الذي أشار إليه ماركس في مخطوطات عام ١٨٤٤، وأعطاه الباحثون في زمانه أهمية خاصة، لأنه مثال البؤس الإنساني، الذي توحد فيه اللباس المهترئ والمهنة العائرة. ظهر البطل الغريب، الذي انتشر بأعداد كبيرة في المدن، حين أعطت الصناعة الجديدة، التي تبحث عن الربح بوسائل مختلفة، بعض القيمة للنفايات، التي يعاد تصنيعها من جديد. يقول بودلير:

«أعطيني وحلك وجعلت لك منه ذهباً». والوحد المفترض هو الأسمال، التي يتوازعها جامع الأسمال والشاعر والمؤرخ معاً. وإذا كانت أسمال الأول هي الفضلات القابلة لإعادة التصنيع، فإن مزق الشاعر، التي تصبح ذهباً، هي اللامتوقع الذي يجود به الطريق، عابرة مثيرة كانت أو داعرة تضيء شارعاً ليلياً. فلكل أسماله، جاءت بها عين متحفزة، أو أصابع مثقلة بالقذارة. لن يختلف الأمر في حال مؤرخ القرن التاسع عشر، الذي يبني تاريخه من مزق كثيرة، تتضمن الشاعر وجامع الأسمال والمتسكع الذي يرشدهما إلى أسرار المدينة.

قبل عام من كتابته قصيدة «نبذ جامعي الأسمال»، خلق بودليير صورة هذا المخلوق البائس نثراً: «أمامنا رجل عليه أن يجمع نفاية النهار في العاصمة. إنه يصنف ويجمع كل ما تلقيه المدينة الكبيرة، كل ما تفقده، كل ما تحتقره، كل ما تسحقه تحت أقدامها. . . . إنه يفرز الأشياء يتخذ خياراً حكيماً؛ يجمع، مثل بخيل يحرس كنزاً، النفاية التي ستتحذ بين مخالب آلهة الصناعة شكل أشياء مفيدة ومشبعة». ومع أن كتابة بودليير تجعل من جامع الأسمال بطلاً، فإن البطل الحقيقي هو الشاعر، الذي يحشد في قصيدته عناصر غير مسبقة، ولهذا يتبادل الطرفان الأدوار في قصيدة «نبذ جامعي الأسمال» كأن نقراً: «يرى المرء جامع أسمال يأتي، هازأ رأسه متعثراً، ومتخبطاً في الجدران مثل شاعر، وغير عابئ بجواسيس البوليس، عبيده، يسكب قلبه بأسره في خطط مجيدة»، إلى أن يقول: «وتحت السماء الشبيهة بقبة مشدودة تسكره روعة فضائله المشهودة». حديث شعري عن جامع الأسمال أقرب إلى حوار الشاعر مع ذاته، يبدأ بجدران ضيقة وينتهي إلى سماء موشاة بالحكمة.

رأى بنيامين، في جامع الأسمال عند بودليير مخلوقاً آتياً من الجحيم، يتأمل الشاعر في مصيره كآبته التي لا تنتهي، ويتأمل فيه أسطورة التقدم، التي تشتق الذهب من الأوحال، وتعيد الذهب إلى وحل جديد. فجامع الأسمال يهتك أقنعة زمنه الصناعي، ويضع الأقنعة المختلفة فوق طاولة واحدة، بلا اكتراث. فلا شيء عنده يخشى ضياعه، فاردأً جناحيه فوق مزبلة غريبة، قوامها النفايات والابتكارات البديعة. واجه بودليير تجربة المجتمع الصناعي، بتجربة المجاز، التي تواجه زمن السلعة بأزمة ثقافية متعددة.

قرأ بودليير في مواضيعه المختلفة معاناة إنسانية، ومنحها أبعاداً شاسعة. لكنه، وهو يبصر بطولة الحياة الحديثة، صير مواضيعه، البسيطة المضطهدة، أبطالاً، ورأى ذاته، في لعبة التناظر، بطلاً بين

آخرين . ولم تكن استعارة «المبارز»، التي كان مولعاً بها، إلا صورة عن بطولة الإرادة، التي مر عليها في «نصائح للأدباء الشبان»، وهو يتحدث عن «التأمل العنيد لعمل الغد». لهذا، قال بعض عارفيه «في كل كلمة صغيرة لبودلير أثر للكدر الذي ساعده على تحقيق تلك الأشياء العظيمة». وهو ما أشار إليه في قصيدته «الشمس»، حين قال: «حين تكيل الشمس القاسية الضربات المتتابعة فوق المدينة والمروج، فوق الأسقف وحقول القمح، أمضي للتدرب وحيداً على مبارزتي الخيالية، متشهماً في كل الأركان قافية عشوائية، متعثراً في الكلمات كأنما في أحجار الرصيف، وعائراً أحياناً على أبيات شعر حلمت بها منذ زمن بعيد». وهذه المباراة هي التي جعلت من قصائد بودلير، في فترات إبداعه المختلفة، سلسلة متصلة من التنقيحات والتعديلات المتجددة، وأطلقته صياداً للشوارع والمعرفة. أراد أن يكون وجهاً من زمنه، أو وجه زمنه، محاصراً بصورة «الشاعر العامل»، الذي يعيش «اختصاصه» في فضاء لا يقبل المساومة عنوانه: الإبداع.

يفصل الاحتفاء بقيم العمل والمقاومة بودلير، كما بلزك، عن الرومانسيين الذين انشغلوا بتصوير العزوف والاستسلام، ويضعه نهائياً خارج صورة «البوهيمي» المتذلة، التي يشاكل فيها الشاعر حياة متبذلة كسولة متداعية، كخلط بين نشوة الخمر وإشراقات الإلهام. كان في سعيه حدثياً، ورأى في البطل الموضوع الحقيقي للحادثة، بعد أن أبصر معنى البطولة في أشخاص مهزولين معدومين، لا يملكون إلا معاناتهم. وبسبب هذه البطولة الحديثة تفوق «العامل المأجور» على مصارع العصور القديمة، الذي كان ينتزع الشهرة والتصفيق.

تتبع بطولة الإنسان الحديث بإبداعه في وسط معادٍ، بروليتارياً كان يصطاد رغبته في مصانع خانقة، أو شاعراً جوالاً يتعثر بالكلمات السعيدة. وبما أن لكل فترة تاريخية حداثتها كما يقول بودلير، فإن لكل فترة بطولتها، وهو ما يعين بطولة الحقبة الصناعية بطولة مدمرة، ذلك أنها تتحقق في مجال مشبع بالتهديد، مس الآخر أبنية قديمة يطالها الهدم أو زحاماً عاتياً يطلق الوعيد. ولهذا تقف البطولة الحديثة تحت أقواس الموت، ناظرة إلى الانتحار ومقبلة عليه، لا تعبيراً عن استسلام مهين، بل تجسيداً لإرادة لا تقبل بالمساومة. وواقع الأمر أن بودلير، الذي دعا إلى شكل محدد من نظرية الفن للفن، كان يغوص في وحول زمنه اللامعة، ملتقطاً منها ما يبني منه قصيدة فريدة. ففي عام ١٨٤٥، حين كان يهجس بأفكار نظرية عن الحداثة، كان الانتحار فكرة مألوفة عند أصحاب العمل المأجور. كان في انتحار العامل المهزول إنهاء لتجربة، استنفذت عناصرها، وانقذاف إلى

دراج: حادثة بودلير

تجربة مجهولة، تساوي بين المجهول والجديد، أي أن الانتحار كان مجاز العاطفة الحديثة، التي ترد على التهديد اليومي بتهديد وجودي، أو مجاز المزاج الحديث، الذي يرى في المقابر رحماً جديداً. إنه احتجاج ضد الغموض، ضد ما لا يدرك ولا يمكن السيطرة عليه، احتجاج ثمنه موت بطولي لا تنقصه المقامرة، التي هي عنصر من عناصر الحياة الحديثة. ولأن بودلير كان ينتمي إلى أبطاله، رأى في ذاته بديلاً عن البطل القديم، مسكوناً بالتهديد والانتحار، يتقدم إلى مصير مأساوي رسمه زمنه، بعيداً عن التراجمي القديم الذي يسقط من جيوب القدر. كل شيء يأتي من أعطاف «المبارز»، الذي يذهب مجتهداً إلى عمله وموته، حاله حال هندسة «أزهار الشر»، التي تحتقب طبقات متعددة آخرها الموت، ناظرة إلى أعلى متخذة من السماء قبراً. لن تكون الكآبة، والحال هذه، أثراً لحياة طفل انفصلت أمه عن أبيه والتحقت بآخر، كما يذهب البعض، بل تصوراً للعالم، يقارن بين مخازن باريس الوليدة وأطياف أحياء قديمة، حفظتها الصور والرسوم.

٢- بودلير ونظرية الحداثة:

كتب بودلير، وهو ينحت شعره باجتهاد فريد، دراسات عن الحداثة في الشوارع واللغة والفنون التشكيلية، جمعت لاحقاً في كتاب عنوانه «فضولي جمالي، الفن الرومانتيكي»، يقع في حوالي ألف صفحة. لم ترتق دراسات بودلير كما رأى بنيامين، إلى مستوى شعره، وأظهر مارشال بيرمن، دون جهد كبير، أنها مليئة بتناقضات كثيرة، صارع الشاعر فيها ذاته اليومية منتهياً، دون أن يشار، إلى نصرة الشاعر على غيره. ومع أن بودلير كان يتعمق في المواضيع التي تثير فضوله، فإن في ممارسته النظرية ما يشي بثقافة محدودة، كما يرى البعض، وما يجهر بتناقض لا شفاء منه، لازمه إلى موته عام ١٨٦٧.

في عام ١٨٥٩ قال بودلير بمصطلح «الحداثة»، معتذراً عن «توليد لغوي» احتاجه كي يعين ما يريد. يشير المصطلح إلى شاعر فتنته الأزمنة الحديثة، وأجرت على قلمه مفردات متقابلة، مثل: الحياة الحديثة، الفن الحديث، الإنسان الحديث. . وقد يكون في مقالتيه: «بطولة الحياة الحديثة» و«رسم الحياة الحديثة»، اللتين كتبتا بين عامي ١٨٥٩ و١٨٦٠، صورة عن حوار صاحب مع الحديث في مشتقاته المختلفة، إن لم يكن فيهما، كما قال باحثون لامعون، «برنامج لقرن كامل من حياة الفكر والفن». ولعل اندفاعه إلى التماهي بجديد زمانه هو ما أسبغ عليه ثناء لا

تحفظ فيه . كأن يكتب بول فيرلين : « تكمن أصالة بودلير في تقديمه صورة قوية وأصيلة للإنسان الحديث ... بحواسه الحادة المتوترة ، بروحه المرهقة إلى حد إثارة الألم ... لقد قدم صورة هذا الفرد الحساس بوصفه نموذجاً ، بل بوصفه بطلاً » ، في حين قال الشاعر تيودور بانفيل أمام ضريحه ، بعد عامين على رحيله : « قبل بودلير الإنسان الحديث بكليته ، مع نقاط ضعفه ، مع تطلعاته ويأسه واستطاع ، أن يضفي جمالاً على مشاهد لم تكن جميلة بحد ذاتها ، ... ، ذلك هو السبب الذي جعله يخترق ، وسيظل يخترق دائماً ، عقول أبناء الزمن الحديث » . أما الألماني هوغو فريديريش ، فقد أعطى الفصل الثاني من كتابه الشهير : « بنية الشعر الحديث » عنواناً تقريبياً هو : « بودلير شاعر الحداثة » ، مؤكداً أن بودلير أسهم في صياغة ما تلاه من الشعراء الفرنسيين المجددين ، من رامبو إلى كوكتو مروراً بفيرلين ومالارمييه ، بقدر ما ترك آثاره على الشعر الأوروبي كله ، وصولاً إلى ت . س . إليوت .

على الرغم من أصالة حداثة تقترب من الفردة ، فإن بودلير ، الذي اعتنق زمناً حديثاً لا تنقصه المراوغة ، صاغ منظوراً متناقضاً يستبعد كل التصورات النهائية . ولعل هذه التناقضات هي التي دعت مارشال بير من إلى تمييز تصورين للحداثة عنده ، دعا أحدهما بـ : « الحداثة الرعوية » و ثانيهما بـ : « الحداثة النقيضة لما هو رعوي » ، مبرهنناً على أن في التصورين المتناقضين لمحات تقترب من الفردة . والمقصود بالحداثة الأولى الاحتفاء البريء أو اللانقدي ، بوجوه الحياة البرجوازية ، كما صورها الشاعر في مقدمة مقالته « صالون ١٨٤٦ » ، التي أثنى فيها على البرجوازية ثناء لا اقتصاد فيه ، قائلاً ، بانبهار كبير ، بعدلها وذكائها وإنجازاتها الاقتصادية والسياسية . . انجذب الشاعر إلى روح برجوازية ديناميكية تتد الركود وتنطلق إلى تقدم لا نهاية له ، تجلّى في فضاء يومي مبهر يزيغ الأبصار ، عبّر عنه في مقاله « رسام الحياة الحديثة » ، الذي ساوى فيه بين الحياة الحديثة المواكب الصاخبة . فالحداثة في هذا المقال ، الذي يستأنف التصور الرعوي بشكل مختلف ، هي ذلك الفضاء المزخرف المتعدد المواضيع والألوان ، الذي آياته معارض الأزياء والواجهات المتلاثلة والديكور الأنيق والتصميم المحكم ، كما لو كان بين الأرض والسماء عناق بهيج مفعم بالرضا . بل إن بودلير ، الذي جذبته ألوان « الاستعراض الخارجي » ، يصفق للمواكب العسكرية ، ذات المعدات اللامعة والموسيقى الصاخبة والنظرات الجريئة الممتلئة بالعزم والتصميم . وواقع الأمر أن الشاعر ، في تصوره الرعوي ، عين « الاستعراض الخارجي » مجازاً واسعاً

دراج: حادثة بودلير

للحادثة البرجوازية، تنضوي فيه الأزياء والشوارع والفنون والألوان الزاهية والأرتال العسكرية المناسبة بانتظام بديع. . إنها الحادثة الشاملة لـ «حياة شاملة» صاغها الإنسان الحديث باندفاع عظيم وتناغم خلاق، أنسياه أن هؤلاء الجنود، بعيونهم اللامعة، هم الذين قتلوا خمسة وعشرين ألفاً من أهالي باريس في حزيران ١٨٤٨، وأتاحوا لنابليون الثالث عام ١٨٥١ تأسيس أول ديكتاتورية برجوازية. من الطريف أن بودلير، الذي يهوى الاتجاهات المتعاكسة، خرج في هاتين المناسبتين، إلى مقاتلة هؤلاء الجنود، مدافعاً عن الحرية ومعتصماً بتناقضاته التي لا تنتهي.

انبهر بودلير بجند كان ممكناً أن يردوه قتيلاً، مشدوداً إلى تناقضات أملت عليه أن يعتنق رؤية رعوية للحادثة، تبتهج بكل جديد، ورؤية نقيضة لها، تلعن التقدم المادي وتلوذ بصفاء الروح. فقبل أربع سنوات من كتابة مقالته «رسام الحياة الحديثة»، التي حيا فيها «حادثة بلا دموع»، أعطى الشاعر عام ١٨٥٥ منظوراً رعوياً مغايراً في مقالته: «حول الفكرة الحديثة عن التقدم مطبقة على الفنون الجميلة»، هاجم فيها، إضافة إلى تخوم الاحتقار، أفكار التقدم والفكر والحياة الحديثتين جميعاً، كأن يقول: «هناك خطأ إضافي آخر وشائع جداً يهمني أن أتجنبه كما أتجنب الشيطان ذاته. أعني فكرة التقدم. فهذا الشعار الغامض، وهو من اصطناع التفلسف في الأيام الراهنة، أجزى بدون أي ضمان من الطبيعة أو الله. . .». فهذا الفانوس الحديث مصباح خوون، يغذي الفوضى ويطفئ البصيرة ويحرر المسؤولية من فضائل الحب والجمال، مطلقاً انحطاطاً روحياً بالغ الوضوح. أراد الشاعر، في تصور رعوي مشبع بذاتية مسرفة، أن يقيم الفرق بين التقدم المادي والتقدم الروحي، مخالفاً مواقف سابقة، ألمح فيها أن تقدماً برجوازياً في الصناعة والسياسة ينطوي، لزوماً، على تقدم في الفن ومملكة القيم. رصد الشاعر، في مواقفه جميعاً، التقدم مصطحباً معه الثقة واليأس، مندمجاً في زمنه ومنفصلاً عنه، محاذراً أن يفقد ذاته بين الجموع، أو أن ينسى جمالاً سرمدياً، سبق الحادثة ويعقبها معاً. يفصح هذا الموقف عن إيمان بالفن إلى حدود التقديس، يجعل الفنان «لا يصدر إلا عن ذاته. . لا يأمن إلا نفسه. . يموت بلا أولاد. ظل ملك نفسه، راهب نفسه، إله نفسه»، كما كتب بودلير عام ١٨٥٥. تناقض هذه الكلمات التي تصير الفن لاهوتاً كلمات مغايرة ولا تناقضها، منذ أن نأى الشاعر بنفسه عن الحلول النهائية، واستقر في تمزق لا علاج له.

في تعليقه على «صالون ١٨٤٥» تحدث بودلير عن «بطولة الحياة الحديثة»، التي تتسم بالعظمة والشاعرية والأصالة والأبعاد الملحمية. عطف البطولة على الجدة المتدفقة، وعطف العلاقتين على

صراع الإنسان مع مواضعه، الذي أعطى نماذج بشرية لها جمالية لم تعرفها الأزمنة القديمة: «هذه النماذج تنضح بجمال جديد وخاص ليس هو جمال آخيل ولا جمال آغا ممنون أيضاً»، إلى أن يقول: «إن أبطال الإلياذة ليسوا إلا أقراناً بالمقارنة مع أبطال الأزمنة الحديثة». يرى الشاعر البطولة في نماذج مختلفة من البشر، تحتمل رجل السياسة ورجل الأعمال وروائياً لا يبخل عليه بودلير بالإعجاب هو: بلزاك. يتعین الجمال، الذي يبصره الشاعر ولا يراه غيره، بتحويلات الحياة الحديثة ذات الطاقة المتفجرة، وبانعكاسها البطولي في نماذج بشرية جديدة، تحوّلها الحياة المتحوّلة. فيها بحياة المتحوّلة. قادت التحولات، التي تضمّر بطولة خفية وظاهرة، بودلير، وهو يتأمل الرسم الحديث، إلى التوقف أمام ظاهرة الانسياب، إذ المواضيع خفيفة وسهلة الحركة، وأمام «قابلية التبخر»، التي تمنع عن الأشياء صلابتها وتدعها متطايرة في الهواء. يتطلع مثل هذا المنظور، الذي يلامس الملموس ويغوص في المعيش، إلى «زواج» الفنان الحديث ببيئته، التي تفرض عليه إقامة صاحبة مليئة بالحياة، هي الإقامة «في قلب الجمهور المتزاحم». فالمدينة الحديثة تحدّث أبناءها، أو تفرض عليهم حداثة لا هروب منها، شعراء أكانوا أم بشراً عاديين. ولهذا يعلن الشاعر في مقدمة «ضجر باريس» أن الحياة الحديثة تتطلب لغة جديدة: «نثراً شعرياً، موسيقياً دون إيقاع ولا قافية، نثراً يتحلى بما يكفي من المرونة، وبما يكفي من الصلابة والفظاظة ليتلاءم مع النوازع الغنائية للروح، مع توجّات أحلام اليقظة، مع رقصات الوعي وقفزاته . . .».

هجس بودلير بإبداع يتشكل داخل المدينة الحديثة، مدركاً أن للمدن الكبرى مواضعها، وأن بعض المواضيع لا تكتب إلا في مدن كبيرة، حال الزحام، الذي أدخلته المدينة إلى الشعر الغنائي، وموضوع «الأباتشي»، ذلك الهندي الغريب الذي استقدمته «أزهار الشر» إلى «غابة» باريس. وربما يكون اندفاعه إلى القبض المتوتر على «جوهر المعيش» هو في أساس موقفه الرعوي من التصوير الفوتوغرافي، الذي عبر عنه عام ١٨٥٩ في مقال شهير عنوانه «الجمهور الحديث والتصوير الفوتوغرافي». فهذا التصوير، الذي رأى الشاعر فيه عدواً لدوداً للفن، يلتقط من الأشياء ألوانها الشاحبة، مشوهاً الذوق مقلماً الحقيقة، على خلاف الفن، الذي يرسم ما يحلم به الفنان ويجسد الجمال في معناه الأصيل.

انطوت تناقضات بودلير، التي تنوس بين شكلين مختلفين من الحدائث الرعوية، على أصالة مدهشة، ذلك أنه بقي أبداً منغرساً في الواقع المادي، حتى رؤاه عن التسامي والجمال والتجاوز

دراج: حادثة بودلير

ظلت متجذرة في المعيش والملموس. كانت هذه التناقضات أثراً لطبيعة الحياة الحديثة، ذات الجمال المتميز الذي حايثه قلق متجدد، ومرآة لوعي حديث، خالط تطلعاته المبهجة بأس كبير. احتشدت هذه التناقضات بمنظور خصيب، ينظر إلى جمال الحياة الحديثة، الذي يحتاج إلى من يكتشفه، وينظر إلى جمال آخر تقاسمته العصور جميعاً. وإذا كان إيمانه بالجمال الثاني ثابتاً لا اضطراب فيه، إذا ما جاء وابتعد لا يخدع أحداً، فإن في الجمال الأول ما هو عصي على الثبات والوضوح. كتب بودلير في مقاله «رسم الحياة الحديثة»: «أعني بالحادثة ما هو عابر، سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أدياً راسخاً بثبات». يأتي الالتباس الخصب من استمرارية الجمال القار في جمال زائل سريع العبور. ذلك أن لكل زمن حداثته، مثلما أن لكل حادثة جمالاً يقوم في زمانه وتمتد فيه أزمنة سابقة. طرح بودلير في اجتهاده إشكال القديم والجديد، دون أن يصل إلى جواب واضح أخير. فإذا كان «لدى كل معلم قديم حداثته الخاصة به»، كما يقول، فإن الأزمنة كلها تصبح «أزمنة حداثية»، الأمر الذي يمنع عن الحادثة مضمونها التاريخي الملموس. ومع أنه أمسك بحداته زمانه بنفاذ غريب، فقد ترك معنى الحداثات السابقة معلقاً في الهواء، الأمر الذي أفضى به إلى القول بجمال مجرد عابر للعصور. والسؤال الذي لا يتلصق في طرح ذاته في هذه الحال هو التالي:

هل الحداثي الأصيل هو ذاك الذي تقبل به حادثة سبقت؟

وإذا كان الأمر كذلك: فما هو الفرق الكيفي بين الحداثات المتعاقبة؟ لا يطرق الجواب أبواب «تاريخ الفن»، بل يعتصم بـ «فلسفة الفن» المحدثه عن جمال سرمدى. يقول بودلير: «إن كل حادثة جديرة بأن تصبح تراثاً ذات يوم». ينطوي القول على هاجس مزدوج: إرساء نظرية في الحادثة، وتأكيد القديم مرجعاً للحديث. والواضح في هذا كله هو «تثبيت» أو «تجميد» ذلك العابر العارض الطارئ، الذي يؤلف جوهر الحادثة بالمعنى البودليري، كما لو كان الماضي هو الحيز الوحيد الذي يفصل بين الحداثات الحقيقية والحداثات الزائفة. تصبح نظرية الحادثة، بهذا المعنى، نظرية في التراث، بقدر ما تغدو الأخيرة نظرية في الحادثة، منتهية، لزوماً، إلى حادثة إنسانية متجانسة عابرة للعصور. ربما يكون هذا التجريد، الهاجس بمثال جمالي أفلاطوني، وراء موقف بنيامين الذي رأى أن «نظرية» بودلير لا تطاول شعره. وفي الحالات جميعاً، قاد سؤال الحادثة بودلير إلى سؤال التراث، مؤمناً بأن لكل حقبة حداثية أبطالها، وبأن أبطال الحقب جميعاً

يتوازعون مثلاً جمالياً واحداً. أوصله السؤال، في بعده، إلى الوقوف أمام التراث الكلاسيكي، الذي يسمح للفنان الحديث بأن يكون «كلاسيكياً» في زمن لاحق.

عثر بودلير على مثاله في أعمال فيكتور هوغو، الذي أعاد أعماله صياغة نماذج من الأنشودة والتراجيديا الكلاسيكيتين، وفي موسيقى الألماني فاغنر، الذي انطوى تعبيره الجياش على جمالية كلاسيكية. يفصح تقويم بودلير لأعمال هوغو وفاغنر عن معرفة بـ «التراث الكلاسيكي» وتعامل جدي معه. وتراث بودلير، كما يقول بنيامين، هو التراث الروماني أولاً، مع تأثير محدود بالتراث الإغريقي، الذي أخذ منه صورة البطلة، وهو يرى إلى بطولة المرأة الحديثة في بعض قصائده الأكثر شهرة وعظمة من ديوان «أزهار الشر». هناك دائماً «القديم» المحرض على المساءلة، المستمر في الحاضر بفضل المساءلة ذاتها، يقول بودلير: «الويل لمن يدرس من التراث جوانب غير الفن الخالص، المنطق، المنهج العام. فمن يستغرق بصورة مفرطة في التراث، يجرد نفسه من المزايا التي يقدمها له». يبني الشاعر نظريته في الحداثة على تكامل عنصر نسبي، يحيل على حقبته، مع آخر ثابت جاء من الحقب السابقة، دون أن يصل إلى «منظور عميق»، ذلك أن الأخير يستدعي تحليل «العنصر الثابت»، الذي بقي غائباً.

٣- عمل الحداثة الشعرية

كيف يلمح الشعر في أرجاء المدن الواسعة ضوءاً يخالطه الغموض؟ وكيف يظل الشعر ممكناً في عالم اجتاحه التكنيك وأغلقت التجارة؟ هذان هما السؤالان اللذان توسدتها قصيدة بودلير، متوسلة التجربة المباشرة ومعرفة الشعر والرسم والموسيقى، متطلعة إلى استنطاق وعي زمنها، وإلى استنطاق الحداثة بشكل عام. أفضى السؤالان إلى شعر انطولوجي، كما يقول هوغو فريديش، أو إلى نظرية في الشعر تتكى على الأنطولوجيا، مستبقة شعر مالارمية وممهدة له في آن.

استعاد بودلير الموروث الرومانتيكي وجعل منه شيئاً «آخر» سيولد منه، لاحقاً، شعر المستقبل.

فليست «أزهار الشر»- ١٨٥٧. أدب اعترافات ذات معزولة تعسة، تسجل في القصيدة يوميات متأسية، إنما هي الاستهلال الأكثر جلاء لأمحاء الشخصية في الشعر الحديث، الذي ألغى وحدة الشعر والإنسان الشاعر، كما عرفته القرون الماضية. يحيل هذا الموقف على الأمريكي إدغار آلان بو الذي ميّز، بشكل غير مسبوق، بين الشعر والإحساس، معيناً الشعر موضوعاً مستقلاً بذاته،

دراج: حادثة بودليير

معموراً بعاطفة صاحبة متحررة من العواطف الشخصية. ردد بودليير موقف «بو» على طريقته، حين كتب: «لا تلائم حساسية القلب أبداً العمل الشعري»، متمسكاً بالخيال الصافي الذي يفصح عن الوعي الإنساني ويحيّد المشاعر الذاتية في آن. أفضى هذا الموقف، بنسب متفاوتة، إلى «تحييد» الشعر و«إلغاء ذاتية» الشاعر، العنصرين الذين سيعتبرهما ت. س. اليوت، لاحقاً، شرطين لصلاحية الفعل الشعري. ومع أن بودليير كتب قصائده كلها بصيغة «المتكلم»، فهي لا تتحدث عنه إلا بقدر ما يلتبس به إنسان آخر أرهقته «الحداثة»، كما لو كان يعبر عن أوجاع آخر يعرفه على مسافة، أو لا يعرفه على الإطلاق، كما فعل في قصائده الأخيرة. ولهذا لم يكتب قصيدة عن طفل يموت، كما فعل هوغو، مؤثراً الوقوف أمام ظواهر تتجاوز الأشخاص، مثل الانحلال والعذاب والبغاء، التي تقع على إنسان ذاهب إلى مصيره، حاله حال بيت قديم صرفته التغيرات الهائلة. فلا موقع للصدفة، ولا موقع لدموع لن تغير في مصائر الإنسان شيئاً.

السيطرة على الذات، بما يلغي ذاتيتها، وتنقيح الشكل إلى حدود الهوس، عنصران أرهقا بودليير وأرهقهما، ماحياً المسافة بين العمل الشعري والمعادلات الرياضية، ناظراً إلى كمال خالص شيطاني الأريج، ومؤمناً أن في كمال الشكل ما يضع الذات الفردية خارج مركزها. ولعل هذا الهوس، الذي يمزق ذاتاً تمزق ذاتها، هو الذي كان يحمله، بضراوة كبرى، على استراتيجية التكرار، حيث الجديد الشعري استعادة لتقديم أملاها هوس الكمال. لن تكون «أزهار الشر»، والحالة هذه، كتاباً حاشداً بصور مختلفة، بل عمل هندسي البناء، محدد البداية والوسط والنهاية، بما يوافق مضموناً على صورته عناصره: اليأس، شلل الروح، التطلع المرتجف إلى واقع لا وجود له، اقتفاء آثار الموت، معابثة العدم إلى حدود الهذيان. . . أخذ الشاعر بخناق مخطط محكم، هجس به منذ عام ١٨٤٥، مقصياً «نشوة القلب»، التي تدفع إلى كتابة الشعر ولا تتجلى فيه. تضمن ديوان «أزهار الشر» مائة قصيدة، موزعة على خمس مجموعات، إشارة إلى تصور فني متطلب، استوحى «الأساليب اللاتينية» والرموز المسيحية القروسطية، مثلما أشار هوغو فريديريش. تتكشف هندسة الديوان، التي يحاithها إحصاء دقيق، في القصائد التي تشكله وداخل كل قصيدة على حدة، إشارة إلى أمرين: المسافة الفاصلة بين بودليير والشعراء الرومانتيكيين المأخوذون بفكرة الإلهام، التي تنفر من الحساب والحسبان، ودور الشكل الطاغي في القصيدة البودلييرية. يستظهر الشكل عند بودليير درباً يائساً إلى خلاص لا يمكن العثور عليه، بعيداً عن

«مضمون» مثلث باللايقين والفجوات الفارغة. «إن من امتيازات الفن الرفيعة أن المرعب يصبح جمالاً وان الألم الإيقاعي والموزون يملأ الروح بهجة هادئة»، يقول بودلير، مصرحاً باضطراب عن تفوق الشكل على التعبير البسيط.

حرر بودلير الشعر من قيود العاطفة، ونظر إلى واقع جديد تحتم فيه الدقة والعمته، معطياً الشعر الحديث بداياته الواضحة التي ترى الجمال في غير موقعه المألوف، وتحتفل بالهامشي والمبتذل والمصطنع، الذي يغيّره «الطبيعي» ويختلف عنه. ولهذا لن يختلف الشاعر، الذي يساوي بين الشعر ومنطق القضايا الرياضية الصارم، عن الراقص، الذي كسر ساقه ألف مرة قبل أن يقف أمام الجمهور. كل شيء يتراءى تحت أقواس التناقض، إذ في الحداثة ما يستهلك المادة، وإذ في المادة المستهلكة ما يوقظ الانبهار. فكل ما جاءت به الحداثة، التي تحتضن البائس والمنحط والمصطنع والمعتم، يضعه العمل الشعري تحت ضوء غير مألوف، ويسترشده كي يذهب إلى درب جديد. غير أن الشعر، الذي يريد أن يكون حديثاً، يرى إلى الخلفية التاريخية الرمادية الغامضة، التي تنتج مواضيع تثير الغثيان، قبل أن يتوقف أمام مواضيع مشبعة بالابتذال، كما لو كان الغامض المستسر الحديث مبتدأ الشعر والباعث على كتابته. فقد انجذب بودلير إلى قمامة المدينة الحديثة، واستولد منها شعره وميضاً مبهرًا، معلناً عن تفوق الصناعي والمصطنع على الطبيعي والبريء، أو عن إقصاء الطبيعة ونهوض مملكة الاصطناعي المطلقة. فأكوام الحجارة المكعبة المتمثلة في المدن ليست طبيعية، ومع أنها قد تكون مسرحاً للشرفائها، أولاً، أثر للفكر المبدع الحر، بل إنها مشاهد غير عضوية لـ «الفكر المحض». تتراءى الظواهر مثقلة بالنشاز ويحولها الشعر إلى صور تتمتع بكثافة مدهشة، يترافد فيها ضوء الغاز وحلقة السماء، عطر الورود ورائحة القطرات، منتهية إلى فراغ لا يمكن ملؤه.

أوغل بودلير في الحديث عن الجمال، وألجأ شعره الجمال إلى الشكل والعروض وتحولات اللغة، متوسلاً عناصر مسكونة بالمفارقة تقلب المعنى، مسبغة على الجمال فتنة معادية. فعلى الجمال أن يكون غريباً وغير مألوف، كي يستطيع مواجهة المبتذل والقبيح، كما لو كان سراً جديداً ينبغي النفاذ إليه، أو نقطة ارتكاز غير مسبوقة للوصول إلى مثال جديد. تطلع الشاعر إلى شعر يصدم القارئ، لم يعرفه الرومانتيكيون، يقيم بين القارئ والقصيد مسافة لا يمكن إلغاؤها. وربما تضيء الكلمات الأكثر تواتراً في قصيدة بودلير المشروع الذي قصد إليه، وهي موزعة على

دراج: حادثة بودلير

مجموعتين: الظلام، الهاوية، العذاب، الفراغ، الصحراء، السجن، البرد، العفونة السوداء، من ناحية، والسماء والزرقة والضوء والمثال والنقاء من ناحية ثانية. كأن كل مفردة تنتج مع نقيضها تعارضاً منفتحاً على المجهول، يقول بـ «بهاء القذارة» و«فتنة المبتذل» وقران «الظلمة والنور»... وهذه التركيبات المتعارضة سافرة في عنوان «أزهار الشر» الذي يجعل من الخير مرادفاً للشوك، وواضحة في «إشارات مسيحية»، عند شاعر لم يعد مسيحياً على الإطلاق. بل إنها أكثر وضوحاً في التساكن المفزع بين المسيحي والشيطاني، الذي لا تكون القصيدة بودليرية إلا به، ذلك أن الشاعر نحى الخير والشر جانباً، منقباً، بشغف، عن اللامتناهي، الذي يرد به على عالم جديد، غادرت فيه القيم المألوفة مواقعها، الخيرة منها والشريرة على السواء. فعلى الإنسان الحديث أن يعترف بالشر، كي يكون قادراً على التعرف على الجانب الخير السماوي. وعن هذا اللقاء، الذي ليس له مكان، تصدر لعنة واسعة تأخذ بخناق الإنسان الحديث، تجعل من المسيح رمزاً هارباً، أو إنساناً تخلى عنه الله. تفسر هذه الدائرة المغلقة، التي يحو فيها الظلام، القسوة الباردة التي تخيم على «أزهار الشر»، التي تنشر أريجها في هاوية لن يعرف أسرارها أحد.

عين بودلير الشر كياناً مستقلاً بذاته، وترك القصيدة تبحث عن معناها في أرجائه المظلمة. ومع أن فكرة الشر، الذي استقل بذاته أو ساكن الخير، تستدعي، لزوماً، التعاليم المسيحية، فإن بودلير، الذي ساوى بين الأصيل والمجهول، وقع على مسيحية مدمرة، باحثاً عن بديل مستحيل. كان بديهياً، عند إنسان يتشبث باللعنة، أن لا يرى بودلير في «القرآن» ما يريد، وأن يرمي به متأففاً ذاهباً إلى ديانات شرقية. مفارقة كاوية تضيء شاعراً يرى الخلاص في «الهاوية»، قابلاً بـ «روحانية حارقة»، تشعل النار في الباحث عن الخلاص. لن يبقى أمام الشاعر، والحال هذه، إلا مثال متعال يقوِّض من يهمس به، «مثال قارض»، كما يقول بودلير، الذي كان «مقيداً» إلى قبر المثال. وهو ما تعلن عنه قصيدة «الرحلة»، وهي آخر قصائد ديوان «أزهار الشر»، التي تختبر إمكانيات الهروب، قبل أن تطمئن إلى قرار الموت.

اعتنق بودلير أسئلة زمانه وأوكل إلى «سحر الكلمة» العثور على الجواب. كان في ما ذهب إليه ينقح موروثاً شعرياً، أوى ذات مرة فرجيل ودانتي وكالدرون، حيث رنين الكلمة يوسع المعنى، ويضع في الواقع المؤلف واقعاً آخر. كما لو كان العناق الخلاق بين سحر الكلمة والحلم والخيال. يمكن الإنسان من الانتقال من عالم يومي مبتذل إلى عالم من «الكريستال». «المادة والحجارة

أكثر الأشياء رفعة، والإنسان سديم حقيقي»، يقول بودليير. يقرب القول العلاقة المتداولة بين الإنسان والأشياء، ويدفع الإنسان الحقيقي إلى توليد عالم يرقى إلى مصاف المنتوجات الحديثة التي أعطتها الذكاء الخلاق هيئة جديدة. يتراءى في هذا التصور، معنى الفن البودلييري، الذي هو «روح» الأزمنة الحديثة، حيث التمثال أكثر أصالة من الجسم الإنساني، والغابة المشغولة من الألوان أكثر جوهرية من الغابة الحقيقية. ولهذا تكون باريس، في قصيدة «حلم باريس»، مدينة الحلم، سواها ذكاء إنساني نفاذ، ونقلها من فضاء الصور إلى فضاء التحقق. علاقة خلاقية بين الذكاء والإرادة، تنصب المصنوع مرجعاً للطبيعي وقواماً عليه.

ساوى بودليير بين الحدائث والمجهول، اعتبر الأول حياة والثاني موتاً مغامراً، يطرق أبواب حداثة أخرى محتملة.

مراجع الدراسة

- ١ - W. Benjamin: Charles Baudelaire: un poete Lyrique a l'apogee du capitalisme Payot, - Paris, ١٩٧٤.
- ٢ - شارل بودليير: شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٤.
- ٣ - C. Baudelaire: Curiosites esthetiques, L'art romantique. Edition de H. Lemaitre, - Garnier, ١٩٦٢.
- ٤ - W. Benjamin: Paris Capitale du XIXe Siecle. Cerf, Paris - ١٩٨٩.
- ٥ - W. Benjamin et Paris, etudes reunies et presentees par H. Wismann. Cerf, Paris. - ١٩٨٦.
- ٦ - مارشال بيرمن: حداثة التخلف، دار عيبال، قبرص، ١٩٩٣.
- ٧ - S. Kracauer: Le roman policier, payot. Paris - ١٩٧١.
- ٨ - H. Friedrich: structure de la Poesie modern. Le Livre de poche, Paris - ١٩٩٩ (الفصل الثاني).