

المركز القومي للترجمة

ياسكاله جوتشيل وإيمانويله لوابيه



المشروع القومي للترجمة



ترجمة: مصطفى ماهر

19.9.2015

تاريخ فرنسا الثقافي

من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه



1913

www.kutub-pdf.net

تاريخ فرنسا الثقافي

من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه

تأليف: باسكاله جوتشيل

إيمانويله لواييه

ترجمة: مصطفى ماهر



2011

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1913
- تاريخ فرنسا الثقافي: من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه
- باسكاله جوتشيل، وإيمانويله لوابيه
- مصطفى ماهر
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:

HISTOIRE CULTURELLE DE LA FRANCE:

de la Belle Époque à nos jours

Par: Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer

Copyright © Armand Colin Publisher, 2005, 3e

Arabic Translation © 2011, National Center for Translation

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

Twitter: @ketab_n

www.kutub-pdf.net

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

جوتشيل، پاسكاله؛ ولواييه، إيمانويله
تاريخ فرنسا الثقافي من "العصر الجميل" إلى أيامنا هذه / تأليف:
پاسكاله جوتشيل، وإيمانويله ولواييه، ترجمة: مصطفى ماهر
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١
٤٩٦ ص، ٢٤ سم
١ - فرنسا - الأحوال الثقافية
(أ) لواييه، إيمانويله (مؤلف مشارك)
(ب) ماهر، مصطفى (مترجم)
(ج) العنوان
٣٠١،٢٠٩٤٤

رقم الإيداع: ٢٠١١/٥٤٥٥
التقييم الدولي: 7 - 524 - 704 - 977 - 978 - I.S.B.N
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

7مقدمة
11 الفصل الأول: العصر الجميل
	- الكتاب .. المدرسة .. الجريدة : انتشار متزايد للثقافة
14 القومية
33 إنترنت اليون وقادة فكر بعد قضية دريفوس
48 ثقافة عصر جميل
81 الفصل الثاني: الحرب العظمى والعشرينيات
84 ثقافة الحرب وثقافة ما بعد الحرب
102 العودة إلى النظام في الفنون
109 "السنوات المجنونة"
138 ازدهار أوقات الفراغ والثقافة الشعبية
145 الفصل الثالث: الثلاثينيات، سنوات مضطربة
147 مواجهة الإنترنت والبين
172 نحو ثقافة واسعة؟
191 تأريخ سياسة ثقافية
207 الفصل الرابع: الحياة الثقافية والإنترنت الية إبان نظام فيشي
210 سياسة ثقافية لفشي؟
226 حياة ثقافية جياشة
	- تعاون مع العدو.. تورط.. تواطؤ.. مقاومة: إنترنت اليون
240 منقسمون

259 الفصل الخامس: الجمهورية الرابعة: نحو ديمقراطية ثقافية.....
262 - مجردات.....
 - إيديولوجية ماندارينية مترفعة: الإنجليكتواليون "المسلحون"
277 بعد الحرب.....
301 - "ثقافة ثلاثة": قولبة وأمركة.....
320 - الديموقراطية الثقافية على جدول الأعمال.....
 الفصل السادس: الستينيات: "السيكستيز": الثقافة بين منازعة
329 واستهلاك.....
332 - من حرب الجزائر إلى ما بعد ١٩٦٨.....
349 - موجات المنازعة الجديدة.....
375 - ازدهار الثقافة الواسعة.....
389 - وزارة للثقافة.....
397 الفصل السابع: ماذا عن الثقافة في فرنسا منذ منتصف السبعينيات؟.....
399 - عصر ثقافة جديد؟.....
431 - الممارسات الثقافية في زمن المد الوسائطي.....
458 - الشأن الثقافي في السلطة.....
477 ثبت موجز بالمراجع.....

مقدمة

يريد هذا الكتاب أن يكون محاولة تصنيف قائم على التركيب بكل ما يفترضه هذا النوع من التصنيف من ضروب الإيجاز والحذف والتبسيط المجحف.

تاريخ ثقافي: أخذ هذا التاريخ الثقافي **histoire culturelle** يجدد منذ بضع سنوات حقل البحث التاريخي تجديداً ملحوظاً، أما بالنسبة لعالم الأحداث المعاصرة جداً الذي مسه هذا التاريخ الثقافي في وقت أكثر تأخرًا فهو ما يزال يطرح على نحو أكثر تجسيمًا مشكلات على مستوى أساسيات علم المعرفة **épistémologique**، ألا وهي: طبيعة مسلماته البحثية، تحديد مجالاته وموضوعاته حيال العلوم الاجتماعية الأخرى... وهناك فيما وراء التعليقات اللانهائية على معنى كلمة ثقافة^(١) آراء متباينة ظهرت بين المؤرخين حول المدى الواسع الذي يمكن إتاحتها لعلمهم، تتراوح من الماهية الثقافية المحصورة في "الثقافة التنقيفية" **culture cultivée** إلى الثقافة من حيث هي موضوع يدرسه علماء الإنسان الأنثروبولوجيون **anthropologues**، ومن ثقافة الإنسانيات - الثقافة الهومانية **humaniste** - إلى الحضارة **civilization**. وأيًا كان الأمر فهناك اتجاه متزايد نحو الأخذ بمفهوم وممارسة للتاريخ الثقافي على اعتبار أن التاريخ الثقافي شامل يضم في نهجه الخاص به المكوّن السياسيّ والمكوّن الحقوقي **juridique** والمكوّن

(١) كلمة ثقافة بالفرنسية وبالعديد من لغات الغرب مأخوذة من أصل يدل على الزراعة، وما تزال كلمة **culture** ومشتقاتها تدل على الثقافة والزراعة، وفعل **cultiver** على سبيل المثال معناه يزرع ويثقف. الخ ناهيك عن المعاني المكتسبة المتزايدة والمتداخلة في مجالات علوم عديدة. (المترجم)

الاقتصادي إلى جانب المكون الاجتماعي بصفة خاصة. ويتمثل الهدف بالفعل في أن تُعاد للتاريخ الثقافي كثافته الاجتماعية كلها. ستكون لظواهر الانتشار واستخدامات الوسائط والاستقبال إذن الأسبقية على عمليات الإبداع حتى إذا اتسع نتوئبه بها. وسينصب اهتمام خاص على آليات التكريس، فالأكثر بديهية من منظور تاريخ أشكال تصوير المجتمع الفرنسي أن نقد الإحاطة بالسريالية أو الرواية الجديدة في اللحظة التي جرى فيها تكريس واستيعاب هاتين الحركتين على الإحاطة بهما في وقت طليعتيهما الجليلتين. والمسألة كلها مسألة كم.

ولكن هذا التاريخ الثقافي هو أيضاً تاريخ إنتيكتوالي *histoire intellectuelle*. وكما أن التاريخ الثقافي ليس تاريخ الفن، كذلك التاريخ الإنتيكتوالي ليس تاريخاً للأراء السياسية والفلسفية والدينية التي تمر من خلال فترة معينة أو على الأقل ليس تاريخاً حصرياً لها: فالحق أن التاريخ الإنتيكتوالي يخاطب تاريخ الإنتيكتواليين *intellectuels* لا بضمير الجمع بل بضمير المفرد. جرت دراسة الإنتيكتواليين⁽¹⁾ *intellectuels* دراسة جيدة: وكانت التزاماتها وظواهر الأجيال التي تتظمهم والوضع الفريد الذي يتخذونه في فرنسا موضوع بحث يسرت عملنا. ويندرج معنى هذه البحوث في نفس النهج الذي نوهنا به من قبل والذي يرى المؤرخ ينقل اهتمامه بشكل متميز إلى الشبكات المرتبطة بأماكن - الصالونات، معاهد التعليم، المجالات... - وبتقنيات نخبة الإنتيجينتسيا *intelligentsia* طلبات، لجان، رسائل مفتوحة، منشورات، أعمال عنف. ولقد أردنا على هذا النحو أن ندخل في كتابنا هذا على تواضع حجمه ميزات التاريخ الحديث.

(1) كثيراً ما يستخدم المترجمون كلمة "متقنون" وهي مقابل *cultivés* مقابلاً لكلمة *intellectuels* التي نستخدم لها كلمة "الإنتيكتواليون" التي تختلف دلالاتها اختلافاً جوهرياً عن كلمة "متقنون". ويتضمن هذا الكتاب في مواضع كثيرة شروطاً مستفيضة للفرق الجوهرية بين الكلمتين. وقد اعتدنا استخدام كلمات معربة مثل الإنتيجينتسيا والبروليتاريا تحرياً للدقة. (المترجم)

من البديهي أن التاريخ الإنليكتوالي والتاريخ الثقافي مرتبطان بعضهما البعض - وسيمد هذا الكتاب معابر عديدة بينهما - ولكن هيكله العصور في هذين التخصصين التاريخيين ليست متطابقة بالضرورة. ولكننا وقد قررنا الأخذ بتقسيم زمني محكم - لأسباب تربوية خاصة - فإن بعض التقسيمات المتناسكة في أحدهما من الممكن أن تلوح في الآخر مصطنعة أو أقل سداذا. هذا "الارتباك" هو في الواقع النتيجة الطبيعية لموقف تتعايش فيه زمانيات مختلفة وإيقاعات مختلفة: فالخطوط الفاصلة التي يخلقها نشر كتاب عظيم أو بيان أو تطبيق سياسة ثقافية تتعارض مع الزمن الطويل للممارسات الثقافية والموروثات وهرميات القيم.

وعلينا بالمثل أن نبرر خيار "التوسع" الذي توأضعنا عليه لتحديد حقل دراساتنا: وربما دهش البعض عندما يلتقطون فيها هنا وهناك أفكاراً عن الرياضة وأوقات الفراغ أو السياسات الثقافية. إن إقامة ثقافة حقيقية لكيانات تحتل مكاناً مرئياً أكثر فأكثر، ثقافة موازية لثقافة الفكر، وتطور وتقنين تدخل الدولة في حقل الثقافة أمورٌ لم نتصور أن من الممكن كتمها في طي الصمت مخافةً بتر هذا المجموع من ضروب التصوير الجماعي التي يحيط بها التاريخ الثقافي.

وختاماً، فقد طرحت الحدود المكانية الممنوحة لفرنسا مشكلة العلاقات التي عقدتها الثقافة الفرنسية مع "الخارج" لكي تبني نفسها وتعرّف ذاتها، وكذلك حدود مفهوم من قبيل الثقافة القومية، في سياق تعزيز تداول الأفكار والتداول المتزايد للممتلكات والصناعات الثقافية. ولقد ساقنا الضغوط التي يفرضها نهج التصنيف القائم على التركيب إلى تفصيل بعض طرائق التناول: إذ مثّلت إشكالية التثاقف والموضع المركزي للولايات المتحدة الأمريكية الخيوط الدالة المختارة لتناول هذه المسألة الشائكة.

الفصل الأول

العصر الجميل

"العصر الجميل": هذا هو المصطلح المكرس لاستحياء بهجة حياة معينة إبان العشرين سنة التي سبقت أول نزال عالمي؛ صورة إيبينالية^(١) استرجاعية تمثل فترة محصورة بين "الحفل الإمبراطوري" لنابليون الثالث والبدائيات الصعبة للجمهورية الثالثة من ناحية وبين صاعقة عام ١٩١٤ من الناحية الأخرى، إلا أن هذا المنظور البهيج الرائق يعكّر صفوه استمرارُ تباينات اجتماعية عسيرة ووجودُ ألوان صارخة من التخلف الاقتصادي وحدثُ تقلبات سياسية عديدة. ومن هنا هل يمكن أن يفترض المرء أن الكشف عن آثار هذا العصر المزدهر - أو "الكهربي" كما حلا لـ "بول موران" Paul Morand أن يصفه - يتحقق بأكثر سهولة ويسر على نحو خاص في قلب الإنتاج الثقافي وفوران الآراء؟

ولكن ثقافة "العصر الجميل" التي هي أبعد ما يكون من الممكن أن تلُخص في فرقة أشياء طليعية وأفكار جديدة من قبيل الألعاب النارية، تندرج أيضا في حركة قرئية لنشر المكتوب الذي يعتبر إنجازَه شبه الكامل سمة من أروع السمات المميزة لما قبل الحرب العالمية الأولى. ماذا ستكون عندئذ أصداء مثل هذا التغيير على المناظر الجماعية الممثلة للفرنسيين؟ وعلى نطاق أوسع ما الأشكال التي ستأخذها هذه الثقافة الشعبية التي ترسم عند المرفق بين القرنين [التاسع عشر والعشرين]؟

(١) نسبة إلى مدينة إيبينال Épinal الفرنسية المطلة على نهر الموزل la Moselle التي اشتهرت بما عرف بالرسوم الشعبية التي ابتكرها جان شارل بيليران Jean Charles Pellerin ١٧٥٦-١٨٣٦ وجمّعها وطبعها منذ الثورة الفرنسية بالاشتراك مع عدد من المساعدين المرموقين وراجت رواجًا كبيرًا. (المترجم).

والعصر أخيراً تسمه سمة التدخل في حياة مدينة يعمرها رجال أدب أو رجال علم وفنانون وكتاب سيعكفون على قضية "دريفس" Dreyfus. ذلك ميلاد التزام الإنتليكتواليين الذي سيعرف اعتباراً من السنوات العشرية تحويرات محسوسة.

الكتاب.. المدرسة.. الجريدة: انتشار متزايد للثقافة القومية

المطبوع

"العصر الجميل" ربما هو أولاً وقبل كل شيء آخر هو العصر المظفر للكتاب والجريدة. تقدم في القضاء على الأمية الأبجدية وتحسينات تقنية وحرية شبه كاملة للصحافة، بعد قرن من المعارك الضارية، تتضافر من أجل زيادة ممارسات القراءة وتجديدها. وها هي ذي ممارسات القراءة، وبخاصة تلك المرتبطة بالقراءة الشعبية، تصاحبها طفرات عميقة في عالم النشر.

• مئات الآلاف من القراء الذين من الممكن أن يكونوا موجودين

أن يكون ما بين ٣ % و ٤ % من المجندين في عام ١٩١٤ أميين لا يقرءون، ذلك شيء يبدو دليلاً باهراً على انتصار مدرسة جول فيري Jules Ferry على الأمية الأبجدية: سيستطيع الفرنسيون أخيراً أن يكتوتوا جيوشاً حقيقية من القراء! ومع ذلك فالتقدير الكلي يحتاج إلى تحديد بيئتين ما فيه من فروق.

فالموضع ليس واحداً متطابقاً في الأراضي الفرنسية كلها. فمنطقة فلاندر La Flandre أو منطقة البيارن le Béarn وكذلك العالم الحضري تتخذ شكل

الريادة على عكس البقاع الواقعة جنوب غرب خط وهمي يمتد من سان مالو Saint - Malo إلى جنيف Genève. من أرييج l'Ariège إلى بريتانيا la Bretagne، من كورسيكا la Corse إلى منطقة الباسك Pays basque، تتضافر حيوية اللغات المحلية، والتراث الشفهي، وضعف التأطير الديني، وفقر الأهالي وطبعهم المائل أحياناً إلى التمرد تضافراً يعمل على حدوث تراكم أحوال تأخر لها دلالتها. وكما أن اللوحة الجغرافية التي تفرق المناطق القديمة التي قضي فيها على الأمية الأبجدية في الشمال والشرق عن باقي مناطق فرنسا، فإن المحصلة الاجتماعية للقضاء على الأمية الأبجدية متباينة. فأولاد الطبقة الأرستقراطية والبورجوازية الميسورة والتجار والحرفيين بالمدن بدءوا تعلم القراءة والكتابة قبل نهاية القرن التاسع عشر بوقت كبير والجمهورية الثالثة بداية تؤكد تقدمهم. أما الأولاد القادمون من البيئات الاجتماعية الأشد حرماناً فهم على العكس يلحقون في عام ١٩١٤ الأشخاص المسنين في الجهل بالقراءة والكتابة. وحتى لو كانت أعداد القادرين على القراءة قد زادت فإن هناك فروقاً نوعية مهمة لابد من إضافتها إلى لوحة تعبر عن نجاح مدرسي عمومي للمدرسة الابتدائية الجمهورية. ستكون نسب الريفيين والعمال والإناث والأطفال بين العدد الكلي للقراء أقل مما صوره الخيال في عقل التربويين.

• الإنتاج المطبوع

ومن المفارقة بمكان أن يتضاعف عدد القراء، بينما يصور منعطف القرن في أحيان كثيرة على أنه فترة كساد في بيع الكتب. والواقع أنه في الوقت الذي يحقق فيه إنتاج الكتب تقدماً على نحو له دلالاته فإن "فهرس كتب فرنسا" يسجل هبوطاً في عدد العناوين الجديدة. ولهذا فوراء هذه الأرقام المتناقضة ظاهرياً يندس رهان له أهميته على درجة ركود مهنة الناشر وعلى الاستراتيجيات المتبعة.

وقد انخفض سعر الكتاب على العموم انخفاضاً كبيراً إبان القرن التاسع عشر نتيجة لهبوط سعر الورق ونتيجة لأوجه التقدم التي سُجلت في عمليات التصنيع. أما "العصر الجميل" فهو على العكس يشهد ثبات الأسعار أو ارتفاعها الطفيف، نتيجة ارتفاع المرتبات في مجال النشر وتكاليف الاستثمار. وهذا التطور الذي طرأ على الأسعار، والذي ربما كان مؤشراً محتملاً إلى أزمة، عوّضه في الواقع التحسن العام في مستوى المعيشة وتطور مجموعات الكتب الرخيصة. ولا بد من البحث عن أعراض ركود في ناحية أخرى وبخاصة في الاختلافات التي طرأت على الأحوال في داخل إنتاج قطاع النشر: هناك تناقض بين وفرة المؤلفات المدرسية والجامعية والعلمية المتعمقة وبين هذا النجاح غير المساوي لثور الأدب العام والصعوبات التي واجهها ناشرو الكتب الفاخرة.

والمؤكد أن كبار ناشري القرن التاسع عشر، مثل هاشيت **Hachette** وليفي **Lévy**، تحولوا إلى مؤسسات نشر حقيقية ابتداءً من عام ١٨٩٠ يشهد على ذلك تغييرها لأسمائها: هاشيت أصبح هاشيت وشركاه **Hachette et Cie**، وليفي أصبح كالمان-ليفي **Calmann-Lévy**. إلا أن هاتين المؤسستين واجهتا دور نشر تحقق تقدماً سريعاً - مثل بلون **Plon** وفايار **Fayard** أو فلاماريون **Flammarion** - كما واجهتا دور نشر جديدة مثل: جراسيه **Grasset** التي تأسست في عام ١٩٠٧ واعتمدت على رصيد المؤلف والدعاية الكبيرة؛ وجاليمار **Gallimard** منذ عام ١٩١١ التي اجتذبت مؤلفين جددًا وبخاصة من الأجانب. وهي بدلاً من أن تضاعف القوة العاملة ركزت بشكل متزايد على متخصصين من قبيل جوستاف لوبون **Gustave Le Bon** رئيس مجموعة "مكتبة الفلسفة العلمية" التي أنشئت في دار فلاماريون **Flammarion** في عام ١٩٠٣. هناك إذن منافسة حادة يشهد عليها إنشاء جوائز أدبية، من قبيل: جائزة جونكور **Goncourt** في عام ١٩٠٣ وجائزة فيمينا **Fémina** في عام ١٩٠٤، اللتين سارعت دور النشر إلى إرسال مؤلفيها

للحصول عليهما. وإذا أضفنا منافسة الجريدة والتقدم البيئي في عدد القراء في العقد الأول من القرن، أمكننا أن نتصور بغير مشقة ما أصاب جزءاً من عالم النشر من ارتباك.

ولهذا فإن "العصر الجميل" قد يكون أكثر من حقبة أزمة، فيكون فترة تكيف مع أحوال السوق الجديدة. ثمة دور نشر صغيرة بأفكار جديدة ترى النور. بعضها تفضل استثمار رأسمالها في قطاعات أكثر مردوداً من النشر: وهذه هي حالة شركة كالمان-ليفي Calmann-Lévy. أما تقليسات الناشرين التي كثيراً ما ذُكرت أمثلة تبرهن على أخطاء هذا القطاع، والتي كانت كثيرة العدد حول عام ١٨٩٥ فإنها اختفت تماماً تقريباً في عام ١٩١٣.

وهذه الطفرات المحسوسة تتعكس علاوة على ذلك في استحداث دوائر بيع جديدة.

• تزايد نقط القراءة

إذا كانت شبكات المكتبات الشعبية وقاعات المطالعة التابعة للحكم المحلي قد أقل نجمها؛ إذ وقعت بصفة أساسية ضحية نقص تجديد كتبها، فقد امتلأت مكتبات أخرى: مكتبات الجمعيات العلمية، والمدارس والاتحادات، والأفراد أيضاً، وامتد ذلك حتى وصل إلى داخل البيئات الشعبية. كذلك ازدهرت مكتبات خورنية كنسية وعمالية وحربية ومحلية و"بحرية واستعمارية"، مُضاعفة المعروض من كتب مجانية أو غير مجانية من أجل مندديات متميزة اجتماعياً مكونة جماعة من قراء متزايدين.

تضاعف عدد المكتبات التي تباع الكتب ثلاثة أضعاف بين عام ١٨٤٠ وعام ١٩١٠. عدّ الإحصاء مائتي مكتبة من التصنيف العام تقع بخاصة في باريس؛

وعدة آلاف مكتبة من تصنيف التجزئة تعمل في المدن الصغيرة والمتوسطة في الأقاليم. وهي تنعم بكمٍ من الزبائن الميسورين، يتمدد نتيجة وجود مدارس اللبسيه. وفي المقابل تتجه إلى قراء أكثر شعبية نقاط البيع البالغ عددها نحو خمسة عشر ألف نقطة الواقعة في محطات السكك الحديدية (حصلت "هاشيت" Hachette على حق احتكارها واحتكار تلك الواقعة في محطات مترو الأنفاق في عام ١٩٠٦) وفي محلات البقالة ولدى باعة الجرائد. وتكتمل هذه التشكيلة بنصبات وفرشات باعة الكتب القديمة، والفترينات الجذابة في واجهات المكتبات كما هي الحال في "الباليه رويال" Palais-Royal بباريس، والأكشاك والريونات في المحال الكبرى. وفي النهاية يرجع الفضل إلى السكك الحديدية والبريد في تحسن نقل الكتاب وتصديره. تحقق إذن على نطاق واسع في مطلع القرن إبدال بائع الكتب المتجول وكذلك بعض الممارسات التي كانت تواكبه.

إلا أن شخصية بائع الجرائد بالمدن تسهم على أية حال في نشر القراءة. بائع الجرائد الذي هو في الوقت نفسه وريث باعة الكتب القدامى وابن الحدائث يبيع "أدب الرصيف" المنوع المشكّل: صحف يومية وغير يومية ينادى عليها بالصوت العالي، أنشودات ساخرة، كاريكاتيرات سياسية، كتيبات من كل نوع... وهو بتعليقاته على الأحداث اليومية يشجع التعلم الديموقراطي ولكنه يسهم أيضاً في الإثارة القومية وإثارة التكتلات قبل الحرب: وهو بلصقه إعلانات وأفشيات يسهم في بث الحياة في المدينة؛ وهو بترويج التلاعب بالألفاظ والقفشات يشارك في التسلية الحضرية بقدر ما يكمل نشاطه ببيع الألاعيب والمقالب والأشياء المختلفة.

• أي كتب لأية جماهير؟

من المؤكد أن ما يزيد على القرن انقضى على قيام باعة الجرائد ببيع نشرات - روايات مسلية توزع على هيئة ملازم، كتب وعظ ديني، تقويمات تنشر العديد من النصائح العملية، أوراق صغيرة تتضمن وقائع منوعة - تدل على أن

القراءة الشعبية لم تنتظر "العصر الجميل" لتظهر إلى الوجود. ولكن تفرد هذه الحقبة يكمن في تحول الخامات المألوفة التي تتطبع عليها مواد القراءة وفي إقبال عدد كبير من الناس على هذه المستجدات.

احتلت المجموعات الرخيصة الثمن المطبوعة على ورق رديء المرحلة التالية بعد الملازم أو "الروايات الصغيرة"، تلك الكراسات المتتالية التي كان القراء يضمونها معاً ويجلدونها بالتجليد الفني اليدوي. فازدهرت في مطلع القرن روايات كثيرة جداً متعددة المجلدات: "روايات بثلاثة عشر سو" ^(١) "sous" نشرتها دار "أرتيم فايار" Arthème-Fayard في "الكتاب الشعبي" Le Livre populaire ابتداءً من عام ١٩٠٥، ومؤلفات مجموعة "الكتاب القومي" Le Livre national التي أطلقها "تالاندرية" Tallandrier في عام ١٩٠٩، ونشريات "الكتاب الصغير" Le Petit Livre ابتداءً من عام ١٩١٢. ومن أجل اجتذاب الجمهور استخدمت كل مقومات الدعاية: الأفشيات وملاحق الصحف والمسابقات. وأحدثت الكتب الموجهة إلى النساء التي غلب عليها استنزاف الذموم موجات عارمة جارفة مثل تلك التي أثارها "Le Livre populaire الكتاب الشعبي، بعنوان Chaste et Flétrie (= حرفياً: "عفيفة وواوفنة") تأليف شارل دي ميرفيل Charles de Mèrouvel الذي طبع في ٤٠٠٠٠ نسخة أو La Porteuse de pain (= العياشة) تأليف اكزافييه دي مونتيبيان Xavier de Montépin ^(٢) الذي كتبه في عام ١٨٨٤ وأعيد طبعه مراراً وتكراراً. وروايات الفرسان بالخوذة والسيف تتفنق عنها قريحة بول فيفال Paul Féval، والروايات البوليسية أو العجائبية تكسب على الأحرى القراء الذكور. وهذه هي حال أعمال ميشيل زيفأكو Michel Zévaco مؤلف حكايات مغامرات

(١) واحد على عشرين من الفرنك الذي كان العملة آنذاك. (المترجم).

(٢) مضرها المخرج المصري الشهير حسن الإمام وحولها إلى فيلم من أفلامه الميلودرامية الناجحة. (المترجم).

مثل **Les Pardaillan** التي بدأت في عام ١٩٠٠ وأعمال **Jastoun Liro** - **Gaston Leroux** - الذي كان مراسلاً لجريدة "لو ماتان" **Le Matin** - وخلق شخصية روليتابي **Rouletabille** وهي شخصية صحفي يجري تحقيقات في رواية **Mystère de la chambre jaune** (= "سر الحجرة الصفراء") في عام ١٩٠٧ أو روايات "أرسان لوبان" **Arsène Lupin**^(١) التي دفع بها لوبلان **Leblanc** إلى **Je sais tout** = ("أنا أعرف كل شيء") في عام ١٩٠٥. وهذه العناوين كما نرى غالبًا ما تستأثر بابتكارها الصحافية.

وفي الوقت نفسه تفيد الأعمال الكلاسيكية والروائع من ازدهار المجموعات الشعبية: "لافونتين" **La Fontaine** و"فكتور هوجو" **Victor Hugo**، بل "جول فيرن" **Jules Verne** و"زولا" **Zola** و"ألكسندر دوما[س] الأب" **Alexandre Dumas Père**. وكذلك نال مؤلفو الروايات النازعة نزعات إقليمية نصيبًا من هذا الشغف بالقراءة. وعلى نسق رواية "حياة إنسان بسيط" للكاتب البوربوني "إميل جيومان" **Émile Guillaumin** الصادرة في عام ١٩٠٤ تقدم مؤلفات بوربونية قاندية وأفرنية وبريتونية^(٢) مشاهد من عادات المحليات الإقليمية. وهي في استنادها إلى التقنية الأدبية لروايات القرن التاسع عشر الواقعية تنسم بهذه السمة الإثنوجرافية التي كثر امتداحها في مطلع القرن العشرين في الساعة التي تزايدت فيها الاحتفالات الفولكلورية والجمعيات الإقليمية والمختارات الإقليمية من كل نوع. وبينما كانت الجمهورية الراديكالية تبدو قليلة الميل إلى قبول هذه القوة الطاردة المركزية فإن عرق المعدن الثمين تلقفه في عام ١٩٠٧ المحيطون بالمفكر الإقليمي

(١) يسمونه في مصر أرسين لوبين. (المترجم).

(٢) نسبة إلى أقاليم فرنسية: بوربون **Bourbon** وفانديه **Vendée** أوفرنيا **Auvergne** وبريتانيا **Bretagne**. (المترجم).

شارل بران" Charles Brun الذي صدع بنشر مجموعة أعمال عنوانها "المكتبة الإقليمية". ومنحت جائزة "جونكور" عدة مرات لمؤلفات منبثقة من هذه القرية التي استمرت موجتها بين الحريين [العالميتين].

ليس الأدب الشعبي هو الراجح الوحيد من انتشار القراءة. زادت أعداد كتب إرشاد السائحين - مجموعة "جوان" Joanne المشهورة التي كانت تباع في محطات السكك الحديدية ومجموعة كتب إرشاد السائحين "ميشلان فرنسا" Michelin France بنسخها البالغة ٨٥٠٠٠ التي صدرت في عام ١٩١٣ - وكتب مبسطة لتعليم الهوايات والبستنة والطهي أو السلوك الإتيكيت (البارونة "ستاف" Staffe طبعت من كتابها "السلوك في العالم الراقي" ١٦٣٠٠٠ نسخة) والكتب المدرسية. وهناك في النهاية العناوين الجديدة المبيعة في مجموعات أكثر رونقاً من المجموعات الشعبية بمعنى الكلمة (٣,٥٠٠ فرنك بينما كان الراتب الشهري للذكر يحسب على أساس أجر يومي يتراوح بين ٢ و ٦ فرنكات في الأقاليم ويرتفع ليصل إلى ١٠ فرنكات في باريس) يمكن مبادلتها بكتب أخرى؛ وكانت تحمل اسم "كتب إعلانية" وكانت طبعها تتراوح بين ١٠٠٠ و ١٠٠٠٠ نسخة.

وعلى العكس كانت دواوين الشعر وروايات الطليعة تُنشر في طبعات لا تزيد عدد نسخها على بضع مئات من النسخ، غالباً على حساب المؤلف، وأن تكون قد نشرت في مجلات سرا.

ما التقييم الختامي الذي يمكن كتابته في النهاية عن القراءة في "العصر الجميل"؟ إذا كان من الممكن تتبع مسار استمرار موضوعات أدب الباعة الجائلين - بطلات شهيدات، أشخاص فقراء ولكنهم مخلصون، مؤامرات غرامية أو بوليسية... - فإن الطفرة تتمثل على نحو خاص في التنوع الهائل في مقاصد القراءة: سعي تتزايد قيمته إلى الهرب من الواقع، إرادة الإحاطة بمزيد من المعرفة

عن أقاليم فرنسا أو عن العالم باستخدام كتب التبسيط الشعبي الجغرافي والعلمي والتقني، رغبة في التسلية وفي تجربة التفكير. إلا أن كل هذه الكتب عانت من منافسة مخيفة ألا وهي: صحافة في عز الطفرة.

• الصحيفة اليومية والمجلة تنافسان الكتاب

هناك أولاً نحو مائتين وأربعين صحيفة يومية إقليمية تطبع أربعة ملايين نسخة تمثل جوهر القراءة اليومية للصحافة، نذكر منها على سبيل المثال: "لا ديبيش دي تولوز" *La Dépêche de Toulouse* [حرفياً= برقية تولوز] و"لوليون ريبوبليكان" *Le Lyon républicain* و"لوبيتي مارسئييه" *Le Petit Marseillais*.

أما جرائد الإعلام العام القومية فقد عرفت ازدهاراً مرموقاً قبل ١٩١٤، فهي بالمقارنة بالجرائد التي سبقتها أكثر اكتمالاً: ست صفحات، أحياناً اثنتا عشرة صفحة لأكثرها نشاطاً؛ نسخ أكثر بفضل استخدام آلات الطباعة الروتاتيف؛ الصور أفضل نتيجة تطوير تقنية الحفر الضوئي الفوتوغرافي *photogravure*، ثم في عام ١٩١٢ تقنية الحفر الشمسي الهليوغرافي *héliogravure*. أخبار السياسة الداخلية، ريبورتاجات ينقلها المحترفون الجدد ألا وهم المراسلون في الخارج، وقائع مختلفة، تقارير عن قضايا، فقرات رياضية وروايات تملأ صفحات أهم أربع جرائد. جريدة "لوبيتي باريسيان" *Le Petit Parisien* تمثل أكبر نجاح قبل الحرب تطبع ١٥٥٠٠٠٠ نسخة في عام ١٩١٣. وتضمن منوعات جيدة وفقرات رياضية نجاحها وتجعل منها منافساً مباشراً لجريدة "لوبيتي جورنال" *Le Petit Journal* بين الطبقات الشعبية (في عام ١٩١٢: ٨٥٠٠٠٠ نسخة). جريدة "لوماتان" *Le Matin* [حرفياً= الصباح] (١٩١٢: ٦٥٠٠٠٠ نسخة) تتجه إلى جمهور حضري مكون من شرائح شعبية أكثر ثقافة على نسق جريدة "لو جورنال"

Le Journal (١٩١٢: ٩٨٥٠٠٠ نسخة) التي فقدت جزءاً من زبانتها في أعقاب مواقفها التي اتخذتها ضد "دريفوس". وهذه الجرائد يقرأها أبناء الأقاليم بنسبة تزيد على ٦٠%. أما صحيفة "لاكروا" **La Croix** فموجهة إلى القراء الكاثوليك، وصحيفة "ليلوستراسيون" **L'Illustration** صحيفة يومية جيدة الحكمة من أجل جمهور بورجوازي، وثمة صحف رأي مثل "لومانيتيه" **L'Humanité** [حرفياً= الإنسانية] من أجل الاشتراكيين أو صحيفة "لاكسيون فرانسيز" **L'Action Française** أصدقاء شارل مورا **Charles Maurras** التي أصبحت يومية في عام ١٩٠٨، وأخيراً صحيفة "لوفيجارو" **Le Figaro** يقرأها زبائن متقفون محافظون، وجميع هذه الجرائد توحى، كل واحدة على طريقته، بأن الصحيفة اليومية وصلت إلى ذروتها. ولقد تجاوز عدد نسخ الجرائد التي تطبع كل يوم في باريس أكثر من خمسة ملايين.

كذلك عرفت الدوريات ساعة مجدها: "دوريات روائية" مثل "لي قتيه دي شومير" **Les Veillées des chaumières**، دوريات للموضة مثل "لو بيتي ليكو دي لا مود" **Le Petit Écho de la mode** التي تتضمن أيضاً أنواعاً روائية، صحافة متخصصة (السيانس إي لافي) **La Science et la vie** [حرفياً= العلم والحياة]، دورية شهرية ابتداءً من عام ١٩١٣، أو صحافة لشغل وقت الفراغ، دوريات مصورة على نسق "إكسيلسيور" **Excelsior** التي تأسست في عام ١٩١٠. وظهرت مجلات مصورة للأطفال: مجلة "ليباتان" **L'Épatant** [حرفياً= المذهل] في عام ١٩٠٨ التي نشرت "أقدام فورتون المنكلة" **Les Pieds Nickelés de Forton**، مجلة "فليت" **Fillette** [حرفياً= البنت الصغيرة] أو "لنتريبيد" [حرفياً= الجسور] **L'Intrépide** في عام ١٩٠٩ التي تبعت خطى الصحيفة الرخيصة الثمن "لو بيتي ايلوستريه" **Le Petit Illustré** التي كانت منذ عام ١٩٠٤ تباع بأربعة سنتيمات، ومجلة "لاسيمين دي سوزيت" **La Semaine de Suzette** [حرفياً= أسبوع سوزيت] التي أطلقت في عام ١٩٠٥ "مغامرات بيكاسين". ولم تكن هذه الحكايات المصورة

تحظى بقبول عام كامل: فكانت دار النشر "هاشيت" ودار النشر "ديلاجراف" Delagrave ترفضانها، وكانت المؤسسة التعليمية المدرسية تدينها.

لم تكن المجالات لتبقى في دائرة نقل الثقافة، فقد اتجهت إلى النخب على نحو يوشك أن يكون انحصاريًا كاملاً. ومجلات الثقافة العامة تهيمن عليها المجلة المحافظة "ريفو دي دو موند" *Revue des deux mondes* [حرفيًا= مجلة العالمين] التي تأسست في عام ١٨٢٩، وتنافسها مجلة "ريفو دي باري" *Revue de Paris* [حرفيًا= مجلة باريس] التي أنشئت في عام ١٨٩٤ والتي تتسم بفتحها الأكبر حيال المستجدات الجمالية. أما حملة الاتجاهات الحقيقية للحياة الأدبية والفنية فهي "المجلات الصغيرة". أخذت الأرضُ تنشق عنها في كل مكان تقريبًا بالأقاليم منذ عام ١٨٩٥: مجلة "لوفو" *Le Feu* [حرفيًا= النار] في مارسيليا ومجلة "لوفوفرو" *Le Beffroi* [حرفيًا= النار] في الشمال تلك التي أطلق شرارتها الأولى طلابُ كلية الآداب في مدينة "ليل" *Lille* - ونكتفي على سبيل التمثيل بهذا القليل من العناوين - وكانت هذه المجالات تنشر دراسات محلية وقصائد وقصصًا. في باريس مجلة "لاريفو بلانش" *La Revue blanche* [حرفيًا= المجلة البيضاء] (١٨٨٩-١٩٠٣) أو مجلة "لوميركور دي فرانس" *Le Mercure de France* مجلة رمزية أسسها الزوجان "فاليت" *Vallette* في عام ١٨٩٠ وشاركت كل واحدة منهما دار نشر، ومهدتا بذلك الطريق أمام مجلة "لانوفيل ريفو فرانسيز" *La Nouvelle Revue française* [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة] في عام ١٩٠٨. والمجلات العلمية تسعى إلى نشر المعارف وتعريف الجمهور بالبحوث الجارية وهي ليست كقريباتها الأدبية مجلات ملتزمة. ومن الضروري قياس التباين بين مجلة من قبيل "ريفو روز" *Revue rose* [حرفيًا= مجلة وردية] تستهدف التبسيط الشعبي وبين النشريات المتعددة المتخصصة التي تستهدف جمهورًا واعيًا. ونذكر أخيرًا أن المجالات السياسية مزدهرة. وهذه ثلاث مجلات اشتراكية تولد في منعطف القرن هي: "لوموقمان سوسياლისت" *Le Mouvement socialiste* [حرفيًا= الحركة الاشتراكية] على يد "هوبير لاجارديل" *Hubert Lagardelle* التي أنشئت في عام ١٨٩٩،

و"لي كاييه دي لا كانزين" Les Cahiers de la quinzaine [حرفيًا= كراسات نصف الشهر] على يد "شارل بيغي" Charles Péguy في عام ١٩٠٠ و"باج لبير" Pages libres [حرفيًا= صفحات حرة] في عام ١٩٠١ تسير على درب الجامعات الشعبية. ومن مثلها المجلة الكاثوليكية "أكسيون فرانسيز" Action française (١٨٩٩) و"ريفو كريتيك" Revue critique (١٩٠٨) [حرفيًا= مجلة نقدية] مجلتان متميزتان بفكر سياسي يفلت على نحو متزايد من ربقة الصحافة اليومية العريضة.

هكذا أصبح المطبوع بضاعة ليست غالية الثمن وفي متناول العدد الأكبر. وبهذا اتخذ الكتاب والجريدة موقعًا مهيمناً عشية الحرب [العالمية الأولى]. وعملت المدرسة والليسيه والجامعة على زيادة ما لهما من وزن.

المدرسة.. الليسيه.. الجامعة

• المدرسة عربة ثقافة ابتدائية

قبل الحرب العالمية الأولى كان خمسة ملايين من التلاميذ، هم تقريباً المجموع الكلي للأولاد في سن المدرسة، يختلفون إلى المدرسة تحت عصا نحو مائة وخمسين ألف مدرس يقومون بتعليمهم. وتتلخص المهمة الأولى للمدرسة في ضمان تعليم الجماهير القراءة والكتابة. ولكنها مع ذلك لم تتسبب في تلاشي الثقافة الشفهية التي بقيت حية خارج إطارها.

المرحلة الأساسية **primaire** - التي تسبقها مدارس رياض الأطفال التي لم تكن تستقبل قبل الحرب إلا ربع الأولاد من سن ٢ إلى ٦ سنوات - تنقسم إلى الفترة التمهيديّة من ٦ إلى ٨ سنوات؛ الفترة الأولى من ٨ إلى ١٠ سنوات؛ الفترة المتوسطة من ١٠ إلى ١٢ سنة. منذ المرسوم الصادر في يناير ١٨٩٠ كان على

كل تلميذ في سن المدرسة أن تكون عنده ستة كتب تحت يده. في هذا الوقت انتعشت سوق الكتاب المدرسي كل الانتعاش فقد بث فيها الحياة ناشرون قدامى (هاشيت) وناشرون أنشأوا دورهم في وقت أحدث (ديلاجراف Delagrave وأرمان كولان Armand Colin وڤويبيرر **Vuibert** وهاتيه **Hatier** وناتان **Nathan**). ومن الممكن تطبيق مصطلح "المدرسون القوميون" على مؤلفي العديد من هذه الكتب الأساسية بالقدر الذي تسهم به في بناء الهوية الثقافية الفرنسية وهم: [جوردانو] **Giordano Bruno** - الذي تخفي وراءه السيدة "فوييه" أو "مدام فوييه" **Mme Fouillée** - في المطالعة، لاريڤ **Larive** وفلوري **Fleury** في النحو، بيير فونسان **Pierre Foncin** ي الجغرافيا، بيير ليسين **ierre Leysenne** في الحساب وإرنست لافيس **Ernest Lavis** في التاريخ. ويغلب على كل هذه المؤلفات مبدأ السرد. فالمطالعة هي أساس التعليم الابتدائي. والتلاميذ يحفظون عن ظهر قلب مقتطفات من الكتب المدرسية، وهناك كتب تُقَمَّ عند توزيع جوائز، والمدارس تتخذ لها مكنتات. والهدف بالنسبة إلى هؤلاء التلاميذ من سن ٦ إلى ١٢ سنة هو: إتقان الكتابة نسخاً والإملاء والإنشاء، ومعرفة الحساب عن طريق الإكثار من التمارين، وتحصيل معارف ابتدائية في العلوم الطبيعية والتاريخ والجغرافيا، ويرى خيار التلاميذ جهودهم يتوَجَّها الحصول على شهادة إتمام الدراسة. ثم إن المدرسة هي أيضاً مكان تعلم القيم التي يجب على رجل المستقبل أن يتبعها جندياً وعاملاً ومواطناً.

• أي مدرسة لأية قيم؟

كانت المعركة من أجل المدرسة العلمانية ضارية في بداية هذا القرن. وقد كشفت قضية "دريفوس" **Dreyfus** النزعة النضالية العلمانية التي كانت غافية نتيجة لتحالف الكاثوليك مع النظام الجمهوري في عام ١٨٩٢. أغلقت المؤسسات التعليمية ذوات الإدارة الدينية الرهبانية في عهد الوزير "كومب" **Combes** في عام ١٩٠٤

واكتمل القطع نهائيًا بالفصل بين الكنيسة والدولة في عام ١٩٠٥. ومع ذلك فقد ضمت المدارس ذوات الإدارة الرهبانية ٣٦٠٠٠ تلميذ في عام ١٩١٢.

ثم إن دعاة المدرسة العلمانية التي كانت تستقبل ٤٦١٥٠٠٠ تلميذًا في عام ١٩١١ قرّ عزمهم على تحرير المدرسين من الضغوط التي فرضتها الكنيسة وقد عاودت الهجوم ابتداءً من عام ١٩٠٧. طلبت الكنيسة أن تمارس مراقبة الكتب المدرسية الأساسية؛ وتمثل الرد في أن المدرس العلماني لم يعد يرافق تلاميذه إلى الصلاة في الكنيسة! وهذا هو "مارسل پانيول" Marcel Pagnol يتهم على الحصاص «المضادة للنزعة الإكليريكية» التي كانت تدرس في معاهد المعلمين الابتدائية. ولكننا لا نلتقي بنزعة نضالية مضادة للمسيحية، ولا نلتقي إلا أقل من ذلك بنزعة مارقة لدى «معلمي الشعب».

هل يمكن تقييم «العلمانية» بأنها مضادة للوطنية؟ الصحف المحافظة تتهمها، ربما عن خطأ، بأنها مضادة للعسكرية. صحيح أن الكتاب المدرسية العسكرية اختفت بعد الأزمة البولندية^(١) وأن مجلس العليم هجر في عام ١٩٠٤ شعاره "من أجل الوطن بالكتاب والسيف" ولكن المعلمين النازعين نزعة العالمية عددهم قليل، وروح التضحية يجري تعليمها في كل مكان. وكتاب "رحلة في ربوع فرنسا كلها،

(١) نسبة إلى حركة الجنرال جورج بولانجييه Georges Boulanger (١٨٣٧-١٨٩١) ذات الطابع العسكري المتشدد الرافض للاستسلام والمسالمة والمهادنة الموجج لروح البطولة والقومية والانتقام. ونقرأ عنه أنه شارك في الحرب الفرنسية الألمانية ١٨٧٠-١٨٧١ التي هُزمت فيها فرنسا وفقدت الأكراس وجزءًا كبيرًا من اللورين. ولقد شهدت فرنسا في أثناء الحرب تغييرات وانقسامات ضخمة، ثم شهدت بعدها محاولات لرأب الصدع وإعادة تكوين القوة العسكرية. وكان للجنرال بولانجييه دوره، فأصبح وزير الحربية في عام ١٨٨٦، وتجمع حول سياسته العسكرية الانتقامية قوميون وبونابارتيون وملكيون وقوى المعارضة. وخشيت الحكومة من اتساع نفوذه فأقالته في عام ١٨٨٨. وتقدم إلى الانتخابات ونجح في عدة دوائر وفكر في الاستيلاء على السلطة بالقوة، فلم يوفق وأدين، وعاش في الخارج إلى أن مات منتحرًا في عام ١٨٨٩. (المترجم)

يقوم بها طفلان، واجب ووطن" تأليف السيدة فوييه Mme Fouillée تحت اسم "چوردانو برونو" Giordano Bruno، الذي يعاد طبعه مرارًا وتكرارًا بلا انقطاع منذ عام ١٨٧٧ يحفظ ذكرى الأراضى الضائعة على الرغم من عدم وجود جندي في النص. وفي كتاب "لافييس الصغير" Le Petit Lavisse، وهو [الاسم الذي عرف به موجز تاريخ فرنسا تأليف "لافييس"] الذي يستخدم في التعليم الابتدائي يستحضر صورة فرنسا منذ العصر الكلتى والنضال الوطني ضد القاهر الروماني أو الإنجليزي أو الألماني نضال دائم.

هل أضرت المدرسة بالتقافات المحلية؟ إذا كان المعلمون أرادوا أن ينتزعوا رجال المستقبل من رؤية مفرطة المحلية لتاريخهم ولأسلوب حياتهم ووضعوا علامة تشريف على إتقان تعليم اللغة الفرنسية، فقد تركوا اللهجات (أو اللغات المحلية) للاستخدام العائلي. لم يناضل هؤلاء الرجال والنساء، تشد أزهرم رؤية عالمية لرسالتهم، من أجل فرنسة^(١) تخرب "ثقافة التقاسيم المحلية"، بقدر ما سعوا إلى تنشئة مواطني المستقبل مستقلين ومتساوين وأحرارًا.

وواقع الأمر هو أن المدرسة هي المكان الذي ينغرس فيه هذا المثل الأعلى الجمهوري على خير وجه. وتعليم التربية الوطنية والأخلاق وتاريخ فرنسا هو تعليم ينصب على المواد التي يبدو أنها الأنسب لتحقيقه. ولهذا فإن كتاب "لافييس الصغير" Le Petit Lavisse يلهج بالثناء على النظام مشنعًا على الاستبداد الملكي الذي ارتكبه ملكٌ مثل لويس الرابع عشر أو على الاستبداد الإمبراطوري الذي حمل وزره إمبراطور مثل نابليون، ذاكراً بالخير الثورة الفرنسية على اعتبار أنها الحقبة المؤسسة للحريات الجمهورية؛ وهكذا فإن شرعية الجمهورية تأتي أيضاً من خلال نهاية الثورات. والبلديات على سبيل المثال غائبة على نحو غريب عن تاريخ العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر.

(١) نكتب "فرنسة" مقابل une France، والفرق بينهما واضح في السياق. (المترجم)

وختامًا ففي الـ ٨٠٠٠٠ مدرسة عامة وخاصة بفرنسا يجرى نقل صورة بلد هو في جوهره بلد زراعي مهياً لفلاحة الأرض التي لن يفلت منها بفضل العمل العقلي إلا الأقلية، كحال سادتها. في المدرسة يتعلم التلميذ أن كل واحد من الناس له موقع دقيق في الهرم الاجتماعي. فليس من المؤكد - كما كاشف عدد من الكتاب، منهم بول بورجيه Paul Bourget - أن المدرسة أنتجت كائنات اقتلعت من جذورها.

الاقتلاع من الجذور - ذلك موضوع معاود لدى الكتاب القوميون سيأخذ معناه كاملاً عندما يطبق على الليسيه والجامعة اللتين تتقلان، كل واحدة على طريقتهما، ثقافة خاصة حقًا.

• ليسيه.. جامعة.. وآفاق مدرسية أخرى

إذا كانت الليسيه هي بامتياز المكان الذي تستمر فيه ثقافة القرن التاسع عشر البورجوازية، فإن وجود مؤسسات أخرى تتيح متابعة الدراسة بعد شهادة إتمام الدراسة، يبين - قبل الانفجار العددي لطلاب^(١) الكليات^(٢) والليسيهات في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية - أن الرغبة في الصعود الاجتماعي عن طريق التعليم قوية ولكنها تسلك طرقًا مختصرة.

في "العصر الجميل" كما هي الحال في السنوات العشرينية كانت الليسيهات وهي مدارس بمصروفات قاصرة على أولاد البورجوازية وتقبل أحيانًا حاصلين

(١) حرفيًا = الانفجار السكاني. (المترجم).

(٢) في الأصل = الكوليج. والليسيهات والكليات - الكوليج - نوعيات من المدارس سيأتي في السياق وصفها. (المترجم).

على منح دراسية من المتميزين بالجدارة المنحدرين من عائلات صغار الموظفين أو المستخدمين مفضلين على المنحدرين من عالم العمال أو الفلاحين. ولهذا لم يزد عدد من اختلفوا إليها من البنين عن ٥٨٨٠٠ في عام ١٩٠١-١٩٠٢ - أقل من عددهم في عام ١٨٨٧ - في مقابل ١٠٠٠٠ بنات. وعلى الرغم من أن إصلاح عام ١٩٠٢ أخذ في اعتباره مقررات لجنة "ريبو" Ribot بضرورة تغيير البكالوريا Baccalauréat وأنشأ شعبة لغات وعلوم بدون لغة لاتينية ولغة يونانية، فإن اللغتين الكلاسيكيتين - اللاتينية واليونانية - ظلتا حجر زاوية المنظومة وكان النجاح في الترجمة اللاتينية دلالة على التلميذ البارِع.

التمرين على كتابة البحث الذي بدأ في نهاية القرن التاسع عشر وانصب جأوهريًا على تاريخ الأدب من ناحية، وتفسير النصوص الأدبية وتغلغل في الدروس من ناحية ثانية، هما عمودا ثقافة كلاسيكية متينة ينبغي أن يملكها كل تلميذ عند تخرجه بعد إتمام فصوله بالليسيه. وليست النزعة الهومانية^(١) الإنسانية، وتأثير فلسفة كانط Kant والنزعة الوضعية في معلمي المرحلة الثانوية شاملة جامعة. فهذا هو "بارس" Barrès في رواية "المجتنون" Les Déracinés التي نشرت في عام ١٨٩٧ يذهب من خلال قصة سبعة من أبناء مدينة نانسي Nancy تابعوا دروس الفلسفة التي ألقاها "بوتيه" M. Bouteiller في عام ١٨٧٩ إلى أن الاهتمام بعالمية القيم يحول التلميذ عن جذوره الأسرية والمحلية. والمؤكد أن "بارس" Barrès مثله مثل "بورجيه" Bourget، مؤلفان وليسا من أبناء الليسيه في "العصر الجميل"، وليس هناك ما يشير إلى أن الدروس التي كانت تدرس في الوقت المذكور في الليسيهات كانت بالضرورة مختلفة.

(١) الهومانية أو الإنسانية humanisme نزعة تقوم على تنشئة العقل الإنسان وتعظيم كرامة الإنسان بالثقافة الكلاسيكية أو العلمية، والمقصود بالثقافة الكلاسيكية الثقافة الإغريقية اللاتينية على نحو خاص، وللصطلح دلالات متعددة منها الحركة الإنتليكتوالية التي بدأت مع النهضة الأوروبية. (المترجم).

ومع ذلك فهناك ترابطات أخرى. فقد قام أكثر من ٣٦٠٠٠ صبي و ١٧٠٠٠ بنت بعد أن نجوا في شهادة إتمام الدراسة بمتابعة تعليم أساسي عال. والدورات التكميلية والمدارس الأساسية العالية التي أسست في السنوات ١٨٨٠، تسعى إلى إكمال وتعميق التعليم الابتدائي، أي أنها عبارة كاملة صريحة، تسعى إلى إتاحة تنشئة عامة غير كلاسيكية. وتفسر الأهداف تشكيل المواد الدراسية العامة والتقنية التي تدرس فيها، وهذه الأهداف هي الحصول على الشهادة الابتدائية^(١)، والإعداد لمسابقات تعيين الموظفين وفي أحسن الأحوال الالتحاق بمعاهد إعداد المعلمين.

وتعتبر الدورات التكميلية التقنية بعدد من التلاميذ يقل عن العشرة آلاف القريب الفقير للمنظومة المدرسية. ومع ذلك فالبنات اللاتي يختلفن إلى دورات تعليم الخياطات أو مدارس "ليمونييه" **Lemonnier** يقمن الدليل على وجود إرادة لديهن لتحصيل تنشئة مهنية وعلى أن التأخر في التعليم الثانوي النسائي كبير. هذا التعليم الثانوي النسائي كان موضوع تنافس حاد بين الدولة وبين المجمع الرهبانية ولكنه كان على غير أساس بالقياس إلى التعليم الثانوي للبنين. وبناء على دورات "دوروي" **Duruy** التي أنشئت في عام ١٨٦٧ في ليسييهات البنات اتخذت في قانون "كاميل سي" **Camille Sée** عام ١٨٨٠ وضعاً مؤسسياً شغل المترعون بوضع البنات بين «زراعي الجامعة» وتنشئة «رفيقات جمهوريات» («جول فيري» **Jules Ferry**) لنظرائهن الذكور مشددين على دروس الأخلاق. ولكنهم حاذروا على أية حال من جعلهن يدرسن اللاتينية والفلسفة ولم يعدوا لهن إلا مدخلاً بسيطاً إلى المواد العلمية. ولا بد من الانتظار إلى عام ١٩٢٤ ليطبق التعليم الثانوي للإناث النموذج الخاص بالذكور.

(1) Brevet élémentaire

أما الجامعة، فإذا كانت قد منحت تدريجياً بنيات متينة ابتداءً من عام ١٨٨٠، فإنها لم تكن تستقبل إلا القليل من الطلاب وكانت ألوان مقاومة التقدم فيها قوية. رفع القانون الصادر في ١٠ يوليو ١٨٩٦ الكليات *facultés* الموجودة إلى رتبة الجامعات *universités*. فكانت هناك خمس عشرة جامعة موزعة في أنحاء فرنسا، ولكن باريس تهيمن عن سعة على إقليم وتبدو باستثناء بعض المدن الكبيرة مثل ليون وليل أو بوردو كضحية لمركزية مفرطة في نقل المعارف الجامعية. ومع ذلك فقد تحققت ضروب من التقدم لا يمكن إنكارها. فقد جرى تنظيم الدراسات: فقد أنشأ "لافيس" *Lavisse* في عام ١٨٨٦ - بعد الليسانس - دبلوم دراسات عال يسبق امتحان الأستاذية^(١) "الأجريجاسون" *agrégation*. وارتفع عدد الطلاب من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩١٤ من ١٦٠٠٠ إلى ٤٢٠٠٠ طالب؛ وينصب هذا الارتفاع في عدد الطلاب بصفة خاصة على الآداب والعلوم، أما الإقبال على دراسات الحقوق والطب التي جمعت وحدها نحو ٢٥٠٠٠ طالب، فلم يكن موضع إعادة نظر. وزاد عدد الأساتذة فكانوا ١٠٤٨ في عام ١٩٠٩ يحصلون على رواتب أفضل، ويقدمون علمهم إلى طلاب تجذبهم دروس لم تعد مفتوحة للعامة.

ولكن أحمالاً ثقلاً ظلت قائمة، أماط اللثام عنها وندد بها منددون أشداء. فروح "السوربون الجديد" *La Nouvelle Sorbonne* الذي تم بناؤه في عام ١٩٠١ كانت مليئة بعقلانية القرن التاسع عشر ووضعيته وأصبحت على نحو متزايد موضع جدل. وأصبحت المستجدات تدرج أكثر فأكثر على هوامش جامعة اعتبرت مفرطة في المحافظة. واستهدفت "الكلية الحرة للعلوم الاجتماعية"^(٢) في عام ١٨٩٥ و"المدرسة الحرة للدراسات العليا الاجتماعية"^(٣) سد أوجه النقص في تعليم التاريخ الاقتصادي

(١) ترجمة تقريبية، فلكل جامعة نظامها، بل إن نظامها يتغير وتتغير تبعاً لذلك مدلولات الشهادات والدبلومات والوظائف. (المترجم)

(2) Le Collège libre des sciences sociales

(3) L'École libre des hautes Études sociales

والاقتصاد وتاريخ الفن وقامت بتنظيم تعليم الأخلاق؛ وبرزت "المدرسة الحرة للعلوم السياسية"⁽¹⁾ التي أنشأها في عام ١٨٧١ "إميل بوتمي" Émile Boutmy في بداية الأمر على اعتبار أنها ليبرالية، ولكنها سعت أيضًا إلى تأسيس دراسة السياسة من حيث هي علم يكون تركيبيًا حقيقيًا في ملتقى علوم أخرى.

وثمة مدارس كبرى أخرى مهابة الجانب نافست السراي الجامعي، هي عجائب فرنسية سبق إنشاء الكثير منها إشراقه "العصر الجميل"، وكانت ترفع عاليًا شعلة التبجر والاستقصاء. نذكر: "الكوليج دي فرانس" ["كلية فرنسا" Collège de France] ومدرسة المعلمين العليا "L'École normale supérieure" و"اللغات الشرقية" و"البوليتقنية" - الهندسة - ومدرسة الكيمياء الصناعية في ليون" أو "المدرسة العليا للطيران" التي تأسست في عام ١٩٠٨، تشهد كلها على ما بها من نشاط ديناميكي تفقّر إليه الكليات الفقيرة في الإمكانيات التي كثيرًا ما تكون متخصصة تخصصًا مفرطًا، والتي تتعلق بإرادتها في شكلانية فكرية هائلة هي استمتاع فكري شجبه "شارل بيجي" Charles Péguy؛ هذه الكليات تنطبع «بطابع إنتليكتوالي»⁽²⁾ يؤرقه جدًا.

إنتليكتواليون وقادة فكر بعد قضية دريفوس

مولد الإنتليكتواليين

وعمليات إعادة تكوين فترة ما قبل الحرب مباشرة

يعتبر "العصر الجميل" بحق العصر الذي شهد مولد «الإنتليكتواليين intellectuels»: وهم رجال أدب ورجال علم وفنانون قاموا باسم الحقيقة والعدل

(1) L'École libre des sciences politiques

(2) واضح في هذا النص من هم "الإنتليكتواليون" تحديدًا، وهم ليسوا "المثقفين" لأن المثقف يمكن أن يكون متفقدًا دون أن يكون بالضرورة إنتليكتواليًا، وهم ليسوا مجرد مفكرين عقلايين ملتزمين، فمنهم من كانوا فنانيين أو أرباب علوم، وليس كل الفنانين ولا كل العلماء بالضرورة إنتليكتواليين. (المترجم)

بالدفاع عن الكابتن "دريفوس" Dreyfus وبرسم الطريق نحو التزامات أخرى في حياة المدينة. هؤلاء المتصدون لقضاء ظالم ينصبون أنفسهم ضامنين للحقوق العامة ويواجهون في قلب عالم الفقهاء clerics ذاته أناسًا نددوا بهم، أناسًا يحترمون قبل كل شيء آخر النظام القائم، فشحجوا اتخاذ موقف خارج المجال المعهود لأبحاثهم. هذا الحدث يشهد على مولد ثنائية قطبية في الحقل الإنثليكتوالي. إلا أن التهديدات التي ناعت بتقلها على السنوات الأولى من القرن [التاسع عشر] ستغري بضروب من إعادة التصنيف. ولن تعود التباينات هناك حيث يتوقعها الإنسان.

• مولد الإنثليكتوالي

إذا كان للكاتب المتبحر المتفقه cleric دورٌ يتمثل في خلق المعارف ونقلها، فإن قضية "دريفوس" Dreyfus هي التي أدت إلى إعطائه وظيفة أخرى أكثر رمزية هي: استخدام رأسماله الفكري في أن يصبح ضمير أمة مضطربة. وعلى الرغم من أن نصوصًا أخرى سبقت هذا النص [الذي أحدث ما أحدث من أصداء] ألا وهو الخطاب الذي وجهه "إميل زولا" Émile Zola إلى رئيس الجمهورية في ١٣ يناير ١٨٩٨ منشورًا في صحيفة "لورور" L'Aurore، المشهور بعبارة «أنا أتهم» «J'accuse» الذي يشكك فيه في إدانة الكابتن "دريفوس"، والذي أثار في اليوم بعد التالي «احتجاج الإنثليكتواليين» - وصاحب التعبير هو "بارس" Barrès - فإنه كان الاحتجاج الأول من سلسلة التماسات تطالب بإعادة نظر القضية. شارك فيها أعضاء أجلاء في المعهد وكذلك مؤسس مجلة "لاريثو إبيستوريك" La Revue historique [=المجلة التاريخية] ومديرها "جابريل مونو" Gabriel Monod، وأساتذة مرموقون من السوربون منهم شارل سينيوبوس Charles Seignobos وفردينان برونو Ferdinand Brunot وطائفة من شباب "مدرسة المعلمين العليا" هم "شارل بيغي" Charles Péguy و"بلوم" Blum و"أندلر" Andler؛ وكذلك علماء مثل

"إميل دوكلو" Émile Duclaux رئيس "معهد باستير" وفنانون من أمثال "كلود مونيه" Claude Monet و"إميل جاليه" Émile Gallé، وأدباء منهم "أناتول فرانس" Anatole France و"جول رينار" Jules Renard أو "مارسيل بروست" Marcel Proust. فالأمر إذن أكثر من تجمع نوايا طيبة حول قيم تأسيسية للجمهورية، إنه تعبير عن تجمع فكري أصيل.

كيف يمكن، فيما وراء هذه التنوع، أن يصاغ تقرير عن الالتزام الديرافوسي؟ "شارل بيغي" Charles Péguy يدعونا إلى التفكير في قضية «تصوف جمهوري». التزام تأسيسي ليسار الفرنسي هذه هي إجابة تأريخ كامل يعيد تأليف مسألة "دريفوس" ناسياً في شيء من التسرع أن بعض الاشتراكيين، وبخاصة "جول جيسد" Jules Guesd، كانوا متحفظين جداً حيال الدخول في معركة غريبة على الصراع الطبقي.

كذلك تأسس الاقتتاع الديرافوسي أيضاً في قلب شبكات ضيقة من العلاقات. حول مكتبة "بيلليه" Bellais، «دكان بيغي» Péguy تحلق "جورج سوريل" Georges Sorel صاحب الصوت المسموع جداً، والأخوان "تارو" Tharaud فيما بعد سكرتيرا "بارس" Barrès، أو أول المدافعين المتحمسين عن الكابتن دريفوس، "برنار لازار" Bernard Lazare. وهناك مثل حلقة هذه المكتبة حلقة "مدرسة المعلمين العليا" ENS يحركها أمين المكتبة "لوسيان هر" Lucien Herr، وجامعات الأقاليم، و"المدرسة العملية للدراسات العليا"، و"مدرسة الوثائق"، وبعض الصالونات في البيوتات الراقية مثل صالون الماركيزة "أركوناتى - فيسكونتسى" Arconati-Visconti أو مدام "مينار-دوربان" Ménard-Dorian كانت بمثابة أماكن لنشاط إجتماعي نشأ فيها الدفاع عن دريفوس. ومن المجالات ما تقدمت إلى صف النضال الأول مثل مجلة "لابييتيت ريبوبليك" La Petite République أو "لاريفو بلانش" La Revue blanche.

وهناك جدول قراءة مختلف عن جدول الحلقات والشبكات يفضله مؤرخون مثل "جان - فرانسوا سيرينلي" **Jean-François Sirinelli** يتيح تجديد خلاصة الصورة الدريفوسية. في فَرَنَسَة تكسبُ فيها النخب الاقتصادية أرضاً، يمكن أن يكون الالتزام في حياة المدينة بالنسبة لهؤلاء الرجال الباحثين دوماً عن الشرعية والذين هم الفقهاء **clerics** وسيلة لاستغلال رأسمالهم الفكري على نحو مختلف. ولهذا فإن أولئك الذين اختاروا الالتزام الدريفوسي جرى التقاطهم غالباً من بين الأدباء والفنانين الذين يجدون صعوبة في أن يُعترف بهم. هذا هو - على خافة التاريخ وعلم الاجتماع - التحليل الذي يقترحه "كريستوف شارل" **Christophe Charle**. ولكن هناك مع ذلك أشخاص معينون يمثلون استثناء بالنسبة للوحة ذات الخطوط الحادة القاطعة، هناك: "سوللي برودوم" **Sully Prud'homme** و"أناتول فرانس" **Anatole France** كاتبان ثريان ومعترف بهما يتخذان موقفاً بالفعل والقول لصالح دريفوس، في حين يتخذ الموقف المضاد على سبيل المثال "بول فاليري" **Paul Valéry** أو "بيير لوييس" **Pierre Louÿs** وهما من أهل الثقة في ذلك العصر. وأياً كانت أسباب الالتزام فإنه رأى الإقرار به وتكريسه في إنشاء "عصبة حقوق الإنسان" في عام ١٨٩٨. وسارع "فيكتور باش" **Victor Basch** وعالما الاجتماع "إميل دوركهايم" **Émile Durkheim** و"سيلستان بوجليه" **Célestin Bouglé** - وهم الشخصيات القيادية بنقل النضال من أجل العدل إلى آفاق أخرى. ويعتبر الموقف الذي اتخذه ضد الإنجليز في حرب "البوير" في عام ١٩٠٢ كاشفاً عن مثل أعلى مختوم بخاتم العالمية.

وتتدرج الجامعات الشعبية في نفس الخط. أنشئت هذه الجامعات الشعبية على النموذج الذي اقترحه "جورج ديهيرم" **Georges Deherme** في عام ١٨٩٨ بغية تقريب العالم الفكري من العالم العمالي ومن التصدي للأزمة الأخلاقية الناجمة عن المسألة الدريفوسية، لـ «طرده أشباح الليل» كما كان "أناتول فرانس" يقول،

فكانت تقيم العديد من المؤتمرات والكونشترات وال عروض المسرحية أو الرحلات إلى الريف، ولكنها عانت من صعوبات في الإدارة وفي الإقبال وتلاشت ابتداء من عام ١٩٠٣.

لم يكن الجميع - وما أبعدنا عن ذلك - يشاركون في الحماس الديرافوسي. وإذا كان البعض يلعبون بورقة الانتهازية، "لاقيس" مثلاً، فإن آخرين على شاكلة "شارل موراً" Charles Maurras يدينون هذا «الجيل التعيس من إنتليكتواليي قضية ديرافوس، توابع الرومانتيكية والثورة» (١٩١٢). هؤلاء المتأدبون الذين توحدوا من قبل تحت الراية البولانجية^(١) وجدوا في مسألة ديرافوس اسمناً [لاصقاً يقوي بناءهم] فراحوا ينظمون أنفسهم بسرعة. وكانت تجمعاتهم تسمى "عصبة الوطن الفرنسي" أنشئت في عام ١٨٩٨ ورأسها "جول ليمتر" Jules Lemaitre أو "عصبة العمل الفرنسي" جماعة فكر وعمل تستلهم "شارل موراً"^(٢) أنشئت في عام ١٨٩٨. "لا لبير پارول" La Libre Parole [حرفياً = الكلمة الحرة] جريدة "درومون" و"لانترانزيجان" L'Intransigent [حرفياً = المتشدد الذي لا يلين] جريدة "روشفور" وهو معارض قديم للإمبراطورية ممن ساندوا "لا كومون دي پاريس" La Commune de Paris^(٣) أو الجريدة الكاثوليكية جداً "لا كروا"

(١) انظر الملحوظة الهامشية رقم ٢٧. (المترجم)

(٢) المقصود شارل موراً Charles Maurras ١٨٦٨-١٩٥٢. أئيب وسياسي ومؤرخ. الحديث عن حياته وأعماله يطول، يهنا هنا أنه - بعد أن تعاطف الاهتمام بمسألة ديرافوس - كتب بحثاً عن الملكية ١٩٠٠ استهل به حركة العمل الفرنسية التي أنشأها وكان قلبها النابض والتي استمرت حتى عام ١٩٤٤ على أساس مفاهيم ما أسماه القومية الشاملة، والمسالمة إلى حد النفاهم مع المتوطنين مع النازية والفاشستية، وحكم عليه بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وأدين ثم عفي عنه قبيل وفاته. (المترجم)

(٣) "لا كومون دي پاريس" La Commune de Paris هي حكومة ثورية تشكلت في باريس وبعض المدن الأخرى بعد أن هزم الجيش الفرنسي في ١٨ أغسطس ١٨٧٠ أمام الجيش الألماني الذي احتل ستراسبورج ونانسي. وبعد أيام قليلة سقطت الإمبراطورية الثانية، وأعلنت الجمهورية الثالثة، وتشكلت حكومة دفاع قومي لم تستطع رد الألمان ووقعت هدنة رفضها كثير من الثوار الفرنسيين الذين لم يعترفوا بالحكومة القائمة، وكونوا حكومة ثورية هي "لا كومون دي پاريس" La Commune de Paris. (المترجم).

La Croix [حرفيًا = الصليب] كانت هي منابرهم المفضلة. وكانت لهم - مثلهم مثل الديرافوسيين - صالوناتهم: صالون الكونتيسة "دي لوان" **comtesse de Loynes** مثلاً الذي كان يستقبل "جول ليمتر". واتخذت القومية بدفاعها عن الجماعة القومية وعن النظام القائم مكاناً إلى اليمين على الرقعة السياسية عند فجر القرن العشرين.

كان للديرافوسيون والواقفون ضد ديرفوس إذن شبكات متميزة أوضح التمايز تحدها حدود تبدو في ظاهرها كأنها لا يمكن تجاوزها.

• قطبان لقضية ديرفوس المزعجة

ومع ذلك خبا الحماس الديرافوسي بسرعة. منذ السنوات الأولى للقرن العشرين تعددت اعتناقات القومية التي أشاد بها أولئك الذين وقفوا من ديرفوس موقفاً مضاداً وتبعثر اليوم أصدقاء الأمس. والسعي إلى تسجيل فترة التحرك التظاهري الذي ولّى زمانه هو أيضاً سعيّ إلى إظهار الإسمنت الضعيف الذي تُبِت به التزام لم يقاوم نحر الزمن وانحجار أماكن التلاقي الاجتماعي. لم يعد الواجب يُلزم بالاحتجاج بل بالعمل في اللحظة التي أصبحت فيها القوة الألمانية تهدد [فرنسا]. هذه اللحظة هي حقبة ما بعد الديرافوسية التي ستتوالى فيها صراعات من نوع آخر تتخذ مكانها بعد صراع الكلمة من أجل العدل.

هذه الفترة هي فترة تزايد الأخطار المحدقة. تنافس ألماني فرنسي وأزمات بلقانية تمثل أيضاً طلقات إنذار موجهة إلى القوميين الذين يبدو عليهم في ذلك الوقت أنهم يتخذون موقف هيمنة.

وهذا هو ما يسعى إلى تعظيمه استقصاء "أجاتون" المنشور في عام ١٩١٢ تحت عنوان "شباب اليوم". من ورائه يستتر كاتبان قوميان هما "هنري ماسيس" **Henri Massis** وألفريد دي تارد "Alfred de Tarde". مضمون الإجابات يهيم

عليه الدفاع عن الوطن والدين والشغف بالجهد والعمل. هل يمكن بالقدر نفسه أن نتكلم عن «جيل أجاتون» توحده روح متمردة واحدة؟ هناك حقاً جيل يُظهر صراحة نغمته على الجمهورية في أعقاب «شارل موراً» Charles Maurras المدافع عن «ملكية وراثية تقليدية مناهضة للبرلمان ومفككة للمركزية» أو على نحو أشد تحديداً بفضل جمهورية «مسلحة، مجيدة، منظمة» («بارس» Barrès 1904). والفصل الذي يدور حول «تالاماس» Thalamas الأستاذ في ليسيه كوندورسيه الذي صرخ فيه طلاب [بروجون صحيفة] «الأكسيون فرانسيز» L'Action Française [=العمل الفرنسي] وقرقة «كاميلو دي روا»⁽¹⁾ لأنه تحدث عن «تخاريف جان دارك» وشكك بهذا في الطبيعة الإلهية للرسالة، يبين بوضوح أثر الأفكار القومية في «الكارتييه لاتان» Quartier latin [=الحي اللاتيني في باريس حيث «السوربون»].

سمتان تهيمنان فوق هذا على اتجاهات الخطاب في هذا العصر: الأولى معاداة جرمانية عنيفة تعاطمت ابتداء من عام 1905، والثانية معاداة الإنثليكتوالية anti-intellectualisme التي تشجب هؤلاء المتفاسحين والعقلانيين ودعاة العالمية الذين تعيب عليهم أنهم ينسون التشبث بالوسط، هذا التأسيس الجذري الغالي على «بارس» Barrès.

ومع ذلك فمن الممكن إضافة بضعة رتوش إلى هذه اللوحة العامة. إذا كانت معاداة الجرمانية التي دعا إليها «بيجي» Péguy تقترّب من تلك التي يدعو إليها القوميون، فإن تحليله للشاجب للحط من الصوفية الجمهورية في السياسة، وحنقه الوجداني الجياش حيال الجامعة، وإدانتها الفقهاء الذين لم يحترموا مهمتهم الربانية، تحليل غير معهود. وعلى النحو نفسه فإن معاداة الإنثليكتوالية anti-intellectualisme العنيفة التي نزع إليها القادمون من الصفوف الاشتراكية

(1) Les Camelots du roi جماعات نضالية تشكلت في عام 1908 تطالب بعودة الملكية وتنتمي إلى فكر «شارل موراً» وكانت تروج صحيفة «لاكسيون فرانسيز» L'Action Française. (المترجم)

لا يمكن أن تكون بينها وبين تلك التي نزع إليها القوميون اليمينيون قرابة. فبينما ازدهرت في الفترة السابقة على عام ١٩٠٥ في هذا المعسكر مجلات ولقاءات وأماكن تعليمية مزجت المتقنين والعمال، شهدت السنوات العشرية من القرن العشرين انقلاب هذا التيار إلى ضده. وذهب البعض من قبيل "هوبير لاجارديل" **Hubert Lagardelle** الذي أسس في عام ١٨٩٩ مجلة "لو موثمان سوسياლისست" **Le Mouvement socialiste** [حرفياً= الحركة الاشتراكية] إلى أن الكتاب الفقهاء تورطوا تورطاً مفرطاً في الجري نحو السلطة؛ ففقدوا الوعي الطبقي ولهذا لم يظهروا تجاه العامل سوى الاحتقار. وآخرون من قبيل "إدوار بيرت" **Édouard Berth** في كتابه "مثالب الإنتليكتوالية" الذي ظهر في عام ١٩١٤، يصفون نظاماً فكرياً مغلقاً بلا حياة بعيداً كل البعد عن العمل الثوري.

أما الصراع المسالم، وإن كان حضوره ضعيفاً، فإنه يطفو على السطح هنا أو هناك في صفوف الإنتليكتواليين. البعض يؤسسون في عام ١٩٠٥ على هوامش الاشتراكية مدرسةً للسلام، معملاً حقيقياً لدراسات تنزع نزعة أممية. وأساتذة من "الكوليج دي فرانس" [كلية فرنسا **Collège de France**] و"السوربون" و"مدرسة المعلمين العليا" كانوا بين المطالبين بعدم تمديد الخدمة العسكرية. ولكن هذه المبادرات ستنفشل قبل أن تبدأ المعارك الأولى في عام ١٩١٤. وهذا هو ما أحسن به مسبقاً عدد من المدافعين المتحمسين عن الكابتين دريفوس من أمثال "برنار لازار" **Bernard Lazare** أو "لوسيان هر" **Lucien Herr** اللذين سيلوذان بالصمت على أعتاب الحرب.

لا بد من أن نستنتج أن «جيل أجاتون **Agathon**» ليس ممثلاً بالكامل لعالم "العصر الجميل" الإنتليكتوالي حتى وإن احتل مركز الصدارة. وعلى العكس فإن اللوحة الثلاثية - التي تضم ذروة القومية وموت إنتليكتواليي قضية دريفوس وتبعثر

الإنتليكتواليين الاشتراكيين - هي التي تبيّن على أفضل وجه مسيرة عالم الكتاب الفقهاء الصغير - بين ١٠٠٠٠ و ٣٠٠٠٠ شخص بحسب المؤرخين - قبل ١٩١٤ .

أساتذة جدد.. علوم جديدة.. أسئلة جديدة

التقلبات التي حاقت بتوزيع الإنتليكتواليين في الحقل السياسي كان لها نظائرها في مجال الأفكار .

فهؤلاء مؤلفون ومفكرون يستخفون بالبديهيات العقلانية ويرفضون «اليقين العلمي» والثوابت الوضعية ويطعنون في الرؤية المتفائلة التي يرى بها "أوجست كونت" Auguste Comte المجتمعات في تقدم مستمر بفضل العلوم خاصة. ولكن "رينان" Renan و"تين" Taine ظلا الأستاذين المرجعيين الوضعيين لجيل يتوق إلى التقدم ولكنه يكن لهما التبجيل. ويسجلون لرينان Renan التزامه بالجمهورية وعداءه للكنيسة القائمة، ومنهجه المؤسس على التحليل النقدي للنصوص يتيح مكاناً لا يستهان به لإعادة البناء الفكري بعد هزيمة ١٨٧٠. ويذكرون لـ "تين" إيمانه بتقدم العلم وكذلك نسه عوامل شارحة أخرى مثل الغريزة واللامعقول. أزمة الفكر العلمي وتجديد الفكر العلمي يبدو أنهما خصوصية تستأثر بها في "العصر الجميل" فرنسا التي تقيم في هذا المجال علاقات متناقضة مع الخارج.

• أساتذة مفكرون جدد.. تجديد المعارف

النزعة العلمية والنزعة الوضعية لا تزالان تتبضان بالحياة ولا تزالان حاضرتين في مؤسسات المعرفة الكبيرة "الكوليج دي فرانس" [كلية فرنسا] Collège de France، المعهد Institut، "السوربون" Sorbonne.

ذلك هو العصر الجامعي لعلم التاريخ المنهجي وعلم الجغرافيا المنهجي القائمين على أساس تراكم المعطيات الدقيقة والتجريب. ومجلة "جابريل مونو" **Gabriel Monod** "ريفو إيستوريك" **Revue historique** الرصينة تنتشر في العالم العلمي هذه المناهج التي تريد لنفسها أن تكون «موضوعية»؛ وكتاب "تاريخ فرنسا من الأصول إلى الثورة" الذي نشر تحت إشراف "لافيس" **Lavis** من عام ١٩٠٣ إلى عام ١٩١١ "هو قرين ذلك مبسطاً للعامة. والعالم الجغرافي "بول فيدال دي لا بلاش" **Paul Vidal de la Blache** هو الذي وقع بإمضائه على المقدمة وعنوانها "لوحة للجغرافيا في فرنسا"، وفيها شدد على أهمية الأعمال التي تجري على الأرض معتمدة على الملاحظة الدقيقة للبقاع، وعلى ضرورة أخذ العناصر الإحصائية في الاعتبار. وهو مصدر رسائل بحثية عديدة تعتبر كتباً قائمة بذاتها يتناول كل منها بقعة من البقاع المحلية من قبيل بحث "ديمانجون" **Demangeon** على البيكاردي" أو بحث "فيليس" **Felice** على نورماندي السفلى" - وهو مؤسس مدرسة حقيقية.

وهذا "هنري بر" **Henri Berr** الذي يجسد إرادة تجديد معينة يؤسس في عام ١٩٠٠ مجلة "ريفو دي سنتيز إيستوريك" **Revue de synthèse historique** [حرفياً = مجلة التوليف التاريخي] يسعى إلى تنشيط التعاون بين العلم التاريخي وبين أفرع المعرفة الأخرى. ولكن الساعة كانت آنذاك ساعة الفصل بين المجالات المختلفة إذا نحن حكمنا على أساس تصفيات الحسابات بين عالم الاجتماع "سيماند" **Simiand** وعضو المعهد الجليل "شارل سينيوبوس" **Charles Seignobos**. "شارل سينيوبوس" يعيب على المؤرخ أنه أعمته المسلسلة الكرونولوجية والاستراتيجيات الفردية وأنه يمنع نفسه نتيجة لذلك من صياغة قوانين عامة بشأن تطور المجتمعات.

في قلب وعلى هوامش فلسفة جامعية بقيت على نطاق واسع تحت تأثير الكانطية **kantisme** والوضعية **positivisme** بدأت أصوات أكثر نوازاً تنتهي إلى

السمع. وتتابعته الهجمات التي بدأها "تيتشه" في ألمانيا على الفلسفة الرسمية: وبينما ظل "شارل رينوفييه" **Charles Renouvier** قائماً على النقد الكانطي أصبح كذلك مباشرة بنزعة نقدية جديدة فرنسية جديدة تعترف للفرد بمزيد من الحرية، و"إميل بوترو" **Émile Boutroux** يشكك في فكرة تطور حتمي للمجتمعات. ولكن "هنري برجسون" **Henri Bergson** - الذي كان يشغل بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٤ كرسي الدراسات الإغريقية ثم كرسي الفلسفة في "الكوليج دي فرانس" [كلية فرنسا] **Collège de France** - هو الذي قطع على نحو أكثر راديكالية العلاقة بمن يكبرونه سناً. وكان يمارس على عصره أستاذية أخلاقية حقيقية. كان الناس، حتى سيدات المجتمعات الراقية، يأتون للاستماع إلى محاضرات هذا الأستاذ الذي كان أبعد ما يكون عن التغني باللامعقولية، بل كان القائم بإصلاح الميتافيزيقا وتجديد التفكير في المعرفة مميّزًا الحدس عما سواه. وهو يبين في مؤلفاته - ومنها مثلاً "التطور الخلاق" **L'Évolution créatrice** (١٩٠٧) - أن الهمة الحيوية، هذه الطاقة الكامنة في الحياة وفي الوعي البشري يمكن أن تهزم كل الحتميات. وحيث كان آخرون يستشهدون بالعوامل الطبيعية والوراثة كان "هنري برجسون" **Henri Bergson** يتصور عند منابع تطورٍ ممكنٍ بالضرورة هذه الحرية المتأصلة في الإنسان والتي لا تستبعد تدخل قوة خلاقية.

وحاول البعض، وهم ينخرطون في طريق العقلانية المستقيم، أن يدخلوا علومًا جديدة في الجامعة، ولكن رد فعل الجامعة اتسم بالتقاوض. وكان موقف "مجلة الميتافيزيقا والأخلاق" التي تهيمن على الفلسفة الجامعية طريفاً من هذه الناحية. هذه المجلة - التي أنشأها "أجراشييه ليون" **Xavier Léon** في عام ١٨٩٣ والتي يهيمن عليها رجال مثل "ليون برونشفيك" **Léon Brunschvicg** الذي أصبح في عام ١٩٠٩ أستاذ فلسفة في السوربون - كانت حريصة على عدم تفتيت المعرفة الفلسفية. وعلى الرغم من ذلك، فقد اعتزت بفكرة مفادها أن تعيد لهذا العلم

كل ما له من وزن، فأتاحت لعلم الاجتماع دوركهامي فرصته. ولهذا كان بعض معاونيه هم الذين ألحوا على مؤلف كتاب "قواعد منهج علم الاجتماع" (١٨٩٥) ["إميل دوركهام" Émile Durkheim] أن يؤسس مجلة [لعلم الاجتماع] هي "لانيه سوسيوولوجيك" [حرفياً= حولية علم الاجتماع] L'Année sociologique وهو ما فعله في عام ١٨٩٦. ولم يكن مستبعداً أن يلقي مشروعه - الذي يهدف إلى منح الفلسفة ميلاً جديداً - آذاناً صاغية. أما ما شكل في المقابل مشكلة للجامعة وللعديد من أعضاء "مجلة الميتافيزيقا والأخلاق" فهو التناقض بين هذه النية وبين إرادة الاستقلال الذاتي للعلم السوسيوولوجي؛ تماماً مثل نظرية معرفته التي تؤكد تقدمية الواقع الاجتماعي على المصير الفردي. والمسار الوظيفي لعالم الاجتماع ["إميل دوركهام" Émile Durkheim] يشهد على هذه الصعوبة: ظل عالم الاجتماع رديحاً من الزمن ينتمي إلى الجامعة الإقليمية^(١) حتى صعد في عام ١٩٠٢ إلى باريس التي لم يُعترف فيها بتدريسه علم الاجتماع إلا في عام ١٩١٣. ومع ذلك فقد تمكن خارج هذه الدائرة ("الكوليج دي فرانس" [=كلية فرانس] Collège de France رفضته) عن طريق كتبه ومقالاته بشكل أفضل من تأكيد هيمنة تخصصه العلمي؛ ساعده في ذلك "سيلستان بوجليه" Célestin Bouglé في علم الاجتماع العام، و"مارسيل ماوس" في علم الاجتماع الديني و"فرانسوا سيمياند" و"هوبير بورجان" في علم الاجتماع الاقتصادي و"موريس هالبفاكس" في المورفولوجيا الاجتماعية.

أفاد علم الاجتماع من الاتصالات الدولية وعلى نحو خاص بفضل مجلة [العالم] "فورمس" Worms^(٢) "المجلة الدولية لعلم الاجتماع"؛ ولم تكن تلك حال

(١) كان إميل دوركهام يدرس التربية والعلوم الاجتماعية في بوردو قبل أن يأتي إلى باريس في عام ١٩٠٢. (المترجم)

(٢) رينيه فورمس René Worms ١٨٦٩-١٩٢٦ مؤسس المعهد الدولي لعلم الاجتماع، ومؤلف كتب مهمة منها "فلسفة العلوم الاجتماعية". (المترجم)

التحليل النفسي الذي شق طريقاً في فرنسا بصعوبة. وإذا كان علم النفس - بوساطة "تيوديل ريبو" **Théodule Ribot** مدير "المجلة الفلسفية" - قد تقدم برسم حدوده الفاصلة عن الفلسفة، إلا أن هذه المجلة رفضت أن تدخل في حسابها هذا العلم القادم من ألمانيا والنمسا. وقد وُصم التحليل [النفسي] بأنه عمل من أعمال محاكم التفتيش. ويفضلون عليه علم النفسي الإكلينيكي الذي يتولاه عالم اسمه "بيير جانيه" **Pierre Janet** هو طبيب نفسي على درب "شاركو" **Charcot**، مؤلف العديد من الدراسات على الهستيريا. ولم يتم إدخال آراء "فرويد" **Freud** في فرنسا إلا من خلال كتابات نقدية لعالم نفسي آخر هو "الفريد بينيه" **Alfred Binet**، مؤسس مجلة "حولية علم النفس" **L'Année psychologique** في عام ١٨٩٥ ورائد نسبة الذكاء. وسيكون من الضروري الاستعانة بالصبر حتى يرى الناس التحليل النفسي معترفاً به في فرنسا.

كذلك تجددت العلوم المضبوطة هي أيضاً تَجَدُّداً واضحاً. فهذه هي الاكتشافات العلمية تفيد من تأثيرات العلماء الأجانب التي تنتقل عن طريق المؤتمرات والمجلات المتخصصة وتنتشرها مبسطة *المجلة العلمية* التي تحمل اسم "ريفو روز" **Revue rose** أي *المجلة الوردية*. منذ عام ١٩٠٠ تطرح نظرية "ماكس بلانك" عن عدم استمرار حركات الطاقة وتقترح كمات لحساب الطاقة الإشعاعية ويعارض "ماكس بلانك" **Max Planck** بذلك نظريات الميكانيكا الكلاسيكية ونظريات "فريزل" **Fresnel** و"ماكسويل" **Maxwell** في التوجج. ونظرية النسبية المحدودة التي أعلنها "أينشتاين" **Einstein** في عام ١٩٠٥ والتي تبين السمات التموجية والجسيمية للإشعاع تبعتها في عام ١٩١٦ نظرية النسبية العامة. والنظريتان تكملان اكتشافات فرنسية متقدمة هي اكتشافات "بيكيريل" **Becquerel** الذي اكتشف النشاط الإشعاعي في عام ١٨٩٦ والزوجين "بيير" **Pierre** و"ماري" **Marie** "كوري" أصل إنتاج الراديوم في عام ١٩١٠. وقام بدراسة الذرات

والإلكترونيات علماء طبيعة فرنسيون مثل "بول لانجفان" Paul Langevin أو أجانب (جون جوزيف طومسون J. J. Thomson، رذرفورد Rutherford، بور Bohr).

والعلوم تتواصل أيضاً فيما بينها: علم الطبيعة مدين لعالم الرياضيات "هنري پوانكاريه" Henri Poincaré الذي تعددت كتبه عن المنهج العلمي وشدد على دور الحدس (قيمة العلم ١٩١٣)؛ عالم الطبيعة "دارسونفال" d'Arsonval صاحب اكتشاف هو الأصل في الموضع الكهربائي وهو الذي أتاح لعلم الأحياء أن ينتفع من ألوان التقدم التي تحققت في علم الطبيعة. وليس من شك في أن الأطباء يبدؤ عليهم الأخذ بشيء من التحفظ حيال مبادرات علماء الأحياء في البكتريولوجيا والوراثة، وكانت الكيمياء هدف تنافس مخيف بين الفرنسيين والألمان، ولكن روح التعاون هي التي تسود على الرغم من كل شيء.

وكثيراً ما حلا لهؤلاء وأولئك أن ينددوا بأزمة العقل. وأحرى بنا أن نخلص إلى أن اليقينيّات القديمة ارتجت وأن مفاهيم الزمان والمكان قد اختلفت وأن استقصاء الطبيعة البشرية انفتح على دروب تحليل مختلفة. هل يمكن تتبع صعود اللاعقلانية على نحو أوضح في المجال الديني؟

• حرارة التقوى وشكوك: المتناقضات في مجال الدين

تتسم بداية القرن العشرين بسلسلة اعتناقات دينية شملت مؤلفين لهم أسماؤهم: بول كلوديل Paul Claudel في عام ١٨٨٦، فرنسيس جيمس Francis James، شارل بيغي Charles Péguy، إرنست پسيشاري Ernest Psichari، ماكس جاكوب Max Jacob وچاك ماريتان Jacques Maritain. هذا التجدد في الناحية الدينية شمل أيضاً الطلاب مثل مجموعة «تالا» tala في "مدرسة المعلمين العليا"

ENS وقد أطلق عليهم هذا الاسم غير المستحب الذي يستخدمه المناهضون لتدخل الإكليروس في الشؤون العامة منددين بالذاهبين للصلاة في الكنيسة. ويتوازي مع هذا تعبيراً عن نقوى شعبية زادت حميتها الصوفية منذ السنوات ١٨٨٠. وهكذا استقبلت مدينة "لورد" Lourdes [المزار الكاثوليكي] في عام ١٩٠٨ بمناسبة الاحتفال الخمسيني بظهور السيدة العذراء أكثر من مليون من الحجاج.

هذه العودة للشعور الديني يدفع للتساؤل عن مستوى التفكير الذي وصلت إليه الكنيسة الكاثوليكية. فبينما انتهت بالتحالف مع الجمهورية، أحياناً مع الكثير من التحفظات كما هي الحال في غرب البلاد، إذا هي تلقى المزيد من الصعاب في استيعاب فكرة الحداثة. ومع ذلك فثمة رجال على الهامش حاولوا أن يأخذوا المشكلات المعاصرة في اعتبارهم. وهذا هو ما أراد أن يفعله محررو مجلة "لا ريفورم سوسيال" [حرفياً= الإصلاح الاجتماعي] الذين سعوا في أعقاب "فريدريك لي بليه" Frédéric Le Play إلى إنماء كاثوليكية اجتماعية حظيت بقبول وانتشار كبير في العالم المتغير. وهذا هو أستاذ تفسير الكتاب المقدس "ألفريد لوازي Alfred Loisy الذي طرد من الكنيسة في عام ١٩٠٨ يصبح أستاذ تاريخ الأديان في "الكوليج دي فرانس" [=كلية فرنسا] Collège de France في عام ١٩٠٩ ويصبح هو المشجع الرئيسي للأطروحات ذات الطابع الحداثي. في كتابه "الإنجيل والكنيسة" المنشور في عام ١٩٠٢ يقرر أن العقائد ليست بالضرورة غير قابلة للتغيير وأنها مثل العلوم تخضع للتاريخ. ولكن المحاولات السياسية للديموقراطية المسيحية تراخت. لنذكر فقط محاولة "مارك ساننيه" Marc Sangnier وحركة "سيليون" Sillon التي نشأت في عام ١٩٠٦ وأدانها البابا "بيوس العاشر" في عام ١٩١٠، واستهدف "مارك ساننيه" Marc Sangnier بما بذل من جهد إنماء العمل المسيحي في العالم العمالي. وعلى العكس من ذلك ظهرت في صميم قلب الكنيسة موجة أصولية ترفض كل جديد.

ثقافة عصر جميل

كيف نحدد سمات حقبة تعددت في أثنائها أعمال كلها متباينة بعضها عن البعض الآخر؟ بين أماكن التركيز الأدبي والفني وبين حلقات الفنانين الجديدة، في ميدان تتلاقى فيه طليعات وتقاليد، عند تقاطع التسالي الشعبية وملاهي الميسورين، أي الطرق تسلكها ثقافة «مطلع القرن» الذي يبدو أن نظامه الاستهلاكي اضطرب حول عام ١٩١٠؟

فنانون ظاهرون للعيان

• أماكن الجدارة الثقافية

أركان الثقافة الفرنسية الكلاسيكية الموروثة من الرينسانس (النهضة) تدافع عنها بصرامة مؤسسات مكرّسة. مزار الاجتماع - "جمعية الأدباء" و"جمعية المؤلفين والموسيقيين المسرحيين" - أماكن التعلم - "الكونسرفتوار" و"المدرسة القومية للفنون الجميلة" - المراسم والمتاحف هي في الوقت نفسه نقاط تلاقي الفنانين المرموقين وسيور انتقال شباب الفنانين الباحثين عن المجد الفوري. و"أكاديمية الفنون الجميلة" تشرف على جوائز روما^(١) الكبيرة وتصوغ آراء مبرّرة عن الأعمال المقدمة هنا أو هناك. و"أكاديمية الفنون الجميلة" هي التي ألحت على أن ترفض الدولة لوحات أساطين الانطباعيين من هبة الرسام [جوستاف] كايبوت Gustave Caillotte^(٢) في لوكسمبورج في عام ١٨٩٧. نظراً لعدم وجود مكان

(١) "أكاديمية الفنون الجميلة" في باريس تشرف على "أكاديمية فرنسا" في روما. (المترجم).

(٢) جوستاف كايبوت Gustave Caillotte رسام تأثيري فرنسي بارز (١٨٤٨-١٨٩٤) اقتنى مجموعة كبيرة من لوحات معاصريه وأصدقائه الانطباعيين وحدد في وصيته ٦٧ لوحة تأثيرية هبةً منه للدولة، وحدثت فضيحة هائلة حيث رفضت ٢٧ لوحة منها بناء على رأي الأكاديمية. (المترجم)

فلن تستبقي إلا ٣٨ لوحة من ال٦٥ لوحة المبيّنة في الوصية. هذه الدولة نفسها - كما يشهد على ذلك العمل لصالح مباني "هنري دوچاردان - بوميتس" **Henri Dujardin - Baumetz** الجمهورية، وكان "هنري دوچاردان - بوميتس" وكيل الوزارة لشئون الفنون الجميلة بين عام ١٩٠٥ وعام ١٩١٢ - هي التي ميزت «الرسميين» بأوامر تشغيل متجددة؛ وكذلك الأحياء والمدن والمؤسسات الخاصة.

أما الصالونات فإذا كانت عرفت في مطلع القرن العشرين هذا الاضمحلال الذي وصفه "پروست" **Proust** بدقة، فقد ظلت هي الأماكن المفضلة للتبرير الأدبي والفني. كل ألوان الإلهام حاضرة فيها. هناك الصالونات الأرستقراطية التي كانت منتشرة في زمن الإمبراطورية، صالون الأميرة "ماتيلد" **Mathilde** التي توفيت في عام ١٩٠٤ وصالون "جوليت آدم" **Juliette Adam** أو "الكونتيسة دي لوان" **la comtesse de Loynes** "عادة البنفسج" **la dame aux violettes** التي أسس جول ليمتر **Jules Lemaitre** عندها عصبة الوطن الفرنسي. ومن الصالونات ما كان أحدث نشأة مثل صالون مدام دي كايافيه **Mme de Caillavet** الذي كان أناتول فرانس **Anatole France** يتربع على عرشه، وهو صالون أصبح دريفوسيا وكان ساسة كثيرون يختلفون إليه: كلينصو **Clemenceau** وپوانكاريه **Poincaré** وچوريس **Jaurès** وبلوم **Blum**. كذلك نشأت صالونات أكثر تخصصًا: أماكن مناقشات جامعية وهكذا كان صالون "شارل أندلر" **Charles Andler** الذي كان يستقبل ضيفه في [مدينة] "سو" **Sceaux**، وموائد عشاء ساره برنار **Sarah Bernhardt** التي كانت تجمع في أغلب الأحيان أهل التمثيل أو صالونات سيدات أمريكيات مثل السيدة "جرترود شتاين" **Gertrude Stein** التي قدمت من أمريكا إلى باريس في عام ١٩٠٣. ولكن هذه الأماكن المتميزة التي يطالع فيها المطالعون مسرحيات وشعرًا والتي كانت تتشأ وتترعرع فيها مناقشات وليدة

اللحظة، خبا بريقها في مستهل القرن العشرين، وقد نال منها انقسام العالم الفكري نتيجة منافسة جهات تعارف غير رسمية مرتبطة بهؤلاء وأولئك من الطليعة.

• فناتو المكان وكتابه

الرسامون المعترف بهم قبل الحرب هم: "مارسل باشيه" **Marcel Baschet** رسام رؤساء الجمهورية؛ "دوجارنييه" **Du Garnier** وماجوريل **Majorelle** أو بوشو **Bouchaud** مغرمون على شاكلة ميسونييه **Meissonnier** باستعادة التاريخ؛ والمتخصصون في مشاهد غير تاريخية هم: فوجيرا **Fougerat** وراهبته وشاباس **Chabas** وعارياته وجوزيه - ماريا سير **José-Maria Sert** أخيراً الذي ينخرط في تراث كامل من الزخرفة الجدارية. وهم يتوسلون بتقنية واقعية إلى أقصى حد في رسم أشخاص مشاهير أو معارك عسكرية أو مشاهد تاريخية أو بقاع من الريف أو حكايات ميثولوجية.

والمهندسون المعماريون على شاكلة النحاتين الرسميين يسرون على درب بارتولدي **Bartholdi** ودالو **Dalou** وأمثالهما يقيمون عمائر كثيراً ما تتوء تحت كم كثيف من الزخرف ولكنها تتبع دائماً أصول الكلاسيكية، هي: **Le Grand Palais** القصر الكبير والقصر الصغير **Le Petit Palais** وجسر ألكسندر الثالث، محطة أورسي **Orsay** وعمارة أورسي **Orsay** وكلها أنشئت بمناسبة معرض عام ١٩٠٠. تيمات قليلة التجديد، دقة تكاد تكون فوتوغرافية في الرسوم، زخارف انتقائية - هذه هي الخصائص الكبرى لفن أكاديمي مستلهم من التراث الأنتيكي يشوبه تقليد قوطي، ولكن عرف على نحو كامل كل الكمال كيف يضم إليه المستجدات التقنية للقرن التاسع عشر، ألا وهي الحديد والزجاج.

والنزعة الأكاديمية *académisme* حاضرة كذلك في المجال الموسيقي. والفرق الموسيقية بارعة في عزف "بيتهوفن" والقصائد السيمفونية لـ "سان سانس" *Saint-Saëns* ومؤلفات "سيزار فرانك" *César Franck* أو تلاميذه، أي مؤلفات "ماسينيه" *Massenet* أو "لوكوك" *Lecoq*. والموسيقي المحافظ جدًا "فانسان داندي" *Vincent d'Indy* على رأس مدرسة الغناء التي أسهم في إنشائها في عام ١٨٩٤ يحفظ تراث "سيزار فرانك" *César Franck* ويحابي المدرسة الفرنسية على حساب النزعة "الفاجنرية"^(١).

في مجال الإبداع الأدبي تهيمن أيضًا أمجاد مكرسة. وإذا كان فحول مدرسة "الپارناس" *Parnasse* تلك المدرسة الأدبية التي تحررت في الشعر إتقان الشكل قد قضوا نحبهم - جوزيه-ماريا دي هيريديا *José-Maria de Heredia* في عام ١٩٠٥ وسوللي پرودوم *Sully Prud'homme* في عام ١٩٠٧ وفرانسوا كوبيه *François Coppée* في عام ١٩٠٨ - فإن أسماءهم تظهر في الكتب المدرسية للجمهورية الثالثة. أما روايات إميل زولا *Émile Zola* فهي تجني ألوانًا جميلة من النجاح التجاري. وهذا "أوكتاف ميربو" *Octave Mirbeau* و"چول رينار" *Jules Renard* يسيران على درب الأخوين "جونكور" *Goncourt* فيرعان لزوعة الكلمة ويركزان الاهتمام على مساوي معاصريهم وعبوبهم.

وفي الوقت الذي لا تزال فيه الپارناس *Parnasse* والناطورالية *naturalisme* تلمعان بشيء من البريق، تقف الحركة الرمزية *symboliste* موقفًا متناقضًا. فقد كانت المظاهر تلعب دورها ضدها. فعلى الرغم من همة مجلة "ميركور دي فرانس" *Mercure de France* فإن الحركة الرمزية تجد صعوبة في الوصول إلى أذان صاغية ثم إن أساتذة الحركة: "مالارمييه" *Mallarmé*,

(١) نسبة إلى ريشارد فاغنر *Richard Wagner*. (المترجم)

و"مورو" Moreau، و"پوفيس دي شافان" Puvis de Chavannes، قضاوا نجبهم في عام ١٨٩٨. ومع ذلك فإن أولئك الذين استلهموا "فيرلين" Verlaine و"رامبو" Rimbaud، أي الذين كانوا يفضلون قول الشاعر باعتبار أنه نتاج الحواس من خلال إشارات، زاد إمكان قراءتها أو قل، يكونون كتيبة، فيها: "جاري" Jarry الجهنمي، و"سيجالان" Segalen المَغْرِب أو "رُوسل" Roussel محطم الإيقونات. وبينما كان ريمي دي جورمون Rémy de Gourmont، أكبر ناقد للحركة الرمزية يملك بيتاً يصل فيه ويجول كان شعراء بلجيكيون من قبيل "ميتزلينك" Maeterlinck وفيرهيرين Verhaeren يتبعون "جوستاف كان" Gustave Kahn في استخدام الشعر الحر الذي لا يتمسك ببحور. ماذا نقول عن "ويسمانس" Huysmans، "سان پول رو" Saint-Pol Roux، "كلودل" Claudel أو "قاليري" Valéry الذين يسرون جميعاً على الدرب الرمزي؟

وعلى نحو يتوازي مع هذه الحركات المتباينة في أقدارها تتمايز عدة شخصيات. في عام ١٨٩٦ تكرّس الأكاديمية الفرنسية "أناتول فرانس" Anatole France. هذا الأديب الملتزم التزاماً وجدانياً عارماً بمسألة "دريفوس" كان تقدير قيمته يرجع إلى قلمه الكلاسيكي أكثر مما يرجع إلى تقديمه آرائه كما يظهرها في الجوانب الأربعة لكتابه [لرباعيته] "تاريخ معاصر" الذي نشر من عام ١٨٩٧ إلى عام ١٩٠١ أو في "جزيرة البنجوين" وهي قصة مناهضة للاستعمار يرجع تاريخها إلى ١٩٠٨. وكذلك جاء الصعود إلى الكراسي الخضر بالنسبة إلى «الكتاب البورجوازيين»، بيير لوتي Pierre Loti ورواياته الغرائبية (١٨٩١) وبول هيرفيو Paul Hervieu ومسرحياته الهادفة (١٩٠٠)، مارسيل بريفو Marcel Prévost وأعماله ذات الطابع السيكلوجي (١٩٠٩).

ثمة أدب كامل يستتكر اضمحلال العصر حقق كذلك نجاحاً ملحوظاً: هذه هي حال اثنين من الكتاب فتنتهما النزعة الصوفية، أولهما "ويسمانس" Huysmans

(الهيئة "L'Oblat ١٩٠٣) وثانيهما عدوه اللدود "ليون بلوا" Léon Bloy الذي اعتنق الكاثوليكية مبكرًا تحت التأثير الجياش لـ "باربي دوريفي" Barbey d'Aureville. قصائد ومسرحيات "شارل بيجي" Charles Péguy الذي ألهمه اعتناقه الجديد للكاثوليكية النصوص الملحمية "الأسراريات" Mystères التي نشرها من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩١٢ أو "بول كلودل" Paul Claudel الذي كتب من الصين تقسيم الجنوب" أو "الأنشودات الخمس الكبيرات" (١٩٠٠-١٩٠٨) تشهد على هذا السعي الصوفي نحو المطلق. ومن ممثلي اليمين الأدبي هذا "بارس" Barrès وثلاثيته "رواية الطاقة القومية" (الجزء الأول "المستأصلون" ظهر في عام ١٨٩٧)، "ليون دوديه" Léon Daudet، "بول بورجيه" Paul Bourget داخلًا في الشيوخوخة منذ رواية "التلميذ" ١٨٨٩ الذي كانت أعماله مثل "المرحلة" ١٩٠٢ تحظى باهتمام جيد من القراء، هؤلاء يتلاقون على الإشادة بالقيم القومية، قيمة الأرض والوطن وقيمة الأسرة والنظام.

مجلة "لا ريفو بلانش" La Revue blanche:

بنية الألفة الاجتماعية، حقول استقصاء.

مجلة "لا ريفو بلانش" La Revue blanche [حرفيًا= المجلة البيضاء]

نموذج لمجلة طليعة عند المنعطف بين القرنين التاسع عشر والعشرين ولدت في مدينة لياج في أول ديسمبر من عام ١٨٨٩ عن إرادة جماعية لإنتليكتواليين فرنسيين وبلجيكيين لضم الفنون والأدب والعلوم. ثم انتقلت إلى باريس واستأنفت الصدور في عام ١٨٩١ قبل أن تنطلق إلى التحليق في عام ١٨٩٤. انتهت «طبعة الشباب الحلوة»، ١٠٠ صفحة تنشر كل شهر، ثم كل شهرين ابتداء من

عام ١٨٩٥، من القطع الثماني، تريد أن تكون محرّكة في مجال الآراء والأشكال الفنية. وإذا كانت المجلة ترفض كل النزعات الأكاديمية، فإنها لا ترفض نفسها على الفور جهةً استغزائية، فهي تجاهر بما تريد: «إننا بكل بساطة نريد أن ننمي هنا شخصياتنا... نحن نرجو أساتذتنا... ونستقبل بنفوس راضية من هم أكثر شبابًا». هكذا تُعرّف نفسها على أنها مجلة لقاء أقلام، وتُعرّف بديئها حيال أساتذتها الرمزيين، مثل مجلة "ميركور دي فرانس" *Mercure de France* المنافسة لها. ولقد اشتد أزرها بزيادة عدد قرائها عن ١٠٠٠٠، فمُنحت نفسها في عام ١٨٩٧ دارًا للنشر نشرت ١٥٠ كتابًا منها رواية "كوفاديس؟" *Quo vadis?* المربحة تأليف سينكفيتش *Sienkiewicz*.

وعلى الرغم من أن المجلة متواضعة في الصور - فالفارئ يجد فيها بصفة خاصة زخارف صغيرة تحلي الصفحات ويجد فيها رسومًا - فإنها تتميز بتنوع حقول استقصائها: فهي بالإضافة إلى المتابعات النقدية تنشر روايات (شعر أحمر" تأليف "جول رينار" *Jules Renard* ورواية "يوميات خادمة" تأليف أوكتاف ميربو" *Octave Mirbeau*) وتنشر قصصًا، وتضاعف الترجمات (ترجمة نصوص غير أدبية لـ "تلستوي"، وأعمال لـ "تيتشه" و"شيوخوف" و"وايلد" *Wilde*) وتدافع بشكل خاص عن التصوير والأدب الإسكندنافيين. وهي في الشعر تختار (ماللارمي *Mallarmé* وچوزيه - ماري دي هيريديا *José-Maria de Heredia* و"أبوللينير" *Apollinaire*) وفي التصوير تدفع إلى الأمام ببعض الرسامين الذين انصب عليهم النقد الشديد، أمثال "سيزان" *Cézanne* و"ريدون" *Redon* وتقوم بتحقيقات تتصل بمجالات متنوعة مثل "لاكومين" *la Commune*^(١) أو الجنس أو التريبة.

(١) انظر الملحوظة الهامشية رقم ٣ ص ٢٧. (المترجم)

هذه المجلة التي تسبب مؤسسوها في إخفاقها وغرقها في عام ١٩٠٣ لأسباب مالية في جوهرها، يرجع ما حققته من نجاح من قبل إلى نواة استهلاكية متينة من كتاب تاريخيين أذكاء ومشاركين مرموقين من حين إلى حين. والأخوة ناتانسون Natanson، تاديه Thadée المتيّم بالفن الذي بهرت زوجته الموسيقية ميسيا Misia عدداً من الفنانين، ولوي-ألفريد Louis-Alfred الناقد المسرحي، وألكسندر Alexandre رجل الأعمال الأريب، كانوا جميعاً في قلب المجلة. وتحلّق حولهم محررون لهم قيمتهم. أولهم فيليكس فينيون Félix Féneon الذي شغل مكاناً مركزياً هو سكرتير التحرير. ونهض لوسيان موفيلد Lucien Muhfeld بمهمة الناقد الأدبي حيناً، وحل محله في عام ١٨٩٦ ليون بلوم Léon Blum الذي اتسمت مذكراته بالتنوع وفيما بعد جاء أندريه جيد André Gide الذي كان ناقد نثر حاد العبارة. وركز "جوستاف كان" Gustave Kahn نقده على أبيات الشعر «المصرومة» التي كتبها الرمزيون؛ وكان لعالم الفيزياء "شارل هنري" Charles Henry (١٨٩٤-١٨٩٥) تأثيره المرموق على التأتريين الجدد في متابعاته التي عنوانها «من خلال العلوم والصناعة»؛ وتدخل "فيليسيان فاجوس" Félicien Fagus في نقد الفن، كما تدخل ألفريد جاري Alfred Jarry في نقد المسرح، وفيللي Willy وكلود ديبوستي Claude Debussy في نقد الموسيقى. كانت المجلة باعتبارها شبكة من الصداقات تعرف الحميمين: الرسامين "فالوتون" Vallotton و"قوييار" Vuillard و"بونار" Bonnard و"لوتريك" Lautrec، والظرفاء تريستان برنار Tristan Bernard ورومان كورولوس Romain Coolus.

وهي مجلة منفتحة على مشكلات العصر، فلا غرابة في أن نراها منذ عام ١٨٩٨ وبفضل "برنار لازار" Bernard Lazare تلعب دوراً في الصدارة بجانب مكتبة "بيليه" Bellais التي يقوم فيها "شارل بيجي" Charles Péguy بدور

رئيس، في الدفاع عن الكابتن "دريفوس". مجلة "لا ريفو بلانش" **La Revue blanche** [حرفياً= المجلة البيضاء] تبدو إذن كأنها تجمّع، حلقة صداقات، تمارس في الوقت نفسه النقد والتتوير ودور مؤسسة تكريس تشارك بنصيب في التقدير الجمالي والتجاري للطليعات في السنوات ١٩٠٠.

شبكات وحركات الطليعة

انقطاعات جمالية

• باريس، جماعة أماكن وغرائب عامة

هناك حيث كانت الصالونات تلعب دوراً في انتشار الحركات الفنية والكتّاب الملحوظين، كانت الكابريّات^(١) والمقاهي ومشارب البيرة تؤدي دور مكان تحديد الهوية الفنية. كان فنانون يتلاقون على غير اتفاق في الـ «كربتيريون» حيث كان "أبوللينير" Apollinaire و"بيكاسو" Picasso يوجدان منذ عام ١٩٠٣، وفي "بستان الزنبق"، وفي "مقهى الكروستان"، و"ثيبر" وكابريّات "مونمارتر"^(٢).

وجاليريات^(٣) الرسم نتيج للرسامين حيطانها وتتقدم المقدم عند الطلب. كان "دوران - رويل" Durant-Ruel يستقبل الانطباعيين، وكان "أمبرواز فوللار" Ambroise Vollard يستقبل "بيكاسو" Picasso لمعرضه الأول في عام ١٩٠١

(١) نكتب الكابريت ج الكابريّات، تمييزاً لهذه الصالات عن الصالات المبتذلة التي عرفت عندنا بالكابريه ج الكابريّات. (المترجم)

(٢) حي في باريس، ملتقى الفنانين. (المترجم)

(٣) كلمة تستخدم أحياناً في اللغة العربية، وهي تعني محلات عرض الأعمال الفنية وبيعها والوساطة بين الرسامين وطلاب اللوحات، فهي ليست مجرد معارض أو قاعات. (المترجم).

وكان الرسام "روسو" Rousseau [الملقب بالجمركي أو] مأمور الجمرك من مورديه الرئيسين. وتكونت مجموعة التكعيبيين بفضل حفاوة "دانييل - هنري كانفيلر" Daniel-Henri Kahnweiler الذي استقبل في عام ١٩٠٧ لوحات جورج براك "Georges Braque" أو "خوان جري" Juan Gris.

وكذلك انفتحت «المجلات الصغيرة» أمام المواهب كلها. وحيث إنها كانت أماكن تبادل حقيقية فقد كانت في وقت واحد تنشر وتنظم حوارات وتقيم ولائم بل ومعارض أيضاً. هذه «المجلات الصغيرة» تحمل الأسماء التالية: "لاپلوم" La Plume [حرفياً= القلم أو الريشة]، "ميركور دي فرانس" (١) Le Mercure de France، "لا ريفو بلانش" La Revue blanche [حرفياً= المجلة البيضاء]، "لي كاييه دي لا كانزين" Les Cahiers de la quinzaine [حرفياً= الكراسات نصف الشهرية] فيما بعد متأخراً "المجلة الفرنسية الجديدة" Nouvelle Revue française [ويرمز إليها بالحروف NRF]. وإذا لم تكن كل الطليعات تتخذ فيها مكاناً على حد سواء - فهذا هو "جاك ريفيير" Jacques Rivière من "المجلة الفرنسية الجديدة" يظل حائراً وهو يسمع موسيقى "سترافينسكي" Stravinski في "تقديس الربيع" Le Sacre du printemps - فإنها كانت تقيد منابر متميزة.

ثم إن بعض المسارح كانت تحسن استقبال مسرحيات جديدة. وعلى الرغم من أن مسرح أنطوان Antoine الحر ذا التوجه الناتورالي لم يعمر إلا فترة قصيرة عابرة - إذ إنه تلاشى في عام ١٨٩٦ - فقد تولى مديره رئاسة مسرح "الأوديون" l'Odéon من عام ١٩٠٦ إلى عام ١٩١٣ ووسع ريبورتواره. وثمة مؤلفون فرنسيون معاصرون - "هنري باتاي" Henri Bataille و"رومان رولان" Romain Rolland و"بول كلودل" Paul Claudel و"جاري" Jarry - ومؤلفون

(١) ميركور إله ميثولوجي عرفه الرومان بهذا الاسم وكان الإغريق من قبلهم يسمونه هرمس. (المترجم).

أجانب أيضا - "ستريندبرج" Strindberg و"جوركي" Gorki ودانونتسيو d'Annunzio - تعرض أعمالهم في مسرح "ليفّر" l'Œuvre الذي يتولى "لونييه-جو" Lugné-Poe إدارته. أما "مسرح الفنون" فقد بدأ "جاك روشيه" Jacques Rouché يعرض فيه أعمالاً غنائية لـ "موريس رافل" Maurice Ravel أو "جابريل فوريه" Gabriel Fauré. أصبحت باريس مكان لقاءات دُولية أتاحت لطليعيات مختلفة أن تتلاقى بعضها بجانب البعض الآخر.

والأنواع الفنية تتمازج تمازج التناقض. الخياط "بول پواريه" Paul Poiret، يتحدى الكبار القدامى المستقرين في شارع "ري دي لا پيه" rue de la Paix، بأقمشته الملونة، وجونيلاته الضيقة، وفساتينه التي تلبس بدون كورسيه وبدون چيپون، ويرسم لوحات المسرح. و"دياجيليف" Diaghilev يكلف الرسامين "ليون باكست" Léon Bakst و"بينوا" Benois بإعداد ديكورات الباليهات الروسية. وهذا هو "رودان" Rodin وقد فتنته الكوريجرافيات^(١) ينحت تماثيل راقصات بين عام ١٩١٠-١٩١٣. وهذه قصائد من قريض "ميتزلينك" Maeterlinck و"ماللارميه" Mallarmé (مقدمة تمهيدية لعصر يوم من أيام إله الريف) أو "بيير لويس" Pierre Louÿs (أغنيات بيليتيس) تعمل عمل مادة حاملة لموسيقات "ديبوسّي" Debussy.

ومن الممكن أن نعدد أمثلة تداخل الفنون بعضها في البعض الآخر.

هل يمكن أن تعتبر باريس، التي هي مكان كل اللقاءات، البلد المنار بامتياز؟ ولكن الرؤية الاسترجاعية المعهودة في عشرينيات القرن العشرين التي تصفها بأنها مدينة النور لا يجوز أن تؤدي إلى إخفاء الحقيقة المتمثلة في أن العاصمة الفرنسية، إذا كانت مركز انتشار الطليعيات، فإنها لم تمثلها كلها.

(١) Chorégraphie تصميم الرقصات، رسم أشكال وحركات وخطوات وإيقاعات وملابس الراقصين والراقصات فرادى ومجاميع في فن الباليه وما في حكمه. (المترجم)

• باريس دمية تزين مقدم السفينة أم عاصمة مقطورة؟

في مجال الرسم والتصوير تشهد العاصمة الفرنسية، مثلما شهدت من قبل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حركات تجديد وشخصيات مجددة تتابع بعضها وراء البعض.

الرسامون الانطباعيون - مانيه **Manet** ومونيه **Monet** ورينوار **Renoir** وديجا **Degas** - هم الآن فنانون مكرسون على ساحة باريس. وخلفاؤهم، الانطباعيون الجدد، الذين دفعوا إلى أبعد مدى للتطرف الشغل على لمسات اللون، والمنقطنون من أمثال "سينياك" **Signac** و"سورات" **Seurat** تجاوزتهم منذ حين حركات أخرى. والرسامون الرمزيون يعددون الأليجوريات في أعقاب "جوستاف مورو" **Gustave Moreau** وپوئيس دي شاقان **Puvis de Chavannes** و"موريس ديني" **Maurice Denis**. و"سيزان" **Cézanne**، وهو يهتم باللون مثل الانطباعيين، يبدأ في تفكيك الأشياء التي يرسمها على مستويات مختلفة وفي الالتجاء إلى الأشكال الهندسية: في عام ١٩٠٧ نظرة باريسية إلى الماضي تعرف بأعماله. وأخيراً عرضت لوحات "قان جوخ" **Van Gogh** في عام ١٩٠٥ ولكن الذين اعترفوا بما يدينون به للرسام الملعون كانوا قليلين. أما [مجموعة] "النابسي" **les Nabis** الذين نفوا أنفسهم بإرادتهم إلى بريتانيا أو إلى جزر المحيط الهادي، فقد كونوا في أعقاب "جوجان" **Gauguin** مجموعة حرصت على أن تستخدم كل إمكانات لوحة الألوان لتصوير مناظر الطبيعة. وتشهد المبيعات الكبيرة في باريس في عام ١٩١٠ على نجاحهم وبخاصة "بونار" **Bonnard** أو "فوييار" **Vuillard**.

من خلال بحوث متفرقة أو جماعية تبرز مجموعات أو مدارس تجد في العاصمة الفرنسية محلها المختار. وهكذا على نحو يتوازي مع التعبيريين الألمان

المنضمين معاً بمدينة دريسدن **Dresden** في "دي بروكه" **Die Brücke** في عام ١٩٠٥، قامت الحركة الفوقية - وكلمة "فوف" **fauve** ^(١) استخدمها على سبيل التحقير الناقد الفني "فوكسيل" **Vauxcelles** - بعرض أعمالها لأول مرة في "صالون الخريف" **Salon d'automne** في عام ١٩٠٥ ثم في عام ١٩٠٦ في "صالون المستقلين" **Salon des indépendants**. واعتبر "ماتيس" **Matisse** بمثابة رئيسهم وقائد طابورهم في باريس، ولكن منذ عام ١٩٠٨ انفرط عقد الوحدة التصويرية لهؤلاء الفنانين الذين اتخذوا "سيزان" **Cézanne** نموذجاً اتبعوه وبسطوا الأشكال واشتغلوا على نغمات أرادوها فجة ومتضادة: رعا "ماتيس" **Matisse** و"ماركيه" **Marquet** التسطيح اللوني بينما تطور "براك" **Braque** متجهاً نحو التكعيبية **le cubisme**.

وفي باريس ترعرع جورج براك **Georges Braque**. لم تعد لانطباعات الرسام الأسبقية الأولى؛ بل إن الفنان يفكك الموضوع المرتمس إلى وجُبهات تتعدد بتعدد وجهات النظر المختلفة. وهذا هو "بيكاسو" **Picasso** الذي استقر في "باتو-لافوار" **Bateau-Lavoir** بحي مونمارتر منذ عام ١٩٠٤ يبدأ في شتاء ١٩٠٦-١٩٠٧ رسم لوحته المعتبرة بمثابة المنشور [الداعي إلى الحركة الجديدة] المسماة "أنسات أفينيون". ويلجأ جورج براك **Georges Braque** الذي تأثر أشد التأثر إلى الأشكال الهندسية على نحو ما فعل في لوحة "بيوت على سفح الإيستاك" ^(٢) في عام ١٩٠٨، ويلغي المنظور كليةً ويضع متجاورة متلاصقة عناصر مختلفة كل الاختلاف لشيء موضوع على نفس المستوى ("الكامن والجرة"، ١٩١٠) ثم يستخدم خامات حاملة غير متوقعة من ورق ملصق ورمل

(١) حرفياً = وحشي على شاكلة الوحوش الضارية. (المترجم)

(٢) الإيستاك **Estaque**: جبال الألب في جنوب فرنسا. (المترجم)

وخشب أو نسيج. وسار على درب نفسه الفنان الإسباني "خوان جري" **Juan Gris** بلوحاته التي رسم فيها موضوعات الطبيعة الساكنة والفنان "قرنان ليجيه" **Fernand Léger** الذي فتنته الآلات. وقد اعترفت بقدرهما منذ ما قبل الحرب شريحة من الجمهور الباريسي، تلك التي تختلف إلى الجاليريات الذائعة الصيت، "صالون الخريف" **Salon d'automne** في عام ١٩١٠ وبصفة خاصة "صالون المستقلين" **Salon des indépendants** في عام ١٩١١. ومع ذلك تظل التكعيبية نزعة طليعية قلما أساغتها بورجوازية الجمهورية الثالثة على نحو ما تبين الطعون التي انطلقت في البرلمان ضد هذا الفن «المضاد للفن والمضاد للقومية».

وكما أن الإسباني "بيكاسو" **Picasso** اختار باريس، كذلك اتخذ المستقبليون **futuristes** الإيطاليون العاصمة الفرنسية مكاناً من أماكن انتشارهم الجوهريّة. ظهر "المنشور" [الداعي إلى الحركة الجديدة] في جريدة "لوفيجارو" **Le Figaro** في عام ١٩٠٩ وقدم إليهم بائع اللوحات "بيرنهيم" **Bernheim** حيطانه في عام ١٩١٢. كذلك كانت باريس هي التي انفتحت فيها الرسم على التجريد. "روبير ديلوني" **Robert Delaunay** قدّم فيها في عام ١٩١٣ أقراصه التي خلت من الأشكال، وقدم "دوشام" **Duchamp** أعماله الجاهزة/الريدي ميد^١ - ثمار توليفات مثيرة تضم أشياء من الحياة اليومية، أشياء هي حقاً بنات اللحظة - سواء الرسام "بيكابيا" **Picabia** أو "ليجييه" **Léger** لوحاتهم الأولى التي تتجاهل أهمية الموضوع. "موندريان" **Mondrian** منذ ١٩١٢ يحقق فيها أشكاله الهندسية؛ "كويكا" **Kupka** الذي يختلف في "پوتو" **Puteaux** إلى المرسم التكعيبى لجاك فيّون "Jacques Villon" يحقق فيه مخططاته.

(١) **Ready-made** أشياء وأدوات مصنوعة للاستخدام اعتبرها أعمالاً فنية. منها على سبيل المثال مبولة وحمالة للزجاجات. إلخ (المترجم).

وعلى الرغم من ذلك فإن العاصمة تظل كما كانت بالنسبة إلى التعبيرية مبتعدة بعض الشيء عن بحثيات [لوحة] "الخيال الأزرق" **Der blaue Reiter** الميونيخي^(١) أو بالتحديد عن الرسامين التجريبيين الذين تحلقوا حول "كاندينسكي" **Kandinsky** و"كليه" **Klee** وأحدثوا التفسخ الفاصل في عام ١٩١٢. أما أن يعلن "دانييل-هنري كانفيلر" **Daniel-Henri Kahnweiler** الذكي الأريب: «عسى أن يتلاشى هذا الرسم التجريدي... عما قريب»، فهو يوحي بموقف التباعد المتخذ في هذا المجال بين النمسا أو ألمانيا أو فرنسا.

وهناك ظاهرة ذات صدى أوروبي وهي الكوريغرافيا^(٢) **chorégraphie** تصميم الرقصات. إنها تخوض ثورة جياشة مسرحها الرئيسي: باريس. وكانت إراقصة الباليه الأمريكية [إيزادورا دنكان] **Isadora Duncan** قد تخلت عن الملابس والأحذية التقليدية للراقصين والراقصات وحررت حركاتهم. وانتهزت إراقصة الباليه الأمريكية "لوي فوللر" **Loïe Fuller** فرصة "معرض ١٩٠٠" لتبين تأثيرات الضوء في ملابس الراقصين والراقصات الشبيهة بالطراح الرقيقة. ولكنها كانت باليهات روسية أخرجها "سيرج دياجيليف" **Serge Diaghilev** على مسرح "ساتليه" في باريس، استقبلت في باريس في عام ١٩٠٩ استقبال الانتصار وهو ما مثل صدمة فظيعة أصابت الجمهور الباريسي. وما كاد هذا الجمهور يرتاح من اكتشاف الباليهات المجردة من التيمة **sans thème** حتى انقلب مرة أخرى من جديد إزاء "تفديس الربيع" **Le Sacre du printemps** التي خرجت على مسرح "الشانزليزيه" **théâtre des Champs-Élysées** في عام ١٩١٣. صدمته موسيقى "سترافينسكي" **Stravinski** كما صدمته الحركات المتجهة «إلى الداخل» التي يؤديها

(١) ميونيخية =نسبة إلى مدينة ميونيخ München بألمانيا. (المترجم)

(٢) انظر الملحوظة الهامشية رقم (١) ص ٥٨. (المترجم).

راقصو ورقصات "نيجينسكي"^(١) Nijinski والحيوانية التي تنبعث من العمل في مجموعه.

لا نزال في باريس، في مسرح "فيو - كولومبييه" Vieux-Colombier الذي أنشئ في عام ١٩١٣ يريد "كوبو" Copeau أن يغلب المسرح التجاري وأن يجدد الفن الدرامي. استلهم اسكتشات "أبيا" Appia وديكورات "كريج" Craig المتخذة على هيئة شاشات متحركة، وعزم هكذا أن يخلص المسرح من كل ما لا داعي له. ولكي يحرر المسرح أفرغه ولكنه سعى أيضاً إلى تنقية لعب الفنان وإلى إعادة الوفاق بين المسرح والأدب.

وأن يقوم، في المقابل، "ديبوسّي" Debussy أو "فوريه" Fauré أو "رافل" Ravel بتجديد الموسيقى للبيانو أو للأوركسترا السيمفوني، فهذا لا يمنع فرنسا من أن تظل على هامش ثورة "شونبرج" Schönberg اللاتونية أو تنويعات "بيرج" Berg التي أثارت لغطاً واستكاراً في فيينا في عام ١٩١٢.

وعلى النحو نفسه، إذا كان فن النحت الفرنسي قد عرف ضروباً ملحوظة من التقدم، فإن الفن القومي يبدو متخلفاً بالقياس إلى النحاتين الأجانب الذين اتخذوا في العاصمة الفرنسية مسكنهم المختار. صحيح أن "رودان" Rodin - الذي كان على تمثاله "بلزك" Balzac الذي أتمه في عام ١٨٩٨ أن ينتظر عام ١٩٣٩ ليُعرض - فنان مجدد عندما أكد استقلالية فنه بأن رفض أن يضع تمثاله على قاعدة، وعندما تحدى الناثورية القائمة على التقليد فسعى إلى التعبير عن الحركة. ولكن التجديد يكمن بقدر أكبر عند "بيكاسو" Picasso (المبتنيات Constructions، ١٩١٢-١٩١٣) أو "زادكين" Zadkine الذي يطبق التكعيبية على

(١) الراقص والمصمم الروسي فاسلاف نيجينسكي. Waslaw Nijinski (١٨٩٠-١٩٥٠). (المترجم)

فن النحت، وعند "ريمون دوشان - فييون" Raymond Duchamp-Villon الذي يلعب بلعبة تغيير السرعة في المركبات وبالسوست الموحية بالسرعة (خيول Chevaux، ١٩١٤) أو عند "برانكوزي" Brancusi الباحث عن نسك المواد والأشكال.

في مجال العمارة تعتبر السنوات العشر التي سبقت الحرب بمثابة فترة بين بين تترك فرنسا بعيدًا عن مسار التجديدات الأوروبية أو الأمريكية الكبيرة. ومع ذلك، فالبلد يشارك فيما شهده مطلع القرن من شغف أوروبي أثاره "الفن الجديد". أخفق الالتجاء إلى أشكال مؤسّبة مستلهمة من مملكة النبات الذي أتاح الأيام الجميلة لـ "هيكتور جيمار" Hector Guimard ومداخل المترو، وكذلك أتاح الأيام الجميلة لمدرسة "نانسي" l'École de Nancy - زهريات "لاليك" Lalique أو "دوم" Daum، زجاجيات "جاليه" Gallé. أتهم هذا الأسلوب بإغراق وزخم وتهويل واعتبر مجرد فن زخرفي، وقِيّم على أنه «أسلوب مائع» " أو «أسلوب طري» ولم يتجاوز السنوات العشر الأولى من القرن. وثمة مبادرات تسم أيضًا العمارة الفرنسية بسماتها ولكنها مبادرات منعزلة ومنابع للاحتجاجات. كذلك بناء مسرح "الشانزليزية" théâtre des Champs-Élysées في عام ١٩١٣ بالخرسانة المسلحة هذا الذي وصف "فوران" Forain بأنه «منطاد زبلن»^(١) Zeppelin المقام في شارع "مونتييني" Montaigne أثار لغطًا واستنكارًا على الرغم من واجهته التي لا تظهر شيئًا من التجديد على الإطلاق.

باريس هي إذن مكان فوران فني قوي جيش، ولكنها لم تكن دائمًا مكان التقدير.

(١) النطق الصحيح للاسم = تسييلان. (المترجم).

تسليّة ولهو

بعيدةً عن الفنون «الرفيعة» والأقطاب المضادة للمشاعل الفكرية للطليعيات ولكن بصفتها جزءاً متكاملاً في هذه «السنوات الكهربائية»، هذه هي الفنون التي اعتبرت صغيرة هيئته، فنون الشارع أو المقهى، ملاهي العمال والبورجوازية الصغيرة، وكذلك أوقات الفراغ، تتمايز بحظها من الثراء المنوع والتجديد المنوع أيضاً. من السينما إلى «مقهي الغناء» الـ «كافيكونسير»⁽¹⁾ ومن [ركوب] الدراجة إلى [الذهاب إلى] الـ «البلّاج» ظهرت ثقافة واسعة لها خطوط تحددها تحديداً متميزاً اجتماعياً. كان الناس يشهدون مولد «ثقافة وسائطية» (على حد قول جان-إيف موللييه **Jean-Yves Mollier**) ويشهدون «عملية مَسْهَدَة **spectacularisation**» الحياة والمدينة (على حد قول فانيسا شفارتس **Vanessa Schwartz**).

• مولد ثقافة المدينة

في مواجهة الأرياف الفرنسية التي تضم ٢٤ مليوناً من الـ ٣٨ مليون فرنسي، اتخذت المدن الفرنسية - على الرغم من أنها لم تكبر إلا على نحو أقل شراسة من جاراتها البريطانية أو الألمانية - هيئة غامضة، مفرعة وخالبة في وقت واحد. «جابريل تارد **Gabriel Tarde** يقارن جماهير المدينة بحيوان فظيع (الرأي والجماهير **L'Opinion et la Foule** 1901) و«جوستاف لوبون» **Gustave Le Bon** يشدد على طبعهم الذي يسهل تشكيله. وهناك أطباء وعلماء متخصصون في علم الحياة وعلماء متخصصون في علم الصحة وغيرهم من أهل

(1) 'ca'conc' اختصار وتوليف من كافييه وكونسير، وهي أنواع من المقاهي التي كانت تقدم لروادها علاوة على المشروب موسيقى وغناء. (المترجم)

الأختصاص يتصورون المدينة على أنها مكان المرض والكحولية والعهر والفساد والقذارة والجريمة. وتكونت صورة خيالية حول باريس في "العصر الجميل". وقائع متنوعة منصبة على أمقت الجرائم تملأ أعمدة الصحافة؛ وجرائم البلطجية والعصبجية تنشر أخبارها على نطاق واسع؛ والأحياء الهامشية على أطراف العاصمة حيث يجول ويصول المشبهون يجري التنبية إليها. «أدب حضيض» طويل عريض يبث المخاوف المصطبغة بلون الفزع من الأجانب (جرائم الألمان الذين يسمونهم على سبيل التحقير "البوش" boches) ومن الساميين، كما يبث التشكيك حيال عالم السياسة والأعمال.

ولكن المدينة تفتن أيضًا. وقد أصبحت باريس المكان المفضل الممتاز لفسح أهلها والقادمين إليها من الأقاليم والأجانب. بالنسبة للباريسيين الموسرين تدور النزهة في حلبات سباق الخيل، وفي المساء بعد مشاهدة المسرح، يتسحون في البولقارات الكبيرة أي الشوارع الكبيرة. أما العدد الأكبر من الناس ففسحتهم أمام نوافذ عرض المحلات الكبيرة على امتداد الشوارع الكبيرة أو القنوات المائية. ويوم الأحد تجذب مشارف العاصمة بغاباتها المنتزهين (غابة بولونيه Boulogne وغابة فانسين Vincennes).

العصر الآن عصر إنماء الاستمتاع بوقت الفراغ في المدينة، فضوعفت أماكن مشاهدة العروض الفنية التي يمكن أن تتاح للمشاهدين مع الكلف بالمتنير والمدهش، وهذه هي سمة "العصر الجميل" المميزة. وهذه هي الكهرباء تشارك مشاركة واسعة في زيادة هذا الاستمتاع. واحتلت الجنبة المسماة الكهرباء مكان التشرية والتعظيم في "معرض 1900 العالمي" L'Exposition universelle de 1900 بأشياء من بينها بناء "العجلة الكبيرة" التي أسهمت في جلب لب المعاصرين وإغرائهم بالسرعة وبأحاسيس الدوخة والذهول التي تسببها. وأخذت الكهرباء تدعم ألوان التسلية الجذابة المعروفة في أسواق الأعياد، وسرعان ما اتبعت الاحتفالات

نموذج اللوناپارك Luna-Park المستورد من الولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٩٠٩ والذي تشغله الآلات. غيرت الكهرباء الاحتفالات والحفلات الجمهورية الراقصة بمناسبة الرابع عشر من يولييه بلمبات الزينة الكهربائية. وغير غاز الاستصباح والكهرباء خاصة أوقات اللهو والتسلية. فبعد أن أضيء الليل رأى الليل نفسه وقد وضع له نظام ليلي جديد: إطالة الاستهلاك، إضاءة تجارية، فيترينات أصبحت في الوقت نفسه بمثابة ديكورات. حينئذ ظهرت ثقافة ليل طويلة عريضة من أجل استماع «طبقة شُغلت بوقت الفراغ» تذهب لمشاهدة العروض وتتناول العشاء متأخرة. وعلاوة على ذلك لم يعد الاستمتاع بالتسلية واللهو رهناً بفصول السنة: فقد أقيمت حمامات السباحة المغطاة والمدفأة في ساحات سباق الخيل تتيح التحرر من جو فصول السنة.

وانضمت سوق العيد المتقلبة الجواله إلى الاستمتاع بوقت الفراغ هذا، وارتبطت بالمدينة. ونموذجها الباريسي هو "سوق العرش" *la Foire du Trône* (١) بما فيه من يانصيب ونصبات النيشان وتجار الكعك المحوج بالزنجبيل والبطارية وشخصياته المرعبة وجباله الروسية (٢) وكاروسلاته (٣). وتزايد بصفة أكثر عمومية انتشار الاستمتاع بوقت فراغ المدينة وشمل فرنسا كلها. وهؤلاء هم جواله أسواق العيد ومعهم عدتهم من المستحدثات الكهربائية والألعاب المذهلة ينتقلون في جنبات

(١) سمي بذلك نسبة إلى الميدان الذي أُقيم فيه نصب عليه عرش احتفالاً بقدم لويس الرابع عشر وماري تيريز، وظل يعرف بهذا الاسم وتقام فيه في وقت معلوم سوق متقلبة للتسلية واللهو يجد فيها الرواد كعكاً محوجاً بالزنجبيل والبطارية، يسمى حرفياً "عش البهار". (المترجم)

(٢) طرق مصطنعة صاعدة هابطة تتدفع فوقها بسرعة مخيفة عربات فيها رواد الخوف والدوخة، وهي من مكونات اللوناپارك إلى يومنا هذا. (المترجم)

(٣) الكاروسيل كلمة مأخوذة من العربية "الكرج"، وهي عجلة مكونة من أحصنة وما شابهها تتدلى في أسلاك تحملها من أعلى هي وراكبيها، بسرعة مخيفة مثيرة، وهي أيضاً من مكونات اللوناپارك إلى يومنا هذا. (المترجم)

فرنسا. والناس يلمون بالكاباريئات والمقاهي، وكثيراً ما يربطون ذلك بفسحهم على متن الدراجة، ويلعبون البلياردو أو الكوتشينة أو لعبة "الكرات" boules أو "الأوتاد" quilles. ويجرى تنظيم مسابقات ويانصيب، وجوقات موسيقية مجمعة، وجوقات آلات نفخ، وفرق كورال حتى في أصغر البلدات، التي كان فيها من الوجاهة والصناع والتجار أكثر من العمال والفلاحين.

عناصر كثيرة تقوم مقام العلامات الدالة على وقت الفراغ الذي اقتطع من العمل، والتسليح la marchandisation [أي النظر إلى الأشياء على أنها سلع تباع وتشتري وتحقق ربحاً] الجاري على المجتمع الفرنسي، وبصفة أكثر عمومية، على المجتمعات الأوروبية و«انتشار الاستمتاع في المدينة بوقت الفراغ وطفرته» (جوليا سيرجو Julia Czergo) ولكن أيضاً الحفاظ على ضروب التفرقة الاجتماعية والجغرافية. هكذا نجد في باريس الشعبية الرقص المسمى "بال موزيت" bal-musette [بمصاحبة الأكورديون]، في حي الباستي Bastille.

• هوجة قاعات العرض

تزايدت قاعات العرض ولكن تناميها لم يكن على شكل واحد. فأماكن المسارح الكبيرة كثيراً ما كانت غالية الثمن: هذه حال المؤسسات المدعومة: "الأوبرا" l'Opéra و"الأوبرا كوميك" l'Opéra-comique أو مسرح "لوتياتر فرانسيس" le Théâtre-français ولكن أيضاً المسارح الخاصة وهي "الفودفيل" le Vaudeville و"البوف پاريزيان" les Bouffes-Parisiens أو "الأتينيه" l'Athénée. وهذه هي في الأقاليم حال مسارح المحليات مثل مسرح "لوتياتر دي سيلستان" le Théâtre des Célestins في مدينة ليون Lyon، وهي مسارح كان عليها الإنفاق على فرق غنائية غالية التكاليف. وكانت هناك مسارح أخرى مثل

لو شاتيليه" le Châtelet أو "لاجيتيه" la Gaîté تجذب جمهورًا من البورجوازية الصغيرة، بل جمهورًا أكثر شعبية يتذوق "الأوبريتات" opérettes و"الكوميديات الميلودرامية" والمسرحيات التاريخية ونوعية "الفيتونات الكلامية" les feuilletons parlés [الحكاوي]. اختفت المشاهد الصاخبة التي كانت في بولفار الجريمة الباريسي لصالح مسارح البولفار "تياتر دي بولفار" les théâtres de boulevard وصالة الجيمناز le Gymnase أو المنوعات "الفاريتيه" les Variétés التي كانت مقصورة على جمهور أرفع طبقة، حتى لو كان تنوع الأسعار (كانت المقاعد أعلى المسرح التي سميت على سبيل الفكاهة "عشة الفراح" أرخص ثمنًا) يسمح بتنوع هو في حقيقة أمره تنوع نسبي جدًا.

في هذه المسارح كان النجاح أو الفشل الذي عرفه مؤلفون وصلت شهرتهم أحيانًا إلينا. المؤلفون الذين كانوا على نسق رجل مثل "موريس دونيه" Maurice Donnay ورثة العروض الإمبراطورية، أنشأوا حتى عام ١٩٠٥ ما جذب الجماهير. وتبعهم بعد عام ١٩٠٧ آخرون أكثر تمشيًا مع ذوق اليوم: وهذا هو "هنري بيرنشتاين" Henry Bernstein يقدم في عام ١٩١١ على مسرح "الكوميدي فرانسيز" la Comédie-Française مسرحيته "بعدي" Après moi التي أثارت لغطًا حيث ندد بها المنددون الذين اعتبروها عملاً يهوديًا لا يليق بهذه الصفة أن يتبوأ مكانًا في الفرنسية! ويحقق "إدمون روستان" Edmond Rostand الانتصار لمسرحيته "النسر الصغير" l'Aiglon في عام ١٩٠٠ ومسرحيته "شانتيكلير" Chantecler في عام ١٩١٠. وتتجر روح الفكاهة البولفاربية عند "تريستان برنار" Tristan Bernard في مسرحيات مثل "المقهى الصغير" Le Petit Café في عام ١٩١١. وينجح "جورج كورتيلين" Georges Courteline نجاحًا رائعًا بأسلوبه الكاريكاتيري الذي سخر به من البورجوازية الصغيرة، ويحلو لـ "جورج فيدو" Georges Feydeau أن يكثر من الدسائس في مسرحياته مثل "البرغووث في الأذن"

La Puce à l'oreille التي كتبها في عام ١٩٠٧. وقدم "جورج دي پورتو ريش" George de Porto-Riche و"هنري باتاي" Henri Bataille و"فلير" Flers و"كايافيه" Caillavet أعمالاً من نوع الفودفيل. وليس هناك أدنى شك في أن مؤلفي هذه الكوميديات الخفيفة الناجحة التي أداها ممثلون مشهورون من قبيل كونستان Constant وكوكلان Coquelin وسارا برنار Sarah Bernhardt أو لوسيان جيتري Lucien Guitry أسهموا في صناعة صورة باريس "العصر الجميل" العابثة المرحة التي اجتذبت بوجوازية الأقاليم، بل اجتذبت كذلك أجانب كثيرين أتوا ليزوقوا مفااتن العاصمة الفرنسية.

وإذا كان المسرح البورجوازي يتربع على العرش في باريس، فإن التمثيليات الشعبية مازالت حية هناك. في الأحياء المهملة أو النائية مسارح صغيرة تمتع مشاهدين يستغلون فترة الاستراحة في تناول الطعام والشراب والاستراخ على طريقة "البيكنيك" في الهواء الطلق. وكان رجال من السرك يجتذبون الجماهير - كان اللاعبين المشهوران "فوتي Footit وشوكولا Chocolat " يقدمان نمره «العبيط والعظيم» «Clown et Auguste» وكان الفشارون المحترفون يعرضون عروضاً حية في الشارع. كذلك كانت هناك صالات «العجائب» مثل "مسرح السحر" للأطفال، وممر شوازل passage Choiseul، ومسرح مدام ساركي Mme Sarqui للأكروبات للأطفال، أو مسرح العرائس في اللوكسيمبور Luxembourg تتيح المتعة للأطفال. وفي مدن فرنسية عديدة أنشئت أكشاك موسيقى، وصالات للموسيقى الشعبية. ولكن المنافسة كانت شرسة. وعندما فشلت الحانات المتطرفة [المسماة بـ] "الجانجيت" guinguettes وليده القرن الثامن عشر والتي كثيراً ما ساءت سمعتها، هي الحانات [المسماة بـ] "الجوجيت" goguettes التي كانت الملتقى الأثير لمنشدي القرن التاسع عشر الهجانين، عندما فشلت هذه وتلك ابتداءً من ١٨٨٠ في شد الزبائن، كان هناك أناسٌ نجحوا في اجتذابهم.

هؤلاء هم منتجو العروض الأكثر شمولاً التي مزجت الأغنيات والفكاهة والمشاهد الجذابة، ازدهرت في باريس والأقاليم هذه المحلات التي أسموها "الإلدورادو" Eldorados أو "سكالاس" Scalas، وهي من نوع "مقاهي الغناء" "الكافيكونس"، وزاد عددها في باريس عن ٢٦٠، ومن أمثلتها "المولان روج" Moulin-Rouge الذي استهدف زبائن من الطبقة الرفيعة و"إيدن" Édén [عدن] الذي استهدف عائلات أكثر تواضعاً، وكانت تتعم بمنظومة تجارية ذات وكالات تجتذب الزبائن بالإعلانات، مما أتاح لها أن تجرف شريحة واسعة من العملاء، وبخاصة تلك التي تأتلف من وجهاء الأقاليم. كانت "مقاهي الغناء" "الكافيكونس" المترفة أو المراقص الشعبية "الباسترانج" bastringues تشد إليها عازفين ومغنين يؤدون بآلات النفخ مقطوعات من الأوبريتات، أو يغنون أغاني جريئة، أو رومانسات عاطفية، أو أغاني واقعية، أو أغاني مستعمرات، أو أغاني بلاد غريبة أو مقطوعات وطنية، "إيليكس" Maïol (أغنيته المشهورة: تعالي يا بويول ١٩٠٢)، "بولوس" Paulus، "درايم" Dranem، "بولير" Polaire، "إيفيت جيلبير" Yvette Guilbert، "جين أفريل" Jane Avril. بيع أغنيات هؤلاء بالمائة ألف نسخة بفضل دعاية المزايدات، وانتشارها على ألسنة مغني الشوارع، واستكمالها بإعلانات العروض، والصور الفوتوغرافية التي طبعت على نطاق واسع، كل هذا استهل عصر النجومية بعد الحرب. صالات الموسيقى [المعروفة باسم] "الميزيك هول" music-halls التي اعتبرت أحياناً تحويراً لعروض الأوبريت في زمن الإمبراطورية الثانية، ظهرت على هيئة أشكال محدثة وأكثر تأخرًا من مقاهي الغناء الكافيكونس التي ازدهرت إبان الإمبراطورية الثانية. وقامت هذه الصالات بتطويع نمرها الخلافة (مزيد من الاستكشافات ومن «المشاهد المثيرة» - نساء ملتحيات، أشياء وهمية)، كما قامت بتغيير الصالات وإضفاء مزيد من الترف عليها وإحداث مساحة فاصلة بين خشبة العرض وبين الصالة التي أطفئت أنوارها. وعمدت إلى تشغيل أوركسترات وراقصات زاد تجردهن شيئاً فشيئاً، "ملكة المراعي"، "تيني

بساقيها في الهواء"، "شبكة فوق بالوعة". هذه الصالات التي تقدم العروض، مشاركةً منها في الولوج بالأنجلوسكسونية وبشائر الأمركة، استقبلت نجومات لهن أسماء لها رنين أنجلوسكسوني من قبيل: الراقصة "لوي فوللر" **Loïe Fuller** و«رقصتها الثعبانية» التي استخدمت مقومات النور وحققت المجد في صالة "الفولي بيرجير" **Folies-Bergère**. هذه الأماكن الاحتفالية المبهجة الكاشفة عن الذوق الميل إلى بهرجة التمثيل، أو «الترف الفقير» الذي كرهه الأخوان "جونكور"، أسهمت في إحكام الصناعة قبضتها على أوقات الفراغ في العصر الجميل. فتنافس المقاولون في أعمال الخيال لاجتذاب المشاهد. وكان من الممكن أن تقدم صالات مثل "كازينو دي پاريس" **Casino de Paris** و"الأولمبيا" على التوالي عروض الميوزيك هول، والحفلات الراقصة، وأسواق العيد، بل كانت تفتح أبوابها لاستقبال هواة الباتيناچ وللعروض السينماتوغرافية. ولكنها تختلف عن كاباريئات حي "مونمارتر" الذي أصبح مركزاً من المراكز الرئيسة للمتعة في باريس التي تغنى لها "أريستيد برويان" **Aristide Bruan** بإفاضة أي إفاضة. وعلى نسق [كاباريت] الـ "شانوار" **Chat noir** [حرفياً=القط الأسود] لـ "رودولف ساليس" **Rodolphe Salis**، تأسس في عام ١٨٨١، تقدم هذه الكاباريئات نوع «الكاباريت الأنفي» **cabaret artistique** لجمهور انحصر بشكل متزايد في بورجوازيين صغار وطلاب؛ والشعراء المغنون يقدحون قريحتهم بنبرات أكثر شعرية في السخرية اللاذعة أو السياسة، ممددين تقاليد حياة البوهيمية وعكس المؤلف.

• الصور تتضاعف

عندما يخرج الفرنسيون من صالات مشاهدة العروض يجدون أنفسهم يواجهون الصور على نحو متزايد. وإذا كانت ساعة مجد الإعلانات المصقات الأفيشيات في السنوات ١٨٩٠ قد أقل نجمها جزئياً، فإن ذلك لم يعد يمنع أعمدة

الإعلانات المُرَيْسِيَّة^(١) من التحلي بإعلانات عن العروض وبناتقال الإعلانات مضاعفة بوسائل مختلفة منها أن يسير بها طوافون يحمل الواحد منهم كالسندوتش إعلاناً على صدره وآخر على ظهره. وقد تلقف "تولوز-لوتريك" Toulouse-Lautrec (توفي في عام ١٩٠١) و"موشا" Mucha وشتاينلاين Steinlein و"جراسيه" Grasset تقنية الإعلان الأفيش التي بدأها "چول شيريه" Jules Chéret. وشخصيات الإعلانات الأسطورية - أمثال "ريبولان" Ripolin أو أمثال "بيندوم" Bibendum - وهي تلهج بالثناء على ميزات الرسم والنقل بالبنيماتيك أي تقنية النفخ خلال شبكة أنابيب - بدأت تكوّن جزءاً من ديكور مدينة باريس ومترو الأنفاق. ذلك وقت سيادة الإعلان الأفيش الملون الذي يقف إلى حد عجيب على طرف نقيض من الفوتوغرافيا والكارت پوستال التي كانت تطبع بالأبيض والأسود على اعتبار أنها للاستخدام أكثر منها للزخرفة.

وامتدت الثقافة البصرية بعيداً إلى ما وراء هذه الصور الثابتة. وظهر الذوق المتجه إلى الاستعراض والبهجة في المعارض الدولية، من قبيل معرض ١٩٠٠ الذي بنيت من أجله أجنحة مستعمراتية منيفة، أو- على مستوى أكثر تواضعاً - من قبيل "متحف جريفان" Musée Grévin [متحف الشمع] الذي يعرض تماثيل من الشمع وصوراً متحركة. وليست الحقبة مجردة من الإبهار المرّضي: كانت زيارات المقابر والمشرفة تحظى بتقدير خاص، على الرغم من أن المأمور "لبيين" Lépine منع ابتداءً من عام ١٩٠٧ التردد على المشرفة. أما الشغف بالمشهد البانورامي، فإذا كان قد فقد شيئاً من الإقبال الذي عرفه قبل بضع عشرات من السنين، فإنه ظل

(١) أعمدة الإعلانات المُرَيْسِيَّة Morris colonnes أعمدة أسطوانية عريضة في الشوارع تلتصق عليها الإعلانات، واشتهرت خاصة بالإعلان عن صالات العرض المسرحي والسينمائي وما إليها. (المترجم).

بأقياً؛ وأصبح من الممكن أن يصبح «سينيوراما» وأن يسمح للمشاهدين المجتمعين في منطاد قابل للتوجيه بأن «يقوموا بجولة في العالم السينيماتوجرافي». والواقع أن السينما قلبت الكثير من العادات.

أول عرض سينمائي عام نظمه في ١٨ ديسمبر ١٨٩٥ الأخوان «لوميير» Lumière بـ "الجران كافيه" في "بولفار دي كابوسين" في باريس. وكانت برامج العروض التالية تتكون من شذرات قصيرة جداً تنتمي أكثر ما تنتمي إلى الغرائب العلمية والمشاهد الريفية. وكان الفنيون العاملون مع الأخوين «لوميير» باعة سينيماتوجراف جوالين بمعنى الكلمة، يصورون ويعرضون على الآلات نفسها، بمساعدة صوتية من الفونوغراف. ابتداءً من سنة ١٨٩٧ أكملت برامج العروض بإضافة أحداث جارية و«غرائب وطرائف» على نسق الريبورتاج أو الرحلة السياحية أو موضوعات تغلب عليها سمات الأحلام. وعلى الرغم من أن مصطلح سينيماتوجراف ظل مقصوراً على الأخوين «لوميير» Lumière فإن ما كان يسمونه آنذاك «الفوتوغرافيا المتحركة» عرف نجاحاً كبيراً في باريس والأقاليم وفي أوروبا قاطبة. «سينما الغرائب الجذابة» هذه - أفلام قصيرة جداً تعرض مناظر طبيعية ونمراً من المюзيك هول أو مشاهد من الشارع - جرى نشرها في مختلف أنواع الأماكن: محلات تجارية («دوفاييل» Dufayel في باريس)، سيركات، مسارح، كافيكونسات، صالات مюзيك هول Music hall، قاعات خلفية في المقاهي، منتديات، أسواق عيد. وكان الوقت صعباً - شراء الأفلام كان غالباً بالنسبة للمستغلين الذين كان أغلبهم في أوضاع هشة، المجتمع الجيد ألم به إرهاق عابر، حريق "بازار العمل الخيري" في ٤ مايو ١٨٩٧ أحدث قلقاً - وكان الجولان هو الذي أتاح للسينما أن تنمو. راح العارضون الجوالون وقد تزودوا بأجهزة قابلة للفتح والنقل يجوبون ربوع فرنسا تظلم قطارات السكك الحديدية أو يسلكون الطرقات.

وحدثت عدة تغييرات حول عام ١٩٠٧. فقد قام "پاتيه" Pathé - وكان أصلاً يصنع أدوات عرض سينمائي ويبيعها - بإيقاف بيع الأفلام مفضلاً تأجيرها. وتوازى مع ذلك إنشاء صالات عرض سينمائي ثابتة تقريباً في كل مكان في فرنسا (١٧٠ صالة عرض كانت محجوزة لهذا الغرض قبل الحرب في باريس)، بينما استمر العارضون الرُحّل في النشر والانتشار في المناطق التي قلت فيها إمكانات اتخاذ صالات عرض ثابتة. إلا أن تضاعف أعداد الصالات والمنتجين لا ينبغي أن يسدل قناعاً يخفي التفرقة الاجتماعية الشديدة: فلم يكن هناك من نقاط مشتركة إلا القليل بين صالات العرض الفاخرة من قبيل "جومون بالاس" Gaumont-Palace [حرفياً = قصر جومون] بميدان "كليشي" Clichy التي افتتحت في عام ١٩١١ وصالات العرض المتواضعة في هذا الحي أو ذلك. أما الصالات الأولى فكان مديروها يجتذبون زبائن ميسورين مغرمين بالحفلات الصباحية «الماتينية»؛ وأما الصالات الأكثر شعبية فكان جمهورها العريض يفضل الحفلة المسائية «سواريه» يوم السبت.

وفي الأحوال كلها أخذ البرنامج - الريبرتوار - يتغير شيئاً فشيئاً: فحدث انتقال من «المناظر» إلى خياليات أخرجت على شكل مشاهد. وكان البرنامج يصاحبه عزف على البيانو أو الأرغن، وتغذية مؤثرات صوتية زاد تعقيدها أو قل، ويعلق عليه كَلَمَجِيَّة (مقدمون) أو «خطباء» قبل أن يؤدي استخدام الانترتترات، التغيرات داخل الفيلم، إلى تلاشي هذه المهنة تدريجياً. وجرت أعمال عديدة على الصوت (كرونوفون جومون) وعلى اللون (الذي كان يوضع يدوياً على الفيلم) صاحبت هذه الفترات الأولى للسينما. والخلاصة أن «السينما الصامتة» لم تكن قط صامتة، ولم تكن أبيض وأسود (إلا بالنسبة للمستغلين الأقل ثراءً) (كريستيان مارك بوسينو Christian-Marc Bösséno). وطالت مدة الحفلات، فبعد أن كانت ثلاثة أرباع الساعة، تجاوزت الساعتين، بل الثلاث ساعات في دور السينما الكبرى.

ومزجت لوحاتٍ من الأحداث الجارية الفعلية أو المصطنعة (أول جريدة سينمائية منتظمة "باتيه جورنال" **Pathé journal** كانت في البداية أسبوعية، يرجع تاريخها إلى عام ١٩٠٨) وأفلامًا قصيرة جدًا بين ١٠ و ٢٠ دقيقة، بأنواعٍ متنوعة كل التنوع: «مشاهد مضحكة»، «في الهواء الطلق» و«بانورامات» و«ضحكات مجنونة» و«حوادث درامية أليمة» و«دراسات اجتماعية» و«مشاهد حزينة» و«تمثيلية من الكتاب المقدس» و«تمثيلات كوميدية عاطفية». وتضاف إليها طرائف جذابة (وصلات غنائية، نمر حواة، نمر تقليد فكا هي) ويتخلل الحفلة فترة أو عدة فترات استراحة، قبل أن يُدار «الفيلم الكبير الذي يستمر بضع عشرات من الدقائق، وكل هذه الأشياء تجري في جو غالبًا ما يكون جياشًا.

وكان المختصون في الإمتاع أول من استولوا على هذه الطريقة وطوعوها للصناعة وابتكروا «سينما الخدع» مستلهمة من السيرك ومن الكافيكونس ومن المسرح. فاستخدم "ميلييس" **Méliès** مواهبه في خدع الحواة ونفذ فيلم "رحلة في القمر" في عام ١٩٠٢. وفضل كثير من كتاب السيناريوهات، سواء كانوا روائيين شعبيين رجعوا إلى مذهبهم أو خيول طروادة من الأكاديمية الفرنسية، أن يندفعوا إلى كتابة أفلام واقعية. وبدأت جمعية "لو فيلم دار" **Le Film d'art** [حرفيًا = فيلم الفن] التي أسست في عام ١٩٠٨ بفيلم "اغتيال اللوق دي جيز"، وأخرج "لوي فيياد" **Louis Feuillade** للمنتج "جومون" **Gaumont** العديد من الأفلام الدرامية التاريخية. وأخيرًا تلقت موهبة إخراج أفلام فكا هي التراث المكتوب "الضحك" أو "صحن الزبد" لتخرج مشاهد أخذ شخص على أنه شخص آخر، ومواقف خارقة للمألوف: أبدع "ماكس ليندر" **Max Linder** للمنتج "باتيه" **Pathé** في عام ١٩٠٩ سلسلة "ماكس" **Max**، وأبدع "فيياد" **Feuillade** في عام ١٩١٠ سلسلة "بيبي" **Bébé** وأبدع "جان دوران" **Jean Durant** سلسلة "كالينو" **Calino**. والسينما عندما تكون واقعية تكون تقليدية، وهكذا فإن سينما الخيال والخروج على المعقول تحو منحى النقد.

وإذا كانت الشركات الفرنسية في بداية السينماتوجراف، وبخاصة "جومون" Gaumont و"پاتيه" Pathé، في وضع قوة، فقد تعرضت شيئاً فشيئاً لمنافسة شركات أوروبية وأمريكية، حتى وإن ظلت في وضع مهيم حتى نشوب الحرب. وسوف تفقد الشركات الفرنسية أنصبه من السوق بقدر ما كان من الصعب أن تقوم السينما الفرنسية - التي أرادت لنفسها كما قال "پاتيه" Pathé أن تكون «تسلية المتواضع والعامل» - بتجديد نفسها: كانت مشاهد الحياة الأمريكية هي مصدر الإلهام بالنسبة إلى العديد من الأفلام الواقعية وسيكون من الضروري الانتظار حتى عام ١٩٠٩ لنرى أول فيلم فرنسي طويل، هو فيلم "النيرت" L'Assommoir إخراج "ألبير كاپيلاني" Albert Cappelani.

التسلية أيضاً هدف الرياضة البدنية التي هي وقت فراغ البورجوازية، ولقد كسبت الرياضة قبل الحرب شيئاً فشيئاً جمهوراً شعبياً.

• الصحة والمتعة

بعد أن ظلت السياحة زمناً طويلاً حكرًا على الأرستقراطية والبورجوازية العالية اللتين كانتا تنزلان في الفنادق الفارهة على شواطئ البحر أو في الوديان أو المنتجعات الجبلية الأوروبية، هاهي ذي تمس قطاعاً متعاطماً من سكان المدن. ما من شك في أن منتجعات الاستحمام الكبيرة والمشاتي ملاذ أوسع الناس ثراء: مدينة بياريتس Biarritz التي رفع نابليون الثالث شأنها، وكذلك "كابور" Cabourg و"كان" Cannes أو "شامونيكس" Chamonix. ومع ذلك فمنذ عام ١٩٠٠ أصبح ما يزيد على ٧٠٠٠٠٠٠ يختلفون إلى مدن الاستشفاء. ويشهد ما فيها من كازينوهات ومطاعم وميادين سباق الخيل أنها لم تعد مجرد أماكن للاستشفاء بل أصبحت مدناً للمتعة. وعلاوة على ذلك فقد جرى تنظيم السياحة: "جرينوبل" Grenoble

و"بياريس" أنشأت أول نقابات على سبيل المبادرة في نهاية السنوات ١٨٨٠ وأنشئ المكتب القومي للسياحة في عام ١٩١٠ لمركزة بيانات هذه الهيئات المحلية. وأتاح تطور السكك الحديدية إبان القرن التاسع عشر زيادة الانتقالات القصيرة المدى زيادة مطردة. وكانت تذاكر السفر بالتعريفه المخفضة إلى «حمامات البحر» و«الرحلات» و«قطارات المتعة» فرصاً اغتتمت في اللحظة التي غلبت فيها متعة الحمام فوائده الطبية. ولكن البلاجات التي اختلفت إليها البورجوازية الصغيرة والقليل النادر من العائلات العمالية ليست هي مع ذلك نفس بلاجات البورجوازية.

ومن الممكن ملاحظة هذا الصدع الاجتماعي في الأنشطة الرياضية.

ظلت الرياضة زمناً طويلاً حكراً على النخبة الثرية، وعندما أطلق "بيير دي كوبرتان" **Pierre de Coubertin** "الألعاب الأولمبية" في عام ١٨٩٦ حرص على ألا يفهمها على أنها تظاهرة شعبية. كذلك تمسك "النادي الألبيني" الذي أنشئ في عام ١٨٧٤ بقصر العضوية على النخبة. وتطلب الأمر حماس منظمي «المستعمرات» العلمانية والمؤسسات الخيرية الكاثوليكية في أوائل القرن [العشرين] لكي تنتشر موضة "الألبينية" **alpinisme** بين الشرائح الأكثر شعبية من السكان. ونفذت الرياضات الأنجلوساكسونية - كرة القدم، والرجبي أو ألعاب القوى - إلى فرنسا بواسطة الشباب البورجوازي في المدن، ولم تصبح شعبية إلا ببطء إذا قيست بالرياضة البدنية ورياضة الشيش اللتين تضاعفت أعداد جمعياتهما بسرعة.

أما وضع الدراجة فهو أكثر تعقيداً. ظلت الدراجة [البسكلتة، الفيلو] ردحاً من الزمن شيئاً ترفيهاً، وقدرت قيمتها بعد عام ١٩٠٠ بنيف وخمسمائة فرنك واشتراها الناس، ووصلت ببطء إلى الطبقات الوسطى. وهكذا يعتبر نادي "التورينج كلوب الفرنسي" الذي أنشئ في عام ١٨٩٠ وبلغ عدد أعضائه في عام ١٩٠٥ مائة ألف عضو، ملاذ راكبي الدراجات. وتطبق الملحوظة نفسها على الجمعيات العديدة التي بدأت تنافسها على أية حال الاتحادات الأولى للدراجة الأدنى درجة.

وهذا هو على العكس جمهور سباق "تور دي فرانس" الذي أنشئ في عام ١٩٠٣ على يد مجلة "لوتو" L'Auto [=السيارة] هذه المجلة الوطنية المنافسة لمجلة "فيلو" Vélo [=الدراجة] هي أولاً وقبل كل شيء آخر مجلة شعبية مهتمة بسباقات التحمل أيضاً Vél'd'Hiv. والشغف الذي تثيره على مستوى نجاح إنجازات رياضية كبيرة أخرى وهو ما يوضحه المكان المتزايد الأهمية الذي تقسحه الصحافة لمثل هذه الموضوعات.

ذلك تقرير مزدوج إذن. الرياضة من ناحية تظل شغل فراغ بورجوازي. والرياضة من ناحية ثانية تتطور تطوراً ظاهراً: فهذه مقاصد القرن التاسع عشر الصحية والمقاصد التي تبعت حرب عام ١٨٧٠ الفرنسية الألمانية والتي تتعلق بإرادة تكوين أخلاقي للأمة يواكبه بالضرورة تكوين عسكري ملحوظ في إنماء الجمعيات الرياضية وحمامات السباحة، لم تعد مقاصد لها الأسبقية. أصبحت الغلبة عندئذ للهو والعروض الشعبية. ولا بد من أن نضيف إلى ذلك نيل وقت لذاته، اتسع مداه نتيجة الالتزام بالراحة يوم الأحد بقرار تم الاقتراع عليه في عام ١٩٠٦، وتعميم اليومية على أساس عشر ساعات [تقرر] في عام ١٩١٢. وبات من الممكن أن يتم شغل وقت الفراغ بطرق متنوعة: طريقة فردية بممارسة صيد السمك أو غيئة الحمام أو الهوايات أو تنسيق الحديقة العمالية - أو "جمعية قطعة أرض وبيت" التي أسسها القسيس "لومير" abbé Lemire في عام ١٩٠٣؛ أو طريقة أكثر جماعية بمشاركة في فرق مزامير وفرق غنائية واحتفالات مثل الدوكاسات^(١) والكرنفالات أو في مسابقات مثل مسابقات الصيد التي انتشرت بشكل عام في السنوات ١٨٩٠. هذه الممارسات التي تثبت وجود نزعة فردية متنامية ووجود انتشار جماهيري لشغل أوقات الفراغ، تعلن على نحو ما تغيرات ما بين الحربين.

(١) الدوكاس' ducasse أصلاً عيد من أعياد الكاثوليك، ثم أصبحت الكلمة، شأنها شأن الكرنفال والكيرميس، تطلق على سوق العيد التي تقام في ساحات مكشوفة وتحفل بما تحفل به الموالد من تسلية ولعب ولهو. (المترجم)

الفصل الثاني

الحرب العظمى والعشرينيات

تستهل الحرب العالمية الأولى حقبة عجيبة سواء في مجال الإبداع الفني أو في مجال الإنتاج ومجال مسلك الإنثليكتواليين *intellectuels*. وإذا كان من الممكن استرجاع مسار تجديد الأفكار، فإن التزام الفقهاء *cleres* الذين حيرتهم الحرب إذ تحتم عليهم أن يتخذوا موقفاً من الثورة البلشفية⁽¹⁾، لم يعد في مقدورهم أن يقيسوا أنفسهم بمقياس واحد هو مسألة "دريفوس". ولما كانوا يتعرضون لمعارضات إيدولوجية شديدة، فقد ظلوا يكتون عالماً مغلقاً لم يعد يتحدد كاملاً بناء على المثل الأعلى للعدل والعدالة الذي كان قائماً قبل الحرب، وهو ما أضر ببعضهم ضرراً كبيراً.

وكان التصور الفني في تلك السنوات، علاوة على ذلك غامضاً؛ فقد جرت العادة بالحديث عن السنوات المجنونة استحياءً لجو السلام هذا الذي كان المبدعون فيه يظهرون برغبة عارمة في التجديد وإعادة بناء عالمٍ على أسس جديدة. وكانت العودة إلى الرخاء والوفاق الأفضل مع ألمانيا ابتداءً من ١٩٢٤-١٩٢٥ يحيدان هذه الحماية الإبداعية التي هي في جوهرها من عمل النخبة بعيداً عن اهتمامات ومطالب شريحة العمال وشريحة الفلاحين من الشعب. ولكن على نحو يتوازى مع هذا السعي إلى الحدائثة وعلى نسق أمم أوروبية أخرى، كانت هناك رغبة قوية في استعادة «عصر جميل» *Belle Epoque* - وهذه التسمية اخترعت في السنوات العشرينية

(١) البلشفية مذهب سياسي وفكري قائم على الماركسية اللينينية يهدف عن طريق تفجير ثورة اجتماعية إلى تحقيق مجتمع لاطبقي عادل، وتمكن البلشفيك عن طريق ثورة أكتوبر ١٩١٧ في روسيا من فرض النظام الشيوعي؛ وكان الاشتراكيون الفرنسيون يحسنون الظن بالنظام الشيوعي الروسي إلى أن اكتشفوا ما مارسه من استبداد، فتغيرت المواقف على نحو ما يبين الكتاب. (المترجم)

لتصف عالم ما قبل الحرب [العالمية الأولى]. هل هذه الرغبة تعبر عن رجعية؟ أم عودة إلى قيم وأساسيات كلاسيكية؟ أم بحث عن نظام أكبر ومزيد من البساطة؟ هذه الحركة من الصعب تمييز خصائصها. وهي على كل حال تثبت ثنائية تلك السنوات: «تذكير بالنظام» من ناحية، ومن الناحية الأخرى "سنوات مجنونة"، وجهان لفترة ما بعد الحرب، لم يتزامنا كل التزامن ولم يتتابعوا كل المتتابع.

ثقافة الحرب وثقافة ما بعد الحرب.

«ثقافة حرب»؟

• تفضيع وتهوين

كيف نعرف مفهوم «ثقافة حرب»، تلك المفهوم الذي قدمه بعض المؤرخين منذ السنوات التسعينية؟ «مجموع التصورات والتوجهات والممارسات والمنتجات الأدبية والفنية التي عملت كإطار لاستثمار الشعوب الأوروبية في الصراع»، هذا هو شرح "ستيفان أدوان-رُوزو" Stéphane Audoin-Rouzeau الذي يرى أن الحرب العالمية الأولى تمثل لحظة خاصة لتفضيع⁽¹⁾ العقول **brutalisation des esprits**.

و«ثقافة الحرب» لا تتخذ فقط شكل «حشو الجمجمة»، وإن كان ذلك حقيقة واقعة، فالصحافة القومية إذ تنافس في بث النداءات الوطنية، وإذ تضاعف الأخبار الزائفة و«الملفقة»، وإذ تجعل نفسها سير نقل لحركة الدعاية الحكومية، تحيط الرأي العام بإطارها. وهي تخترق المجتمع أكثر بتهوينها **banalisation** صورة الصراع،

(1) تفضيع، كلمة استحدثناها من "تفضيع" brutal، مقابل الكلمة الفرنسية المستحدثة **brutalisation**. وربما كان من الممكن كذلك استخدام كلمات: تبشيع وتشنيع وترويع وتشريس. (المترجم)

وتبصم البلاد على نحو قوي بقدر إفادتها من تطور الثقافة الوسائطية الذي بدأ منذ القرن السابق. فالصورة في الواقع حاضرة كل الحضور. الصور الفوتوغرافية، والجريدة السينمائية للأحداث الجارية، والإعلانات الملصقات الأفيشات، وبطاقات الكارت بوستال، والمصورات المدرسية، وسلسلة طويلة من أشياء متنوعة توجه الإنسان تجاه الصراع دون ما تغيير. ويمر تهوين banalisation الصراع أيضًا من خلال الإبقاء على ممارسات أوقات الفراغ المعهودة في زمن السلام: على الجبهة كرة قدم، وبرامج ميوزيكهول، ومسرح للجيش؛ ومن خلف المقاهي الكافيكوتس ومسارح تتولى بعروضها الحمية الوطنية بعضها تلو البعض. في المدرسة موضوعات مسائل الحساب أو الإنشاء بالفرنسية أو الأمثلة التي تغذي دروس التاريخ والجغرافيا والتربية الوطنية تظهر شاهدة على موقف الحرب المحوري. ويستهدف الخطاب المدرسي وأدب الطفل وعسكرة bellicisation الألعاب استنفار الشباب. وقد رُكِّبت بعض الرموز على دبائيس، على صورة الأطفال - الأبطال الساعين إلى اللحاق بالجبهة، وأصبحت من أدوات الدعاية. والصراع الحاضر كل الحضور في المكان العام يجري تقديمه على الرغم من ذلك على نحو مطَّهر ومجرد جزئيًا من الواقع.

وتقافة الحرب تتناول موضوعات تحرص على الرضا بالصراع. إننا نشهد نشر ديانة وطنية: موضوع الانتقام يعاد استثماره ويتحول إلى حرب صليبية من أجل الحضارة. ويتيح نشر روح التضحية ربط المعتقدات الجمهورية والمسيحية معًا حول حرب يتخيلونها افتدائية. وعلى نطاق أوسع تعتمد ثقافة الحرب على معتقدات جمهورية وقومية لرجال مكلفين بالدفاع عن البلد، ولكنها تعتمد أيضًا على موروث من تصورات سابقة على نشوب الصراع: تأملات في الانحلال الفسيولوجي للعدو؛ ذكرى حرب ١٨٧٠ وقناصيتها غير النظاميين. تقاوم النزعات القومية. ثقافة الحرب تتدرج في إطار تفضيح المجتمعات الأوروبية

"جورج مُسّ" (George Mosse) أي في إطار لحظة تم فيها تجاوز عتبات الفظاعة، إنكار «عملية الحضارة»، وهو ما بينه "توربير إلياس" Norbert Elias.

هذه الرؤية لتقافة حرب مُفردة مستندة على فكرة موافقة الشعب تناولتها اليوم بالإكمال والتدقيق دراسات يشدد بعضها على عُنف قهر الدولة، ويشدد بعضها الآخر على المتغيرات الاجتماعية والإقليمية والجنسية بل الفردية التي تلحق بالإجماع المعمم. الرضا بالموت يمكن أن يتخذ لدى «الشجعان» أكثر من معنى: النضال من أجل انتصار البلد؛ الصمود أيًا كان الثمن؛ أن أنتصر لكي لا أموت. من الممكن هكذا إخراج طيف كامل، من المقاومة إلى اعتياد القتال.

• الخروج من الحرب

من الصعب أن نتحدث بشأن ما بعد الحرب مباشرة عن «عملية فك استنفار ثقافي» («برونو كابان» Bruno Cabanes). على العكس. العديد من السمات البارزة لتقافة الحرب تظل باقية بل تبلغ ذروتها: فتضحية الجنود الشهداء يجسمها نصبٌ للموتى يقام في كل تقسيم محلي. ومنذ أن يرتفع بناؤه ينتظم حوله إحياء الذكرى في الحادي عشر من نوفمبر - الذي أصبح في عام ١٩٢٢ عيدًا قومياً يجمع كل عام المحاربين القدامى في احتفال مدني وجنائزي؛ وتصبح موضوعات التنافر بين الفرنسيين والألمان، والفظائع الفعلية أو الافتراضية، التي اقترفها العدو، مثل «قطع الأيدي» موضوعات دعاية، وتظل المبالغة الكلامية الهجائية حاکمة.

ولكن الخروج من الحرب عملية بطيئة ومعقدة. على المدى القصير تقام الاحتفالات لاستقبال الكتائب، واحتفالات العودة، والولائم ومسيرات الانسحاب بالمشاعل والألعاب النارية كلها تغذي ثقافة الحرب. على مدى أطول يرتكز الخروج من الحرب على الأهمية التي تناط بأبطال الحرب. وعلى الرغم من إخفاء

أو كبت آلام المحاربين القدماء فإن هؤلاء الشباب الذين يحمل بعضهم وصمات الحرب - «أفواهاً محطمة» وضروباً من العجز - يلمون بالمكان العام. وبنوء الحزن ثقيلًا مهيمناً في هذه السنوات بعد الحرب مباشرة، حزنٌ جماعي يصيب جماعات متميزة (عائلات، قرى...) كما يصيب الأمة قاطبة.

بصمات الحرب في عالم الإنترنت واليوتوب

تبدو الصدمة التي سببها الحرب شرسة شرسة خاصة لدى الإنترنت واليوتوب وفي عالم الأفكار. هذا هو التزام الفقهاء الفاعلين قد تعدل، وهذه هي القيم وطرائق المعرفة التقليدية قد وضعت على الدوام موضع الشك.

كانت نهاية القرن التاسع عشر قد شهدت لصالح مسألة "دريفوس" انشطار عالم الفقهاء إلى معسكرين متعارضين تعارضاً واضحاً، ولكن عشية الحرب العالمية الأولى، اختلفت مسارات أولئك الذين كانوا قد انحازوا إلى الكابتن اختلافًا خطيراً. ذلك لأن هذه الحرب التي كان المفترض أن تكون «آخر حرب مطلقاً»، وثورة ١٩١٧ البلشفية غيرتاً معطيات التصور الأول؛ منذ ذلك الحين وعلى نحو أشد تحديداً نشبت المعارضة بين دعاة القومية ودعاة السلام؛ منذ ذلك الحين أصبح اتخاذ مواقف سياسية يلعب دوراً فارقاً حتى إن لم تصل هذه المواقف إلى الدرجة العالية للالتزام الجماعي في السنوات الثلاثينية.

• في قلب الصراع: تراجع الإنترنت واليوتوب وتعلمهم

إذا كان الصراع قد هز الإنترنت واليوتوب هزاً عنيفاً فإنما يرجع السبب في ذلك إلى أنهم شاركوا فيه في الصف الأول. كانت الفرق بصوفها المضمومة في عام

١٩١٤ ترى حشودها المختلطة التي تضم طلابًا وأساتذة وأدباء تسير مسيرتها. فقد دفع تعاضم النزعة الوطنية إلى صفوف الجند شبابًا من الطلاب، وأدباء من قبيل "ألان- فورنييه" **Alain-Fournier** و"إرنست بيسشاري" **Ernest Psichari** أو "جوي بوسكيه" **Joë Bousquet**، وكذلك متطوعين أكبر سنًا على شاكلة "ألان" **Alain**، وأجانب مثل السويسري "ساندرار" **Cendrars** أو الإيطالي "كانودو" **Canudo**، وكانوا حشدًا عديدًا حتى إن فرقة خاصة من الفيلق - الليجيون - لزم إنشاؤها لاستقبالهم. منذ ذلك الحين كان كل مشروع إبداعي مطول يصبح مخاطرة.

وعلاوة على ذلك تباطأ الإنتاج المطبوع ضحية رقابة قاسية. وكانت الجرائد التي تحكي بطولات الجنود - جريدة "ليكو دي پاري" **L'Écho de Paris** (الطبعة عدد نسخها ٥٠٠٠٠٠ في عام ١٩١٧) أو "لاكسيون فرانسيز" **L'Action française** - تحتل مكان الذروة. كان "پروست" **Proust**، و"جيد" **Gide**، و"رودان" **Rodin**، أو "أبولينير" **Apollinaire** قراء مواظبين لجريدة "لاكسيون فرانسيز" **L'Action française** التي بلغت طبعتها ١٥٠٠٠٠ نسخة في عام ١٩١٧. وثمة أعمال أكثر أدبية من مثل "النفس الفرنسية والحرب" تأليف موريس بارس" **Maurice Barrès**، «كروان المذابح» على حد قول "رومان رولان" **Romain Rolland**، أو من مثل "أعمال پول بورجيه" **Paul Bourget** تكمل جوقة الأصوات ذات النزعة القومية العارمة. وفي أعقابها كرس "ريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** و"مونتييلان" **Montherlant** بعد الصراع ريشتهما لفكرة خيرة حربية تزيد الفرد ثراءً وتحمل الأمل للإنسانية. وهناك أدب أقل دعاية وأقل افتتاحًا وإن ظل متجهًا إلى إحاطة الأبطال الفرنسيين بعبق البخور، أدب يتغنى بشجاعة شباب المناضلين وشرفهم: تلك أبيات شعر دبجتها "أنا دي نواي" **Anna de Noailles** أو رواية بقلم "رينيه بينجامان" **René Benjamin** هي رواية "جاسپارد" **Gaspard** التي حصلت على جائزة "جونكور" **Goncourt** في عام ١٩١٥. إلا أن الإنتاج أصبح على مر الشهور

وبسبب الكلال والتقرز أقل كَلَفًا بالعسكرية وزينتها. واحتلت جرائد أماطت اللثام عن الأخبار المزيفة و«الأخبار المفبركة» المشهورة و«حشو الجماجم» مكاناً لا يستهان به، فأصبحت جريدة "ليفر" L'Œuvre يومية في سبتمبر ١٩١٤ وتأسست جريدة "لو كانار أنشينييه" Le Canard enchaîné في عام ١٩١٦. وتضاعفت الكتابات الأكثر ميلاً إلى فضح بؤس الحياة في الخنادق والاختراقات الفتاكة؛ وعلاوة على شهادات الشهود الواقعية الدامغة هناك مؤلفات تعد إلى الإدانة عمداً مثل: "النار، يوميات سرية" Le Feu, journal d'une escouade (١٩١٦) تأليف "هنري باربوس" Henri Barbusse الذي يوجه هجوماً بمعنى الكلمة إلى المجتمع البورجوازي والرأسمالية والنزعة العسكرية؛ و"جورج ديهامل" Georges Duhamel في "حياة الشهداء" Vie des martyrs (١٩١٧) أو "الحضارة" Civilisation (١٩١٩) يحلل المنافسات الإمبريالية للدول الأوروبية الكبيرة وضلال الغرب. كانت هذه تلقى الترحيب من المجالات المسالمة التي تولدت عن الحرب، ولكنها لم تكن تشغل إلا مكاناً محدوداً في النوتة الوطنية التي كانت تُعزف آنذاك.

ولا يجحد جاحد أن الإنتليكتواليين وقفوا على الفور، كلهم أو جلهم، وقفة منشدي الوطنية الفرنسية. في عام ١٩٣٤ شجب "جان جييهنو" Jean Guéhenno على أية حال «جمهورية الأدب» هذه التي بدا له أنها «أصبحت مؤسسة جنائزية مريحة». والحق أن الهيئات العاملة على تغذية دعاية الحرب ازدهرت: "لافيس" Lavisse و"دوركهايم" Émile Durkheim و"هنري برجسون" Henri Bergson أو شارل سينيوبوس" Charles Seignobos يشاركون في "لجنة الدراسات والوثائق عن الحرب"؛ ويقوم "هوبير بورجان" Hubert Bourgin و"جوستاف لانسون" Gustave Lanson في عام ١٩١٧ بتأسيس "الرابطة الأهلية" La Ligue civique. وليسوا كلهم مشغولين بمتابعة نزعة قومية عارمة ولكن النداء تلقته الأسماع، ومن هذه

الناحية فإن انضمام المتقنين الاشتراكيين إلى الاتحاد المقدس l'Union sacrée لا
يعدم أن يكون أمرًا ملحوظًا: فقد عين "ألبير توما" Albert Thomas المؤرخ والنائب
البرلماني الاشتراكي وزيرًا للتسليح في عام ١٩١٦. هكذا سمحت لهم الحرب بأن
يندمجوا وسط الفقهاء وبأن يسيروا في صفوف جمهورية انتقدها بعضهم.

وبالتوازي مع ذلك، ولكن على نحو هامشي - وهو ما يشهد على انغلاق
فكري شديد - ظهرت على السطح جبهة داعية إلى المسالمة وإلى الأممية -
تحلقت بصفة خاصة حول "رومان رولان" Romain Rolland الذي أثارت
مجموعة مقالاته التي بعنوان "من فوق المعمة" والتي نشرت في سويسرا في عام
١٩١٥ صحوة وإعجاب طليعة كاملة. ظهر حينذاك العديد من «المجلات
الصغيرة» - هي أدلة على نهضة ناشطة لا سبيل إلى إنكارها: La Forge لا فورج
[حرفيًا = ورشة الحدادة] و Les Humbles "ليزامل" [حرفيًا = أرقاء الحال]، و Les
Cahiers idéalistes français "الكراسات المثالية الفرنسية"، و"لا كارافان" La
Caravane [حرفيًا = القافلة]، و Les Hommes du jour "رجال اليوم"، و Demain
[حرفيًا = الغد] - تضاعف المقالات المتعمقة عن ضرورة السلام للعالم وتنتشر
أعمال رجال تتناولها الأيدي مكونة مجالاً، صحيح أنه محدود ولكنه متحد. وهؤلاء
الرجال إذ يختلفون إلى أماكن مختلفة عن أماكن الاشتراكيين الوطنيين - "اتحاد
الحدادين" أو "جمعية الدراسات الوثائقية والنقدية عن الحرب" - يؤكدون الانفصال
في داخل عالم الفقهاء الاشتراكيين.

هذه التوجهات التي يتخذها الخطاب والتي تسلك مسلك الراديكالية، وهذه
المواقف التي تتبلور حول الحوار القومي في أثناء الحرب، هل تُغير، عندما تنتهي
هذه الحرب، اتجاه تدخل الإنتليكتواليين في الحياة العامة؟ وهل يمكن أن يكون
النمط هو نمط الالتزام الديرافوسي؟

• بعد الصراع: من التمرد إلى اتخاذ مواقف حزبية

المعلومة الأولى التي ترج التزامهم تكمن أولاً وقبل كل شيء آخر في نزيف الدم الذي ابتلي به الإنثليكتواليون طوال أكثر من أربع سنوات. ابتداءً من "شارل بيجي" Charles Péguy الذي قتل في سبتمبر ١٩١٤ إلى "أبوللينير" Apollinaire الذي جرح أولاً ثم فتكت به الإنفلونزا الإسبانية في عام ١٩١٨، مروراً بالمحرك "الآن- فورنييه" Alain-Fournier و"إرنست بسيشاري" Ernest Psichari، تخلخت صفوف الكتاب. وهناك ما هو أشد إيلاًماً ألا وهو أن الطلاب كانوا في مقدمة من قضت عليهم الحرب: في "مدرسة المعلمين العليا" بلغت نسبة من قضوا نحبتهم في المعارك من طلاب دفعات ١٩١٠ - ١٩١٣ خمسين بالمائة ٥٠%. وعجلت الحرب حركة ذفعة «جيل النار» الذي ولد حول عام ١٩٠٥ والذي نجا من الخنادق فوجد نفسه في وضع صعب في «جوقة من العجائز» هم دائماً أصحاب الصوت المسموع.

والصدمة المعنوية صدمة فظيعة كذلك. فالتمرد يفور ويزأر في الرجال الذين صمموا كل التصميم على اقتراح حلول تحل محل المنظومات المقامة قبل ١٩١٤: وقف الإمبريالية الاقتصادية والسياسية التي أرادت أوروبا ممارستها على العالم، وقف الليبرالية المفروضة بالقوة، وقف التفرقة بين الشعوب! ولن ننسى الصدمة الثانية التي جاءت في تلك السنوات، ألا وهي الثورة الروسية [أكتوبر ١٩١٧] التي توحى بأن هناك بديلاً للأنظمة المستبدة الكبيرة وللديمقراطيات الليبرالية. أعيد - أكثر من أي وقت مضى - طرح السؤال عن العلاقة بين الكتابة وبين الالتزام السياسي.

لابد من العمل، تلك عبارة كررها مدويةً كطرقات المطرقة رجالاً من مثل "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** الذي لم يتردد في إعلان قوله: «أنا أحب دمي أكثر من حبري» (**Fond de cantine**، عمق المقصف، ١٩٢٠). وثمة آخرون، من قبيل "أندريه موروا" **André Maurois** على سبيل المثال، أقل كلفاً بالثأر، يعبرون نثرًا عن السحر الذي يمارسه على الإنترنتوالي الرجل الذي يمارس العمل. هكذا يتكون جيل يهيمن فيه شيئاً فشيئاً الالتزام بعمل، بحركة، ثم بحزب سياسي، هيمنة تعلو على الإبداع في حد ذاته. ولكن لابد أولاً من تمييز بينات اليسار وبينات اليمين وإدراك التطور الذي جرى في هذه وتلك.

• اليسار

في بينات المنحازة للمسالمة ينشب النضال بسرعة من جديد كما في أجمل أيام المسألة الدريفوسية لصالح القيم العالمية. منذ مارس ١٩١٨ كتب "رومان روللان" **Romain Rolland** من أجل أممية العقل». في مايو ١٩١٩ ولدت حول "هنري باربيس" **Henri Barbusse** و"بول فايان - كوتورييه" - **Paul Vaillant Couturier** و"ريمون ليفيغر" **Raymond Lefebvre** حركة تحدد مقصدها بأنه «أممية الفكر» التي عرّفت بأنها ثلاثية: المسالمة والأممية والعدل. ويشدد "رومان روللان" **Romain Rolland** في **L'Humanité** "لومانيتيه" [حرفياً = الإنسانية] في يونيه ١٩١٩ على «فشل الإنترنتاليين في أثناء الحرب: "العاملين بالعقل"... وضعوا علمهم وفنهم وعقلهم في خدمة الحكومات»؛ وعليهم من الآن أن يجدوا مرة أخرى طريق الالتزام الدريفوسي وتحاشي كل تورط من أجل أن يدافعوا عن الشعب بأعلى درجة ممكنة من العدل: علامة على حالة عقلية كريمة ترمي إلى قلب عالم فكري تهيمن عليه على نطاق واسع الأحقاد القومية. ومع ذلك فإن

المعطيات تتغير بسرعة وتضع نهاية لهذه النزعة الواحدة: انتهت الثورة البلشفية إلى إقامة جمهورية اشتراكية في روسيا في أكتوبر ١٩١٧؛ وانشق "الفرع الفرنسي من الأممية العمالية"^(١) SFIO في مؤتمر "تور" Tours في عام ١٩٢٠ بين أولئك الذين تحلقوا حول "ليون بلوم" Léon Blum وأرادوا أن ينفذوا «البيت القديم» وهؤلاء الموالين للأممية الثالثة التي أسسها لينين والذين كونوا الحزب الشيوعي الفرنسي ولم يتأخروا عن الخروج عن اللعبة السياسية القومية. أما الفقهاء فكان عليهم أن يحددوا اختيارهم: فقد ابتعد نمط الإنتليكتوالي المستقل «الليبرالي» كما وجد في وقت القضية الدريفوسية لصالح نمط «الإنتليكتوالي الحزبي».

فتنت ثورة عام ١٩١٧، وقد فُهمت على أنها حاملة لمساواة اجتماعية أقوى، أكثر من واحد ممن برزوا من البيئات الداعية للمسالمة. وأصبحت تدريجياً بالنسبة للبعض نموذجاً سياسياً. وهذا هو "هنري باربوس" Henri Barbusse يكتب منذ ١٩٢٠ في *La Lueur dans l'abîme* [= بصيص من النور في الهاوية]: «ستبدو شخصية لينين على شاكلة مسيح»، إنه بحق الرمز الدال على هذه العملية الراديكالية. ومجلة "كلارتيه" Clarté [=وضوح] التي أنشأها في عام ١٩٢١ تقدم نفسها على أنها أداة شيوعية. وسيقطع "هنري باربوس" Henri Barbusse علاقته بهذه المجلة بعد أن أصبحت تروتسكية، وسينشئ في عام ١٩٢٨ مجلة *Monde* "موند" [=عالم] التي تهدف إلى تشجيع «فن جماهيري كبير» وإلى جمع شمل كتاب يساريين. وثمة إنتليكتواليون، وما زالوا نادرين، التزموا إذن لدى الشيوعيين، ولكن علينا أن نذكر أن المعرفة المذهبية في مجموعها ظلت ضعيفة عند رجال لم يقوموا - على عكس زملائهم الألمان - باستيعاب جيد لنظريات ماركس ولينين.

(١) اختصار: Section Française de l'Internationale Ouvrière (المترجم).

وهناك أمثلة أخرى على راديكالية الالتزام تجاه اليسار ألا وهي: حالات الدخول «على أساس انشفاق» مذهبي إلى صفوف الراديكاليين والاشتراكيين. وكما هي الحال بالنسبة إلى شباب المفكرين الذين يكونون جماعات الشبيبة الراديكالية ظهرت رغبة التغيير في جانب "الفرع الفرنسي من الأممية العمالية" SFIO. والحزب عندما لا يجدد مذهبه ويظل محصوراً بين الثوريين وبين الإصلاحيين، فإن أولئك الذين يبذلون الجهد في البحث والتركيب يجذبون المثقفين الحقيقيين. وهذه هي حال "مارسل ديا" Marcel Déat الذي لا يعترض اعتراضاً كاملاً على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج ويواجه التحقيق التدريجي لمجتمع اشتراكي لا يقوم فقط على أساس الطبقة العمالية بل أيضاً على الطبقات الوسطى. وهو إذا لم يقطع علاقته علناً بحزبه - لا بد من انتظار عام ١٩٣٣ - فهو يجسد الرغبة في تأكيد التزام سياسي متجدد. التطور إذن واضح إبان العشر سنوات لصالح مواقف أكثر تحديداً من الناحية المذهبية

• ... واليمين

ماذا عن حال إنتليكتواليّ اليمين؟ اغتاز إنتليكتواليو اليمين من عودة الإنتليكتواليين النموذجيين في القضية الريفوسية بسرعة إلى مقدمة المسرح، وسرعان ما وجدوا هم أيضاً الطريق إلى المنشورات والعرائض. كانت أهدافهم واضحة: العدو البلشفيكي هو الآن الرجل المطلوب قتله، «الرجل الذي يجز على السكين بأسنانه»، رجل الأممية الزاحفة، وبالمثل هذه الجمهورية الراديكالية للأساتذة والصحيفة التي تصاحبها "لوتام" Le Temps، والتي هي صورة التدهور الأخلاقي والسياسي آنذاك. وينبغي أيضاً مناهضة الليبرالية الخبيثة. منذ عام ١٩١٩ وكرد فعل ضد مجلة Clarté "كلارتيه" [=وضوح] وعلى درب شارل موراً Charles Maurras يجسد «حزب الذكاء» الائتلاف حول هنري ماسيس

Henri Massis. وهناك مجلات تتابع الاتهامات الموجهة: "لا ريفو أونيفرسل" Jacques Bainville "بانفيل" التي أسسها في عام ١٩٢٠ "كانفيل" الذي يضم النضال السياسي والعمل الأدبي معًا وكذلك نشرات متعددة: "ليتوديان فرانسيز" "L'Étudiant français" شهرية، أو "كانديد" نصف شهرية. أما "لاكسيون فرانسيز" L'Action française فقد استهلكت سنوات ما بعد الحرب عصرها الذهبي الثاني. ونجحت الحركة في إنكاء الحماس لدى طلاب الحقوق والطب أكثر من طلاب آداب السوربون، ولكنها كسبت بصفة خاصة طلاب الليسيهات والكليات. وهكذا دوت في الحي اللاتيني أصداء حركة شارل موراً Charles Maurras.

إلا أننا نرى في النصف الثاني من السنوات العشرينية عملية إعادة توزيع الأوراق وبخاصة بين شباب الكاثوليك. واستبق البعض «شباب اليمين» الذين سيأتون في الثلاثينيات وتساءلوا عن الأزمة الروحية والسياسية والاجتماعية التي أصابت أوروبا الكبرى منذ نهاية الحرب. تشهد على ذلك الاستجابة لإلحاح Amédée d'Yvignac "أميديه ديفنيك" بتأسيس مجلة شهرية في عام ١٩٢٤ أصبحت نصف شهرية في عام ١٩٢٥ هي "لاجازيت فرانسيز" La Gazette française التي كانت عقيدتها تتمثل في إصلاح نظام اجتماعي مسيحي. فلما أدان البابا في عام ١٩٢٦ جريدة "لاكسيون فرانسيز" L'Action française زاد تحفظ شباب اليمين. وعانت الحركة أزمة حقيقية بين عام ١٩٢٧ وعام ١٩٣٠. وإذا كان البعض من أمثال Jacques Maritain "جاك ماريتان" قد قطعوا صلتهم بـ "شارل موراً" Charles Maurras الذي رأى أنهم يعيبون عليه أنه رفع قيمة الناحية الزمنية [الدنيوية] فوق الناحية الروحية، وأخذ عليه البعض الآخر نزعتة الماضوية passéisme الأدبية، ومالوا إلى تمييز الاتجاهات الطليعية. ويعتبر نجاح بعض الاتحادات نوات النزعات القومية في البيئة الجامعية - وهي "لي فالانج أونيفرسيتير"

[كُتَاب جامعيّة] *Phalanges universitaires* من أجل "جونيس پاتريوت"
 [=جماعات الشبيبة الوطنية] *Jeunesses patriots* والـ "فيسو أونيفرسيتير"
 [=فصيل جامعي] "*Faisceau universitaire* من أجل الـ "فيسو دي جورج فالوا"
 [=فصيل جورج فالوا] *Faisceau de Georges Valois* - علامة على أن اتخاذ
 مواقف موالية للحزب أمرٌ تَبَتَّتْ أركانهُ. وكان من المتوقع لكل هؤلاء الرجال الذين
 يفرون من حركات اليمين التقليدية أن يفشلوا بين ١٩٢٤ و ١٩٢٦ في "اتتلاف
 أحزاب اليسار"، وأن يقوموا على نطاق أوسع بكشف مساوئ النزعة البرلمانية
 للجمهورية والرأسمالية التي تواكبها. وليس أقل المتناقضات أن نرى شباب
 الإنتليكتواليين يلتحقون بصف الاتحادات التي يعلن أغلبها بصوت عالٍ قوياً نزعتهُ
 المناهضة للنزعة الإنتليكتوالية.

في كل الأحوال، عند اليسار وعند اليمين، ستحيط منذ الآن صعوبة متزايدة
 بتعظيم اتخاذ النخبة الذكية مواقف إيديولوجية - بما ألم "جوليان بيندا"
Julien Benda الذي ألقى في [كتابه] "حيانة الفقهاء" *La Trahison des clercs*
 الذي كتبه بين ١٩٢٤ و ١٩٢٧ نظرة حنين إلى فترة مضت استحضرها كالحلم
 وضع فيها الإنتليكتواليون معركتهم تحت شعار "أشرف القضايا".

• فروق دلالية

ومع ذلك لا يجوز أن نفكر في أن شخصية الإنتليكتوالي الحزبي، إذا كانت
 وُلدت في السنوات العشرينية، كانت مهيمنة. لقد كانت في واقع الأمر شخصية
 رجال متفرقين - إلا ربما بين الطلاب - ولم تكن كحالها في الثلاثينيات تعبر عن
 واقع التزام جماعي. ومن ناحية أخرى فإن عمليات اتخاذ مواقف لا تعتمد
 بالضرورة على الانتماء الحزبي: فالأسماء التي وردت في العرائض المقدمة ضد

حرب الرّيف^(١)، وفي المساومات على السلام، أو البوجرومات ضد اليهود، تشهد على أن الالتزام يمكن أن يحدث في مجالات متنوعة جدًا وأن يجمع معًا رجالاً متباينين سياسيًا.

وهذا هو ما جرى مع حركة "أوروبا" التي فضلت، في مواجهة الكاتب الذي نصبتَه مجلة Clarté "كلارتيه" ثوريًا، أن تجري فصلًا بين الأدب وبين السياسة وأن تجمع كتابًا مختلفي المشارب. وعلاوة على ذلك سيكون من الضروري انتظار السنوات الثلاثينية لكي تزداد خطورة الرهانات السياسية، حتى يحس الفقهاء بالضرورة العارمة لمواجهة أزمات زمانهم.

فكرة تجددت

ومع ذلك فالسنوات العشرينية لا تقاس فقط بمقياس التوترات الإيديولوجية. بل يبدو أنها فترة ثراء وافر من خبرات وآراء جديدة.

• مشروعات جديدة

لم تغير الحرب فقط معنى التزام الإنثليكتواليين بل هزت أيضًا سلاكم القيم. لن يبقى شيء كما كان من قبل، وكان من الضروري ضرورة ملحّة إعادة التفكير في العالم: هذا هو الموضوع الذي اتفق العديد من أرباب القلم على التفكير فيه.

كانت فكرة الاضمحلال حاضرة في كل العقول، ليس فقط اضمحلال فرنسا، بل أيضًا اضمحلال الغرب، والإنسانية. وهذا هو ما تعنيه عبارة "بول فاليري" Paul Valéry: «نحن الآخريين، أرباب الحضارات، نعرف الآن أننا ميتون...»

(١) حرب الرّيف، ثورة عبد الكريم ضد الإسبان ١٩٢١ وضد الفرنسيين ١٩٢٥-١٩٢٦. (المترجم)

وهو ما تفصله كتبٌ مثل كتاب **Le Déclin de l'Occident** =/ **اضمحلال الغرب**^(١)، تأليف الألماني "أسفالد شبينجلر" **Oswald Spengler** (١٩٢٢) أو كتاب العالم الجغرافي الفرنسي "ألبير ديمانجون" **Albert Demangeon** المعنون: **Le Déclin de l'Europe** =/ **اضمحلال أوروبا** (١٩٢٠). كشف الصراع عن عيوب النزعة الفردية البورجوازية وعيوب المنافسات الأوروبية في العالم وكذا الرأسمالية الغاشمة. وكان من الضروري منذ ذلك الحين إعادة الناحية الروحية إلى مكانها وابتكار أشكال جديدة من التنظيم السياسي والاجتماعي.

أما المثل الأعلى الذي يهيمن على المثل العليا الأخرى فهو "نزعة المسالمة". هكذا حبَّ العديد من الإنثليكتواليين بتمنياتهم إنشاء "عصبة الأمم" والتقارب الفرنسي، الألماني وحلم إقامة ولايات متحدة أوروبية. ولقد فكروا، دون أن يكونوا من أتباع النزعة الأممية، أن الفرصة متاحة لفرنسا لكي تدخل في إطار يكون لها فيه دورٌ تلعبه مع استرداد الإخاء الذي فقدته إبان الحرب. في المجالين الاقتصادي والاجتماعي كشفت الحرب عن جوانب الضعف في الديمقراطيات التي وقعت ضحايا تضخم شامل، وعجزت عن أن تعيد اقتصاد الحرب بسرعة إلى وضعه وقد أصبح فريسة تفاوتات اجتماعية صارخة. كانت الكلمة الرئيسية هي إعادة التنظيم. على الدولة أن تقوم بمزيد من التدخل والتخطيط: ونجد هنا أفكاراً للمخطط البلجيكي "دي مان" **De Man** وكذلك لرجال أكثر اعتدالاً من مثل "برتران دي جوفينيل" **Bertrand de Jouvenel** الذي نشر في عام ١٩٢٨ كتاب "الاقتصاد الموجهة" **L'Économie dirigée**. كذلك التنظيم الاجتماعي يتطلب أيضاً أن يعاد التفكير فيه: لا بد من أن يسير العمال والطبقات المتوسطة معاً من أجل تحسين أوضاعهم. على هذه الأرضية يلتقي شباب الراديكاليين ومريدو "مارسل ديا" **Marcel Déat**. وأخيراً اتجه التدبير أيضاً إلى إصلاح أخلاقي: لا بد من العودة إلى

(١) أصل العنوان بالألمانية **Untergang des Abendlandes**. (المترجم)

طريق القيم الروحية كما يقترح المفكرون الكاثوليك أو المتحزون للعديد من الاتحادات.

من إعادة تعريف دور الدولة إلى إعادة سبك العلاقات الأممية، ومن إعادة التنظيم الاقتصادي إلى السعي الروحاني، تهب نسمة جديدة. هناك بحق بحث عن هذا «الإنسان الجديد» المميز للثلاثينيات. ولكن بالنسبة إلى العقد التالي تتميز العشرينيات بإعداد هذه الأفكار عند ملتقى حركات مبعثرة أكثر مما تتميز بتكوين بنيات منظمة لكي توضع موضع العمل. والرهانات كما يظهر بوضوح ليست أيضًا متطابقة.

• زمن الأساتذة

دون أن يكون في مقدورنا أن نتكلم بدقة عن تجديد جديد عميق للفكر في العالم الجامعي، فإننا نتبين وجود إغراء فكري تمارسه بضعة رؤوس مفكرة على أجيال من طلاب نابيين ومفتونين. ثلاثة رجال يهيمنون على المجموع. "ليون برونشفيك" Léon Brunschvicg أستاذ متبحر نشر كتبًا عديدة من قبيل "تقدم الوعي في الفلسفة الغربية" *Le Progrès de la conscience dans la philosophie occidentale* (١٩٢٧) مبشرًا بنزعة عقلانية مجردة. يلعب بورقة العقل النقدي على شاكلة "إميل شارتييه" Émile Chartier، المعروف بكنيته "ألان" Alain، الذي يرسل بانتظام مقالاته التاريخية، المشهورة بعنوان *Propos* إلى صحيفة "لا ديبيش دي روان" *La Dépêche de Rouen* ومجلة "لانوفيل ريفو فرانسيز" *La Nouvelle Revue française* [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة]. ويسعى "ألان" Alain إلى مثل أعلى أكثر تشبعا بالروحانية من المثل الأعلى الذي يسعى إليه "ليون برونشفيك" Léon Brunschvicg فيطبق نقده على مجالات متنوعة من

الجماليات إلى السياسة. وهو يبرز أستاذًا لنزعة المسالمة في وسط هذه السنوات العشرينية التي تتطبع ببصمة "عصبة الأمم" والوفاق الفرنسي الألماني الذي استرد عافيته. وعلى الرغم من كل شيء فهذان الأستاذان اللذان أمطا اللثام عن عيوب المجتمع يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بجهاز الدولة، بل إن "ألان" **Alain** يمكن أن يبدو من بعض النواحي فيلسوفًا للراديكالية. وهناك شخصية ثالثة نعمت بقبول حسن من جانب الجامعيين هو "هنري برجسون" **Henri Bergson** الذي تكونت فلسفته بين الروحانية والعقلانية قبل الحرب، ولكنها حظيت بالتكريس في السنوات العشرينية بجائزة نوبل للأدب في عام ١٩٢٨.

إلا أن التيارات الإيديولوجية الأممية - وبخاصة أعمال "إنجلز"^(١) و"ماركس" - مثل البحوث في العلوم الإنسانية لم تؤخذ في الاعتبار إلا على نحو طفيف. على سبيل المثال "زيجموند فرويد" **Sigmund Freud** الذي بدأت ترجمته أو شهرته على يد خلفائه، لم ينفذ آنذاك إلى الجامعة. ولكن العديد من التخصصات العلمية جئتها على العكس ضرورًا ملحوظة من التقدم.

• تقدم في قطاعات مختلفة من المعرفة

ثمة أعمال مجددة وعلاقات محسنة بين البحث الأساسي والمواجهة العملية تعتبر مؤشرًا على حيوية قوية في بعض العلوم.

هذه هي حال علم الإثنولوجيا، وبصفة خاصة أعمال "مارسل موس" **Marcel Mauss** على المجتمعات البدائية. و"مارسل موس" **Marcel Mauss** يجدد فيها المعرفة بهذه المجتمعات ببيان آليات معينة تحكمها وبخاصة العطاء ومقابل العطاء. وأسس بالاشتراك مع "بول ريفيه" **Paul Rivet** و"لوسيان ليفي برون" **Lucien Lévy-Bruhl**

(١) النطق الصحيح للاسم: "إنجلز". (المترجم)

Lucien Lévy-Bruhl - الذي نشر في عام ١٩٢٢ كتاب **La Mentalité primitive** [=*العقلية البدائية*] - معهد الإثنولوجيا بجامعة باريس. وبنوه بـ "هنري وآلون" **Henri Wallon** الذي أحدث تقدماً كبيراً في علم نفس الطفل بإظهار الارتباط بين نمو الطفل سيكولوجياً وعمره.

ولكن ربما كانت العلوم المضبوطة هي التي قطع فيها التقدم قبل الحرب أبعد مدى. فأطروحات "أينشتاين" **Einstein** عن النسبية جرى تأكيدها في عام ١٩١٩ ونشرها "بول لانجفان" **Paul Langevin** على نطاق واسع في فرنسا. وبالتوازي شقت نظرية الكمّات عن الطاقة والنور طريقها. وقام لوي دي برولييه **Louis de Broglie**، الحاصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩٢٥، بإنجاز «الميكانيكا الموجية» التي يذهب فيها إلى أن الموجة تعمل كسند للجسيم.

وجاء الرد على مدى هذه المناقشات الدائرة في العالم العلمي متمثلاً في سرعة عمليات التجريب التي تولدت عن البحوث النظرية. وبعد أن كشف "رذرفورد" **Rutherford** في عام ١٩١٩ عن نواة الأوكسجين، كوّن الباحثون العديد من الأجسام الاصطناعية حتى وصلت "جوليوت كوري" **Joliot-Curie** في عام ١٩٣٤ إلى الأجسام المشعة. في الطب صنع الطيبان "كالميت" **Calmette** و"جيران" **Guérin** المصل المضاد للسّل^(١) **BCG** وكانا عاكفين على متابعة التقدم الطبي لصالح الحرب. ومن الممكن إذا شئنا أن نضاعف الأمثلة على الرباط بين المعارف النظرية والتطبيقات العملية التي تسهم في مزيد من تعظيم فكرة الحدّثة في هذا العقد.

بين تملّلات فكرية وفوزان علمي جرى عزف لحن ثنائي قوامه توتر وتقدم. هذه الثنائية نفسها تميز عالم الفنون والممارسات الثقافية.

(١) الحروف الثلاثة **BCG** اختصار: **Basillus Calmette - Guérin** (مصل كالميت وجيران المضاد للسّل). (المترجم).

العودة إلى النظام في الفنون

متوازيًا مع التملل الذي أصاب عالم الإنترنت واليبيين بعد الحرب، أحدث الصراع تحورًا في المناخ الفني في فرنسا. تبع فوران "العصر الجميل" «تذكير بالنظام» - إذا استخدمنا عبارة قالها "كوكتو" Cocteau - استمر هذا التذكير بالنظام طوال السنوات العشرينية كلها. كيف ينبغي تقييم مدى مثل هذه العبارة، هل هو: انكفاء على القيم القومية في خط الحرب المستقيم، أم عودة إلى نوع من الكلاسيكية أم بالأحرى رد إلى النظام يواكب ضروب التقدم التكنولوجية والصناعية لاح للبعض كأنه ضروري في قلب هذه السنوات التي ادعى مدعون أنها سنوات مجنونة؟

العودة إلى القيم القومية: نظريات...

رأى الصراع إجماعًا فريدًا في أصله يمزج المواهب القادمة من آفاق فنية مختلفة، جمعهم رغبتهم في أن يتعاونوا في المجهود الحربي بأن يستمروا في عملهم.

على أن نشر خطابٍ محافظٍ عن الفن والعودة إلى «الصنعة الجميلة» هما آنذاك الظاهرتان اللتان يمكن تتبعهما. ثمة تناقض جميل يمثل هذا الرجوع إلى الأساتذة الفرنسيين و«الذوق الجميل» القومي لفناني باريس، المدينة التي تعتبر بالإجماع العاصمة العالمية للفنون وملكة الحداثة! الموضوع بالنسبة إلى الكثيرين هو وضع نهاية لاضمحلال "العصر الجميل" والعمل على إحياء الفنون. ولكن الفروق كثيرة بين هؤلاء الذين يرون في الصراع فرصة نهضة وأولئك الذين يتلقفون حجج يمين قومي كامل ويشجبون تعرض الفن الفرنسي لغزو أجنبي

وبخاصة «التكعيبية» الألمانية المدعاة. وانصب الاستهجان على الزخرفيين الميونخيين [من مدينة ميونيخ الألمانية] الذين كانوا حققوا نصرًا في صالون الخريف عام ١٩١١، وأتهم بعض الفنانين بأنهم ينشئون أعمالاً جرمانية - كحال "بول بواريه" Paul Poiret على سبيل المثال الذي تحمل عواقب هذا الاتهامات. كذلك الباليهات Ballets الروسية تعرضت لهذا الرفض للكوسموبوليتية cosmopolitisme التي كانت قائمة في "العصر الجميل". ووُصمت الطليعة بمجافاة الوطنية واتهمت أيضًا بالنزوع بالانزوع نزعة النخبوية ونزعة الفردية. ولما كان الفن الحديث قبل الحرب مرادفًا لخرق النظام وللجنوح إلى الخيال فقد تعرض للهجوم أشد الهجوم. ويبدو إذن من المحتم أن يتم في أقصر فترات ممكنة اكتشاف قيم الفن الحقيقية، والأركان الكلاسيكية للجمال، والانسجام والدقة. والتنويه دائم لا ينقطع بالأسانذة أساطين الرينساس [النهضة] الإيطالية والفلمنكية أو بـ «الكلاسيكيين» الفرنسيين. وفرنسا في مواجهة «الكولتور» Kultur أي: الثقافة الألمانية - تمثل الوريثة الوحيدة الحقيقية للتراث الأنتيكي الإغريقي والروماني العريق العتيق. بل إن "بول ديرميه" Paul Dermée يصل إلى حد الإعلان في مجلته "نور-سود" Nord Sud [حرفيًا= شمال جنوب] عن «عصر كلاسيكي وشيك».

... وممارسات عملية

• تخوفات تصويرية

فيما وراء هذه الظفرة النظرية حدثت عودة إلى ممارسة فنية أكثر واقعية. بادر بها "ديران" Derain الذي فاجأ النقاد جميعًا منذ عام ١٩١٣ بالرجوع إلى التوازن والبساطة. فلما أصبح جنديًا في أثناء الحرب استخدم المنظور الكلاسيكي مستندًا إلى دراسات دقيقة لروائع الماضي حتى إنه اتهم بالانزوع نزعة أكاديمية.

أما الرسامون التكعيبيون، فإذا كان استمرار فنهم الذي يميز من كان منهم على الجبهة، من أمثال "فيرنان ليجه" **Fernand Léger** أو "ألبير جليز" **Albert Gleizes**، فقد تطور أولئك الذين ظلوا في العمق، وبخاصة منذ عام ١٩١٦، في اتجاه تصوير أكثر تقليدية. وهذه هي حال "بيكاسو" الذي أبدى اهتمامًا بالغ القوة بالرسامين "أنجر" **Ingres** و"كورو" **Corot** واستلهم أعمالهما. ولن تفسد الهدنة هذا المنظور.

وكانت خبرات الـ "توفيشينتو" **Novecento** في إيطاليا، وخبرات "الموضوعية الجديدة" **la Nouvelle Objectivité** في ألمانيا، و"التدقيقية" **précisionnisme** في الولايات المتحدة الأمريكية تمثل محاولات يهيمن عليها العرض المحسوس الملموس للشيء. ولكن في باريس، ربما أكثر من أي مكان آخر، استمرت العودة إلى التقاليد التصويرية والقيم القومية في اللحظة التي ألمت حمى شديدة بالفنون في ألمانيا والاتحاد السوفييتي وبعض بلاد أوروبا الوسطى.

ومجموعات الأشخاص عند "بيكاسو"، على اعتبار أنها انعكاسات عمله إبان الحرب، ليست مجردة من الواقعية، على الرغم من أنها مرسومة على نحو خارق للتوازن. أما "فيرنان ليجه" **Fernand Léger** فنجد، وهو يتابع مسار بحثياته التكعيبية يهتم أكثر بضرور التقدم التقني وصنوف العرض الاجتماعية. وهذا هو أندريه لوت **André Lhote** الذي تخطى عن تكعيبه، السابقة وعمل ناقدًا فنيًا في مجلة "لانويفيل ريفو فرانسيز" **La Nouvelle Revue française** [حرفيًا] = المجلة الفرنسية الجديدة، يجد في أول معرض بعد السلام لـ "براك" **Braque** لوحات تقنيته أقل جرأة. ومثله جماعة بوهيمية طليعية بقضتها وقضيضها من العصر الجميل تفقد سماتها الفارقة: "روبير ديلونيه" **Robert Delaunay** بلوحات رسم فيها برج إيفل **tour Eiffel** مرارًا على نحو أكثر واقعية من قبل الحرب، و"سيفيريني"

Severini بشخصيات أرليكينو⁽¹⁾ كلاسيكية مستوحاة من الكوميديا الإيطالية المرتجلة الكوميديا ديلرتي *Commedia dell'arte*، و"جوان جري" *Juan Gris* بلوحاته القليلة الابتكار بطبيعتها الميتة، و"لا فرينيه" *La Fresnaye* وأجساده المرسومة على نسق المانييرية *maniérés*. وهمزة الوصل بين كل هؤلاء الفنانين جاليري "ليفور مودرن" *L'Effort moderne* [حرفياً = الجهد الحديث] لـ "ليونس روزنبرج" *Léonce Rosenberg*. تلك إشارة إلى أزمان، ففي سوق بلغ الانتعاش فيها أشده، تتفوق هذه الجاليري الجديدة - بين أخريات - على المؤسسات الراسخة المكرّسة، وبصفة خاصة الصالونات الشهيرة، في نشر وبيع الأعمال الجديدة. وعلى العكس من ذلك سيشهد العقد التالي إغلاق العديد من الجاليريات وسوء بيع اللوحات وإن كانت تنتمي مباشرة إلى مسار الحقبة السابقة.

والسنوات الثلاثينية لن تأتي في واقع الأمر إطلاقاً لتناقض هذا الـ «تذكير بالنظام». «سيفريني» *Severini* و"ديران" *Derain* ينتصران، ويجري اكتشاف "دي لا تور" *De la Tour* و"لو نان" *Le Nain* من جديد بمناسبة معرض ١٩٣٤ الهائل. وتكوّن تصويرات متعددة للإنسان جوهر عمل الهومانيين الجدد [النازعين نزعة الإنسانية] من مثل "كريستيان بيرار" *Christian Bérard* والروسي "تشيليتيف" *Tchelitev* أو عمل مجموعة "قوي جديدة" *Forces nouvelles* (١٩٣٥-١٩٣٩) التي اتخذت لنفسها على مثال "جورج رونر" *Georges Rohner* مهمة القيام «بملاحظة الطبيعة على نحو عميق صبور». لم يكن هناك من الرسامين، لا يستثنى من ذلك الرسامون التجريديون من مثل "هيليون" *Héliou*، من لم يتبع نهج الحرص على الشكل ألا يضيع في التجريد.

(١) شخصية مضحكة ذات ملابس نمطية من الكوميديا الإيطالية المرتجلة، تكتب بالإيطالية *arlechino* وبالفرنسية *arlequin*. (المترجم).

• "مجموعة الستة"

ظاهرة ليست حصريًا ظاهرة تصويرية، فهذه هي العودة إلى القيم القومية تُقرأ أيضًا في المجال الموسيقي. ففي الوقت الذي تجد موسيقى شونبرج Schönberg الأتونالية - اللانغمية - منافسين حتى في الولايات المتحدة الأمريكية وفي أوروبا الوسطى يظل الفرنسيون متراجعين أو يفضلون سلوك طرق أخرى. هكذا اندرجت مجموعة الستة - جورج أوريك Georges Auric، لوي دوريه Louis Durey، أرتور هونيغر Arthur Honegger، داريوس ميلهود Darius Milhaud، فرنسيس بولينك Francis Poulenc، جيرمين تايفير Germaine Tailleferre - في مدارج موسيقى استرأفينسكي Stravinski، واعتنقت جماليات الباليهات الروسية، ووثقت ارتباطها بالتراث اللحني الفرنسي التقليدي. هذه المجموعة التي التأمت عراها منذ عام ١٩١٩ عن طريق ألبير روسل Albert Roussel واتخذت صفة رسمية من خلال هنري كوليه Henri Collet في يناير من عام ١٩٢٠ في "كوميديا" Comoedia، يبدو على أية حال أنها من أكثر المجموعات تكلفًا. وأعضاؤها لا يؤلفون موسيقاهم تأليفًا مشتركًا - باستثناء مقطوعات البيانو المجمع في "ألبوم الستة" L'Album des six - إلا "أزواج برج /يفل" Les Mariés de la tour Eiffel، وهو عرض قدمته في عام ١٩٢٤ "الباليهات السويدية" أعده "رولف دي ماريه" Rolf de Maré على نص بقلم "كوكتو" Cocteau. كل واحد له طريقته في صياغة نواته الموسيقية: فاستطاع شونبرج Schönberg أن يرى في الانتقائي داريوس ميلهود «Darius Milhaud أهم ممثل للمدرسة البوليتونالية التي هيمنت منذ ذلك الحين على البلاد اللاتينية»؛ أما فرنسيس بولينك Francis Poulenc فكان يطمح إلى العودة إلى اللحن وإلى "الكونترابونتو"، ونراه يولي الشعر غرامًا صادقًا ويسعى إلى تمجيده كما سيفعل بعد حين في

"ضروع تيريسياس" *Les Mamelles de Tiresias* التي استلهمها "ابوللينيير" *Apollinaire*؛ *Arthur Honegger* أرتور هونيجر منفتح أكثر على الموسيقى الألمانية. والشيء الذي يوحد هذه المجموعة الأرموزية الصاعدة بالبحث الموسيقي الفرنسي في السنوات العشرينية شيء أكثر من هوية موسيقية أصيلة، هو الانفتاح على أشكال الفن الأكثر شعبية، تلك الأشكال الخاصة بالموزيك هول أو السيرك، وكذلك الانفتاح على كل الكتابات - فهذا هو ميلهود *Milhaud* يُعد "خلق العالم" *La Création du monde* في عام ١٩٢٣ على نص بقلم "بليز ساندرار" *Blaise de Cendrars*.

• تناقض الممارسة المعمارية وبناء المعالم

ولكن «التذكير بالنظام» لا يعني دائماً العودة إلى قيم قومية خالصة على نحو حصري مفرط، ولا الانكفاء على نظام قديم. صحيح أن كتاب "ما بعد التكعيبية" الصادر في عام ١٩١٨ تأليف "أوزينفان" *Ozenfant* و"جينيريه" *Jeanneret* - هو فيما بعد "لو كوربوزيه" *Le Corbusier* - اتهمت التكعيبية بالملاينة وطولبت «جدة صارمة»؛ والنزعة "النقائية" التي رُفِعَ لواؤها من خلال معرضين، معرض ١٩١٨ ومعرض ١٩٢١، تتخرط في صف تقاليد فرنسية وتقدم للرائي لوحات تحرص على الشكل ألا يضيع في التجريد، ولكن "الروح الجديدة" *L'Esprit nouveau* التي دعا إليها "لو كوربوزيه" *Le Corbusier* وأوزينفان "Ozenfant" في أكتوبر ١٩٢٠ قليلاً ما تحض على الرجوع إلى الوراثة، بل هي تحض على مثل أعلى يقوم على إعادة النظام في مجال العمارة.

وهذا هو فن العمارة، الفن بامتياز، في هذه الحقبة التي ينبغي أن تجري فيها إعادة بناء كل شيء. ويعلن الناقد والرسام الشاب "بيسيير" *Bissière* على الملأ

نهاية التكعيبية ويصرح بقوله «...ولقد حان الوقت لكي نضع النظام في هذا الاضطراب ولكي نبني». وهذا هو في الواقع هدف *L'Esprit nouveau* "الروح الجديدة" التي دعا إليها "لو كوربوزيه" *Le Corbusier*، حيث يقول: «إنها روح بناء وتركيب يقودها مفهوم واضح». لا بد من أن نتيح للاختراعات وضروب التقدم التقنية أن تلعب لعبتها من أجل تنفيذ أعمال كاملة والتفكير في العلاقات بين المكان العام والمكان الخاص وتخيل كل الترابطات الممكنة بين بيت حقيقي يكون «آلة للحياة» وبين مدينة على صورة تلك التي قدم المعماري مشروعها إلى «صالون الخريف ١٩٢٢ " *Salon d'automne*».

وعلى الرغم من ذلك فإن الهيئات العامة قليلاً ما تأخذ في اعتبارها المستجدات المعمارية. العودة إلى الماضي هي السمة الملحوظة على نحو خاص في موجة إعادة البناء التي تملك فرنسا بعد الحرب. لا مكان فيها لأصحاب النزعة الوظيفية *fonctionnalistes* المنتمين إلى الـ "باوهاوس" ^(١) *Bauhaus* الذي أنشأه "جروبيوس" *Gropius* وهم من المدافعين المتحمسين عن بناء بيئة جديدة للجماهير، دون التفات إلى دعاة الإيمارية *constructivistes* الروس المتبعين لخطة إنتاج مبان عديدة على شكل واحد يفترض فيه أن يواكب تحول المجتمع، ودون التفات إلى أتباع البرنامج المتعدد التخصصات *pluridisciplinaire* لـ "دي ستيل" *De Stijl* الذين يسيرون على درب "موندريان" *Mondrian* ويعظمون قيمة علم الجمال الخالص. هكذا يجري البناء كالمعهد قبل الصراع، وسط الوهم الشائع أن هذا الصراع لم يكن إلا جملة اعتراضية. أما المباني الأكاديمية التي مستها

(١) كلمة "باوهاوس" *Bauhaus* ألمانية معناها حرفياً "دار العمارة" وهو الاسم الذي أطلقه "جروبيوس" *Gropius* على معهد أبحاث وتعليم يختص بالعمارة والفنون التشكيلية والحرف اليدوية أنشأه في عام ١٩١٩ في فايمار وكان الهدف منه تحقيق وحدة الفنون والعلوم والتقنيات. وكان لهذا المعهد تاريخ طويل. ونذكر من أعضائه البارزين "كلييه" و"كاندينسكي". (المترجم)

عناصر إقليمية، والتي هيمنت عليها جوائز روما الكبيرة، فقد غزت مدن الأقاليم على هامش المستجدات.

كذلك إنشاء المعالم تعوزه الجراة: فالنحاتان "مايول" Maillol و"بورديل" Bourdelle لا يتجددان والنحاتان "جيرفيكس" Gervex و"فلامينج" Flameng يسيطران سيطرة الأساتذة؛ "أكاديمية الفنون الجميلة" تحتكر أمر تكليف طويل النفس طبقاً للروتين يشهد على ذلك إهمال إقامة معالم النصر الفارهة حتى عام ١٩٣٩. وبناءً ضريح فارغ على عجل بمناسبة ١٤ يولييه ١٩١٩ كما أراد "كليمنصو" Clemenceau ثم هدمه على عجل أيضاً، يتيحان على نطاق واسع التنبؤ بالتخبطات في فترة ما بين الحربين، تخبطات فرنسا المرتعدة الشكاكة حيال الصورة التي ينبغي أن تقدمها عن نفسها.

ومع ذلك فإن العودة إلى ممارسات قليلة التجديد وإلى صنوف محافظة من الخطاب ليست واقعاً يشمل كل الفنانين: هناك لو كوربوزيه "Le Corbusier" يثبت ذلك مثل عشرات من المبدعين المنجرفين في دوامة السنوات المجنونة^(١).

«السنوات المجنونة»

كان من الممكن أن تعني «العودة إلى النظام» توقفاً عنيفاً شرساً أو بطناً للتجديد أو مجرد رغبة في الوصول بالأرواح إلى مزيد من الصفاء. ولكن من الممكن أن نقرأ السنوات العشرينية بمفاتيح أخرى: مفتاح الجري المقنون وراء مستحدثات، أو مفتاح الرغبة في الاستمتاع بكل اللحظات في هذه الأوقات التي وجد الناس فيها من جديد سلاماً ورخاء. ثمة ظاهرة وضحت للعيان على نحو

(١) "السنوات المجنونة" هي الترجمة الحرفية للتعبير الفرنسي les années folles التي كانت سنوات ولسع مفتونة، أكثر من كونها سنوات جنون بالمعنى الاصطلاحي للكلمة. (المترجم)

خاص ابتداءً من النصف الثاني من العقد هي هذا «الجنون» **folie** الذي استولى عندئذ على الفنون والذي هو السمة المميزة التي طالما تلقفها المراقبون ليصفوا بها هذه الحقبة.

الحديث بكل الوسائل...

• باريس، مكان الحداثة

حتى إذا لم تكن العاصمة الفرنسية في قلب ثورات السنوات العشرينية الفنية، التي جرت أكثر ما جرت في برلين أو موسكو، فإن شأنها لم يتضعع بل ظلت نقطة لقاءات أساسية. وقد اعتبرها الفرنسيون أنفسهم، من مثل "بول فاليري" **Paul Valéry**، وكثيراً من الفنانين الأجانب بمثابة المدينة المنارة، فهي تجذب رجالاً ونساءً جاءوا من كل صوب وحذب لكي يلاحظوا خيراً مما لاحظوا ولكي يرتقوا نحو الكمال: من روسيا جاء رسامون من قبيل "سوتين" **Soutine** "سوتين" و"شاجال" **Chagall** كونوا مع آخرين "مدرسة باريس" الشهيرة التي لم تتحدد حدودها إلا على نحو بالغ السوء، وجاء موسيقيون مثل **Stravinski** استرافينسكي و"بروكوفيف" **Prokoviev**، ومصممو مشاهد "الباليهات الروسية" **Ballets russes** من مثل "لاريونوف" **Larionov** و"جوننتشاروفا" **Gontcharova** ومصممو الرقصات من مثل "فوكين" **Fokine** و"بيتونيف" **Pitoëff** على المسرح؛ وجاء من الولايات المتحدة الأمريكية «الجيل الضائع» من كتاب مثل "هنري ميللر" **Henry Miller** أو "سكوت فيتسجيرالد" **Scott Fitzgerald**؛ ومن إيطاليا نذكر "برانكوزي" **Brancusi** و"چاكوميتي" **Giacometti**؛ ومن ألمانيا نذكر "ماكس إرنست" **Max Ernst**. تلقاهم حي "مونپارناس" **Montparnasse** وحي "مونمارتر" **Montmartre** قبل الحرب في مقاهيه الرائعة "لا كوپول" **La Coupole** و"لو دوم" **Le Dôme** و"لا روتوند" **La Rotonde** وفي صالوناته مثل صالون "جيرترود ستين" و"لا روتوند" **Gertrude Stein** شارع "فلوريس" **Fleurus**.

باريس - مدينة كوسموپوليتية وبيئة تنتسج فيها روابط متميزة - تلعب أيضا دورًا من الدرجة الأولى في نشر الحداثة. هكذا تنشأ شبكات حول مراسم فنانيين ومراكز جامعي الأعمال الفنية - "جاك دوسيه" Jacques Doucet وآل "تواي" les Noailles - ونقاد واعين مثل "موريس رينال" Maurice Raynal. كما كانت الحال قبل الحرب احتلت الجاليريات مكانًا لا يستهان به: جاليري "ليفور مودرن" L'Effort moderne [حرفيًا = الجهد الحديث] لصاحبها "ليونس روزنبرج" Léonce Rosenberg تعرض على الناظرين في عام ١٩٢٣ إبداعات "دي ستيل" De Stijl، وتفتح "ماري كاتولي" Marie Cuttoli جاليري ميربور

باريس مغناطيس فني

باريس مكان إبداع واستهلاك ثقافيين، وهي أيضًا مكان تعليم أساسي لعدد من رجال الأدب والفن الأجانب. هذه المدينة التي كانت جذابة إبان "العصر الجميل" إذا أخذناها في غمرة الاندفاعات الثورية عند بداية العشرينيات، والتي كانت عند نهاية العقد التالي بالغة الهدوء بالغة الرخاء، استقبلت على التوالي فنانيين عديدين لفظتهم بلادهم أو خرجوا منها بإرادتهم خروج المنفيين. كيف السبيل إلى تفسير الجاذبية العارمة التي يثيرها قلب مدينة يبدو كأنه المركز الكوسموپوليتي بامتياز بعد عام ١٩٢٥ حتى في تلك الوقت الذي لم تكن فيه النقطة المرجعية الوحيدة في الشؤون الفنية؟

عاصمة فرنسا، وريثة صورتها تلك التي ولدت في عام ١٧٨٩ باعتبارها مركز كل الثورات، تلوح أولاً كأنها "المدينة-الحرية"، التي يلجأ الإنسان إليها للحصول على ملاذ، كثيراً ما يكون مرادف المنفى. روسّ بيض، أناسٌ فارون من الديكتاتوريات العسكرية في أوروبا الوسطى والشرقية، أرمن، هؤلاء وأولئك يجدون فيها استقبالاً.

وباريس، فيما وراء هذه المنظور وهو في مجموعته عادي تتقاسمه عواصم أوروبية أخرى، مكان ميثولوجي. هكذا هي باريس بالنسبة لأبناء الأقاليم الفرنسية في القرن التاسع عشر، وهكذا هي أيضاً بالنسبة إلى الفنانين الأجانب قبل وبعد الصراع. وهذا هو فالتر بنيامين **Walter Benjamin** ينشر في مجلة "فوج" **Vogue** في عام ١٩٢٩ نصّاً بعنوان **La Ville dans le miroir [= المدينة في المرآة]** يبين فيه كيف أن مدينة "توتر دام" و"برج إيفل" اكتسبت، حتى وإن كان اكتساباً مؤقتاً، وضع "المدينة-النور" و"بابل" العصور الجديدة، فاتنة ذهبية. منذ ما قبل الحرب، كثيرون كانوا أولئك الذين قفزوا «القفزة الحيوية» - والتعبير مما جاد به قلم "أردينجو سوفيتشي" **Ardengo Soffici** في وصف تزويد باريس الفنانين الإيطاليين بموارد جديدة. بعد الصراع^(١) العالمي الأول استمر هذا البناء الميثولوجي لباريس. وهكذا استطاع التشيكي "ياروسلاف سيفرت" **Jaroslav Seifert** أن يكتب في قصيدته "جيبوم أبوللينير" **Guillaume Apollinaire** : «باريس هي مرآة أوروبا أرى فيها ابتسامتك». وبالنسبة إلى الكتاب الأمريكيين إرنست هيمنجواي **Ernest Hemingway** وجونا بارنيس **Djuna Barnes** وإيزرا[عزرا] **Ezra Pound** الذين ينتمون إلى «الجيل الضائع» الذي جاء زرافات في غضون العشرينيات، يبدو

(١) يستخدم الكتاب كلمة **conflit** = الصراع للدلالة على الحرب العالمية الأولى، ومن مركباتها "بعد الصراع" أي بعد الحرب العالمية الأولى وقبل الصراع" أي قبل الحرب العالمية الأولى. (المترجم)

أن الجانب العجيب من باريس "باريس-المرأة" أو "باريس-الليل" هو الذي فتن رجالاً ونساءً من الولايات المتحدة الأمريكية ذات الشفافية المفرطة.

باريس مدينة الدراسات أو اللجوء، رمز الوضوح والكُمدة [عدم الشفافية]، تقيم علاقات غامضة مع فنانيها الأجانب. أحياناً تفشل اللقاءات بين الفنانين المُسكّنين في العالم الثقافي لبلادهم الأصلية وفي البيئات الأدبية أو الفنية الفرنسية. هذه هي حال الأبناء الروس الفارين من الثورة والذين لم يتأخوا قط مع البوهيمية في حي "مونپارناس"، وهذه هي أيضاً حال الفنانين السوفييت الذين زاروا العاصمة الفرنسية من أمثال "ماياكوفسكي" **Maïakovski**. ولكن التبادل كان في أكثر الأحوال مُثمرًا، كما حدث مع هؤلاء المصورين الفوتوغرافيين القادمين من كل الآفاق والذين أسهموا في سبك صورة باريس - من أمثال "مان راي" **Man Ray** و"برستائي" **Brassaï** و"كرول" **Krull** و"كيرتيس" **Kertész** - أو مع أولئك الفنانين الذين سقوا فرنسا من ينبوع قريحتهم الخلاقة - من أمثال "بيكاسو" **Picasso** و"دالي" **Dali** و"زادكين" **Zadkine** و"بيفسنر" **Pevsner** و"برانكوزي" **Brancusi**.

وأخيرًا من الممكن أن تكون باريس مكان التعليم الأساسي الفني بامتياز: فهذا هو المَجري "بيوتي" **Béothy** وهؤلاء هم الفنانون البولنديون، والأمريكي "كولدر" **Calder** - وما نذكر إلا القليل من الأمثلة - تجذبهم أكاديميات "ليجييه" **Fernand Léger** و"أوزيفان" **Ozenfant** وورش عمل "أندريه لوت" **André Lhote**، لكي يحسّنوا تكوينهم على طريق الكمال. ومع ذلك فإن عاصمة فرنسا تعرف أن لها منافسات جادة بين العواصم الكبيرة - برلين وموسكو ونيويورك - ولكن هذه العواصم لا تتعم بصورة ذات طابع لطيف مقبول مثل باريس.

Myrbor تجلّوها ضروب حديثة من التابيسيري، وفي عامي ١٩٢٧

و١٩٢٩ نظمت جاليري بيرنهام «Bernheim» معرضًا دوليًا للنحت المعاصر».

كذلك لعبت المجلات الباريسية أيضاً نفس هذا الدور: "لي كاييه دار" *Les Cahiers d'art* [= كراسات الفن] التي أنشأها كريستيان زيرفوس *Christian Zervos* في عام ١٩٢٦ تقدم تقريراً عن المستجدات في أوروبا وتجعل من نفسها صدى "باومايستر" *Baumeister* و"كلييه" *Klee* و"كاندينسكي" *Kandinsky*.

سوق الفن في باريس إذن بخير عافية قبل أزمة السنوات الثلاثينية حتى إذا كانت منافسة الولايات المتحدة الأمريكية من أعتى ضروب المنافسة.

• الجنون الأمريكي

في الوقت الذي استقبلت فيه باريس الفنانين المنفيين وكانت تمثل سوقاً ديناميكية للفن، كانت تجعل نفسها أيضاً صندوقاً رناناً لفنانين يسعون إلى الحداثة بكل ضروبها. رقصات "شارلستون" *charleston* و"شيمي" *shimmy* و"راج" *rag* - سرعان ما سميت "جاز" *jazz* - ملأت الكباريات وصالات الرقص "الدانسنج" *dancing* التي كانت تمثل بعد الحرب تماماً بالجنود الأمريكيين والإنجليز يربط بينهم جمهور محب للمتعة متربص بالمستحدثات. والمقاهي - من قبيل "لو بوف سور لي توا" *le Bœuf sur le toit* حيث يعزف "جان فينر" *Jean Wiener* ومن قبيل "بريكتوبس" *Bricktop's* حيث وصل التجديد إلى تقديم الويسكي في الصالة - انفتحت على الإيقاعات الأمريكية «رورينج توينتيز *roaring twenties*». أما الفونوغرافات فكانت تنشر بصفة خاصة "جاز" *jazz* يعزفه أمريكيون بيض، فقد عرف الموسيقيون السود بأنفسهم في أثناء الصراع أكثر ما عرفوا في دوائر محدودة.

واستبد «ولع أمريكي»^(١) محوم بباريس: استعراضات ونجوم برودواي تُشترى بالذهب أو يجري تقليدها. ولكن فرنسا لم تقنع بالحصول على العروض

(١) "أمريكانومانيا" *americanomania*

القادمة من وراء البحار، بل اقتبستها وحورتها ووصلت إلى حيث أقامت معارض "ميد إن باريس" **made in Paris** [=صنع في باريس]. وهذه هي حال الاستعراض الزنجي الشهير الذي قدم لأول مرة على مسرح الشانزليزيه "جوزفين بيكر" **Joséphine Baker**، راقصة سوداء ظهرت عارية ومزدانة بالريش ترقص الشارلستون وتكثر من الحركات المثيرة على موسيقى "سيدني بيشيه" **Sydney Bechet**. وقد أسهم الأفيش الإعلان المصور المؤسلب كل الأسلبة والذي أبدعه "بول كولان" **Paul Colin** في نجاح هذا «الاستعراض المؤسلف القادم من وراء المحيط الأطلسي» كما هجاه "روبير دي فليس" **Robert de Flers** في جريدة "لو فيجارو" **Le Figaro**، الذي تدافعت إليه الشخصيات الباريسية الشهيرة مثل "كوكتو" **Cocteau** أو "داريوس ميلهود" **Darius Milhaud**. هذه الاستعراضات تفرنست تدريجيًا. وقامت "جوزفين بيكر" **Joséphine Baker**، مستلهمة بلا شك الإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية المتينة بتقديم استعراض "جنون اليوم" **La Folie du jour** في عام ١٩٢٦ الذي تَمَنطقت فيه بحزام من الموز؛ والتقطت كذلك أغنيات ناجحة من "الكافيكونس" مقاهي الأغاني مثل أغنية "لا بيتيت تونكينواز" **La Petite Tonkinoise** لـ "فانسان سكوتو" **Vincent Scotto**. أما أغنية "جيه دوز أمور" **J'ai deux amours** التي غنتها في عام ١٩٣٠ فكرستها نجمة للحياة الباريسية، نجمة شاملة لا تقنع شأنها شأن المغنيين الشانسونيه **chansonniers** بالرقص بل تشرح الألحان وتلجأ في ذلك إلى الأسلوب الكوميدي.

• الحديث "المودرن" بأي ثمن

في نفس مسار الأفكار يسعى "المعرض الدولي للفنون الزخرفية والصناعية الحديثة" الذي افتتح في أبريل ١٩٢٥ إلى ترسيخ باريس باعتبارها المكان المقدس والمقصد الذي لا انحراف عنه لذوق العصر. وتحرص فرنسا على تأكيد رتبته

باعتبارها دولة عظمى فنية، مصممة كل التصميم على أن تتنافس معرض الفنانين الزخرفيين الميونخيين^(١) الذي غلب "صالون الخريف" Salon d'automne في عام ١٩١١. وفي رد فعل تجاه الغزارة التي وسمت "الفن الجديد" قبل الحرب وكوسموبوليتيته المعلنة، سعى فريق الفنانين الزخرفيين حول "لوي سو" Louis Süe و"أندريه مار" André Mare، مؤسسي "شركة الفنون الفرنسية" في عام ١٩١٩ إلى إبراز فن أكثر قومية وتعبير أكثر اقتضابًا. تميز الفن الزخرفي بالخطوط المستقيمة أو المكسورة، بالأشكال الهندسية المتكررة المتأثرة بالتكعيبين ولكن أيضًا بالألوان الفاقعة المستوحاة من الفوقيين Fauves ومن الباليهات الروسية، كما تميز باستخدام مواد قيمة - أخشاب ثمينة، صدف، صمغ اللك. وثمة تناقض شاب فنًا أراد أن يكون حديثًا وهلل للعودة إلى الموروث التقليدي للعمل الدقيق المتقن: من الممكن تفسير مشاركة المتخصصين في شغل البورسلين والمتخصصين في شغل الزجاج وغيرهم من الصائغين (دوم" Daum و"لاليك" Lalique...) بهذا المعنى. وهذه المشاركة تسم في الوقت نفسه أيضًا الناحية المترفة في فن غزا عالم الحياة اليومية، غزا أولاً الحياة اليومية التي تحياها النخبة، ثم غزا بعد ذلك على نحو خاص بفضل المحلات التجارية الكبيرة الحياة اليومية التي يحياها أهل المدن في حاشية هامشية أخذت تتسع وتتسع. فن زخرفي Art déco أكثر منه فن معماري، هذا هو ما جعلنا أعمال "مالليه - ستيفنس" Mallet-Stevens نفكر فيه فهو يستخدم الأشكال الهندسية التكعيبية في مبانيه واضعًا النبرة على زخارف واجهاتها. وسرعان ما يجد الفن الزخرفي Art déco مهاجمين منددين، هم ممثلون غلاظ عتاة للموروث التقليدي، يرون فيه مثل "أندريه أربوس" André Arbus، «تكعيبية للبازارات» تناولها التجديد، بينما يكيل له اللوم

(١) نسبة إلى مدينة ميونخ بألمانيا والمدرسة الفنية بها. (المترجم)

أصحاب تيارات التجديد الذين يعيرون عليه ضعف الإحاطة بمشاغل اللحظة. وهذه كلمة حق، فالمعنى المعطى للحدث محدود. فالعديد من المستجدات وبخاصة «الفنون الصناعية» غير ممثلة في المعرض إلا تمثيلاً ضعيفاً. دعاة الإعمارية الروس **constructivists**، والنمساويون يمثلهم "كيسلر" **Kiesler** أو أتباع "الروح الجديدة" لهم بافيون في المعرض، وألمانيا غير ممثلة، و"دي ستيل" **De Stijl** لا يمثل هولندا.

و«الجرى وراء الحديث المودرن» - ونستعير هنا عنوان كتاب أشرف عليه «لوران جيرفيرو» **Laurent Gervereau** عن ألمانيا وفرنسا في السنوات العشرينية - لا يقتصر على المستجدات الزخرفية، بل يظهر أيضاً في ضروب التقدم التقني في الاتجاهات الثقافية المختلفة وفي مستتبعاتها.

حققت الإذاعة، دون أن تعرف هوجة السنوات الثلاثينية، تقدماً مؤكداً. بعد أن جرى في عام ١٩٢١ افتتاح البث المنتظم من محطة برج "إيفل" قامت "الشركة الفرنسية للإذاعة والكهرباء" - "راديو لا" **Radiola** - بإذاعة كونسيرتات موسيقية وأخبار، مستهلة بذلك عهد الإذاعات الخاصة [الأهلية]. ونشبت آنذاك منافسة شرسة بين محطات الإذاعة العمومية - التي احتكرتها منذ ١٩٢٣ هيئة "البوسطة والتليفون والتلغراف" **PTT** ومحطات الإذاعة في الضواحي التي سمح بها القانون الصادر في عام ١٩٢٦.

وإذا كان عدد أجهزة الاستقبال الإذاعي التي تعمل بالجالينيت [كبريتيد الرصاص الطبيعي] التي تم توريدها حتى آخر العشرينيات قد بلغ نصف مليون جهاز، فإن السنوات العشرينية كانت سنوات تجريب، من نشرة الأخبار [الجريدة الناطقة] إلى بث موسيقى كلاسيكية، ومنوعات وتقارير رياضية، انتظاراً لأن تصبح وسيطاً جوهرياً لثقافة واسعة.

وإذا كان الفونوغراف - مثل التلغراف اللاسلكي TSF - هذا الجهاز الذي يتيح حفر أصوات على مسارات، قد عرف ضرورًا من التقدم التقني الكبير: فقد ظهر القرص المسطح [بعد الاسطوانة التي على شكل الأنبوبة] منذ عام ١٩٠٦، وكان جهاز الفونوغراف المحمول يبيث ابتداء من عام ١٩٢٥ أنسامًا تدفعها شفرات معينة تجد المنفذ المختار. ولكن الجهاز لم يمس إلا شريحة ضعيفة من الأهالي.

ويتميز عقد العشرينيات أكثر بتقبل المحترفين للراديو حيث سيجعلون من الممكن مضاعفة التسجيلات في الثلاثينيات.

مثل أخير على هذه التحولات الثقافية التي لحقتها الحداثة، ألا وهو تغير الأفيش الإعلاني *affiche*. وليس علينا أن نبحت عن التجديد في جانب الأفيش الإعلاني «الثقافي» - لا نستثنى من ذلك إلا الأفيشات التي تعلن عن عروض لبعض ممثلي البوهيمية الفنية الآنية. لم يهتم الرسامون بالأفيش قط، ولم تصل إليه الموجة السريالية ولا موجة الفن الصناعي *l'art industriel*. كانت جهود الإبداع هنا على الأحرى من فعل المشتغلين بالإعلانات الذين فهموا أن الأفيش الإعلاني وسيلة لضم التكعيبية وغيرها من حركات فنية.

اختار "كاساندر" *Cassandre* موضوعات بسيطة لإبراز المنتجات التجارية مثل العرقسوس أو الأحذية. أما "كارلو" *Carlu* فانتبه بشكل أكبر إلى المعمار العام للأفيش، في حين اتسمت أفيشات "كولان" بتكوين تعبيرية. وأخيرًا يبرز "لويو" *Loupot* قيمة الناحية الرمزية للعرض.

تنوعت الوسائط *médias* إذن وانطبعت بطابع الدخول السريع لعناصر جديدة، عناصر «الحداثيّة» - المودرنيزم *modernisme* - كما حلا للناس تسميتها، التي أتت حركات فنية أكثر هامشية لربطها.

أبحاث

• دادائية وسريالية: انتفاضات أو ثورات

وبالتوازي مع «العودة إلى النظام» ظهرت تعبيرات فنية جديدة على نحو راديكالي.

هناك أولاً الخبرة الدادائية **dadaïste**. تولدت عن انتفاضة مناهضي الحرب في أوروبا الوسطى والشرقية اللاجئين إلى سويسرا، ثمرة خبرات مختلفة منذ عام ١٩١٦ وبصفة خاصة حول الألماني "هوجو بال" **Hugo Ball**، وتجسدت مع "تريستان تزارا" **Tristan Tzara** وظهور العدد الأول من مجلة "دادا" **Dada**. وتخصّبت الحركة الدادائية خارج فرنسا، ولكنها لم تتطلق إلا في باريس، حيث لحق بها "تزارا" **Tzara** في عام ١٩٢٠. وكانت مجلة "لينيتراتور" **Littérature** المتحمسة التي أسسها بريتون **Breton** وأراجون **Aragon** و"سوپو" **Soupault** هي التي فتحت لها أعمدة صفحاتها. وهذه هي نشوة هؤلاء الفنانين التي تتعدى على احتقار البورجوازية وعلى حمق سنوات الحرب، تستولي على العاصمة الفرنسية. ولكن صرامة "تزارا" **Tristan Tzara** الذي أزاح "بول ديرمييه" **Paul Dermée** و"جان كوكتو" **Jean Cocteau** وعدميته العارمة، أزعجت مجموعة "بريتون" **Breton** التي غلبت عليها الاستجابة لجاذبية الكتابة الأوتوماتيكية والأبحاث المنصبة على اللاشعور.

"بريتون" **Breton** و"أراجون" **Aragon** و"إيلوار" **Éluard** الذين رفضوا دادائية **dadaïsme** اعتبروها مفرطة في التخريب من وجهة نظرهم، وارتبطوا بـ "ديسنوس" **Desnos** قرروا في عام ١٩٢٤ أن يؤسسوا مجلة "الثورة السريالية" **La Révolution surréaliste**. وعلى الرغم من تحفظات شديدة - "ليريس" **Leiris**

يصف هذه المجلة بأنها «فرعٌ مذهبي فرويدي ممل مثلما كانت أسوأ الجمعيات الأدبية المذهبية» - ولكن «ليريس» Leiris انضم إليها وتبعه «توال» Tual و«أرتو» Artaud و«ليمبور» Limbour. والسرياليون، في أعماقهم، كانوا في البداية مجموعة لصيقة من الأصدقاء يمكن أن نضيف إليهم «روسل» Roussel و«ماسون» Masson و«ماكس جاكوب» Max Jacob بل و«كانثايلر» Kahnweiler الذي كان يساند المجموعة. ولكن العلاقات سرعان ما تدهورت بين الأعضاء. وسيسعى عدد منهم إلى الجمع بين الالتزام الفني وبين السلوك الثوري كما حدث في عام ١٩٢٥:

Pierre Clarté, la Révolution surréaliste ومجموعة الفلاسفة «بيير مورانج» Pierre Mohrange و«هنري لبيفر» Henri Lefebvre و«فريدمن» Friedmann و«بوليتزر» Politzer سيحاولون أن يتقاربوا بعضهم من البعض؛ في بداية عام ١٩٢٧ ينضم البعض - وهناك فيهم أراجون Aragon وبريتون Breton - إلى الحزب الشيوعي؛ وفي عام ١٩٢٩ خرج «منشور ثان للسريالية» على شكل خطاب دوري يطالب كل واحد باتخاذ موقف إيديولوجي واضح، وفي عام ١٩٣٠ سميت المجلة باسم جديد هو **Le Surréalisme au service de la Révolution = «السريالية في خدمة الثورة»**. وهناك آخرون، على العكس، رفضوا كل انخراط مذهبي. «أرتو» Artaud قطع علاقته منذ عام ١٩٢٧. و«برح» Leiris و«سوپو» Soupault و«ماسون» Masson ... السفينة في عام ١٩٢٩. أما «ديسنوس» Desnos فانصرف في عام ١٩٣٠. وانتهى عقد العشرينيات بنشر كتيب «مافليتي» [هجائي غفل بلا اسم مؤلف] ضد «بريتون» Breton بعنوان **Un cadavre = «جثة»** يعتبر علامة على القطيعة العميقة بين «التوجه الإنتليكتوالي السريالي البشع» - التعبير من «ليريس» Michel Leiris - وبين آخرين يتابعون مسيرتهم خارج كل تجمع أدبي مذهبي.

وفيما وراء هذه المشاجرات كان للسرياليين اهتمامات مشتركة سواء في الكتابة أو في الخاميات الداعمة المستخدمة؛ وهم قد فضلوا الوقوف ضد ما هو

عقلاني، وفضلوا اللاشعوري، وهذا هو ما يوحى به منشور السريالية المكتوب في عام ١٩٢٤ ذلك المنشور الذي ينوه بـ «الآلية الذاتية النفسية». وألعاب الكتابة - «جثث لذيدة» وغيرها - تنطبع بهذه الأسبقية. الالتجاء إلى القص واللصق والمسح والكحت، والاستخدام المنظومي لأشياء منتزعة من سياقاتها، واللعب بالكلمات وبالجناس، كل هذا يدل على أن الالتجاء إلى غير المؤلف هو القاعدة عندهم. وهذه هي العوالم الخيالية للسرياليين تعرض أيضاً ضروباً من المتشابهات. من "فلاح باريس" Le Paysan de Paris لـ "أراجون" Aragon إلى "نادية" Nadja لـ "بريتون" Breton، والغريب هنا يكمن في الشيء اليومي العادي، العجيب في المصادفة عند اللقاءات، الحلم في توافق الإشارات. ومع ذلك فالسريالية *surréalisme* لم تقطع كل صلة بالواقع.

وجها الموضة النسائية في السنوات المجنونة:

امرأة مكتملة وامرأة مسترجلة

للموضة باروميتر غير متوقع. فهي تمثل في الواقع نموذجاً سافراً لتقدير ضروب التقدم التقني - استخدام الرايون والجيورسيه والتويد - المواعمة مع ضرورات العصر - ملابس مريحة للانتقالات والرياضة - التحرر النسبي للمرأة ودمقرطة معينة للثياب.

وتغير وضع الخياطين: كانت هيئتهم يغلب عليها منذ ما قبل الحرب أن تكون حرقية، وها هم أولاء يرتقون تدريجياً إلى رتبة المبدعين ويلعبون دوراً في دوامة العصر الفنية، بينما كان هناك فنانون مثل "سونيا ديلوني" Sonia Delaunay، أو "راؤول دوفي" Raoul Dufy يغامرون بتصميم ثياب.

جيل جديد يحل محل - أو يترك خارج المباراة - [مصمم الأزياء] "بواريه" Poiret والمحلات التي كانت قبل الحرب الكبيرة، "دوسيه" Doucet و"فورت" Worth التي غرقت في مشكلات مالية هائلة. ستظهر أسماء كبيرة تبادر بتقديم نمط جديد من الملابس. ملابس يليق بامرأة شابة، رياضية أكثر نشاطاً، بل أكثر ذكورة، هذا هو أول ما يشغل بال "إلسا شياپاريلي" Elsa Schiaparelli التي صممت وظيفية "الكوستيم" واخترعت أسلوب اللبس الرياضي «سپورتسوير» Sportswear، وما يشغل أيضاً بال "كوكو شانل" Coco Chanel الذي صمم فساتين مستقيمة وبسيطة وتاييرات من جرسية الصوف أو بنطلونات مريحة وبلوفترات. دقت ساعة الشعر القصير الذي يتوارى نصفه تحت قبعات ناقوسية "شاپوكلوش" chapeaux-cloches أو "بيريهات" bérets من القטיפه. ولدت الشابة الجارسونة [اخترعوا لها اسماً دالاً هو "جارسونة" بتأنيث لفظه "جارسون" التي لم يكن لها مؤنث]، الشابة الجارسونة التي تتخذ هيئة الشاب الجارسون، تلك هي «الجارسونة» La garçonne على صورة بطلة رواية "فيكتور مارجريت" Victor Margueritte التي أثارت فضيحة عند ظهورها في عام 1922! إنها امرأة متحررة تدخن وتخرج تبدو كالتحدي المنصب على القواعد الأولى للأئونة.

ويجتمع الضدان في تلك السنوات، فيتمثل الضد الآخر للموضة في تصميم ثياب تواليت معقدة تزدان بما لا يحصى من الكماليات الأكسيسوارات. صمم "كوكو شانل" Coco Chanel فساتين ترخر بالترتر والدانتيللا تلبس من تحتها جوارب، وأكثر "چانه لانفان" Jeanne Lanvin من التطريز البرودري. هذه الموضة المجددة، ترجمة بورجوازية للسنوات المجنونة، انتشرت بسرعة أشد من الماضي بين الأهالي وبخاصة الحضريين.

وهؤلاء هن الموظفات العاملات في المتاجر وفي المكاتب يتربصن بالملابس التي يسهل ارتداؤها وتتيح لهن في الوقت نفسه بثمن منخفض أن يظهرن بمظهر بورجوازيات حقيقيات. وأخيراً في نهاية عقد العشرينيات وفي مواجهة صعوبات اقتصادية متعاضمة أصبحت بيوت الموضة تربطها المحلات التجارية الكبيرة تلعب أكثر من قبل ورقة الديمقراطية.

وعرفت الأساليب أيضاً تطوراً. فإذا كانت الفساتين في بداية العشرينيات قد تحورت - فساتين فولار، أو فساتين بلا تجسيم لا تحدد الخصر - فلا بد من الصبر حتى عام ١٩٢٥ لنرى تقصير الجونيللة. ولكن هناك شهادة مرئية على عودة القلق بعد ١٩٢٩، فقد طالت الفساتين بسلسلة من الإضافات؛ تل وحريز، شفاف، وكنارات خفيفة من كل الأنواع ازدانت بها الملابس، وارتفع الخصر، واتسعت القبعات لتغطي الشعر الذي عادت النساء إلى إطالته.

وكذلك يشدد "ليريس" Leiris على أنه لا يمكن أن تكون هناك سريالية موسيقية وأنه «لكي تكون هناك سريالية فلا بد من أن يكون هناك واقع ينصب عليه التحريف»^(١). فالفنانون "دي شيريكو" De Chirico و"ماكس إرنست" Max Ernst و"دالي" Dali أو "ماجريت" Magritte الذين لم يتخلوا عن التصوير الملموس المحسوس، لم ينسوا ذلك.

وهناك أخيراً شيء ليس هو أقل الأشياء أهمية، ألا وهو أن الحركة السريالية تمكنت في فترات زاد طولها أو قصر من أن تجذب العديد من الفنانين: فيهم الكتاب والشعراء والرسامون - "تانجي" Tanguy و"ميرو" Miro و"جاكوميتي" Giacometti و"كليه" Klee - وسينمائيون - "بونويل" Buñuel و"مان راي" Man Ray - أو نحاتون - "جان أرب" Jean Arp. وتتموقع في هذا الحراك آلات "بيكابيا" Picabia أو آلات "مارسل ديشان" Marcel Duchamp ومعها الأشياء الجاهزة ready-made.

(١) كلمة سريالية surréalisme معناها نزعة فوق sur+واقع réal+ية. (المترجم).

ولكن حادثة السريالية كانت لها حدودها: لم تكن الكتابة فيها خطيرة سياسيًا، ولا ينبغي أن يجعلنا النفاق بعض الفنانين، عابرين من خلال طُرُقها، تغفل عن تطور عدد من الفنانين نحو الأكاديمية أو البحث عن دروب للتفكير والكتابة مختلفة اختلافًا شديدًا بالنسبة لآخرين.

• اندفاعات سينماتوغرافية

موضع آخر لبحوثات نشيطة، السينما الصامتة، بعد اكتشافات العصر الجميل وفي انتظار الساعات الجميلة للسينما الناطقة، تجد محدثين جدًّا عنها وتجرب لغات جديدة في الفترة التي ركد فيها الإنتاج الفرنسي وزادت فيها منافسة الولايات المتحدة. حانت إذن ساعة التجديد. شهدت سنوات ما بعد الحرب ظهور جيل جديد من المخرجين. ظهر في بداية العشرينيات كطليعة أولى: "لوي ديلاك" Louis Delluc و"جيرمينه دولاك" Germaine Dulac و"جان إيبشتاين" Jean Epstein ولكن أيضًا: "آبل جانس" Abel Gance و"مارسيل ليربييه" Marcel L'Herbier و"رينيه كلير" René Clair يجمعهم شيء مشترك هو عشق الصور المجلّمة إلى أبعد حد. وليس السيناريو هنا هو العنصر الجوهري، فكل شيء يتركز في الاستقصاء الشكلي، في الحرص على الجودة وإرادة خلق علم جمال - استطيقيًا - خاص بالسينما. وأخذت التجارب الدادائية والسريالية ابتداءً من عام ١٩٢٥ تُسمع أصداؤها في الفن السابع^(١). أولاً "رينيه كلير" René Clair و"مان راي" Man Ray، ثم "جيرمينه دولاك" Germaine Dulac (القوقعة والكاهن *Un chien andalous*، ١٩٢٨؛ *العصر الذهبي L'Âge d'or*، ١٩٣٠) يضمون فوران أشياء متباينة متنافرة وتركيبًا معقدًا للصور على سيناريوهات مستفزة.

(١) السينما.

وهذه «قاعات متخصصة»، «لو فيوكولومبييه» **le Vieux-Colombier** و«ستوديو ديزورسولين» **le studio des Ursulines** أو «ستوديو ٢٨» **le studio 28**، تفتح أبوابها لنشر أفلامهم. وهاهي ذي تعرض بجانب الإنتاجات السوفيتية الكبيرة أفلاماً مستلهمة من الدادائية أو السريالية. وللتعريف بها والكتابة عنها أنشئت صحف متخصصة تتحو منحى التخصص في نقد السينما: «لا تريبون لبير دي سينما» **La Tribune libre du cinéma** أصدرها «جان ميتري» **Jean Mitry** في عام ١٩٢٤، و«لا ريفو دي سينما» **La Revue du cinéma** أصدرها «جان-جورج أوريول» **Jean-Georges Auriol**، ابتداءً من عام ١٩٢٩. وبغية التشديد على الجانب الفني فقد نشأت أماكن لقاء ودفاع عن المهنة يقوم بينها تنافس أحياناً: فقد أسس «كانودو» **Canudo** في عام ١٩٢١ «نادي أصدقاء الفن السابع» مستهدفاً نخبة من الإنكليكيواليين، وأسس «ليون موسيناك» **Léon Moussinac** النادي الفرنسي للسينما **Le Ciné-Club de France** تدعيماً لشباب المخرجين السينمائيين ضد السينما التجارية؛ ويبدو «نادي فرنسا للسينما» محاولة إقامة اتحاد لنوادي السينما.

في نهاية العشرينيات يبدو على الفن السابع أنه وصل إلى إيجاد ترابط بين جزء من النخب الفنية للبلاد كانت حتى ذلك الحين شديدة التحفظ حيال شيء لم يكن يبدو إلا من قبيل تسالي سوق العيد.

• مستحدثات في المسرح

كما توحى دراسة المسرح قبل الحرب مع «أنطوان» **Antoine** أو «پوتيشر» **Pottecher**، بل أيضاً مع الإنكليزي «كرايغ» **Craig** والسويسري «أبيا» **Appia**^(١)، فإن التفكير في فن العرض لم يقف قط عند حد التدويل، بل إنه أصبح حكراً يوشك

(١) «أندرية أنطوان» **André Antoine**؛ وموريس پوتيشر؛ **Maurice Pottecher** و«إوارد جوردون» **Edward Gordon Craig** والسويسري «أدولف أبيا» **Adolphe Appia**

أن يكون حصرًا على المخرجين المحترفين حيال الجدلية الدائمة التي تلعب دائمًا لعبتها بين النص وبين مروره إلى الكينونة المسرحية *la théâtralité*.

كان "كوبو" Copeau قد فتح مسرحه "فيوكولومبييه" - *théâtre du Vieux-Colombier* في عام ١٩١٣. بعد جولة في الولايات المتحدة الأمريكية استأنف نشاطه بعد الحرب دون أن يكون هناك قطع في المسار وحاول أن يقيم بالاشتراك مع "سوزانه بينج" *Suzanne Bing* مدرسة دراما. ولكن التجديد الحقيقي يكمن في خبرة جوقه "كوبيو" *Copiaus*، تلك الجوقة من الممثلين التي كونها في: "بورجونى" من عام ١٩٢٤ إلى عام ١٩٢٩ والتي تعددت ممارساتها وجولاتها. وحتى إذا كان المشروع صادف صعابًا فسوف يلهم جيلاً كاملاً من الممثلين والمخرجين مثل ليون شانسيريل *Léon Chancerel* وممثليه الشوارعيين. وكانت تقنيات الممثلين والممثلين الجدد والاهتمام الموجه إلى الجمهور هو - كما يقولون - حسان معركتهم المشترك.

كان "كوبو" Copeau قد شدد على قدسية النص وأكد أن عمل المخرج يتلخص في أن يستخلص منه الجوهر وفي أن يكشف عن الحقيقة وفي أن ينقلها. المسرحيون الأربعة الذين يكونون الكارتل *Cartel* - "جاستون" *Baty* و"شارل دوللان" *Charles Dullin* و"لوي جوفيه" *Louis Jouvet* و"جورج بيونيف" *Georges Pioëff* - وهم ينهضون بهذا المشروع على حسابهم لا ينزلون عن شيء من إرادتهم في ألا يكونوا عبيداً للنص الذي قد يخفي حقيقة مستورة وكامنة. وقد شارك الأربعة معاً في ضم فكرهم حول المسرح معاً ونشروا في يولييه من عام ١٩٢٧ منشوراً: بدلاً من أن يتبنوا جميعاً نفس الممارسة شاركوا جميعاً في الحرص على الرغبة في أن يضموا إليهم جمهوراً لا يستهويه المسرح التجاري. والنقاط المشتركة بينهم هي: (أ) برنامج ريبورتوار مجدّد. (ب) مؤلفون أجنب مثل "بريخت" *Brecht* و"بيراندللو" *Pirandello* أو "ثايل" *Weill* وفرنسيون مثل كوكتو

Cocteau و"جيرودو" Giraudoux. ج) التمسك بالجودة؛ هذه النقاط المشتركة لا ينبغي أن تضع قناعاً يخفي ما بينهم من اختلافات. "جاستون" باتي Gaston Baty في مسرح "مونپارناس" يركز بخاصة على الديكورات، و"شارل دوللان" Charles Dullin في "الأتيليه" منذ عام ١٩٢١ يلعب لعبة الممثلين والمؤثرات الضوئية. و"لوي جوفيه" Louis Jouvet في مسرح "شانزليزيه"، مثله مثل "دوللان"، متأثراً بـ "كوبو" Copeau يحصر الديكورات في وظيفتها الجوهرية ولكنه يجعلها شديدة الرمزية ويُنتظر لكيفية وجود الممثلين على المسرح. أما "جورج بيونيف" Georges Pioeff فيميز نهجه بالتشديد أكثر من الآخرين على سيادة الإخراج. ومع ذلك فالجميع يعودون إلى تأكيد قوة النصوص.

وثمة شخصية بارزة في الحداثة في مجال المسرح ألا وهو "أنطونان أرتو" Antonin Artaud الذي قام، بعد مرور بالسريليين، بالسعي إلى تعريف مسرح خالص لن يغرق في فخ وهم الواقع. وإذا كان قد أخرج بعض المسرحيات على مسرح "ألفريد جاري" Alfred Jarry الذي أسسه، فإن الأحرى بنا عندما نبحث عن آثار نموذج هو أن ننظر في أعماله النظرية وبخاصة كتابه *Le Théâtre et son double* [=المسرح وقرينه] (١٩٣٨). نجد فيها رفض لهذه العروض "الميمية mimétiques" التي تسم العرض التمثيلي البورجوازي بسمتها وكذلك رفضه للخضوع لنص مقدس. والهدف الذي يستهدفه هو تجديد تقديس الإخراج حول لحظة متفردة لعرض يقود أوركستراه مخرج يقع عليه واجب جرف مشاهديه. والمسرح باعتباره مكان كل المداخل التعريفية بما فيه من «مبدأ الحالة الحاضرة» يعبر عندئذ عن صنوف المعاناة والقلق. إنه يلعب دوراً تطهيرياً - كاثرسياً cathartique - وينفرد بأنه خبرة حيوية.

هذه المسارعات الفردية المتنوعة والتي تلف حول مشغوليات متطابقة، لن تبقى حروفاً مينة، فالأدب يشارك في هذا العزف المتألف للتجديدات.

حُكْمُ الأَدَبِ: نَشْرٌ وَتَكْرِيسٌ

تستهل السنوات العشرينية فترة استتب فيها حكم الأدب في داخل الحياة الثقافية والفكرية الفرنسية. حصل أناتول فرانس **Anatole France** على التكريم والتكريس بنيله جائزة نوبل في عام ١٩٢١ وكان قدره من قبل ذلك مقدرًا، ومن بعده بقليل حصل "روجييه مارتان دو جار" **Roger Martin du Gard** في عام ١٩٣٧، تكريمًا وتكريسًا له، على جائزة نوبل أيضًا، وهما اثنان من أساتذة الفكر الجدد مهنتهما الأدب، رسخا كرامة أدبِ تذوقه المتذوقون خير تذوق خارج الحدود القومية. وقد تغذت السيادة الثقافية والفكرية للأدب بين الحربين على حصاد فترة ثرية في مجال الأدب ثراءً خارقًا للمألوف وساندها عملية نشر ديناميكية خدمت على خير وجه مصالح الأدب المعاصر.

• ديناميكية النشر الأدبي: "جراسيه" و"جاليمار"

تمثلّ العشرينيات لحظة متميزة من التقارب بين دائرة النشر وبين الأدب المعاصر، وبخاصة أدب الطليعة. وإذا كان شباب الأدباء في بداية القرن - هؤلاء الذين أصبحوا معروفين على نطاق واسع منذ ذلك الحين - قد نشروا بالفعل أعمالهم على حساب المؤلف أو في مجلات مستترة، فإن الشباب في فترة ما بعد الحرب لم يواجهوا الرفض نفسه من الناشرين: بل كانوا يخرجون بسرعة من اللاسمية ومن المتاعب المالية. كان السرياليون على سبيل المثال مطلوبين يسعى إليهم الناشر "جاليمار" **Gallimard**، ولقد نشروا جميعًا لدى الناشر المشهور على الأقل الكتاب الأول. وثمة علامة أخرى على هذا التقارب: كان عدد كبير من الكتاب، أحيانًا من الشباب، يتولون إدارة مجموعات أو يشاركون في لجان القراءة.

هذه هي حال "كوليت" Colette لدى الناشر "فيرينسي" Ferenczi، وهكذا كان "جان جيهنو" Jean Guéhenno و"جان ريشار بلوك" Jean-Richard Bloch يعملان لدى الناشر "ريدر" Rieder، كما كان هنري بولاي Henri Poulaille يعمل لدى الناشر "جراستيه" Grasset، و"مارسل أرلان" Marcel Arland لدى الناشر "جاليمار" Gallimard... وكان الفاعل الديناميكي النشط المحرك لهذا التطور هو "برنار جراستيه" Bernard Grasset أول من أراد أن ينشر أدبًا «خالصًا» وعرف كيف ينشره بمناهج تجارية تمامًا.

هكذا جدد "برنار جراستيه" Bernard Grasset في أمر سيصبح فيما بعد ضرورة: كسب جمهور جديد ليحب الأدب. ولكي يبلغ هذا الهدف اتبع الناشر استراتيجية على مستويين: من ناحية - ناحية القلم - اجتذاب واستمالة مؤلفين شباب، وكان هذا هو ما حدث مع "جان جيرودو" Jean Giraudoux؛ ومن الناحية الأخرى - ناحية الجمهور - توسيع سوق بالاستثمار الضخم في الترقية الأدبية، ومنح الجوائز... كلها أشياء مستتكرة في البيئة التقليدية. كان "جراستيه" Grasset الرائد البارح لتغيير حاسم ولكن "جاليمار" Gallimard كان هو الذي جنى ثماره حيث مارس عن طريق الـ "إين.إر.إف" NRF (= وهو اختصار لاسم مجلة "لانوڤيل ريفو فرانسيز" La Nouvelle Revue française [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة]) سلطة ونفوذًا لا نظير لهما مطلقًا على الإنتاج الأدبي بين الحربين.

ومجلة "لانوڤيل ريفو فرانسيز" La Nouvelle Revue française أسستها في عام ١٩٠٩ مجموعة من الأصدقاء هم "جاك كوپو" Jacques Copeau و"جان شلومبيرجي" Jean Schlumberger، و"هنري جيون" Henri Ghéon و"أندريه جيد" André Gide، جمعتهم الرغبة في ترقية أدب يختلف في وقت واحد عن الناتورالية naturalisme الموروثة عن "إميل زولا" وعن "تدهورية" «décadentisme» نهاية القرن». الاختيار المتعمد لنوع من الكلاسيكية يتمثل في رفض كل خروج على

التوازن، والأولوية المطلقة للأدب ورفض كل دجماطية، كل هذا أضفى فوراً على الـ «*إن.إر.إف*» NRF [المجلة الفرنسية الجديدة] تماسكاً فنياً و«روحاً» وحقق الشهرة لهذه الحروف الثلاثة. وانقطع صدور المجلة في أثناء الحرب، ولكنها استأنفت الصدور في عام ١٩١٩ مواكبة نشرات دار النشر الجديدة التي اتخذت منذ تأسيسها في عام ١٩١١ استقلالاً نسبياً بحق وسميت باسم نوعي هو «مكتبة جاليمار» **Librairie Gallimard**. واحتل الثنائي الذي تشكل على هذا النحو: مجلة وناشر، في العالم الأدبي بالعشرينيات مكاناً هائلاً، لا يساويه أحد، يحيط بالبيئة الأدبية قاطبة، مراهناً بنجاح على أبناء شباب من أمثال «روجيه فيتراك» **Roger Vitrac** و«جوزيف كيسل» **Joseph Kessel** و«بول إيلوار» **Paul Éluard** و«مارسل جوهاندو» **Marcel Jouhandeau** و«أندريه مالرو» **André Malraux**... مشاركاً في المجد الذي جاء متأخراً ولكنه جاء كاملاً إلى «عظماء أبناء البيت الكبير»: «جيد» **Gide** و«بول فاليري» **Paul Valéry** و«بول كلودل» **Paul Claudel**. تعتبر مجلة الـ «*إن.إر.إف*» NRF ودار «جاليمار» **Gallimard** ساحة القوى الثقافية، وهما تجعلان من الأدب في العشرينيات مركزاً تتعلق حوله الفنون الأخرى. عن هذا المكان النسري بالضبط ولد تدريجياً «ترست ثقافي» حقيقي - حيث توسع «جاليمار» وخاصة إلى الصحافة - بأن أنشأ في عام ١٩٢٢ المجلة الأسبوعية «*لي نوفيل ليتيرير*» = «[أخبار أدبية]» **Les Nouvelles littéraires** - وإلى السينما بنشره «مجلة السينما» **La Revue du cinéma** لـ «جان جورج أوريول» **Jean-Georges Auriol** وبمحاولاته في اتجاه إنتاج أفلام - وإلى المسرح بالقيو- كولومبييه «**Vieux**» لـ «كوپو» **Copeau** الذي كان طاقم الـ «*إن.إر.إف*» NRF يتابع أنشطته عن كثب.

مثل هذا النجاح، الذي هو يقيناً نجاح «دار نشر»، «جاليمار» **Gallimard**، ونجاح مديرها، «جاستون» «**Gaston**»، ومعاونيه، «جاك ريفيير» **Jacques Rivière**،

الذي عمل سكرتيرًا للتحضير حتى عام ١٩٢٥، ثم "جان بولهان" Jean Paulhan وكان أيضًا سكرتير الأدب. نجح "جاليمار" أكثر من "جراسيه" Grasset في الربط بين النجاح التجاري وبين الشرعية الأدبية. والواقع أن هذه الشرعية كانت ملك يمينه «على نحو يوشك أن يكون طبيعيًا» مثل هيئة "جيد" Gide، «رأس المال المعاصر» والصورة العامة للفريق التي تعطيها الـ "إن.إر.إف" NRF وكلها قوية. نجحت الـ "إن.إر.إف" NRF و"جاليمار" بين الحريين في تمثيلها الموقع الأساسي للشرعية الفنية. ويبين «هجر» "مارسل بروس" Marcel Proust الناشر "جراسيه" Grasset ونزوحه إلى منافسه "جاليمار" Gallimard أن المجموعة البيضاء تجتذب حتى «الساقطين» في دور قراءة التقييم الأول. والـ "إن.إر.إف" NRF القوية بما لها من رأسمال رمزي، والحركة الأدبية التي تحركها تصنعان معًا شبكاتهما الخاصة عن رد فعل ضد المواقع المرفهة أو الأكاديمية التي تحتفل بالكتب. وتعتبر "لقاءات بونتيني" Pontigny التي تجمع كل عام كُتابًا قريبيين من «بيئة الـ "إن.إر.إف" NRF» مثلاً دالاً على مجابهة المؤسسة بموقف يفرض بدوره تقاليده وضغوطه. ولجنة القراءة التقييمية تبدو كأنها مؤسسة مطبوعة بطابع "جاليمار" Gallimard الذي يميزه تمييزًا نمطيًا، يحوطها مُناخ من الأسرار له القدرة على أن يلعب دوره التكريسي. ودخول الواحد عضوًا فيها يعني أنه وصل إلى عضوية محكمة الأدب العليا...

• في خدمة الأدب المعاصر:

مناوبة الآداب الفرنسية

ثروة الأدب الفرنسي وتنوعه فيما بعد الحرب الأولى يكتشفهما الإنسان في ساحة التقاء ثلاثة أجيال، ثلاثة أجيال تربطها علاقات مضطربة، زاد هذا

الاضطراب أو قل، تَبث حياة في بيئة كاتبة في قلب طفرة اجتماعية: غلب على الأدباء منذ ذلك الحين أن يكونوا أساتذة أكثر من أن يكونوا من أرباب الدخول، مما صبغ بالديموقراطية المجتمع الأدبي الذي ظل زمنًا ذا صبغة نخبية شديدة.

ووصول أدب جديد، لجيل جديد، إلى سن البلوغ، يقابل الموت الرمزي والفعلى للجيل السابق. في غضون سنوات قليلة مات أقطاب جمهورية الأدباء إبان الجمهورية الثالثة: "بيير لوتي" **Pierre Loti** الذي طواه النسيان في عام ١٩٢٣ و"موريس بارس" **Maurice Barrès** في نفس العام، وكان قد تعرض للاستهزاء من جانب الداديين في قضية رفعوها ضده، ولكنه كان ينعم بهيبة هائلة، و"أناتول فرانس" **Anatole France** في عام ١٩٢٤ وقد أهدق عليه النظام الحاكم من التكريم ما أهدق، وصب عليه الجيل الشاب من الإهانات ما صب. أما "بول بورجيه" **Paul Bourget** فقد عاش حتى عام ١٩٣٥ ولكن حكاياته لم تحرك ساكنًا حتى لدى جمهوره الكاثوليكي الذي كان رغم مذهبه يصبو إلى تجديد أدبي. وسرعان ما هوت إلى هاوية الإهمال أعمال أولئك الذين ظلوا زمانًا يجسمون الأدب الفرنسي، وحلت محلها كتابات أقل كلفًا بالوعظ تُولفها كوكبة من أدباء بلغوا الخمسينيات في عام ١٩٢٠، وكانوا قد نشروا الكثير دون أن يتمكنوا من الخروج من دائرة أليفة نسبيًا. هاهم أولاء يخرجون من الظل ويصبح العقد الذي بدأ عقد الاعتراف بهم.

لقد أصبح "بول كلودل" **Paul Claudel** و"بول فاليري" **Paul Valéry** و"مارسل بروسست" **Marcel Proust** وبخاصة "أندريه جيد" **André Gide** منذ ذلك الحين المراجع الجمالية والأخلاقية. هم يعزفون النغمة الاستهلاكية لهذا الأدب في العشرينيات، وهو أدب شديد الاستبطان والقلق، حريص على التحرر، متأملًا في تفسخ الشخصية الإنسانية. "أندريه جيد" **André Gide** الذي توجُّج أستاذًا للتفكير

الجديد، يجسم بحق الرغبات المتناقضة، وتطلعات عصر مرتبك من "الأطعمة الأرضية" *Les Nourritures terrestres* (١٨٩٢) إلى "المزيفون" *Les Faux-Monnayeurs* (١٩٢٥) يتابع مسارًا يقوده من الغواية اللاهوتية إلى للأخلاقية التي حمل مسئوليتها، محتفظًا دائمًا بالتباس ديني مثير. "مارسيل بروسست" *Marcel Proust* يدفع من عام ١٩١٨ إلى عام وفاته ١٩٢٢ على نحو منتظم إلى ناشره الجديد "جاليمار" *Gallimard* بالمخطوطات الضخمة التي تتكون منها دائرة "البحث عن الوقت المفقود". في عام ١٩١٩ مُنح "جائزة جونكور" على روايته "في ظل البنات في زهرة العمر". مهلاً للفن باعتباره جوهر الحياة ومنمياً الذاكرة باعتبارها المساعد الضروري للفنان الباحث عن الماضي، يعمل الروائي في أماكن مجهولة بين الشعور واللاشعور اللذين اكتشفها التحليل النفسي مؤخرًا. وقد أحدث "بروسست" على الفور تأثيراً عميقاً ومباشراً في معاصريه. «يا له من فتح! متاهة الطفولة والمراهقة أعيد فتحها وتفسيرها، واضحة ومذهلة... كل ما كان الإنسان يود أن يكتبه، كل ما لم يجرؤ أحد على كتابته وما لم يعرف كيف يكتبه، انعكاس الكون على الفيض الطويل الذي تعكر نتيجة لوفرتة...» ("كوليت") أما يول فاليري *Paul Valéry* عندما نشر بعد سنين من الصمت *La Jeune Parque* "باركا الفتاة" ^(١) (١٩١٧) و *Le Cimetière marin* "القرافة البحرية" (١٩٢٠) و *Charmes* "مفاتيح" (١٩٢٢) فقد رسخ فيها مكانته باعتباره شاعرًا ملكت عليه لُبّه الاحتمالات العديدة الكامنة في اللغة الفرنسية. وهو يلوح فنانًا تشارك عنده العقلية النقدية باطنياً في عملية الخلق. ويختلف عنهما "بول كلودل" *Paul Claudel* اختلافاً شديداً. الكاتب الذي اعتنق الكاثوليكية شهد شهرته تتعظم في

(١) باركا ربة من ربوات القدر الثلاث عند الإغريق. (المترجم)

السنوات العشرينية على الرغم من أن مسرحه الذي يعبر في شكل كوني عن يقينه من مسيحيته الغازية، يُقرأ أكثر مما يُمتلئ. والواقع أن مدة مسرحياته الطويلة طولاً خارقاً للمألوف - مثل مسرحية "حذاء من الساتان" التي نشرت في عام ١٩٢٩ ولم تمثل إلا بعد ظهورها بخمس عشرة سنة- ظلت حيناً تثبط همة المخرجين. حول هذا «الرباعي» القريب من بيانات الـ "إن.إر.إف" NRF، والذي ينبغي أن نضيف إليه "روجييه مارتان دو جار" Roger Martin du Gard، هناك أسماء مجيدة أسهمت في إشعاع الأدب الفرنسي: "رومان روللان" Romain Rolland الكاتب الفقيه المسالم الذي رفض الأكنوبة الوطنية، والذي تأرجح بين ثورة "لينين" وبين "لاعنف غاندي"؛ و"كوليت" Colette التي تعتبر على مستوى نغمي آخر شخصية مهمة في السنوات العشرينية التي حكمت عن اضطرابها في رواية "La Fin de Chéri" "نهاية شيري" (١٩٢٦). مواهبها عديدة: روايات، مسرحيات، مقالات تاريخية في جرائد العصر الرئيسية تبث هواء الريف الذي تعتز به "كوليت" الباريسية جداً. وهي في الوقت نفسه تسري بالتقليد الفكاهي عن سيدات الطبقة الراقية، أو تعنتي بجمالهن في ساعاتها الضائعة. وهي نهمة وحسية في أدبها وفي حياتها، تثير الفضائح أحياناً بنسمة الحرية التي تهب في جنباته.

وهذا هو جيل ثالث يولد حول عام ١٩٠٠ ينطبع بطابع الحرب ويتأثر بالسريالية، يدخل "بانتيون" الآداب ويعطي هذا اللون المراهق ومحطم الإيقونات النمطي المميز للسنوات العشرينية. «جيل القلق» كما سُمي أحياناً، يبدع في نفس الوقت الخيال العجيب المستفز والحرية التي تتسم بشيء من عدم الجدوى مثلما كتب "كوكتو" Cocteau في [روايته] "توما المحتال" (١٩٢٢) Thomas l'imposteur أو "جان جيرودو" ..

الأدب وتحليل نفسي في العشرينيات

ظهرت البيئات الفكرية الفرنسية حيناً من الزمن على جهل بالنهج التحليلي بسبب ألوان المقاومة التي اعترضت بها الدوائر الطبية على نشر نظرية "فرويد". ولم تصل نظرية "فرويد" Freud إلى حيث أصبحت مرئية اجتماعياً وثقافياً إلا في العشرينيات: حينئذ ظهرت لدى الناشر "جاليمار" Gallimard الأعمال الأولى «للمعلم الفيناوي» ترجمها كما ينبغي "صمويل جانكليفيتش" Samuel Jankélévitch أو "بلانش ريفرشون" Blanche Reverchon: "مقدمة في التحليل النفسي" (١٩٢٢) "الطوطم Totem والتابو Tabu" (١٩٢٣) "ثلاث مقالات عن نظرية التحليل النفسي" (١٩٢٣). ونوقشت كتابات "فرويد" Freud على نحو محموم في الصالونات؛ ومدت المجالات الأدبية، وعلى رأسها مجلة الـ "إن.إر.إف" NRF، آفاق الافتتان الذي أثاره الكشف عن التعقيدات الجديدة للنفس البشرية. وانتهت البيئة الطبية، متأخرة عن بلاد أخرى وعن الطليعات الباريسية، إلى أن اتخذت خطوة فعلية نحو هذا الشغف، حيث نشأت في عام ١٩٢٦ رسمياً تحت رعاية "ماري بوناپرت" Marie Bonaparte و"أوجينيا سوكولنيكا" Eugénia Sokolnicka و"رينيه لافورج" René Laforgue و"إدوار بيشون" Édouard Pichon و"رينيه أليندي" René Allendy و"ريمون دي سوسير" Raymond de Saussure وآخرين جمعية باريس للتحليل النفسي، التي دعيت إلى تنشئة الجيل الأول من المحللين النفسيين الفرنسيين.

وهكذا تتميز فرنسا بنهج أدبي واسع في إدخال آراء فرويد وتمثيلها: هكذا أخذت نظرية التحليل النفسي تشق طريقها - من الاستبطان الجيدي^(١) إلى البريق السريالي - تشق طريقها إلى عقول المبدعين المعاصرين.

والسريالية التي تحبذ الكتابة الأوتوماتيكية التلقائية تحلّ موقعاً قريباً أشدّ القرب من إجراءات التحليل النفسي، وذلك باستحضارها لغة محررة كذلك بالقياس إلى المعايير سواء كانت هذه المعايير بلاغية أو اجتماعية-نفسانية-طبية. السرياليون يودون أن يقطعوا جذرياً تحليل كل إجراء طبي. إنهم يفهمون الهيستريا على أنها فعل شعري وينكرون على أطباء النفس كل مشروعية لضبط ما هو عقلي.

في رأي "أندريه جيد André Gide وأصدقائه الذين كانوا ابتداءً من عام ١٩٢١ يشاركون في الجلسات الأسبوعية التي تعقدتها ممثلة "فرويد" في باريس "أوجينيا سوكولنيكا" Eugénia Sokolnicka - التحليل النفسي مهم جداً ولكنه يعرض كما يتضح بجلاء رهانات مختلفة. التحليل النفسي يبدو أكثر مثل فرصة الانفتاح على حقل معارف ثري بالامتدادات الأدبية: في رواية "المزيفون" يضع "أندريه جيد André Gide في الصورة طبيبة مفعمة بالفرويدية تبدو كأنها الكاهنة الكبيرة للنفس الإنسانية، وهكذا يتيح التحليل النفسي للروائي في نهاية المطاف تغلغلاً عميقاً في الاستقصاء النفساني. وهناك من مثل "ميشيل ليريس" Michel Leiris و"جورج باتاي Georges Bataille و"رينيه كريفل René Crevel و"ريمون كونو" Raymond Queneau من جرى تحليلهم بمنهج التحليل النفسي الفرويدي: وليس هذا بالأمر الذي يجوز تجاهله بالنسبة إلى انتشار الفكر الفرويدي الذي أخذ به جزء من البيئة الأدبية بين الحربين

(١) نسبة إلى أندريه جيد. (المترجم).

[العالميتين]. هذا التناضح osmose الذي هو خاصية فرنسية لا ينجو من نشوء ضروب من سوء الفهم، فكل أديب اصطنع فهمه للتحليل النفسي الذي كان أحياناً يبعد بعداً شديداً عن النهج الفرويدي الأصلي. وكثيراً ما كان فرويد يحار أمام الكتابات الأدبية وبخاصة السريالية التي تظاهر بالانتماء إلى فكره.

و«حيرة الرحالة الملاحقين» من "مالرو" Malraux إلى "موران" Morand مروراً بـ "بليز ساندرار" Blaise Cendrars و"ماك أورلان" Mac Orlan و"كيسل" Kessel أو "نيزان" Nizan - كلهم يسعون إلى الهروب عن طريق الترحال والغريب والدنيا، يبحثون مضطربين عن غرائبية exotisme لا يرتابون مطلقاً في أمرها: «إننا نسير نحو رحلة حول العالم بثمانين فرنكاً»، هذه هي الخلاصة التي يخلص إليها ساخرًا موران Morand، جواب الكرة الأرضية في الأدب الفرنسي. وهذا القلق يترجم أيضًا بتجديد النثر المسيحي الذي سرعان ما ترسخ في حضنه "فرانسوا مورياك" François Mauriac بروايته "قبلة إلى المجنوم" (١٩٢٢) و"جورج برنانوس" Georges Bernanos بروايته "تحت شمس الشيطان" (١٩٢٦) على اعتبار أنهما صاحبا أفلام المتضادات وصاحبا الرؤى الدامغة الكاشفة عن تناقضات الروح والجسد.

هذا النتاج الأدبي، سواء كان مكرسًا أو لم يكن، يتميز بشكته الجذري في الأركان الجمالية والفرضيات الفلسفية لرواية القرن التاسع عشر، على النحو الذي تشرحه «يوميات» رواية Les Faux-Monnayeurs "المزيفون" لـ "أندرية جيد" André Gide. فقدان اليقينيات القائمة يؤدي إلى تلاشي التماسك النفسي للشخص، ويستدعي استخدام مفهوم وجهة النظر الأقدر على التعبير عن تحييد شخصية الأبطال الجدد. هذا الأدب المتنوع تنوعًا شديدًا في أعماله، تولى الناشر مساندته ونشره على نحوٍ يثير الدهشة على الرغم من أن ألوان النجاح التي جنتها المكتبات

تمثلت في روايات الحرب من قبيل رواية "الصلبان الخشبية" (١٩١٩) بقلم "رولان دورجيليس" Roland Dorjelès، والروايات الغرائبية مثل "ماريا شابدلين" بقلم "لوي هيمون" Louis Hémon أو روايات الفضائح مثل "الشيطان في الجسد" بقلم "ريمون راديغيه" Raymond Radiguet (١٩٢٣).

ازدهار أوقات الفراغ والثقافة الشعبية

فيما وراء هذه الأبحاث الخاصة بـ «الثقافة المتقنة culture cultivée» تميزُ ثقافةٌ أخرى تنقلها قبل كل شيء آخر الإذاعة والسينما، متجهة إلى عدد من الأفراد يتزايد باستمرار. إنها ثقافة شعبية لم تصبح بعد ثقافة واسعة للجماهير، وهي تتموقع في استمرارية "العصر الجميل"، ولكنها تملك خصائص فترة رخاء وجدته بعد لأي فيها سرعة وتقدم يجعلان الأهالي تحلم.

اللهو

• «باريس في الهواة»

رج الصراع [= الحرب] أشياء كثيرة في مجال الأغنية. بعد أربع سنوات من الأناشيد الوطنية ومعزوفات تعبر عن حنين ما قبل الحرب، تجدد الفنانون وتجددت أماكن اختيار الأغنية، وهمزة الوصل بين هؤلاء وأولئك: الراديو الذي ما زال يتهته والفونوغرافات التي تستغل تقنية التسجيلات. والميوزيكهول، وهو يجتذب متقنين وفنانين في شوق إلى جديد، يقدم ما يقدمه على إيقاع شعبي ويهبط إلى درك الرعاع. ولقد رأينا غرائبية الاستعراضات الغالية التكاليف في الـ "مولان روج"، ولكن من الممكن أن نستذكر أيضا شخصية الفتى الأول يؤديها

"موريس شفالبييه" **Maurice Chevalier**، المجسم بامتياز لروح الفكاهة الفرنسية (قالتين **Valentine**) ومحركة الاستعراض الجريئة "ميستنجيت" **Mistinguett** التي تردد أحياناً شعبية ناجحة مثل **Toujours au turbin, Moi, j'en ai marre** [=دائمًا أبدأ في الشغل شغالة، أنا، زهقت أنا]. ولكن العروض لم تتلخص في الاستعراض دون ما سواه. استعاد الأوبريت شبابًا جديدًا بينما تركت وصلات أغاني مقاهي الغناء - "كافيكونس" - ما قبل الحرب مكانها لـ "ريستالات" حقيقية تألفت من نحو خمس عشرة أغنية. نحن في الـ "أوليمبيا" **Olympia**، الـ "البوبينو" **Bobino** أو الـ "الجيتيه-مونپارناس" **Gaîté-Monparnasse** في عصر الأصوات العظيمة: "ماري دوبا" **Marie Dubas**، "جورجيوس" **Georgius** الذي يفتتح «المسرح الغنائي» بتقديم أغانيه، "داميا" «**Damia**» شادية الأغنية التراجيدية، "إيفون جورج" **Yvonne George** بصوتها المكلم الشجي تستعيد الأغنيات التقليدية. السنوات العشرينية تتسم إذن بأنها عصر النجوم والريبرتوارات المتنوعة في أماكن بلغت فيه الحفلات أوجها، على الأقل إلى نهاية العقد الثاني من القرن: في عام ١٩٢٨ أفلتت "لا سيجال" **Cigale** أبوابها، في عام ١٩٢٩ جاء دور "أوليمبيا" و"مولان روج" فأقلقتنا أبوابهما، في عام ١٩٣٢ حل الخراب بالـ "الدورادو" **Eldorado**... ولكن إذا كان الإنتاج على الرغم من ذلك قد ظل متجهًا إلى جمهور شعبي، فإن التردد على صالات الميوزيكهول وغيرها من صالات الرقص الدانسينج لم يكن إلا من شأن العمال وصغار الموظفين في المدن إلا في المناسبات. هؤلاء عالمهم الغنائي هو الشارع، الألحان التي يؤديها عازف في حوش عمارة أو على مخرج المترو أو يؤديها مغنٍ في مقهى؛ وهي أغنيات عاطفية أو خمرية أو أغنيات ساخرة أو توليفات من المتوارث، وابتداء من عام ١٩٢٥ أكثر ألحان «الحفلات الراقصة» انتشارًا في العالم على إيقاعات التانجو **tangos** والچاڤا **javas**، وأغنيات حفلات الزواج والمآدب، والأغنيات الثورية في

التظاهرات العمالية، وأغنيتي **L'Internationale** و **Le Temps des cerises** اللتين كانتا تغنيان بحماس لا يضارعه حماس آخر.

السمة الغالبة هي المرح الظاهر، ولا ينفي التردد على سينما الحي هذه الرؤيا المتفائلة للعشرينيات.

• السينما الشعبية

وبالتوازي مع بحثيات رفيعة تقوم بها سينما تسعى إلى الحصول على الاعتراف بقيمتها الفنية، نمت سينما شعبية، سهّل التردد عليها نظرًا لأن العاصمة الفرنسية امتلأت بصالات العرض السينمائي: فقد زاد عددها في مطلع العشرينيات من ٢٤٠٠ إلى ٤٢٠٠ في عام ١٩٢٩.

إلا أن الإنتاج الفرنسي كان ضحية مشكلات مالية عنيفة. ففي الوقت الذي كانت فيه الشركات السينمائية الفرنسية تعمل على تحقيق تركيز في قطاعات التقنية والتوزيع بصفة خاصة حول "باتيه" **Pathé**^(١) كانت تسجل خسائر فادحة في قطاع الإنتاج حيث إنها كانت أكثر عددًا وأقل تنظيمًا. كانت المنافسة الألمانية والأمريكية والاسكندنافية عنيفة على نحو ما يوضحه ارتفاع توزيع الأفلام الأمريكية التي تنتجها شركتنا "پارامونت" و"يوناييتد آر تيستس" المستقرتان في العاصمة الفرنسية. كان الإنتاج الفرنسي آنذاك يقل عن ربع الإنتاج الكلي. وهكذا قبل التطبيع الصناعي في الثلاثينيات شهد القطاع السينمائي في أجمل ساعات الفيلم «الصامت» تحولات محسوسة.

(١) الأخوان: إميل (١٨٦٠-١٩٣٧) وشارل (١٨٦٣-١٩٥٧) باتيه لهما بصمات في تطوير تقنيات الفونوغراف والسينما، أبدلا الأسطوانة التي اتخذت شكل الكوز بالأسطوانة المسطحة، وابتكر شارل الفيلم السينمائي النيجاتيف ومعمل التحميض والطبع. ولهما فضل في ابتكار جريدة الأحداث الجارية. وطورا صناعة آلات العرض وتداولها. (المترجم)

بعيداً عن ألوان التسلية المتجولة والأفلام الكوميديّة ما قبل الحرب، كانت النجاحات الشعبيّة أمريكيّة: كانت أفلام "بستر كيتون" **Buster Keaton** و"شارلي شابلن" **Charlie Chaplin** مكتسحةً بينما كانت «منظومة الاستوديوهات» التي اتخذت مكانها تنتج - على نحوٍ ينافس الأفلام البوليسية وأفلام الحرب - أفلاماً ميلودرامية أو أفلام "ويسترن". أما النجاحات الفرنسيّة فلم تعد أعمال رواد، من نوع "فويّاد" **Feuillade**^(١) أو "ليندر" **Linder**^(٢)، ولكنها كانت أفلاماً لمخرجين تمكّنوا من كسب ثقة جمهور مستمر من المترجمين. اجتذبت "الروايات السينمائيّة" - وهي أفلام على حلقات مأخوذة من روايات أدبيّة مشهورة - جماهير غفيرة. وأما الإعداد الروائي فقد حقق إقبالاً أوسع ونجاحات كبيرة: فقد حقق "جّاك فيدير" **Jacques Feyder** في عام ١٩٢٠ انتصاراً بفيلمه **L'Atlantide**^(٣)، بينما احتل "هنري فيسكور" **Henri Fescourt** أعلى درجة في الإعلانات في عام ١٩٢٥ بفيلمه **Les Misérables**^(٤) [= البؤساء] وفي عام ١٩٢٩ بفيلمه **Monte-Cristo**^(٥) = الكونت دي مونت كريستو. والبعض يغتفون إلهاماتهم من ينابيع أخرى مثل "ليون پواربيه" **Léon Poirier** الذي برع في إخراج أفلام استقى صورها من إمبراطوريّة المستعمرات ومن الشرق. والجرأة التقنيّة مرتبطة بتذوق النوع الملحمي تعمل عملها أيضاً عند الجمهور. يبرهن على ذلك أن أفلام "آبل جانس" **Abel Gance**

(١) لوي فويّاد (١٨٧٣-١٩٢٥) مخرج فرنسي ذو نشاط يفوق التصور (أكثر من ٨٠٠ فيلم). (المترجم)

(٢) ماكس ليندر (١٨٨٣-١٩٢٥) ممثل ومخرج وسيناريست فرنسي مهم، اعتبره شابلن أستاذه. (المترجم)

(٣) حقق الروائي الفرنسي بيير بينوا (١٨٨٦-١٩٦٢) بروايته **L'Atlantide** [= قارة أتلانتيس الخرافيّة

الغارقة] نجاحاً ساحقاً وحصل في عام ١٩١٩ على جائزة الأكاديميّة الكبرى. (المترجم)

(٤) رواية "البؤساء" **Les Misérables** لفكتور هوجو. (المترجم)

(٥) رواية "الكونت دي مونت كريستو" لألكسندر دumas الأب. (المترجم)

الذي أدخل المونتاج السريع عارضاً في عام ١٩٢٢ في "جومون بالاس" فيلمًا أخرجته في العام السابق هو **La Roue** = "العجلة" أو فيلمه **Napoléon** "نابليون" الذي خرج في عام ١٩٢٦. استعمل الشاشة الثلاثية وعدّد المستويات الذاتية، وهي طريقة يسمونها «كاميرا الأنا».

قبل انتصار الفيلم الناطق، كانت السينما الصامتة تسلية شعبية حقيقية.

«ألعاب الاستاد»

على صورة السينما حصلت الرياضة غالبًا بالتدرج على أوراق التشریف التي اعتمدها عرضاً شعبياً. وكثرت التظاهرات من كل نوع على الأراضي الفرنسية: لقاءات الطيران، سباق فرنسا للدرجات؛ مباريات كرة القدم التي كانت تجري قبل الحرب ولكنها الآن تُنمَّن أعلى من "الرجبي" رأت الجماهير تتدفق متلاصقة: استقبل استاد كولومب ما لا يقل عن ٥٠٠٠٠ متفرج للمباراة النهائية بين سويسرا وأوروغواي في عام ١٩٢٤؛ وأنشئت مسابقات جديدة: الطاسة الذهبية لسباق الدراجات البخارية في عام ١٩٢٢، أربع وعشرون ساعة سيارات في "لو مان" **Le Mans** في عام ١٩٢٣. ولكن إذا كانت الممارسة الرياضية شيئاً يُرى بالعين، فإنها أصبحت أيضاً شيئاً تسمعه الأذن: فهذا ريبورتاج مذاع يحيل هزيمة الملاكم [الفرنسي] "جورج كارپانتييه" **Georges Carpentier** أمام "چاك ديمپسي" **Jack Dempsey**. إلى مأساة قومية؛ وعلى العكس أثار ريبورتاج آخر حماس الجمهور الفرنسي لصالح «فرسان التنس الفرنسي»: "بوروترا" و"برونيون" و"كوشيه" و"لاكوست" الذين يكسبون كأس "ديفيس" في عام ١٩٢٧. ويتضح الشغف بالعروض الرياضية أيضاً في إنشاء نوادي المشجعين الذين يغزون الاستادات.

في الوقت الذي ينظم هواة الرياضة فيه أنفسهم بتغيير المؤسسات الرياضية. على المستوى القومي تحصل الاتحادات تدريجيًا على استقلالها الذاتي: اتحادات كرة القدم في عام ١٩١٩ والرجبي في عام ١٩٢٠، هذا أولاً، ثم تأتي بعد ذلك اتحادات التزلج أو تنس الطاولة، وغيرها بعد حين. أما على المستويات الأكثر محلية فما تزال الجمعيات على نطاق واسع من شأن القطاع الخاص، وهناك شركات لا تتردد في الاستثمار في النوادي الرياضية من أجل تحسين صورتها العامة وتحفيز «روح البيت»: وهذه هي حال نادي كرة القم في سوشو FC Sochaux الذي يموله Peugeot أو فريق كرة القدم سانت إتيين Saint-Étienne الذي كونه Casino. في الجمعيات الرياضية العامة والخاصة كان الأعضاء المنتمون إلى الطبقات الوسطى يحتكرون الأدوار القيادية. ولكن هناك واقع جديد ابتداء من الحرب العالمية الأولى يتمثل في أن ممثلي الشرائح الاجتماعية الأكثر تعرضًا للظلم أخذوا يحلون محل الأرسقراطيين والبورجوازيين في المغامرات الرياضية، «أبطالاً بروفليتاريين» حقيقيين على شاكلة "هنري بيليسيه" Henri Pellissier.

ما دور الدولة في هذا المجال؟ بدأت الدولة تهتم به، يثبت ذلك قيامها بضم الإدارة العليا للتربية البدنية إلى وزارة الحرب في عام ١٩٢٠، ثم تقسيمها فيما بعد في عام ١٩٢٦ بين وزارة الحرب ووزارة التعليم العام. ولكن عمل الدولة ظل ثانويًا؛ يفضل التفويض في اتخاذ القرار. وهذا ما جرى بشأن قانون في عام ١٩٢٣ يدعو المحليات إلى المشاركة في إقامة منشآت رياضية على أراضيها.

الرياضة تكوّن حقًا جانبًا من جوانب هذه الثقافة الجماهيرية التي ظهرت في العشرينيات. فلما استعادت الرياضة بعد الحرب بسرعة مكانها، تقدمت في المدن الصغيرة كما تقدمت في الأرياف وبخاصة بفضل الوصلات الكاثوليكية. ولعبت الرياضة دورًا لا ينكر في استعادة الهيبة القومية وعلى نحو خاص في مواجهة

ألمانيا التي استُبعدت من ألعاب باريس في عام ١٩٢٤. وإذا بدا على الرياضة أنها فقدت سمعتها النخبوية فإنما يرجع ذلك خاصة إلى هجر الشرائح المميّزة ملاعب كرة القدم ونوادي الرياضة البدنية أو سباقات الدراجات، وقد زُحزحت إلى الضواحي تشهد على انشقاق اجتماعي مستمر بين رياضات تتطبع بالطابع البروليتاري ورياضات أخرى، مثل التنس، ما تزال محجوزة لجزء ضئيل من الأهالي.

أما السنوات الثلاثينية فستتميز بنمو الممارسات الرياضية نمواً أشد وضوحاً. ستدخل الديمقراطية بحق حيز التنفيذ. تحركت الجموع لتحيط بالممارسات الثقافية.

الفصل الثالث

الثلاثينيات، سنوات مضطربة

السنوات الثلاثينية التي شهدت وقوع أزمة اقتصادية عالمية وتصلب مؤرق في العلاقات الدولية إلى حد الحرب، تبين تحولاً واضحاً في الإنتاج الإنتليكتوالي وفي تاريخ الكتاب الفقهاء الفرنسيين. منذ قضية "دريفوس" عاشوا كأنما كانوا الضمير الأخلاقي للجمهورية. وهذا العقد الثالث البادئ مرحلة هامة في هذا التاريخ، والإنتليكتوالي الذي يطلبه القرن، إذ يفهم التزامه على اعتبار أنه لزومية طبيعية يتضمنها منصبه، يثبت أقدامه إيدولوجياً واجتماعياً. ونفس مصطلح «الإنتليكتوالي *intellectuel*» الذي ظلت إنتليجنسيا اليمين ترفضه، لم يعد منذ منتصف العشرينيات مستهجنًا ولا عرضة لتلميحات وتبسيات سلبية.

من الناحية الإنتليكتوالية يسجل الدخول في «عهد الامتطباعية»⁽¹⁾ التقنية الذي وصفه «فالتر بنيامين» *Walter Benjamin*. العبور نحو عالم جديد يتسم باتساع الجمهور اتساعاً ملحوظاً، ذلك الجمهور الذي وصلت إليه منذ ذلك الحين وسائط الانتشار الثقافي الكبيرة. وهذه هي اللحظة التي اتضح فيها أن الروابط التي عقدت بين الناحية السياسية والناحية الثقافية أوثق، حيث أحاطت السلطة السياسية بالطفرة الثقافية الجارية.

مواجهة الإنتليكتوالين

تأرجح المرجعيات الإنتليكتوالية الذي نجم عن رجعة الحرب أدى، بعد ردود الفعل الفردية في السنوات العشرينية، إلى طواهر التزام جماعية ذات دلالة مميزة

(1) مصطلح صاغه فالتر بنيامين: *reproductibilité*. (المترجم)

على هذه الفترة الهانجة. والقطع الكبير يقع في سنتي ١٩٣٤-١٩٣٥: الدوامة اللامتناهية *non conformiste* في بداية العقد لم تقاوم الثنائية القطبية في العالم الإنثليكتوالي.

جيل عديم الاحترام

• تأملات في «مصائر القرون»

«كان كل شيء يشبه الاضطراب الذي يختم الأمراض، قبل الموت الذي ينهض بمهمة جعل الأجساد كلها غير مرئية، تتبدد وحدة اللحم، كل جزء من هذا الكيان المتعدد ينسحب في اتجاهه. وينتهي هذا في التعفن الذي لا يحتمل بعثاً.»

كلمتا المرارة والعنف اللتان استخدمهما "بول نيزان" *Paul Nizan* في كتابه *Aden Arabie* (١٩٣١) [= عن بلاد العرب] في وصف حال الموت، ليستا كلمتين منفردتين منعزلتين هنا؛ فقد كشفت الحضارة الغربية وندد بها في دراسات نقدية عديدة نشرت بين نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات: نذكر "بول فاليري" *Paul Valéry* في *Regards sur le monde actuel* [= نظرات على العالم الحالي] (مجموعة دراسات متنوعة نشرت في عام ١٩٣١) أو "هنري برجسون" *Henri Bergson* الذي عبر عن قلقه من أن التطور الحالي يجزي فيه «جعل الروح مادية بدلاً من جعل المادة روحية». هكذا كانت فرنسا تتحاز إلى نموذج أمريكي يعمل عمل المؤثر الضاغط. وظهر العديد من الكتب والمقالات عن أمريكا في نفس الوقت تترجم بصفة عامة رغبة كبيرة حيال هذا العالم المادي كل المادية الذي أصبحت أمريكا المصبوغة بالصبغة التيلورية [نسبة إلى تيلور *Taylor*]^(١).

(١) نسبة إلى فريدريك وينسلو تيلور *Taylor* (١٨٥٦-١٩١٥) المهندس والاقتصادي الأمريكي الذي كون مذهباً يصفه نقاده بالتجرد من الإنسانية يقوم على زيادة الإنتاج بوسائل صارمة يتحول فيها العامل إلى آلة. (المترجم)

"جورج دوهامل" Georges Duhamel يعتقد في كتابه *Scènes de la vie future* (1930) [= مشاهد من الحياة المستقبلية] أنه يرى فيه فرنسا الغد، بينما ينتهي تشخيص "روبير أرون" Robert Aron و"أرنو دانديو" Arnaud Dandieu إلى أن فرنسا الأبدية قد أصيبت فعلاً بهذا «السرطان الأمريكي» الذي تتمثل أوضاعه أعراضه المؤكدة المتنامية في: المركزية المالية والمضاربة والتميط المحدد والإعلان وهي أمور تحيل الإنسان الحديث إلى مجرد حلقة في السلسلة الاقتصادية، إلى مستمثل simulacre بشري. الـ "سكايسكريب" - ناطحة السحاب - محل "مجازر" شيكاغو علامة رمزية على الشطط الأمريكي المميز. في مواجهة المعجبين النادرين بالمدينة الأمريكية - "لو كوربوزيه" Le Corbusier و"إيلي فور" Élie Faure وأحياناً "بول موران" Paul Morand - تطور أدب ناطحات سحاب حقيقي لدى الإنثليكتواليين الفرنسيين في الثلاثينيات. في هذا التاريخ كان للخطاب الضدأمريكي شجرة أنساب طويلة تتخرط في مجمع سديمي يأتلف من معتقدات وصور ومرجعيات. كانت النزعة الضدأمريكية ينتجها على نطاق واسع أدباء وفلاسفة وكتاب مقالات. وتتخذ هذه النزعة موقع خطاب دفاع: دفاع عن فرنسا أو عن خلاصة جوهرية مستخلصة منها، دفاع عن أوروبا باعتبارها حصناً للحضارة، دفاع عن الروح تحول في السنوات الخمسينية إلى مقاومة ثقافية؛ وهو أخيراً دفاع عن اتحاد الكتاب الفقهاء وعن مكانة الإنثليكتوالي والفنان التي قد تجهلها أمريكا. وستعود لائحة البيئات والحجج مرة ثانية إلى الخدمة بعد الحرب العالمية الثانية حيث يتلقفها المنافسون الإيديولوجيون الأواهم: الإنثليكتواليون الشيوعيون. من الثلاثينيات إلى الخمسينيات ستتخلى صورة الغزو الاستعمارية عن مكانها تاركة إياه لصورة الاستعمار التي توسع في عرضها "إيتيامبل" Étienne في كتابه هل تتكلم الفرنسية بلانجليزية؟ Parlez-vous français? ولكن العنف البلاغي يظل كما هو: على مقياس القلق الذي يغذيه الإحساس بمحو فرنسا.

تبدو التأمّلات المتكررة في قدر الحضارة الغربية كأنها نوع أدبي وتؤكد القطع الفاصل مع أدب العشرينيات: «كان عصر يبلغ نهايته؛ العصر الخلاب للازدهار الأدبي بعد الحرب: "جيد" Gide و"مونثيرلان" Montherlant و"پروست" Proust و"كوكتو" Cocteau والسريالية، فقد سقطت الألعاب النارية هذه على نفسها.» ويضيف "إيمانويل مونييه": «Emmanuel Mounier جيل الثلاثينيات سيصبح جيلاً جادا، حاد الطبع، مهموماً بالمشكلات، قلقاً على المستقبل.» إنه تعبير عن حجم التغيير الذي تم؛ منذ ذلك الحين الأمجاد الأدبية وهي تتخلى عن الاستبطان لتعكف على تفكير أكثر انشغالاً بما هو اجتماعي وما هو سياسي، ستحمل أسماء "سيلين" Céline و"بيرناتوس" Bernanos و"سانتجزويپيري" Saint-Exupéry و"مالرو" Malraux الذي نشر لتوه Les Conquérants [= الغزاة] في عام ١٩٢٨ وبدا مؤلفاً مهمّاً بالنسبة إلى الجيل الجديد.

أزمة الحضارة هذه يتناولها التحليل من خلال مطياف التدهور، وتلك تيمة متكررة لخطاب الثلاثينيات مصترفاً على صيغات مختلفة: التدهور القومي، تدهور المجتمع البورجوازي وأخلاقياته وهو الذي أعلن "إيمانويل بيرل" Emmanuel Berl نهايته في ثنائيته Mort de la pensée bourgeoise [= موت الفكر البورجوازي] في عام ١٩٢٩ و Mort de la morale bourgeoise [= موت الأخلاقيات البورجوازية] في عام ١٩٢٩ وأخيراً تدهور الإنسان الحديث الذي تتخر فيه نزعة فردية عقلانية مخربة: «أنت لست إلا أنت، وهذا لا يكفيك قط.» عبارة يمكن أن يجدها المرء مكتوبة بقلم "تيري مونييه" Thierry Maulnier في [مجلة] Réaction [= رد فعل] في فبراير من عام ١٩٣٢. من تحليل ونقد هذه الأزمة العامة التي انتابت العالم الحديث تولدت «روح الثلاثينيات»، وهكذا سميت منذ أن عكفت بعض الدراسات - وبخاصة تلك الدراسة الرائدة التي نشرها "جان لوي لوبييه دل بيل" Jean-Louis Loubet del Bayle في Les Non-Conformistes des années trente [= اللامتثالون في الثلاثينيات] (١٩٦٩) - على إظهار التماسك النسبي لمجموعات الإنثليكتواليين الذين كانوا باعثيها الرئيسيين.

• لامتناهية و«روح الثلاثينيات»

يمكننا أن نقرأ الظاهرة اللامتناهية على اعتبار أنها لقاء بين أزمة عالمية للقيم وبين جيل.

والواقع أن مؤسسي مجلات مختلفة نشأت بين عام ١٩٣٠ وعام ١٩٣٣، سواء كانت مجلة *Réaction* [= رد فعل] (١٩٣٠) التي أسسها "جان دي فابريج" *Jean de Fabrègues* أو مجلة "لا ريفو فرانسيز" *La Revue française* [حرفياً = المجلة الفرنسية] (١٩٣٠) التي بث فيها روح "جان-بيير ماكسانس" *Jean-Pierre Maxence*، أو مجلة "اسپري" *Esprit* [حرفياً = روح] (١٩٣٢) التي قام على إدارتها "إيمانويل مونييه" *Emmanuel Mounier*، مجلة "لورنر نوفو" *L'Ordre nouveau* [حرفياً = النظام الجديد] (١٩٣٣)، وُلدوا جميعاً في العقد الأول من القرن [العشرين]، مكونين في قليل أو كثير جيل ١٩٠٥ الذي ولد قبل الحرب ولكنه لم يعشها على جبهة القتال، جيلاً يريد أن يحيط علماً بالتغيرات التي طرأت منذ النزاع ويعتبر نفسه ثورياً عندما اعتبر الجيل الأكبر نفسه إصلاحياً: «هذا الجيل قد هب كله جميعاً ضد الأنانية البليدة للعالم البورجوازي الليبرالي وضد المادية الاقتصادية والروحية وضد عجز سياسة بلا روح وبلا نفس». واللامتناهية، بصوت "جان دي فابريج" *Jean de Fabrègues*، يعبرون إذن عن الوعي بأن عليهم أن يكوّنوا وحدة رفض مختومة بمفتاح الجيل. أصالة هذه المجموعات المصممة على أن تتموقع خارج تيارات قائمة تُشكّل روح العقد الثالث التي تتسم بالرغبة في تجاوز المعارضات التقليدية وتجديد السياسة بعملها الثوري في إطار توفيقى إيديولوجته تمحو مؤقتاً التناقضات السياسية.

غليان مطلع الثلاثينيات الذي يتضح جوهرياً في ازدهار عدد من المجالات سيرى أمل حياته تحده زيادة الأخطار التي ستفرض على الحياة الإنتليكتوالية مانوية^(١) كانت قد نجحت في كبتها. ابتداءً من عام ١٩٣٤. تباينت المجموعات المختلفة - التي كانت قد استطاعت أن تتقارب دون أن تتمكن من الاندماج معاً - وكسبت في مجموعها أرضاً معروفة أكثر: "لا چين دروات" **La Jeune Droite** [= شبيبة اليمين] التي كانت أصلاً قريبة من "الأكسيون فرانسيز" **Action française** وجدت نفسها في مواقع اليمين المتطرف، بينما اقتربت المجلة الغائمة "اسبري" **Esprit** [حرفياً= روح] من اليسار؛ والفرع الثالث من هذا الحراك اللامتناهي تلتزم مجلة "لوردِر نوڤو" **L'Ordre nouveau** [حرفياً= النظام الجديد] التي بث فيها الحياة "روبير آرون" **Robert Aron** و"أرنو دانديو" **Arnaud Dandieu** عدم التزام حذرٍ يدينه على المدى الأوسط.

هؤلاء الإنتليكتواليون الشباب - مستمدين قوة من رفضهم ولكن أيضاً من أساذتتهم المشتركين في الفكر؛ نيتشه **Nietzsche** و"سوريل" **Sorel** و"شارل بيجي" **Charles Péguy** دون أن ننسى دعاة اليقظة من مثل "چاك ماريتان" **Jacques Maritain**، وهو لسان حال التوماسية^(٢) الجديدة الذي شجع الشباب الكاثوليكي على الابتعاد عن الموراسية^(٣) - لن يكفوا عن امتداح «القطيعة مع الاضطراب القائم» ("إيمانويل مونيه" **Emmanuel Mounier**): الاضطراب الدولي، الاضطراب السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ولكن على نحو خاص الاضطراب الإنتليكتوالي والروحي. هذا الاضطراب الأخير ينتهي إلى الفشل الكامل الذي يشجبه

(١) **manichéisme** مذهب ديني منشق حاول فيه مؤسسه ماني أن يوفق من الأديان المختلفة ديناً واحداً.
(المترجم)

(٢) نسبة إلى توماس الأكويني. (المترجم)

(٣) نسبة إلى شارل مورا **Charles Maurras**. (المترجم)

"تيري مونييه" **Thierry Maulnier** أحد فتيّة "لا جين دروات" **La Jeune Droite** [شبيبة اليمين] في كتابه صاحب العنوان الرهيب والنهائي: **La Crise est dans l'homme** [الأزمة في داخل الإنسان] (١٩٣٢). الثورة في هذا السياق ضرورية. كانت الثورة سواء على اليمين أو على اليسار هي الكلمة المفتاحية لهذا العصر الذي كان فيه الجديد قد رُفِع إلى قيمة جمالية في العشرينيات، وأصبح الجديد في العقد التالي يستثمر مرة أخرى في المجال السياسي. ولم تكن الثورة المقصودة من نوع الثورة البلشفية بل ثورة روحية، فقد اتخذ اللامنتاليون موقعهم على خط اليمين الذي يتمثل في أوامر شارل بيجي "Charles Péguy": «ستكون الثورة أخلاقية، أو لن تكون». الثورة الفاشية، المثل الإيديولوجي للماركسية، يمارس سحرًا أكيدًا لن يحول دون بروز رفض مذهبي لا مرأى فيه.

هناك إذن متطلبات روحية تمثل «صميم» الخطاب اللامنتالي. المجموعة التي بلغت أعلى مدى في معالجة هذه الناحية طبقًا لاهتماماتها النوعية والتي وضعت أبقى حجر في بناء التجديد هي بلا جدال مجموعة "اسبري" ^(١) **Esprit**.

• "اسبري" **Esprit** و«الثورة الشخصية»

أسس مجلة "اسبري" **Esprit** في الأصل "جورج إيزار" **Georges Izard** و"أندريه ديلياج" **André Déleage** لتندرج في ساحة النشر القائمة بين مجلات الماركسية المناضلة الملتزمة جدًا ومجلات العالم الأدبي التي كانت على شاكلة مجلة "لانوڤيل ريفو فرانسيز" **La Nouvelle Revue française** [حرفيًا= المجلة الفرنسية الجديدة] بقيت متحفظة على نحو مقبول. كانت المجلة الناشئة تتحسس طريقها من الناحية الإيديولوجية كما كتب مديرها "إيمانويل مونييه"

(١) [حرفيًا= روح]

Emmanuel Mounier: «نحن لم نقرأ "ماركس" Marx ولا "كيركجورد" Kierkegaard ولا "ياسبرس" Jaspers. كنا نبحث عن موضع نضرب فيه خيمتنا بين "برجسون" Bergson و"بيجي" Péguy، مارييتان "Maritain و"بيرديائف" Berdiaeff، "برودون" Proudhon و"دي مان" De Man. كان لمجلة "اسپري" Esprit والحركة السياسية والاجتماعية التي واكبتها في البداية أهمية قاطعة عند التقائهما تاريخياً محاولات التجديد الجارية في البيئات الكاثوليكية الفرنسية: كانت الكاثوليكية في مطلع الثلاثينيات التي وصفها "ميشيل فينوك" Michel Winock بأنها «جيتو» منطوية على نفسها إلى أقصى حد، قابعة في عالم بورجوازي متشبث بقيم مسيحية معينة، تسيطر عليها سياسياً "الأكسيون فرانسيز" Action française = العمل الفرنسي وتصوت على نحو شديد المحافظة. إلا أن علامات تجديد معينة ظهرت في العشرينيات مع إنشاء "الاتحاد الفرنسي للعاملين المسيحيين" في عام ١٩١٩، و"الشبيبة العمالية المسيحية" في عام ١٩٢٧ و"الشبيبة الطلابية المسيحية" في عام ١٩٢٩ ونظيرتها "الشبيبة الزراعية"، وظهور مجلة "لافي كاتوليك" La Vie catholique = الحياة الكاثوليكية الأسبوعية، وما حدث خاصة في عام ١٩٢٦ من إدانة البابا بيوس الحادي عشر لمجلة "الأكسيون فرانسيز" Action française = العمل الفرنسي التي ختمت انهيار هيمنة الموراسيين^(١). سيلوح حراك "اسپري" Esprit مجال تأجيل ممكن aggiornamento. نزعة الشخصانية personnalisme التي اخترعتها "اسپري" Esprit ونشرتها تسعى إلى تحقيق وفاق الإنسان مع نفسه، رافضة أن تختزله إلى فرد المادية الماركسية لأنه كائن روحاني وحر، ورافضة كذلك أن تجرده من الجسدية في إطار مثالية مجردة: فالإنسان يعيش بالفعل دائماً في الصيرورة الاجتماعية. الشخص إذن كائن روحاني يمد جذوره في الجسدية.

(١) نسبة إلى شارل مورا Charles Maurras. (المترجم)

ويعتبر تطور "اسبري" **Esprit** - التي تُطابق مواقفها بعد ١٩٣٤ في أغلب الأحيان مواقف اليسار - ذا دلالة رمزية على تاريخ إنترنتوالي أكثر عمومية يرى أن التلاحم الإيديولوجي والتوفيق المذهبي سنتبعهما ثنائية قطبية جامدة نسيبًا تصرقها خطوط عزم تقليدية.

الالتزام

• زمن المنشورات

الالتزام **s'engager**: قبل أن يروج هذا المصطلح في فترة ما بعد الحرب السارترية^(١) كانت كلمة الالتزام إحدى كلمات مبادئ إنترنتوالي الثلاثينيات التي تتادي بكشف ما لا يعتبر سوى مفهوم مثالي وبورجوازي لرسالة الكتاب الفقهاء **cleres**. ومع ذلك فالالتزام في المجال العام بالنسبة للإنترنتواليين، يمينيين أو يساريين، يقوم في أحيان كثيرة على دوافع وتوقعات تتجاوز مجرد خطة السياسة. ويبين مسار "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** إلى أي حد نجم انتماؤه إلى الفاشية عن افتتان بجمالية معينة وصوفية معينة حيال الجسد تستجيب لقلقه المرّضي من التدهور؛ وروايته **Gilles** = "جيل" (١٩٣٩) وهي أكثر رواياته ارتباطًا بسيرته الذاتية ترسم صورة السعي اليائس الذي يقوم به الراوي مستهدفًا نموذج إنسان جديد، تجدد كيانه بعد تدهور. وفي معسكر سياسي مضاد يعيش "مالرو" **Malraux** التزامه في غنائية العمل الثوري الذي سيعرف هو وحده أن يلهيه عن الوعي المستبد بلامعقولية الحالة الإنسانية: «إذا نحن نسفنا هنا وفي مدريد^(٢)، فسيكون الناس قد عاشوا يومًا بحسب ما تهوى قلوبهم. هل تفهمني؟

(١) نسبة إلى "سارتر". (المترجم)

(٢) يقصد حرب التحرير في إسبانيا التي شارك فيها متطوعون آمنوا بحرية الإنسان المناضل، ومنهم

"مالرو". (المترجم)

على الرغم من الكراهية. إنهم أحرار. وما كانوا أحرارًا من قبل قط. (...). الثورة هي إجازات الحياة **les vacances de la vie** (...). لا جدلية؛ لا بيروقراطية بدلاً من النواب؛ لا جيش من أجل القضاء على الجيش؛ لا تفاوت من أجل القضاء على التفاوت؛ لا عمليات مشتركة مع البورجوازيين. الحياة كما ينبغي أن تُحيا الحياة. منذ الآن أو الموت» ("سپوار" **L'Espoir** [= الأمل] ١٩٣٧).

في التكوين الإنتليكتوالي للضدفاشية الفرنسية، من قبيل المتناقضات أن تكون المشاغل التي يخلقها نمو فاشية قومية أكثر تأثيرًا من التطور الخارجي، وبصفة خاصة وصول هتلر إلى السلطة. وهكذا فقد كان الحدث الذي بَلَّوَرِ التعبئة في صفوف اليمين واليسار هو السادس من فبراير ١٩٣٤^(١). في ذلك اليوم كان الـ "پاليه بوربون" **Palais-Bourbon** [= قصر بوربون، والمقصود: البرلمان] هدف مظاهرات مختلفة تقودها تجمعات متباينة المشارب السياسية. كانت الانتفاضة دامية رجّت أركان الجمهورية البرلمانية رجة هائلة: هل كانت محاولة انقلاب فاشي؟ لقد بين علم التاريخ الفرنسي كم بولغ في تقييم هذا «الخطر» الفاشي الافتراضي. وعلى الرغم من ذلك فقد دخل السادس من فبراير فوراً ميثولوجيا اليساريين وأطلق آلية دفاع جمهوري. منذ ذلك التاريخ أصبح على كل واحد أن يختار معسكره،

(١) شهدت فرنسا مظاهرات عارمة في ٦ فبراير ١٩٣٤ قامت بها قطاعات مختلفة من الشعب متباينة المشارب والتحزبات، وشارك فيها كثير من الإنتليكتواليين، ترجع أسبابها إلى استمرار عواقب الأزمة الاقتصادية العالمية ١٩٣٠/١٩٣١، وفشل الحكومة الفرنسية القائمة في مواجهة التضخم، ثم صعود الفاشية في إيطاليا والنازية في ألمانيا، وتمخضت هذه الهوجة عن تكوين ائتلاف من عدد من الأحزاب والنقابات والمنظمات على هيئة لجنة وضعت لها برنامجاً إصلاحياً دخلت به الانتخابات على هيئة "جبهة شعبية" في عام ١٩٣٦، وفازت وشكلت الحكومة برئاسة ليون بلوم **Léon Blum**، وانتهت تجربة الجبهة الشعبية في عام ١٩٣٨ بعد اسقالة ليون بلوم **Léon Blum** ثم شوتام **Chautemps** ثم دالاديه **Daladier**. وقد لعبت "الجبهة الشعبية" دوراً هاماً وبخاصة بعد أن تولت الحكم بين عام ١٩٣٦ و١٩٣٨. ولهذا السبب يتكرر ذكرها في الكتاب. (المترجم)

الضدفاشية إلى اليسار، والفاشية - أو على الأقل «الضدفاشية المضادة للضدفاشية» (برزيليخ **Brasillach**) إلى اليمين. وإذا كان من الممكن أن تنتظر بعض شخصيات اليسار الإنتليكتوالي إلى الإيديولوجيا الفاشية حتى عام ١٩٣٤ بناء على تطوراتها إلى القطيعة، نظرة تهم، فإن ذلك لم يعد منذ الآن ممكناً. وكذلك يرجع إلى عام ١٩٣٤، بعد كثير من الالتفاتات السياسية، التحاق "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** رسمياً بالفاشية، التحاقاً صادق عليه إنتليكتوالياً بنشره "الاشتراكية الفاشية" **Socialisme fasciste** في عام ١٩٣٤، وصادق عليه سياسياً بانضمامه إلى حزب "دوريو" **Doriot** "الحزب الشعبي الفرنسي" في عام ١٩٣٦.

وهكذا يعتبر «الخوف الكبير» في عام ١٩٣٤ مباشرة الأصل في تشكيل لجنة الـ "سي.في.إي.أ." **CVIA** ["لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشين"] في ٥ مارس ١٩٣٤ تحت رعاية الفيلسوف "ألان" **Alain** وعالم الفيزياء "بول لانجفان" **Paul Langevin** وعالم الإثنولوجيا "بول ريفيه" **Paul Rivet**، ويمثل الثلاثة توجهات مختلفة، الراديكالي والشيوعي والاشتراكي من تنوع اليساريين. في نهاية عام ١٩٣٤ كان عدد أعضاء لجنة الـ "سي.في.إي.أ." **CVIA** ["لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشين"] حسب تقديرها ٦٠٠٠ عضو. ومن المؤكد أنه كانت هناك قبل هذه اللجنة، أعمال تجميع للضدفاشين، بمبادرة من الشيوعيين في الـ "أ.إي.أ.إر" **AEAR**: اتحاد الكتاب والفنانين الثوريين" الذي تأسس في عام ١٩٣٢ أو "لجنة النضال ضد الحرب والفاشية" التي أصبحت في عام ١٩٣٣ "لجنة أمستردام بلايل". ولكنها على الرغم من انضمام أسماء مهيبة مثل "أندريه جيد" **André Gide** لم تجد قط جمهوراً منصتاً كالذي وجدته الـ "سي.في.إي.أ." **CVIA** ["لجنة يقظة المثقفين الضد فاشيين"]. وبعد انقضاء عام، ونتيجة لحدث مستعر («الخطر الفاشي» في فرنسا) ولتغير اتجاه "الأممية الشيوعية" التي أصبحت منذ ذلك الحين تشجع استراتيجيات الجبهات الشعبية، تُجسد لجنة الـ "سي.في.إي.أ." **CVIA**

[«لجنة يقظة المتفنيين الضدفاشييين»] بنجاحها الحقيقي أو الرمزي نموذج تدخل إنتليكتواليي الثلاثينيات في المشهد السياسي. "النزعة المسكونية" **œcuménisme** (1) التي نزعته تجمعات الكتاب الفقهاء الضدفاشييين التي نقلها مثلاً في يونية ١٩٣٥ في هذا القداس الإنتليكتواليي الاحتفالي الكبير للتعاونية، ألا وهو "المؤتمر الدولي للدفاع عن الثقافة"، استشراف وألهم التحالفات السياسية التي أدت في عام ١٩٣٦ إلى انتصار "الجبهة الشعبية" **Le Front populaire**.

هذه الثنائية القطبية للحقل الإنتليكتواليي في ذلك العصر تتجسد في معركة المنشورات والالتماسات التي يتناطح فيها رجال المعسكرين. هكذا في عام ١٩٣٥ عندما غزت إيطاليا إثيوبيا نشر "هنري ماسيس" **Henri Massis** في صحيفة "لو تان" **Le Temps** [حرفياً= الزمان] «دفاعاً عن الغرب». ويظهر رد أصحاب الفكر اليساري في اليوم التالي في صحيفة "ليفر" **L'Œuvre** [حرفياً= العمل]. من الآن فصاعداً سيحفز كل حدث مهم على تكوين قائمتين من التوقعات مدبجة بالشعارات وبأوصاف جارحة مهينة في بعض الأحيان.

هل علينا أن نرى في قاموس التناطح وفي تصلب المعسكرين عودة الصراع الديرافوسي؟ من المؤكد أن الحرب الإيديولوجية التي استعرت بين الإنتليكتوالييين القوميين وبين الضدفاشييين عن طريق صحف كل منهم - اليمين: **Vendredi, Marianne, La Lumière**؛ اليسار: **Je suis partout, Gringoire** - تذكر على نحو غريب بصورة الساحة الديرافوسية. ومع ذلك فقد انضمت الضدفاشية في اليسار إلى الدفاع عن القيم الكونية للجمهورية على اعتبار أنها

(1) كلمة **œcuménisme** المسكونية من أصل إغريقي ومعناها أصلاً المسكون وأصبحت تعني الدنيا المسكونة أو التي يسكنها البشر، أو الدنيا كلها، واستخدمتها الكاثوليكية على اعتبار أنها نظرياً تحيط بالدنيا المسكونة كلها، ثم أصبح معناها نزعة جامعة لكل الاتجاهات، أو جامعة لكل البشر على اختلاف تصوراتهم أو اعتقاداتهم، ولم تعد بالضرورة مقصورة على معنى ديني أو لاهوتي أو مذهبي. (المترجم)

محرك الالتزام، بينما في اليمين أفسحت النزعة الضد جمهورية مكانها للضدشيوعية. هكذا يجد الصراع نفسه وقد انتقل إلى ساحة أكثر إيديولوجية وأقل صرامة أخلاقية من عام ١٨٩٨ عندما كان الكاتب الفقيه **clerc** يهب للدفاع عن العدالة الممتنة.

• أمجاد وويلات الضدفاشية الفرنسية

إذا كان تماسك المعسكرين الإيديولوجيين في عام ١٩٣٤ قد استمر، وإذا كان شطر العالم الإنثليكتوالي إلى شطرين لا يمكن التوفيق بينهما قد ظل قائماً، فإن الموقف لم يعد بهذه البساطة ابتداءً من عام ١٩٣٦. فصعود "الجبهة الشعبية" **Front populaire** وبصفة خاصة تصاعد الاستفزات الهتيرية، وحرب إيثيوبيا، وحرب إسبانيا، يمثل تحديات لوحدة الأحزاب المتضادة؛ وسرعان ما قام عدد من التناقضات بتلغيم المعسكرين وبخاصة معسكر الضدفاشية.

على اليمين بينما يظل تعليم شارل مورّ **Charles Maurras** المتخوف من الجerman واضح المعالم، يظهر ترحيب غريب تجاه هتلر في هذه البيئات التي أصبح فيها الشعور الضدشيوعي أقوى من الحمية القومية. وظهور هذه النزعة السلمية الجديدة لدى اليمين الذي يعبر تماماً عن رضائه بعد ميونخ يبرر إذن رأيه المتمثل في أن النازية هي الحصن الأخير في وجه الشيوعية.

على اليسار أصبح المعسكر الضدشيوعي موضع شك بالقوة بناء على نمطين من الاعتراضات: الضدستالينية وبصفة خاصة النزعة السلمية. النزعة السلمية هي التي يكمن فيها خطر التصدع الحقيقي. وال ضدستالينية عند اليسار موجودة وتترايد وتترعرع نتيجة التصفيات الجسدية الستالينية المختلفة التي حفزت العديد من الإنثليكتواليين الذين كانت القضية قد اجتذبتهم فيما مضى على أن يكتبوا

قصائد اعتذار وندم. منذ عام ١٩٣٢ التزم "أندريه جيد" André Gide بجانب اليسار؛ وفي عام ١٩٣٦ نشر كتابًا صغيرًا عنوانه *Retour de l'URSS* [= رجوع من روسيا] بيعت منه ١٤٦٠٠٠ نسخة، سرعان ما أثار مجادلات عنيفة. و"أندريه جيد" André Gide يعبر في هذا الكتاب عن استيائه حيال واقع روسيا الاستالينية. أمل هائل خارق للمعقول ينهار جزئيًا: «مَنْ سيقول ماذا كانت روسيا بالنسبة إلينا؟ لقد كانت أكثر من وطن مختار، كانت: مثالاً، دليلاً. ثم إن فرنسا ثار فيها نقدٌ من جانب اليسار، مرتبط ارتباطاً وثيقاً، قلّ أو كثر، بالحراك التروتسكي، كان يرفض اختيار ستالين لمحاربة هتلر. فوق هذه الذروة تقبع عموماً المجموعة السريالية، التي انفصلت عن الحزب الشيوعي منذ عام ١٩٣٥.

ولكن العقبة الكبرى التي صادفتها الضدفاشية كمنت دون أدنى شك في الروح النازعة بشدة إلى السلام والتي هيمنت على مجموع اليسار إلى وقت قيام الحرب. وأوديسا^(١) لجنة الـ "سي.في.إي.أ." CVIA [لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشيين] تعبر عن ضخامة التناقض. كان المفهوم الإجماعي في داخل اللجنة إبان السنوات الأولى الذي امتدحت بناء عليه سياسة تقوم على المفاوضة والتوفيق ونزع السلاح، مفهوماً تعبر عنه عبارات من قبيل: «الضدفاشية لن ترضى بأن تكون نريعة أو مبرراً لأية حرب.» وحدود تحليل وقوة هذه اللجنة التي كانت تعج بمثل هذه الاعتقادات حدوداً من الممكن بسهولة رؤيتها. وعلاوة على ذلك فإن الاتجاه إلى تهويل البعد المفترض فيه أن يكون قومياً في الفاشية أدى بلجنة الـ "سي.في.إي.أ." CVIA [لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشيين] على مدى تاريخها القصير كله إلى التهوين من قيمة المظاهر الخارجية الواضحة في عنفها أشد الوضوح. بزغت الأزمة واستفحلت بسرعة في لحظة حرب إسبانيا وإعادة عسكرة منطقة الراينلاند [بألمانيا]. هذان الحدثان يرسمان خطأً فاصلاً بين دعاة السلام غير

(١) ملحمة هوميروس، والاسم مستخدم هنا كناية عن التناقضات والمغامرات الكثيرة. (المترجم)

السلام غير المشروط مثل "الآن" Alain وأصدقائه والمقربين من "بول لانجفان" Paul Langevin الذين كانوا أعضاء في الحزب الشيوعي أو متعاطفين معه.

كان دعاة السلام غير المشروط يعبرون عن أنفسهم في "الفَيّ لِيبر دي لا كانزين" Les Feuilles libres de la quinzaine [حرفيًا =الصحائف الحرة نصف الشهرية] التي كانت تصدر من عام ١٩٣٥ إلى ١٩٣٩: هذه المجلة التي يحركها "ليون إيمري" Léon Émery و"ميشيل ألكسندر" Michel Alexandre نشرت العديد من ال «نُبذات/Propos» التي كتبها "الآن" Alain، وهي تعلن أنها تحرص على أن تكون مجردة من الطموحات الأدبية أو الانصياعات الحزبية، وأنها تهتم فقط بالنضال ضد أية فكرة حرب. بين هذه الشبكة، حاملة شعلة نزعة المطالبة بالسلام التي وحدث اليسار الفرنسي كله حتى عام ١٩٣٥، وبين معارضي هذه النزعة المقتنعين بأنه من الضروري المجازفة بخوض الحرب من أجل صون السلام أصبح الحوار مستحيلًا: الأقلية المحبة للشيوعية انتهت مع نهاية عام ١٩٣٦ إلى ترك الأجهزة القيادية في لجنة الـ "سي.في.إي.أ." CVIA [لجنة يقظة الإنتليكتواليين الضدفاشينيين]. وحدث صدع جديد بعد مؤتمر ميونيخ الذي يسجل المسجلون في أعقابه تراجعًا معيّنًا في النزعة المطالبة بالسلام الشامل.

علاوة على المشاعر الباطنية النازعة نحو السلام في حنايا المجتمع الإنتليكتوالي في ذلك العصر والتي لا تتطبع قط بطابع يميزها عن الإحساس العام، لا بد من التشديد على الأسباب الإنتليكتوالية التي استطاعت أن تلعب دورها في اتجاه هذا «التسامح» حيال ألمانيا النازية. لم يكن هناك في فرنسا إنسان استطاع بحق أن يقيّم قوى النازية وطبيعتها التقييم الصحيح. ولقد سجّل التحليل الإنتليكتوالي إخفاقًا تلو إخفاق حيال ظاهرة سياسية جديدة تمامًا ألا وهي ظاهرة الدولة الشمولية النازية، وهي إخفاقات تفسر أن الخطر أمكن التهوين من قيمته. وكيف كان يمكن

في الواقع التنبؤ بما كان سيحدث دون التفكير في الجدة الجزرية التي اتسم بها ما كان آنذاك يعتبر بصفة عامة تحورًا عصريًا لوحدةٍ جرمانيةٍ تقليديةٍ
?pangermanisme

«في بلد المستقبل المشرق»

بجانب المنشورات والعرائض تلوح تقنية أخرى للنخبة الذكية الإنتلجينية سرعان ما تصبح من قبيل شعائر التعريف والاندماج ألا وهي: السياحة الإيديولوجية. بدأت السياحة الإيديولوجية بروسيا الحمراء الغامضة بعد ١٩١٧، وازدهرت عبر كوبا في السنوات حول ١٩٦٠، وبصفة خاصة في الصين بعد ١٩٧٠. من "رومان رولان" Romain Rolland إلى "أندريه جيد" André Gide ومن "جان - بول سارتر" Jean-Paul Sartre إلى "ريجى ديبري" Régis Debray ومن "سيلين" Céline إلى "فيليب سوللرس" Philippe Sollers، كان الكتاب الفقهاء clerics يذهبون متحمسين إلى بلد الثورة ويعودون كأنهم "كوستين" Custine القرن العشرين لكي يدلوا بشهادتهم عما رأوا. عن هذه الرحلات نشأت بالفعل كتب عديدة اتخذت شكلاً مستقرًا [لهذا النوع من الكتب] هو "اليوميات" أو الشكل الأكثر استقرارًا في التقاليد، وهو "قصة الرحلة" مطورة طبقًا لذوق اليوم على أساس مهابة. أدب التقرير الكبير. وهكذا أصبح نوع «رجوع من...» نوعًا أدبيًا حقيقيًا: لا أقل من ١٢٥ قصة عن إقامة في روسيا بين ١٩١٧ و١٩٣٩.

هذا الأدب السريع التكاثر المرتبط بصورة الإنتليكتوالي التقدمي يشهد على رسوخ الشخصية الثورية في الخريطة الفرنسية السادسة

الخيالية ويتأكد أن الإنثليكتوالي موجّه جيد لنشر الميثولوجيات السياسية الثورية "صنع في" موسكو أو هافانا أو بكين.

والواقع أن مكتبة «رجوع من...» - على الرغم من تشديد المؤلفين على أنهم قاموا باكتشافات وأن ما يكتبونه يتسم بالموضوعية المؤكدة - تبين مُستَمْتَلًا: يفرض نفسه على الرحلة ذاتها بمساراتها المعلّمة والمقسمة زيارات ونماذج ثابتة ولقاءات مع الرجل العظيم "ستاخانوف Stakhanov أو جوركي Gorki أو ستالين Staline"

للمحوظين كما يفرض نفسه على قصة الرحلة التي تليها.

الديناميكية ذات السمات البوتيمكينية⁽¹⁾ المميزة والتي يأخذ بها هؤلاء «المحكوم عليهم بعقوبات شاقة مؤبدة هي السياحة السياسية» (س. لايس "S. Leys) حكمت على هذا النوع الأدبي بالهزيمة الإيديولوجية في السنوات السبعينية. ومع ذلك يظل هذا النوع مرتبطاً بعصر الإنثليكتوالي الملتمزم ويمثّل واحدًا من الاتجاهات الأكثر عنادًا: فتنة الرحلة والحاجة إلى شهادة شاهد.

(1) جيورجي ألكسندوفيتش بوتيمكين Potemkin 1739-1791 قائد عسكري وسياسي روسي يضرب به المثل في المشاهد الوهمية التي يراها كبار الزوار والسياح. والإشارة هنا تنصب فيما يبدو على تنفيذ مشروع وهمي إلى حد كبير هو "روسيا الجديدة" وأخذة الإمبراطورة الروسية ومعها إمبراطور النمسا وملك بولندا في رحلة نهريّة ليشاهدوا الإنجازات التي كان كثير منها مناظر وهمية وكانت الشخصيات الروسية الأنيقة المحترمة التي شاهدوها أو قابلوها عبيدًا جعلهم يمثلون أدوار الشخصيات المهمة. وجدير بالذكر أن اسمه أطلق على سفينة حربية روسية، وهناك فيلم أخرجه إيزنشتاين في عام 1925 عن تمرد المقهورين عليها في عام 1905. (المترجم)

مسارات إنتليكتوالية

جمود التقسيم الثنائي السياسي للكتاب الفقهاء يعارضه تنوع ومرونة المسارات التي يتم من خلالها إخصاب المادة الإنتليكتوالية بواردٍ من العلوم الاجتماعية.

و"جورج باتاي" **Georges Bataille**، وهو الغريب على كل تصنيف مفرط في الصرامة، حيث يتموقع على تخوم السريالية والماركسية، شارك من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٣٤ في أنشطة المجموعة التي يحركها "بوريس سوفارين" **Boris Souvarine**، "الدائرة الشيوعية الديمقراطية"، التي شارك فيها سرياليون قدامى ("ليريس" **Leiris** و"كينو" **Queneau**) وتروتسكيون وشيوعيون منشقون عن الحزب؛ وهذه المجموعة لها مجلتها "لا كريتيك سوسيال" **La Critique sociale** [= النقد الاجتماعي] وهي أداة نقد مهمة تقدم للنقاش السياسي كلمتها المبصومة بشيوعية خارجة عن الأصولية. من مجلة "كونترأتاك" **Contre-Attaque** [= الصد] التي تدّعي أنها تسد ثغرات النظرية الماركسية إلى مجلة "أسيفال" **Acéphale** التي تحبذ إعادة تكريس إلى المجتمع الغربي، يلزم "جورج باتاي" **Georges Bataille** اتجاهها فكريًا بجيش بالقلق وبالرغبة في العمل. وما "كلية علم الاجتماع" **Collège de sociologie** التي أسسها "جورج باتاي" **Georges Bataille** و"ميشيل ليريس" **Michel Leiris** و"روجيه كايوا" **Roger Caillois** في عام ١٩٣٧ إلا منجز من المنجزات الملموسة لهذه المجموعة. «كلية بلا مقعد لطالب وبلا معلم» تعطي نفسها رسالة مزدوجة، ناشطة ونظرية (ستقتصر في الواقع على النظرية) تهدف إلى أن تجد من جديد فكرة الجماعة فكرة «الرابطة»، على نحو خاص عن طريق إرادة إصلاح ممارسات طقوسية. موضوعات السلطة، المقدسات، الميثاق هي موضوعات الدراسات المفضلة التي تريد أن تعيد الارتباط

بالتقاليد الفرنسية لعلم الاجتماع المطبوع بطابع "إميل دوركهايم **Émile Durkheim** و"مارسل ماوس **Marcel Mauss**.

ومهما كان علم الإثنولوجيا هامشيًا بالنسبة إلى المؤسسات الجامعية فإنه ازدهر حول موقعين، الموقع الأول: "متحف الإنسان" حيث مارس "بول ريفيه" **Paul Rivet** عمله، وقد أنشئ هذا المتحف في عام ١٩٣٧ وحل محل متحف الإثنوجرافيا القديم؛ الموقع الثاني هو: "متحف الفنون والتقاليد الشعبية" الذي أقام معارضه الأولى بناء على مفاهيم تقدم بها "جورج-هنري ريفيير" **Georges-Henri Rivière** بمساعدة "ميشيل ليريس" **Michel Leiris** و"مارسل جريول" **Marcel Griaule** و"جورج باتاي" **Georges Bataille**. وفي عام ١٩٣١ تمت بعثة "داكار-جيبوتي" التي حكى قصتها "ميشيل ليريس" **Michel Leiris** في كتابه **L'Afrique fantôme** [= "أفريقيا الشبح"]. هذا الاهتمام بالإثنولوجيا يدعمه تأثير السريالية الداعية إلى رحلات البدن والنفس بكل أنواعها.

ولم يمس نمو هذه العلوم هيبة الفلسفة ومشروعيتها، ولكن الفلسفة نafسها علم النفس منافسة حادة: فمن خريجي "مدرسة المعلمين العليا" - أمثال "جان بول سارتر" **Jean-Paul Sartre** و"ميرلو - بونتي" **Merleau-Ponty** و"بوليتسر" **Politzer** من استهلوا تفكيرهم الفلسفي بكتابات عن علم النفس في الوقت الذي لم يكن فيه التحليل النفسي في مجمل أمره يهم النخبة الذكية الفرنسية. وواقع الأمر «أن الساحة الفلسفية» في السنوات الثلاثينية تركت الجيل الشاب حانقًا مكبوتة رغبته في إدراك الواقع. وإذا لم يتبن الجميع عنف "بول نيزان" **Paul Nizan** مؤلف [كتيب] "كلاب الحراسة" (١٩٣٢)^(١) [ضد الفلاسفة الجامعيين]، فقد بدا لهم البديل ضئيلاً بين العقلانية السوربونوية لـ "ليون برونشفيج" **Léon Brunschvicg** وبين برجسونية^(٢)

(١) كتيب فيه نقد للفلاسفة البورجوازيين الجامعيين. (المترجم).

(٢) نسبة إلى هنري برجسون. (المترجم)

فقدت قدرتها على المقاومة. وكان سياق طبب إجراءات أكثر ملموسية، أكثر كفاءة في ترجمة خبرة القلق والصراع هو السياق الذي ظهرت فيه فلسفات جديدة، الفينومينولوجيا والوجودية، وكتاهما نجمتا عن الالتقاء بالفكر الألماني.

هذا الفكر الألماني قد أصبح ممكناً عن طريق بداية إلقاء المحاضرات ونشر الترجمات التي انصبت على "هيجل" Hegel و"كيركجورد" Kierkegaard^(١) و"هوسرل" Husserl و"هايدجر" Heidegger، وكذلك عن طريق الإقامة في ألمانيا التي توجت صاحبها بالعديد من دراسات الفلسفة، وبخاصة دراسات "ريمون أرون" Raymond Aron. إمطة اللثام عن "هيجل" الذي كانت الهيئة الفلسفية تجهله جهلاً باهراً، تتدرج في هذا المنظور حتى لو كانت «ظاهرة» كوجيف "Kojève" قد تجاوزت دوائره الخاصة. والحق أن "ألكسندر كوجيف" Alexandre Kojève، المهاجر الروسي، ظل طوال سنوات في "المدرسة العملية للدراسات العليا" يعطي بسخاء حلقة دراسية عن هيجل كان يختلف إليها جزءاً لا يستهان به من المشهد الباريسي من "ريمون أرون" Raymond Aron إلى "ريمون كونو" Raymond Queneau ومن "إيريك فايل" Éric Weil إلى "أندريه بريتون" André Breton ومن "ميرلو - بونتي" Merleau-Ponty إلى "لاكان" Lacan و"جورج باتاي" Georges Bataille. أي أن الماركسية بدأت جزئياً تتخذ عن طريق كلام "ألكسندر كوجيف" Alexandre Kojève وجوداً فلسفياً. ويرجع تاريخ الترجمات الأولى لكتب كارل ماركس، وبخاصة "المادية الجدلية" (١٩٣٩) إلى أواخر هذا العقد. وعلاوة على "كوجيف" Kojève هناك عدد من المتقنين المهاجرين يعتبرون مثله وسطاء قيّمين للفلسفة الألمانية في فرنسا مثل "برنارد جروتهوزن" Bernard Groethuysen المكتشف العظيم للأدب الناطقة بالألمانية في مجلة الـ "إن.إر.إف." [المجلة الفرنسية الجديدة]، ومثل "بيرديانيف" Berdiaeff و"ألكسندر كواريه" Alexandre Koyré

(١) فيلسوف دنمركي شهير صاحب نزعة دينية أثرت في الوجودية. (المترجم).

الذي عرّف فرنسا بالفينومينولوجيا من خلال كتابه "بحوث فلسفية" أو "إيمانويل ليفيناس" Emmanuel Lévinas.

وبينما وجدت الفلسفة نفسها تسترد عافيتها نتيجة الوارد من الأفكار الأجنبية، عرف علم التاريخ - الذي ظل في السنوات الثلاثينية على نطاق واسع محمية صيد مقصورة على التبحر والتاريخ السياسي - تجديدًا عميقًا. ظهر نهج جديد للاشتغال بالتاريخ تأسس على رفض وضعية **positivisme** القرن الماضي وعلى العمل على تحصيل موروثات العلوم الاجتماعية الجديدة. "كليو" Clio [ربة التاريخ في الميثولوجيا] يزورها مجددًا [عالم الاجتماع] "إميل دوركهايم" Émile Durkheim. وواقع الأمر أن "مارك بلوك" Marc Bloch و"لوسيان فيبفر" Lucien Febvre كلاهما أستاذان في جامعة "ستراسبور"، عندما دفعا إلى النشر في عام ١٩٢٩ بمجلة "حوليات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي" *Annales d'histoire économique et sociale* كانا يطمحان إلى تحقيق تركيبة من العلوم الاجتماعية حول التاريخ. ويعبر تشكيل لجنة تحرير هذه المجلة عن هذه الإرادة حيث إنه يضم ممثلين لعلوم أخرى، ففيها: عالم جغرافي هو "ألبير ديمانجون" Albert Demangeon وعالم اجتماع هو "موريس هالباكس" Maurice Halbwachs وعالم سياسة هو "أندريه زيغفريد" André Siegfried... إبان السنوات الثلاثينية اتخذت مجلة الـ "حوليات" *Annales* بناءً على تقارير غادرة، ومراجع قاتلة هيئة العدو الأشر للتاريخ المغرق في السياسة الذي تمارسه المجلة التاريخية *La Revue Historique*. أثر مؤسس مجلة "الحوليات" [بلوك] Bloch و"فيبفر" Febvre] التصدي لهيمنة السياسة وعملا على دراسة الظواهر الاقتصادية والاجتماعية كما في كتاب "مارك بلوك" Marc Bloch "السمات الأصلية للتاريخ الريفي الفرنسي" (١٩٣١)؛ وهما لا يفصلان التفكير في الماضي عن التفكير في الحاضر وينميان التاريخ المقارن. ومن أجل أن يواجهها

دراسة هذه الموضوعات الجديدة يُشيد "بلوك" Bloch و"فيفر" Febvre بالتنبه إلى مصادر جديدة والالتجاء إلى علوم أخرى وبخاصة علم الجغرافيا وقد تأثر تأثرًا قويًا بـ "فيدال دي لا بلاش" Vidal de la Blache فأصبح التاريخ يغري بالمناطق [الجغرافية] والمعطيات الهيكلية والأزمة الطويلة وهي أمور سيُنظرُها فيما بعد "قرنان برودل"^(١) Fernand Braudel في رسالته للدكتوراه التي تحمل عنوان "البحر المتوسط والعالم المتوسطي في عصر فيليب الثاني" (١٩٤٩). ولم يصبح القطع المعرفي الذي تمثله الـ "حوليات" Annales محسوسًا مباشرةً على أنه نقطة تحول معرفية. كانت المجلة لا تزال محدودة القراء في السنوات الثلاثينية ولكنها كان لها ظهير مذهبي ومؤلفات رائعة تُحسب لها - "الملوك السحرة" (١٩٢٤) لـ "مارك بلوك" Marc Bloch؛ "قَدْرٌ، مارتين لوتر" (١٩٢٨) لـ "لوسيان فييفر" Lucien Febvre والنصوص لـ "لابروس" - وتلاميذ تأتلف منهم مدرسة، وهي على أية حال مسلحة لتخرج إلى نضال من أجل الحصول على سلطة إنترنتيكتوالية ما زالت المدرسة القديمة تنازعها إياها.

وبينما كان الإنترنتيكتواليون، الذين ما زالوا معجونين بثقافة كلاسيكية ونخبوية، يعودون راضين إلى اللعب لعبة الحرب الفرنكو-فرنسية^(٢) التي بصمت مولدهم وحددت هويتهم، دخلت الحياة الثقافية عن تصميم في هذه الحقبة عصرًا جديدًا.

(١) ربما أحب القارئ أن يرجع إلى كتاب فرنان برودل الموسوعي الذي ترجمته إلى العربية، وهذه هي بياناته: فرنان برودل، الحضارة الرأسمالية، المجلد الأول ١٩٩٢، المجلد الثاني ١٩٩٣، المجلد الثالث ١٩٩٥، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، نقله إلى العربية د. مصطفى ماهر. وسيعاد طبعه قريبًا في المركز القومي للترجمة (المترجم)

(٢) أي الفرنسية الفرنسية: الحرب التي يحارب الفرنسيون فيها بعضهم البعض. (المترجم).

افتتح «المعرض الاستعماري الدولي ولبلاد ما وراء البحر» في السادس من مايو ١٩٣١ بحضور رئيس الجمهورية "جاستون دوميرج" Gaston Doumergue وكذلك المارشال "ليوتيه" Lyautey الرئيس العامل للمشروع. وعندما انتهى المعرض في نوفمبر، كانت ستة أشهر من التهليل لـ «فرنسا الكبرى» قد وعت الفرنسيين أن أرضهم القومية لا تتحدد بحدود الشكل السداسي^(١): وأتاحت لهم أن يكتشفوا إمبراطوريتهم الاستعمارية.

والمعرض لم ينشأ هكذا من لا شيء. بل إنه يندرج في تاريخ يوشك أن يكون قرنياً يتألف من تظاهرات مختلفة، معارض عالمية في باريس في عام ١٨٨٩ و ١٩٠٠، حيث ترسخ الواقع الاستعماري بمزيد من القوة حتى ظهرت فكرة أن يخصص له معرض بالكامل: وقد شهدت مارسيليا في عام ١٩٢٢ لأول مرة بعد حرب بينت علي نحو مأساوي فائدة الإمبراطورية وإخلاصها - حيث خاض غمار هذه الحرب ٥٤٥٠٠٠ من السكان الأصليين - أو معرض استعماري في فرنسا. دقت ساعة تمجيد المستعمرات. وأسهمت في التمجيد مئوية الجزائر في عام ١٩٣٠ إسهاماً كبيراً مهد لفيض من الاحتفالات في العام التالي.

(١) الشكل السداسي هو شكل فرنسا هندسياً على الخارطة. وكثيراً ما تستخدم كلمة "سداسي" بمعنى فرنسي. (المترجم)

ووقع الاختيار على منطقة "فانسين" Vincennes. وكان "ليوتيه" Lyautey يأمل في أن يصل الخير بهذه المناسبة إلى شرق باريس، ويجري على طريقة "أوسمان"^(١) تعمير وتعظيم هذه المنطقة الهامشية الشعبية من العاصمة. واختصرت هذه المقاصد التعميرية العظيمة في النهاية إلى مد الخط الثامن من مترو الأنفاق إلى هناك. وفي منطقة "فانسين" قامت الأجنحة الپافيونات كحبات العقد على طول شارع المستعمرات الكبير "لاجراند أفينو دي كولوني": وتمثلت واسطة العقد في إعادة بناء معبد "خمير" من "أنجكور فاث"^(٢)، يليه مسجد "جنة"^(٣) وپافيون مراكش. وهذه صلبان الإرساليات تؤكد الدور الديني الذي لعبه أعضاء الإرساليات في المشروع الاستعماري. وتلي الأجنحة الفرنسية أقسام أجنبية مثلت فيها بلاد عديدة - إيطاليا، هولندا، البرتغال، الدنمرك، وكذلك الولايات المتحدة - ومن دواعي الأسف غياب إسبانيا وبخاصة بريطانيا العظمى. وقد فهم المعرض على أنه استعراض واسع لمشاهد حية، بوجود السكان الأصليين فيه - من "دودو" Doudous المارتينيك إلى فرق مسارح فييتنام - لا بديل عنه في تأكيد مصداقية التمثيل.

وتوج نجاح شعبي صريح هذا المعرض، حيث زاره ٨ ملايين (وبلغ عدد التذاكر الصادرة ٣٤ مليون تذكرة متعددة الدخول)، أتى الزوار لينوقوا المفاتن الغربية العجيبة للمعرض. إنه مرحلة مهمة في تكوين الوعي الاستعماري

(١) أوسمان Haussmann ١٨٠٩-١٨٩١ المهندس المعماري الشهير الذي عظم باريس وجعلها، وكانت

له لمساته التي وصلت إلى مصر. وتشتق من اسمه كلمات من نوع "أسمنة" هذا الحي. إلخ (المترجم)

(٢) معبد من المعابد الأثرية في كمبوديا. (المترجم)

(٣) مدينة في مالي. (المترجم)

الفرنسي. كانت الفكرة الاستعمارية قد تعرضت طويلاً للشك على أساس مفاهيم اقتصادية (عدم الجدوى) ولكنها منذ ذلك الحين أصبحت تجد قبولاً أفضل لأن فرنسا أخذت تتاجر مع إمبراطوريتها بشكل متزايد. وتسارع هذا الاتجاه مع حلول الأزمة. صورة الإمبراطورية التي تولتها السينما بعدد من الإنتاجات الكبيرة مثل **Pépé le Moko** و **La Bandera**، تغيرت بالتّمَام والكمال: من عالم عدائي ومنحط أخلاقياً، إلى إمبراطورية يحلم بها الحالم ويرقى بها المثالي إلى أرض المغامرات والحسية. وهؤلاء هم سراليون واشتراكيون وشيوعيون ينظمون في خريف ١٩٣١ معرضاً مضاداً: «الحقيقة عن المستعمرات» يندد بجرائم الغزو وبنوه بالنزعات القومية الوليدة في هذه البلاد.

ولكن اليسار المتطرف الضداستعماري لا يستطيع أن يعترض على التأثير الاستعماري الفعال الذي يمر، في جو الأزمة الدائمة إبان السنوات الثلاثينية، من خلال التفاوتات السياسية والإيديولوجية. وهكذا استقرت صورة استعمارية خيالية وملونة ومتماسكة في فرنسا تنقلها المدرسة وكتبها الأساسية، وينقلها الجيش، كما ينقلها الخطاب المتعالم، ويحملها قُدومٌ ثقافة واسعة تمدّها بوسائل انتشار قوية: سينما وكذلك أغنيات - من قبيل أغنية **La petite Tonkinoise** وأغنية **Travdjar la Mouker** - وكابريئات، وأدب شعبي...

هذه الثقافة الاستعمارية، وهي شريكة في الخطاب الجمهوري عن «المهمة المُمدّنية»، تُجَمَل أعمال العنف الاستعماري وتسهم في تجريدها من الحقيقة الواقعة. وحتى عندما طُهرت هذه الثقافة بعد ١٩٦٢ من الصورة الخيالية القومية فإنها على الرغم من ذلك قد جعلت ملايين الفرنسيين يحملون. بالنسبة إلى الكثيرين في العالم الذي ضاق بالفرنسيين بين الحربين العالميتين، كانت المستعمرات في واقع الأمر تمثل الشكل الحديث من المغامرة.

نحو ثقافة واسعة؟

رأت فرنسا في السنوات الثلاثينية انتصار الانتشار العام لوسائط الطبع والاتصال التي أتاحت - من خلال الصحافة والراديو والسينما والأسطوانة المسجلة - قدوم ثقافة واسعة حقيقية، وكان هذا القدوم غير مؤكد وغير مكتمل حتى ذلك الحين.

ولنا أن نفهم أن مثل هذا التغيير يولد - على خلفية أزمة اقتصادية، أزمة ثقافية في مثل عنفها. في مواجهة أساليب الإبداع والنقل تنشط المشاجرات؛ ويدور البحث عن يندد بالعصور الحديثة، وعمن يتولى على العكس مثل "جان-ريشار بلوك" Jean-Richard Bloch موضوع ميلاد ثقافة *Naissance d'une culture* (١٩٣٦) ويريد أن يكون المدافع عنها.

الصحافة المكتوبة: أزمة وتجديد

• تكيفٌ صعبٌ بعد أزمةٍ جديدةٍ

تمثل فترة ما بين الحربين كلها مرحلة صعبة بالنسبة للصحافة اليومية المكتوبة بعد العهد الذهبي الذي جسده "العصر الجميل". هناك أولاً صعوبات اقتصادية مرتبطة بالظروف الجديدة لسوق الصحافة: فقد سجلت الصحف الكبرى زيادة كبيرة جدًا في نفقاتها ترجع إلى زيادة عدد الصفحات وإلى ضرورة ضخ استثمارات ضخمة منقولة وغير منقولة. وهذا هو الوقت الذي انتقلت فيه أشهر الصحف إلى أماكن جديدة وفرضت على البولفارات الكبيرة معالمها المنيفة لـ «كاتدرائيات الصحافة». كذلك كان الجهاز الذي لا بد منه للصحفي المتوسط، الذي

أصبح آنذاك يتكون من تلغراف وتليفون، غالبًا أيضًا. علاوة على ذلك كانت هناك منافسة عنيفة بين الجرائد التي كانت تتسابق في عمليات دعائية مكلفة والقيام بأعمال رعاية شرفية غالية. ولم يؤد رفع ثمن بيع الجرائد - في المتوسط من ١٠ سنتيمات في عام ١٩١٩ إلى ٥٠ سنتيمًا في عام ١٩٣٩ - إلى تعويض انخفاض عدد نسخ الطبعات انخفاضًا مذهلاً على نحو خاص بالنسبة للصحف الأربعة اليومية القديمة الكبرى.

وقاومت صحيفة "لوبيتي باريسيان" **Le Petit Parisien** بمزيد من الشجاعة حيث تراوح توزيعها حتى عام ١٩٣٥ حول مليون ونصف نسخة، ولكنها انهارت بعد ذلك على الرغم من استعواض في القراء من الأقاليم. وواكب انخفاض عدد نسخ طبعات الصحف اليومية الكبرى قلة عدد الجرائد بالقياس إلى عددها في مطلع القرن الذي سجل آنذاك كثرة غير مسبوقه في إنشاء صحف جديدة، كانت مع تفاوتات قصيرة العمر. وليس هناك شك في أنه يجب أن نرى في ذلك نهاية حركة نهوض طبعات بطابعها القرن التاسع عشر كله والدخول في سوق يعترتها بطء أي بطء بالنسبة إلى الصحافة اليومية، بينما شهدت الصحافة غير اليومية نماءً على نحو ملحوظ.

كانت صحافة الرأي التقليدية تواجه صعوبة في اتخاذ موقع في الساحة الصحفية بين صحافة أخبار مزدهرة كانت تعلن أنها تتناول ما تنتشره بنوع من التجريد من السياسة، وبين دوريات أسبوعية أو شهرية متموقة سياسيًا تموقعًا واضحًا. ولكن الأمر الأخطر يظل قابلية الصحافة الفرنسية الشديدة للرشوة: فكل وزارة من الوزارات لديها مظاريف سرية تُطعم منها شبكة الصحفيين الذين ينالون المنح؛ ولا أحد يجهل تأثير المصالح الاقتصادية الكبيرة و«الرش» الذي ترشّه دول أجنبية معينة على صحف فرنسية.

ولهذا فإن مصطلح الأزمة هو المصطلح الذي نرحب به لوصف موقف الصحافة الفرنسية المكتوبة المتأزم، وعلى نحو خاص اليومية منها. ومع ذلك فلم تنبأ الساحة ثابتة بلا تغيير. ففي السنوات الثلاثينية تجددت الصحافة بسرعة كبيرة، منوعةً مناهجها ونشرياتها، ناجحة في الوصول إلى جمهور أوسع.

• تجديد

جددت الصحافة الفرنسية على نطاق واسع مضمون الأخبار التي تقدمها. وامتد حقلها امتدادًا كبيرًا وعلى نحو خاص في اتجاه الخارج. في أوروبا التي يُعاد بناؤها تحتل موضوعات السياسة الخارجية التي تسقيها أخبار تصل من مراسلين مقيمين في الخارج مكانًا شديد الأهمية. وقد بدأ الفرنسيون يعون إمبراطوريتهم الاستعمارية ويهتمون بها من خلال قصص رحلات يقدمها إليهم كبار المراسلين في جرائدهم اليومية. ومن هؤلاء المراسلين من أصبحوا من المشاهير الحقيقيين، مثل "ألبير لوندري" **Albert Londres** الذي يرأس "لوپيتي باريسيان" **Le Petit Parisien**. كذلك تمتاز جريدة "باري سوار" **Paris-Soir** [المسائية] بإتاحتها أهم مكان لهذه التقارير التي لا تتردد الجريدة في الاستعانة من أجلها بأقلام أدبية: "بيير ماك أورلان" **Pierre Mac Orlan**، "سانت إيجزوبيري" **Saint-Exupéry**، "هنري دي مونفريد" **Henri de Monfreid** وآخرون كتبوا للجريدة اليومية المسائية الكبيرة. وعلاوة على هذا كانت الصحافة تعطي أهمية كبيرة دائمة للأحداث الجارية غير السياسية، وبصفة خاصة كل ما يكمن تحت العنوان النوعي «أحداث منوعة». كانت القضايا تتال جائزة السعفة على إثارة العواطف، كما حدث في عام ١٩٣٣ بمناسبة قضية "فيوليتة نوزيير" **Violette Nozières** التي أسهبت الصحف في التعليق عليها. كان الاهتمام الموجّه كبيرًا إلى درجة أن صحيفة دورية "ديكتيف" **Déctive** [= مخبر] (نشرتها دار جاليمار **Gallimard**) تتكون فقط من أحداث منوعة مهولة ولدت في عام ١٩٢٨ وتوجت على الفور بنجاح كبير.

والعنصر الفاعل الآخر ذو التأثير الحاسم في حياة الصحف إبان هذه الفترة هو الرياضة: الملاكمة، والتنس، وكرة القدم، وبصفة خاصة سباق الدراجات. واندماج الأحداث الجارية الرياضية منذ ذلك الحين في قائمة مواد الجريدة يطابق تطوراً ثقافياً اجتماعياً بدأ في مستهل القرن وتَسارَعَ بعد الحرب، يرى الرياضة تفرض نفسها شيئاً فشيئاً على اعتبار أنها ممارسة شعبية. وتغطية الـ "تور دي فرانس سيكليست **Tour de France cycliste** [سباق الدراجات الفرنسي] تتطلب تعبئة قدرات كبيرة. وهكذا في عام ١٩٣٨ أرسلت صحيفة "لوپيتي پاريزيان" **Le Petit Parisien** ٣٠ من معاونيها و٨ دراجات بخارية و٣ سيارات. وازدهار صحافة دورية رياضية - مجلة "لوتو" **L'Auto** [=السيارة] و"ليكو دي سپور" **L'Écho des Sports** [=صدى الرياضة] - يؤكد هذه الطفرة.

علاوة على ذلك حدثت ثورة في توضيب الجرائد نتيجة للنجاح المذهل الذي حققته جريدة جديدة في عالم الصحافة سرعان ما ستفرض أسلوب نشرها، هذه الجريدة هي "پاري سوار" **Paris-Soir**. أنشئت هذه الجريدة في عام ١٩٢٣ واشترتها في عام ١٩٣٠ مجموعة رجل أعمال الشمال "پروفو" **Prouvost**. كان عدد نسخ الطبعة في عام ١٩٣١ مائة وثلاثين ألف نسخة وصلت بسرعة في عام ١٩٣٤ إلى ١,٦ (مليون وستمائة ألف) نسخة، وكانت في أواخر الثلاثينيات تباع أكثر من مليوني نسخة يومياً بانتظام. اخترعت صحيفة "پاري سوار" **Paris-Soir** نمطاً جديداً من توضيب الصفحة، أقل جموداً، تكثر فيه الرسوم، وبخاصة الصور الفوتوغرافية، والعناوين تغلب التعبير على نقل الخبر بشكل إخباري بحق. وتغيرت ممارسات قراءة الجريدة، حيث أصبح في مقدور القراء أن يكتفوا بتقليب الصفحات، بالإحاطة السريعة بالأحداث الجارية وبالتوقف عند الموضوعات التي تهمهم أكثر؛ وتم تسهيل العملية بتخصيص نوعي أكبر للصفحات، مع إضافة منتظمة لصفحات من نوع المجلات موجهة لجمهور خاص، كالنساء على سبيل المثال: هكذا اخترعت جريدة

"پروفو" Prouvost الوصفات التي تبنتها تدريجياً الجرائد الأخرى والخاصة بصحافة يومية يقرأها الجميع ذكورا وإناثا [كبارا وصغارا].

وعلاوة على طفرات الشكل والمضمون، تغير بناء سوق الصحافة ذاته. ولا يجوز أن ننسى صنوف التقدم التقني، الأوفست والهيليوجراف، وإنما كان تنوع الجمهور المتعاطم - حيث تمثل النساء والأطفال بشكل متزايد جزءا كبيرا أخذاً - هو الذي يسمح بالإحاطة بهذه الظاهرة. وقد اهتزت أركان السوق المزدهرة لمجلات صور الأخبار الفوتوغرافية نتيجة شراء "پروفو" Prouvost في عام ١٩٣٨ مجلة "ماتش" Match والتي استهلت منذ ذلك الحين صحافة الإثارة. وعرفت الصحافة النسائية في السنوات الثلاثينية نتيجة إنشاء مجلة "ماري-كلير" Marie-Claire (١٩٣٧) تغييرا شاملا في أصول الأنظمة والميثاق النسائية التي تروجها. وتعتبر هذه المجلة أقرب جدّة للمجلات التي بين أيدينا اليوم.

على أن هذا الزلزال يظهر بأكبر قدر من الوضوح في صحافة الأطفال. كانت صحافة الأطفال في فرنسا حتى ذلك الحين تهيمن عليها "لي بيلزيماج" Les Belles Images [حرفيا= الصور الجميلة] و"ليبياتان" [حرفيا= المذهل] L'Épatant و"لاسيمين دي سوزيت" La Semaine de Suzette [حرفيا= أسبوع سوزيت] التي كانت على نحو مستمر دون ما قطع تكون جوهر الخيال المكتوب الذي أتيح للفرنسيين الصغار منذ مستهل القرن. ثم إن إصدار مجلة "كبير فأتان" Cœurs vaillants [= قلوب جريئة] المجلة الكاثوليكية الأسبوعية في عام ١٩٢٩، ومجلة "مون كامراد" Mon camarade [= زميلي] (١٩٣٣)، المنافس الإيديولوجي المطيع للشيوعية، لم يغير الشكل المتبع وهو عرض القصة على هيئة صور، يصاحب كل صورة من تحتها بالضرورة نص شارح.

في هذه السماء الصافية الخالية من الغمام انفجرت القنبلة القادمة من وراء المحيط الأطلسي على شكل فأر صغير: "لو جورنال دي ميكي" «Le Journal de Mickey» مجلة الصغار الأسبوعية» صدرت في عام ١٩٣٤ وتبعته مجلة "روبنسون" Robinson التي نشرت على المستوى الشعبي مغامرات "جي ليكلير" Guy l'Éclair (Flash Gordon فلاش جوردون) [= جي البرق]، وفي سنة ١٩٣٧ مجلة "هوب لا" Hop là. كانت هذه النشريات الثلاث التي غزا بها فرنسا الأمريكي بول فينكلر Paul Winckler مبتدع الشريط المصور توزع أسبوعياً مليون نسخة. كذلك شاركت إيطاليا في حركة استعمار صحافة الصغار الفرنسية بنشر "هورا" Hurrah في عام ١٩٣٥. كل هذه المجلات المصورة الجديدة، القوية بألوانها الحية، وديناميكية قصصها، وحدائث أبطالها، تمثل بشكل مباشر منافسة «غير شريفة» للمنتجات الفرنسية. وقد حاولت هذه المنتجات قدر طاقتها أن تتكيف ولكنها لم تصل حقاً إلى النتيجة المنشودة. هكذا استقل تحت رعاية هوليوود لأول مرة في فرنسا ذاتياً جنين «ثقافة صغار»^(١).

نجحت الصحافة إذن على الرغم من الصعاب في مواكبة متطلبات العصر الجديدة. ولكن المنافسة ظلت قاسية بين الجد المكرس المبجل المشرف في عالم الوسائط وبين القادم الجديد: الراديو.

عقد من اللاسلكي

بعد التهتهات العبقرية في السنوات العشرينية تزحزت الهواية بسرعة تاركة مكانها للاحتراف الكامل المكتمل بما سيصبح عندئذ وسيطاً شعبياً كبيراً: الراديو.

(١) بالفرنسية jeunes؛ وكلمة jeunes محيرة: هل المقابل لها الصغار أو الأطفال؟ واللغة الفرنسية فيها كلمة enfants وهم الأطفال، وإن كان الأطفال يصل سنهم في التقديرات الحديثة إلى ١٦ سنة؟ (المترجم)

•راديو شعبي: الجهاز والشعب

حتى إذا كان انتشار الاستماع إلى الراديو في فرنسا أبطأ منه في بعض البلاد الأخرى، فإنه يفترض أولاً تزايد أجهزة الاستقبال التي كانت في عام ١٩٢٩ خمسمائة ألف جهاز فأصبحت في عام ١٩٣٥ مليوناً وتسعمائة ألف جهاز، ثم بلغ العدد في عام ١٩٣٩ خمسة ملايين وخمسمائة ألف جهاز. في نفس هذا الوقت كان عدد الأجهزة في بريطانيا العظمى ثمانية ملايين وثلاثمائة ألف، وفي ألمانيا ثمانية ملايين وأربعمائة ألف، وفي الولايات المتحدة ستة وعشرين مليوناً. وسار التجديد التقني في نفس الاتجاه حيث أبدلت الأجهزة القديمة التي تعمل ببلورة الغالينا بلمبات دسامية. وبالتوازي مع ذلك زادت قوة أجهزة الإرسال وعددها: في عام ١٩٣٩ كانت هناك ٢٦ محطة إرسال، منها واحدة فقط ترسل على موجات طويلة هي "راديو باريس" الذي كان بثه يغطي فرنسا كلها. صحيح أن التفاوت في الاستقبال كان شديداً سافراً: كان جنوب فرنسا أقل حظاً من شمالها، وكان الاستماع خارج المدن الكبيرة مراهنة مستحيلة؛ إلا أن التطور في الثلاثينيات أدى بلا جدال إلى تحقيق تجانس في ربوع فرنسا كلها.

ومن ناحية الكيف أيضاً ثبت الراديو أقدامه باعتباره ممارسة شعبية: وشهد العقد السابق على الحرب [العالمية] الثانية تكوّن علاقة وثيقة - هي نفس العلاقة التي سنتشأ بعد عدة سنوات مع التليفزيون - بين الفرنسيين وجهاز الراديو الخاص بهم الذي اندمج منذ ذلك الحين في الدائرة المنزلية متربعا على العرش الرئيس مثل هيكل بيتي جديد. ولكن الاستماع إلى الراديو لم يكن يتم بالضرورة في دائرة البيت الخاصة؛ فقد انتشرت ممارسات الاستماع الجماعي، في المقاهي أو إبان الجلسات التي كان الحزب الشيوعي على سبيل المثال ينظمها. في عام ١٩٣٣ كان متوسط

عدد المستمعين لكل جهاز راديو ٣,٧٥ بناء على إحصائيات هيئة "البريد والتلغراف والتليفون" PTT وهي الهيئة المهيمنة على إدارة البث الإذاعي.

لم يكن الراديو يحدد إيقاع المكان فقط في البيت، بل إيقاع الزمن أيضا. عندئذ اخترعوا مفهوم جدول البرامج الذي أتاح مزيدًا من اجتذاب المستمعين. اليوم يبني معماريًا حول بثات إذاعية تتكرر يوميًا وتصبح من قبيل اللقاءات الإذاعية.

والمؤسسة الإذاعية وهي في آن واحد تُرضي هذا الطلب الذي أصبح ضخماً وتخلقه أيضًا، لم يعد في مقدورها أن تقنع بحماس صادق ومنتعة رخيصة: لم تعد نزعاً الهواية مقبولة.

المعرض الدولي ١٩٣٧، قصر شايبو والحدائثة

استقبلت باريس في عام ١٩٣٧ «المعرض الدولي لفنون وتقنيات الحياة الحديثة» وهو معرض له موضوع محوري مهمته تأكيد صورة الحدائثة التي تريد فرنسا تجسيدها. والموقع الذي وقع عليه الاختيار هو تل "شايبو" Chaillot الذي لاح قصره القديم باليًا مضاذاً لمسار العصر لا يصلح لنقل مثل هذه النزعة التفاؤلية. ولهذا سرعان ما تحول إلى خامة حاملة لمشروعات معمارية متنوعة كل التنوع بين التجديد والهدم الكامل.

وقصر "شايبو" Chaillot كما بزغ في النهاية ليضم بعض باقثونات المعرض يلوح متمسًا بالسماث المميزة للعمارة الفرنسية في السنوات الثلاثينية. هذه العمارة التي وُصمت حقًا بالنزوع إلى الضخامة الهائلة التي تنتشر عقب نظام متسلط ورجعي إذا قيس بالاندفاع نحو الحدائثة في العقد السابق، لا بد من قراءتها مجددًا بعين أقل انحيازًا إلى سبب واحد. وواقع الأمر هو أنها بعيدة عن الإشادة بالضخامة بل هي بنت عصر كان فيه حضور الدولة وقوتها يجري التعبير عنهما على نحو متشابه في عمائر عامة هائلة في واشنطن أو موسكو، لندن أو برلين. وكذلك التطور الذي بدأ في مطلع السنوات الثلاثينية لا يلتزم باستهداف سهولة النزعة الأكاديمية، بل يحاول إحداث مزاجية بين المفردات المعمارية للسنوات العشرينية - سطوح ناعمة وخالية من الزخرف - وبين نغمة معينة قومية كلاسيكية قوامها الحرص على الانسجام في رسم الخطوط وتهئية ضروب من منظور منيف.

قصر "شايلوت" Chaillot يريد أن يكون صندوق مجوهرات أرموزي⁽¹⁾ لحدائثة مثالية على المعرض أن يمتدحها على المستوى الدولي الذي هو مستواه. وتشهد الناحية الرمزية والنبرة التي تميل إلى التربية بل التعليم في مختلف الياقثيونات على هذا البعد الاستعراضي. الهدف هو «عرض عالمية المعارف الإنسانية والإنتاج العالمي من زاوية واحدة فقط هي زاوية الفنون والتقنيات». من هذا المنطلق وتحت عنوان: «انتشار فني وتقني» جرى في نطاق المجموعة الرابعة على نطاق واسع عرض وتوضيح باللوحات والخرائط مع شروح تعليقات شمل الراديو وكذلك مجموع وسائل الاتصال، والصحافة والتليفون بل والتليفزيون الذي كان جنيئاً. وكانت الكهرباء التي تعتبر أصل كل هذه الاختراعات ملكة المعرض، نالت التمجيد النهائي في اللوحة الفريسية العريضة التي أبدعها "دوفي" Dufy إبداع الأستاذ: "جنية الكهرباء".

وعلى الرغم من هذه المشاهد الباهرة التي لم يقف منها الزوار البالغ عددهم واحدًا وثلاثين مليوناً موقف المتبذل، فإنهم لاحظوا وتذكروا على الأحرى المواجهة التنبؤية حيال ياقثيونات ألمانيا النازية وروسيا الاستالينية. لقد كشف المعرض بوضوح تأخر فرنسا في العديد من المجالات وبخاصة الراديو والتليفون، ولا بد أن شكوكاً دولية وشكوكاً قومية تضافرت معاً لتتطفل على الرسالة الأولى لمعرض عام ١٩٣٧ والتي غدتها فكرة التقدم والنزعة الانتصارية الحتمية لفرنسا ذات الموقع السداسي على الخريطة.

• راديو المحترفين

نجح الوسيط الجديد خلال بضع سنوات، بوصفات جديدة، ونبرة جديدة تقطع الأسباب مع الوقار الذي عفا عليه شيء من القدم والذي كان هو القاعدة حتى هذا

(1) emblématique

الوقت، في إيجاد أسلوب راديوفوني خصيص، أكثر توافقية، وأقل حاجة من مقالات الصحافة المكتوبة، أكثر حميمية، وأقل خطابة من المنازلات البلاغية المسرحية... في اختراع هذه اللغة لعبت محطات الإذاعة الخاصة دورًا جليلاً، بينما ظلت الشبكة الحكومية لهيئة البريد والتلغراف والتليفون "PTT" أقل قدرة على الاختراع بكثير.

في عام ١٩٣٤ تأسست محطة "راديو سيتي" Radio-Cité الخاصة، وهي بلا جدال أكثر محطات الإذاعة الخاصة ديناميكية وتجديداً. وكانت أول محطة أخذت بفكرة بث برامج عامة مجانية مثل «الصنارة الإذاعية» وهو برنامج يجمع مغنين هواة يغنون أمام لجنة تحكيم تتكون جزئياً من مستمعين؛ وبرنامج «ميوزيكهول الشباب» الذي حصد فيه "شارل ترينيه" Charles Trénet انتصاراً أي انتصار في وقت كان فيه لا يزال غير معروف على نطاق واسع، برنامج يعتمد على نفس منظومة مشاركة الجمهور. ومحطة "راديو سيتي" Radio-Cité هي التي شرفت أيضاً بابتداع هذا البرنامج، الذي ربما كان له فعل السحر، والذي واكب الحياة العائلية لأجيال من الفرنسيين «عائلة دوراتون» Duraton التي كانت تجتمع ظهر كل يوم وتعلق على أحداث النهار. ويسمح التطور التقني بتتويج الوصفات المقترحة. هكذا مكن اختراع "البيك أب" في عام ١٩٢٧، والارتقاء بتقنيات التسجيل والمونتاج من تحقيق مفهوم البرامج الموسيقية الإذاعية المنوعة والريپورتاجات الإذاعية التي تلقى تطبيقاً براقاً في المجال الرياضي على سبيل المثال بمتابعة سباق الدراجات "تور دي فرانس" والأخبار.

والمنافسة والتنافس يبلغان هنا أعلى درجة من الحيوية لأن؛ محطات الإذاعة (والخاصة منها بالتحديد) تتسابق لبلوغ مزيد متزايد من جودة الأخبار وسرعتها. ومارست محطة "راديو سيتي" Radio-Cité طريقة كانت ثورية في ذلك العصر وهي قطع برامجها لإذاعة خبر حاسم. هكذا قامت في ظروف لا يكاد يصدقها

العقل بإذاعة الريبورتاج المباشر عن دخول القوات الألمانية فيينا عند تنفيذ "الأنشولوس" Anschluss^(١) في عام ١٩٣٨؛ لأول مرة شارك الفرنسيون وقد لصقوا آذانهم بمذيعاتهم في التاريخ في أثناء نشوئه... اكتسبت الجرائد الإذاعية [نشرات الأخبار] - التي كانت موجودة منذ السنوات العشرينية والتي لم تكن في أكثرها إلا تعليقات تحور في قليل أو كثير الصحافة المكتوبة - استقلالاً جعلها خطيرة. فالصحافة المكتوبة، الواعية بالمخاطرة، تتخذ ردود فعل مختلفة. فمن ناحية زاد أقطاب الصحافة المكتوبة ضغوطهم بغية الوصول إلى حل وسط فعال مع الصحافة المذاعة المنافسة منعها بالفعل اعتباراً من أول يوليو ١٩٣٨ من عرض الصحافة المكتوبة. ومن ناحية ثانية شاركت الصحافة المكتوبة أو استغللت محطات إذاعة خاصة: هكذا قامت صلة وثيقة بين محطة "راديو سيتييه" Radio-Cité و [جريدة] الـ "الأنترانزيجان" L'Intransigeant، فقامت مجموعة "بروفو" Prouvost صاحبة جريدة "باري سوار" Paris-Soir بالعمل على أن تكون لها بالفعل محطة إذاعة خاصة بها، هي "راديو ٣٧"، التي كانت عندما اشترتها محطة إذاعة محلية... وتلك علامة على أن الإذاعة أصبحت وسيطاً بالغاً رشيداً، استطاع من بعض النواحي أن يسبق الصحافة المكتوبة. ولهذا السبب لم يعد رجال السياسة يستطيعون أن يلوذوا بعدم الاكتراث الذي ميّز موقفهم حتى أسفر فجر الثلاثينيات. فلما أصبح الساسة يهتمون منذ هذا الحين بالإذاعة، كان من المنطقي أن تكون هناك سياسة للإذاعة مهما كانت متواضعة.

• إذاعة وسياسة

ظلت الإذاعة غائبة مترفعة عن كل معركة انتخابية حتى عام ١٩٣٢، التاريخ الذي استلهم فيه "أندرية تارديو" André Tardieu "روزقلت" وخطب

(١) قيام هتلر بضم النمسا إلى الرايخ بحركة تمثيلية توحى بتحقيق رغبة النمساويين. (المرجم).

الفرنسيين عن طريق الإذاعة. وبعد بضع سنوات عرفت "الجبهة الشعبية" **Front populaire** كيف تستخدم الإذاعة، وليس حسن استخدامها للأداة الإذاعية غريبًا على انتصارها.

وبين عقَد الثلاثينيات إرادة واضحة للسلطات العامة لتنظيم المحطات الإذاعية العامة ومراقبة نشاطها. وقرر قانون ٣١ مايو ١٩٣٣ العوائد الإذاعية وسمح للقطاع العام بإطلاق موارد بحيث يكون كل إعلان على موجاتها غير قانوني، وهكذا أصبح الإعلان تدريجيًا من شأن المحطات الإذاعية الخاصة وحدها. هذا الحرص على استقلال المحطات الإذاعية الحكومية ماليًا يدعمه تشديد الرقابة: في مساء ٦ فبراير ١٩٣٤ لم تبت المحطات الإذاعية العامة إلا موضوعات لا أهمية لها ولم تذكر بكلمة واحدة الأحداث الذي وقعت في نهار ذلك اليوم. وسوف يؤدي هذا الصمت إلى العديد من ردود الفعل الحائقة. ولا تتميز "الجبهة الشعبية" **Front populaire** من وجهة النظر هذه بليبرالية أكبر يدل على ذلك أنها على العكس سارت في اتجاه سياسة «المراقبة النضالية» تحت ضغط مجموعات مثل "راديو ليبرتيه **Radio-Liberté**، نشرة شيوعية أنشأها "بول فايان كوتورييه" **Paul Vaillant-Couturier**. ولكنها لم تصل بدايةً قط إلى حجم الإجراءات التي كانت تمارس في الأنظمة الشمولية المعاصرة.

عندما اقتربت الحرب لم تعد الإذاعة، وهي سلاح دعاية له قوته، تحت هيمنة هيئة "البريد والتلغراف والتليفون" **PTT**، بل ألحقت مباشرة برئاسة المجلس. هذا التعديل الإداري يعبر تفصيلاً عن الطريق الذي قطعته الإذاعة لتحصل من السلطات الفرنسية العامة على الاعتراف بهويتها وأهميتها.

كذلك لم تعد الدولة تترك صانعًا قويًا آخر للتصورات الخيالية الاجتماعية للقرن يفلت من تأثيرها: السينما.

سينما وأغنيات الثلاثينيات

• الدولة والسينما

كان تدخل السلطة العامة في شأن السينما حتى ذلك الحين متواضعًا جدًا. ومع ذلك فقد كانت هناك حقًا أشكال من الإرادة الواهنة تتجه إلى التدخل، يدفعنا إلى تصديق ذلك عديد من التقارير واللجان. وواقع الأمر أن الرقابة أعيد تنظيمها بمرسوم صدر في عام ١٩٢٨ ينص على ضرورة الحصول على تصريح نشر بناء على رأي لجنة مراقبة مكونة من ٣٢ عضوًا، لها سلطة رفض التصريح أو الموافقة بشرط حذفات. قامت لجنة التحكيم الخاصة هذه بذوق سليم جدًا بفحص أفلام منها *Zéro de conduite* [=صفر في السلوك] من إخراج "جان فيجو" *Jean Vigo* و *L'Âge d'or* [=العصر الذهبي] من إخراج "لوي بونيوييل" *Luis Buñuel*، وغالبية الأفلام السوفيتية التي ستكون على مدى عقود زهيرات برامج نوادي السينما. كذلك كانت للدولة الهيمنة في تحديد حصص الأفلام الأجنبية التي لم يتغير عددها الكلي - ١٨٦ منها ١٢٠ أمريكيًا - إلا تغيرات طفيفة إبان هذا العقد.

وتاريخ العلاقات بين الدولة والسينما تغير اتجاهه في لحظة "الجبهة الشعبية" *Front populaire*. فصعود اليسار إلى السلطة يطابق اللحظة التي وجد فيها عملاقا السينما الفرنسية نفسيهما في وضع مالي حساس إلى أقصى حد: في عام ١٩٣٥ أعلنت تصفية "جومون" *Gaumont* وفي العام التالي حل الدور على "باتيه" *Pathé* ليشهر إفلاسه. وكانت فرضية التأميم مطروحة، تحوم في الهواء، ولو تحققت لسمحت بإنشاء قطاع عام إنتاجي كبير. وواقع الأمر أن اليسار إذا كان قد تخلص عن هز أركان بنيات الإنتاج، فإنه أصلحها بإنشاء جوائز - وبخاصة جائزة

"لوي ديلوك" Louis Delluc - يمكنها أن تسند ماليًا الأفلام الهامشية، الوثائقية، التربوية أو العلمية. كذلك ساعد اليسار "المكتبة السينمائية الفرنسية" التي أنشئت في سبتمبر ١٩٣٦ بمبادرة من "هنري لانجلوا" Henri Langlois. وعلاوة على ذلك كان مشروع إقامة "مهرجان دولي في كان Cannes" - أريد به منافسة مهرجان فينيسيا - "لا موسترا" La mostra - الذي كان يخضع خضوعًا مفرطًا للفاشية [الإيطالية] في الناحية الأخرى من "الألب" - يوشك أن يتحقق، عندما حالت اعتبارات من مستوى آخر في خريف ١٩٣٩ دون خروجه إلى الوجود. أما فيما يتعلق بالرقابة فسرعان ما انكشفت الطموحات: فاليسار الذي كان قد ظاهر بأنه يريد أن يلغيها لم يغير شيئاً في المنظومة باستثناء حالات متفرقة من رفع الحظر الذي كان مفروضاً على بعض الأفلام الأجنبية. وأخيراً اللائحة التي صاغها "جان زي" Jean Zay وزير التعليم القومي الذي شغل المنصب من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٩ استعرضت كل المشكلات الكبيرة للسينما، من الاعتراف بحقوق المؤلفين إلى تنظيم المهنة مروراً بمراقبة الموارد. ودفن النص لأن الزمن لحق به والحرب.

هكذا كان هناك جهد برامجي لا يستهان به ورثت منه - قبل أن تأخذ به الجمهورية الرابعة الفتية بدورها - دولة "فيشي" Vichy. دُست السينما الفرنسية في هذا التأطير الإداري الذي غلب عليه الجبن ولكنها على الرغم من ذلك ملكت منذ ذلك الحين أوراق نجاح جديدة.

• سينما "جبهة شعبية"؟

بعد انتقال صعب من الصمت إلى النطق - بعض نجوم السينما الصامتة لن يتمكنوا أبداً من التكيف مع السينما الناطقة - وبعد عدة سنوات من إنتاج ضعيف الجودة (أو الكم)، دخلت السينما «عصرها العظيم».

جر صعود الفيلم الناطق في مجراه إلى تحفيز فنانيين مبدعين جديدين: كتاب حوار، كتاب سيناريو، موسيقيين وبخاصة جورج أوريك "Georges Auric" و"جوزيف كوسما" Joseph Kosma. ومع ذلك ظل المخرجون المبدعين الأساطين وما كانت فرنسا آنذاك مقتررة في المواهب. أما جعلت المشاهدين يكتشفون على الشاشات أعمال "جان رينوار" Jean Renoir و"جان جريمون" Jean Grémillon و"مارسل كارنيه" Marcel Carné وآخرين غيرهم؟

وسرعان ما اكتمل سلك الممثلين والممثلات في مطلع السنوات الثلاثينية. "أنابيللا" Annabella و"أرليتتي" Arletty و"لوي جوفيه" Louis Jouvet و"ميشيل سيمون" Michel Simon و"چول بيرري" Jules Berry و"ميشيله مورجان" Michèle Morgan و"إيريش فون شتروهايم" Erich von Stroheim و"جان جابان" Jean Gabin وكذلك الأدوار الثانية المحبذة: "كاريت" Carette و"مارجريت مورينو" Marguerite Moréno... وعشرات من أسماء أخرى لا تُنسى صنعوا سينما الثلاثينيات بكل تأكيد مثل "جان رينوار" Jean Renoir و"لوي جوفيه" Louis Jouvet وأمثالهما. وكثيراً ما كانوا يستمرون في العمل في المسرح مثل السينما. تلك هي حال "لوي جوفيه" Louis Jouvet أو "ريمو" Raimu على سبيل المثال.

والعنصر الفعال الثالث في جودة هذه السينما يرتهن بالتجديد الجبري لبنيات الإنتاج: فقد عرفت الاستوديوهات الكبيرة في منتصف العقد أزمة اقتصادية حادة تولد عنها تفتت الإنتاج تفتتاً ملحوظاً. أصبح الإنتاج يتم في شركات صغيرة لم تكن تستمر أحياناً إلا الوقت الذي يتطلبه إنجاز الفيلم والذي تحمل اسمه. كانت هذه البنيات الإنتاجية المتواضعة تناسب على نحو أكبر إتاحة الفرص اللازمة لمشروعات فنية محفوفة بالمجازفة وكان لها نصيب طيب من قائمة جوائز الأفلام الكبيرة في ذلك العصر. كان فيلم "جريمة مسيو لانج" Le Crime de Monsieur Lange

(١٩٣٦) من إخراج "جان رينوار" Jean Renoir الإنتاج الوحيد الذي أنتجته إحدى هذه الشركات الصغيرة، "أفلام أوبيرون" Les Films Obéron.

هل من المبرر في مثل هذا الظرف الاقتصادي أن نتكلم عن «سينما» جبهة شعبية؟ لقد كانت أفلام نهاية العقد من عمل جيل جديد من المبدعين، يقدم - حتى إذا كان قد نشأ في السرايات - هذا الجديد المتمثل في الالتزام العارم باليسار: تلك حال "چاك پريفير" Jacques Prévert، "چان پول لو شانوا" Jean-Paul Le Chanois أو "مارسل كارنيه" Marcel Carné. وماذا نقول عن "چان رينوار" Jean Renoir الذي أخرج فيلمًا بتكليف من الحزب الشيوعي هو "الحياة لنا" La Vie est à nous، فيلمًا لم يحصل قط على تصريح الرقابة ونشر في دوائر الحزب؟ هذه الاختيارات السياسية لها مستتبعات جمالية حيث إن ما يبدو سريعًا كمدرسة فرنسية جديدة يتميز بالواقعية في الإجراء: كاميرا موضوعة في بيئات شعبية، أبطال من العاطلين، عمال وفنيين، نقد اجتماعي متضمن في كلام الفيلم، ثم العدد الذي لا يحصى من الكاسيكات والأكورديون وكؤوس الأبيريتيف... والفروق اللونية بعد ذلك لا نهاية لها في الشكل والمضمون: بين "چان رينوار" Jean Renoir الذي يصور سعيدًا خلجات الطبيعة وألعاب الضوء على أوراق الشجر في "رحلة إلى الريف" Partie de campagne (١٩٣٦) والذي يروج عن يقين الحل التعاوني في "جريمة مسيو لانج" Le Crime de Monsieur Lange (١٩٣٦) وبين "جوليان دوڤيفيه" Julien Duvivier الذي يتصدى لموضوع نظير في "الفريق الجميل" La Belle Équipe (١٩٣٦) دون أن يتمكن من إخفاء نزعه الارتياحية على الرغم من إضافة نهاية متفائلة... ومع سقوط "الجبهة الشعبية" ونهايتها اتجه الإنتاج بشكل مكثف إلى واقعية يسمونها أحيانًا «شعرية» كما يسمونها أيضًا «مكتتبه» وهي تسمية أكثر سخرية وربما كانت الأقرب إلى الصواب. وواقع الأمر أن الحزن الذي أصاب الآمال الكبار اعتبارًا من عام ١٩٣٨ تكلم عن نفسه في هذه التيمة السوداء

المطبوعة بالقدر، هذه الجماليات المتمثلة في الموائى وصفارات الوداع التي تطلقها السفن المغادرة لها سمة خصيصة في فيلم "رصيف الغيوم" *Quai de brumes* (١٩٣٨) على سبيل المثال. حتى "جان رينوار" *Jean Renoir* الذي يسميه *Roger Leenhardt* عبقرى الاتجاهات اليسارية» في فيلم "الحيوان البشرى" *La Bête humaine* (١٩٣٨) أو فيلم "قاعدة اللعب" *La Règle du jeu* (١٩٣٩) لم يعد يحتفظ بتناول السنوات السابقة: إنه يشعر بنهاية عصر ويصور هذه النهاية فيلميًا.

• فن سابع شعبي

جعل صعود الفيلم الناطق في مستهل العقد من الضروري إنشاء دور عرض سينمائي جديدة مجهزة بالأجهزة الصوتية. بين عامي ١٩٣٠ و١٩٣٢ قبل أن تنقُض الأزمة على فرنسا أنشئت دار "جومون بالاس" *Gaumont-Palace* [حرفيًا = قصر جومون]، ودار "پاتيه مونپارناس" *Pathé-Montparnasse*، ودار "الإلدورادو" *L'Eldorado* ودار "ريكس" *Rex* وعشرات من معابد السينما في باريس وفي مدن الأقاليم حيث كان الطلب على السينما محسوسًا على نحو مشابه: في عام ١٩٣٨ بلغ عدد صالات العرض السينمائي المجهزة ٤٢٥٠ منها أكثر من ٣٠٠ في باريس. كان علم اجتماع الجماهير يقينًا غير معروف، ولكن السينما جذبت إليها بلا جدال جمهورًا شعبيًا، جمهورًا يلبس الكاسكيتات مساء السبت، بينما احتفظ المسرح لنفسه بصورة فن أكثر بورجوازية. ومن أجل إرضاء هذا الطلب الكثيف ارتفع الإنتاج كما إلى مستويات مثيرة: ١٧٥ فيلمًا فرنسيًا وزعت في عام ١٩٣٣، ١٥٠ فيلمًا في عام ١٩٣٤، ١٣٥ فيلمًا في عام ١٩٣٥ عندما بدأت الأزمة تحدث آثارًا محسوسة. من ناحية الموضوعات كان هذا الإنتاج المرموق ينقسم إلى اقتباسات من مسرحيات، كوميديات تدور في عالم العسكريين أو جنود من الفرقة الأجنبية بشكل فولكلوري، وأصحاب القصور الذين خلا وفاضهم...

وليست السينما شعبية فقط من ناحية الإقبال الجماهيري الكثيف على مشاهدتها؛ وإذا كانت السنوات العشرينية قد شهدت نفراً من الفنانين اهتموا بها أيام الأفلام الصامتة، فإنها لم تنعم حتى ذلك الحين بالتكريس الفكري الذي ستحظى به بعد الحرب، عندما يحملها ولعّ سينمائي مناضل. أما في هذا الوقت فالمجلات النظرية شديدة الندرة، والصحافة المتخصصة تتكون غالبيتها من مجلات شعبية، تعتبر عوامل قوية «لصناعة النجوم»، من قبيل "سينيموند" *Cinémond* =/ عالم (السينما) و"بور فو" *Pour vous* =/ من أجلكم/ وجرائد الاتحادات. واحتفظت السينما بأهميتها في العرض السينمائي، الذي كان في بداية السينما الناطقة لا يزال من الممكن أن يتضمن في النصف الأول برنامجاً مشحوناً من الأغاني المصورة فيلمياً ونامود التوثيقية أو (و) الأحداث الجارية. ثم إن السينما كانت أول ناهض بالترويج الشعبي للموسيقى المسجلة والأغنية على نحو خاص.

• الأغنية من "داميا" *Damia* إلى "ترينيه" *Trénet*

في هذا المجال أيضاً كانت السنوات الثلاثينية سنوات منعطف حاسم، تقنياً وفنياً. تقنياً: لأن اختراع أسطوانة البيك أب (على شكل القرص) والتسجيل عليها بدأ علاقات جديدة بين الجمهور والأغنية، واستهل نمطاً جديداً من التقدير وضمن انتشاراً لا نظير له مقارنة بما مضى. وفنياً: لأن الأغنية الشعبية التي كانت مع "داميا" *Damia* و"فريهل" *Fréhel* و"لوسينه بوايه" *Lucienne Boyer* تعيد وتزيد دون ما تغيير في محنة الغواني وعتو الحياة، تحولت مع قدوم "شارل ترينيه" *Charles Trénet* إلى أفق أكثر بشراً: في الوقت الذي كانت فيه أيام العطلات المدفوعة الأجر تنشر ملايين الفرنسيين في جنبات الطبيعة، كان «المجنون المغني» يشدو بمتعة ركوب الدراجة من خلال طرق الصيف واستنشاق الهواء الطلق والرقص في الحفلات الشعبية الراقصة.

هكذا مع إهلاله فجر السنوات الثلاثينية أدى دخول حقبة الوسائط الجماهيرية، انطلاقاً من تغيرات تقنية، إلى تقلبات ثقافية خالصة. كان الجمهور قد أصابه مزيد من التفتت، فإذا به في الوقت نفسه على سبيل المفارقة قد جعل أكثر تجانساً، في أذواقه وأفكاره. هذا التوحيد الشكلي **uniformisation** هو النتيجة المنطقية لانتشار ثقافي أوسع، كانت السلطات العامة في وقت "الجهة الشعبية" تسعى إلى تقوية تأثيرها الديموقراطي.

تأريخ سياسة ثقافية

تتميز السنوات الثلاثينية باهتمام شديد بالوضوح بالشأن السياسي حيال «الشأن الثقافي» وبصفة خاصة حيال الثقافة الواسعة **culture de masse** الجديدة وهي في طريق التكوّن. وهذا الاهتمام الذي ثبت صدقُهُ خارج الحدود القومية أخذ يتبلور في فرنسا إبان السنوات التي كان اليسار فيها في السلطة. وكما يبين "باسكال أوري" **Pascal Ory** في أطروحته المخصصة لهذا الموضوع كانت "الجهة الشعبية" **Le Front populaire** أول حكومة تمنح نفسها سياسة ثقافية حقيقية - كان المصطلح مستخدماً في ذلك العصر.

علاوة على إرادة سياسية قوية جسدها في ذلك العصر رجال مثل ليون بلوم **Léon Blum** رئيس المجلس المهتم بالثقافة و"جان زييه" **Jean Zay** وزير التعليم القومي و"ليو لاجرانج" **Léo Lagrange** وكيل الوزارة لشئون أوقات الفراغ، وبنية وزارية مترابطة بشبكة جمعيات ديناميكية، كان من الضروري لكي يعمل الجهاز أن يجري تقارب مزدوج: حينئذ استطاع رجال سياسيون من اليسار بدافع من حزب شيوعي غارق في تغيير استراتيجيته («اليد الممدودة») أن يستثمروا جهودهم في الشأن الثقافي، وفي المقابل جسد رجال فن وثقافة التزامهم على شاكلة "أراجون"

Aragon و"بول فايّان - كوتورييه" Paul Vaillant-Couturier أو آخرين. وتفسر هذه الظروف في مجموعها كيف أمكن أن تولد سياسة ثقافية جديدة بهذا الاسم تتركز حول ثلاثة محاور رئيسة: محور الوساطة ومحور الإبداع ومحور أوقات الفراغ.

سياسة مدرسية وسياسة الكتاب: الوساطة

• من "المدرسة الوحيدة" إلى مشروع "جان زييه" Jean Zay

في عام ١٩٣٠ كانت البنية المدرسية تتميز بثنائية اجتماعية، تربوية، وتنافس سافر وعداوة خفية بين التعليم الابتدائي وبين التعليم الثانوي.

هذه المنظومة لم تبق على الرغم من الظواهر متجمدة في النزعة التصليبية، بل تعرضت بين الفينة والفينة إلى هزة من موجات مصلحين آخرها تاريخاً "الجامعة الجديدة" Université nouvelle وهي مجموعة من الجامعيين المقتنعين بضرورة توحيد التعليم العام من أجل إعطاء الجميع نفس التكوين. هذه الآراء التي جمعت تحت راية «المدرسة الوحيدة» ستتغلغل عميقاً في الثقافة السياسية لليسار في السنوات العشرينية مثيرة في الوقت نفسه ألواناً من المقاومة العارمة التي أهدمت كل محاولة لتنفيذها.

الإصلاح الوحيد الذي تناول المدرسة إبان الجمهورية الثالثة جرى في مستهل السنوات الثلاثينية في سياق أزمة سكانية (السبب فيها الفصول المخلخة الموروثة عن الحرب) وصعوبة في الحصول على تلاميذ للمرحلة الثانوية le secondaire التي رأت أعداد تلاميذها تقل؛ وعلى العكس منها كان الطلاب على المدارس الابتدائية العالية école primaire supérieure دائماً كبيراً لأن التعليم الذي تقدمه أعمق، وعملي نسبياً، وأقصر. وقد أدخلت المجانية تدريجياً في الصف

السادس عام ١٩٣٠، أما الصفوف الأخرى فانتفعت بالمجانبة في السنوات التالية. ولكن المجانية لم تحقق الأثر المنشود: فقد تزايدت أعداد التلاميذ تدريجيًا في المرحلة الثانوية **le secondaire**، ولكن بنسب متواضعة في مجموعها.

في هذا السياق يندرج عمل "جان زييه" **Jean Zay** الذي كان مكلفًا بالتعليم القومي حتى قيام الحرب. منذ أغسطس ١٩٣٦ استصدر بالتصويت قانونًا بمد الإلزام المدرسي عامًا وأدخل نوعًا من التوازي في البرامج بين مرحلة الليسيهات الأولى **le premier cycle des lycées** والمدارس الابتدائية العالية **école primaire supérieure**. هذه الإجراءات التجهيزية تبين الهدف الذي يهدف إليه متبنيًا آراء "الجامعة الجديدة" لتوحيد المدرسة الأولية **école élémentaire** توحيدًا شاملاً. وكان مشروع القانون الذي قدم إلى "الجمعية الوطنية" في مارس ١٩٣٧ يسير في هذا الاتجاه: تسبيق شهادة الدراسة **certificat d'études** ومدتها ١١ سنة بغية تسهيل الانتقال بين المسارين وإلغاء الفصول الصغيرة في الليسيهات. وسيثير هذا المشروع ضروبًا عديدة من المقاومة. ووقع نص المشروع ضحية المناورات التسوية للبرلمانيين وللتعصب المهني من جانب سلك المعلمين القليل الميل إلى تغيير الأشياء، فلم يُنظر فيه حتى عام ١٩٣٩. وكان برلمان السنوات الثلاثينية الأخيرة في هذه الحالة كما كان في حالات أخريات الدفان العظيم الذي يقبر الآراء المجددة.

• الكتاب والقراءة العامة: بداية سياسة

لم يكن هناك إلى أن صعدت "الجبهة الشعبية" **Le Front populaire** إلى سدة الحكم أثر على الإطلاق لسياسة الكتاب. بل كانت الدولة تتميز على العكس بغيابها المرموق الذي كانت تبرره بوجود وعمل جمعيات تربية شعبية، علمانية

- مثل "اتحاد التعليم" - ودينية، في هذا المجال. ولكن الدولة أهملت، أما المساعي الإصلاحية الواهنة التي ظهرت، منشئة هنا مكتبة للأطفال - «الساعة السعيدة» - وهناك مكتبات متنقلة، فقد أهملتها الدولة إهمالاً كاملاً فلم تكن الدولة حينئذ قد بدأت بعد تفهم حقل صلاحياتها بهذه السعة.

كانت "الجبهة الشعبية" إذن هي أول من جمع الظروف المواتية لاستثمار السلطات العامة في هذا الموضوع: رئيس المجلس، وهو علاوة على ذلك أديب، مساعدته في إرادته نحو الارتقاء بالكتاب والقراءة ديناميكية معاون هو "جوليان كيان" Julien Cain وجمعية أنشئت في يوليو من عام ١٩٣٦ لتشجيع تنمية القراءة العامة. وإذا كانت مساعدة الإبداع نقطة عرضية، فقد ظهرت على العكس أول مكتبات مولتها الدولة في شوارع فرنسا. أما مشكلة حق المؤلف وهي مشكلة قانونية مثلما هي مشكلة مالية كانت مظلمة مربكة نددت بها منذ وقت طويل اتحادات الكتاب، صفاها اقتراح نص قانوني قدمه "جان زيه" Jean Zay غلب فيه حقوق المبدعين. وتكرر ما حدث من قبل [مع مشروع قانون التعليم] فقد دفتت الجمعية الوطنية المشروع لأنها كانت تواجه مشكلات تعتبرها أكثر إلحاحاً...

سياسة مساندة الإبداع: مثالان

• "الجبهة الشعبية" مسرحاً

المسرح الشعبي باعتباره مسانداً مفضلاً للأفكار المطروحة عن العلاقات بين الفن والشعب له في الثلاثينيات من قبل تاريخ طويل: من "مسرح الشعب" في "بوسانج" Bussang^(١) وهو بمثابة الجد الأكبر، أنشأه "موريس بوتشر"

(١) بوسانج Bussang في منطقة اللورين تطل على نهر الموزل. (المترجم)

"Maurice Pottecher في عام ١٨٩٥، إلى تجربة "رومان روللان" Romain Rolland المسرح والشعب (١٩٠٣)، و"المسرح القومي المتجول" لرائده "فيرمان جيمييه" Firmin Gémier وجوقة الـ "كوبيو" copiaus التي كونها "كوبو" Copcau وممثلي "ليون شانسيريل" Léon Chancerel "الشوارعين" (١)، تكونت حركة كاملة نظرية وعملية، تعتمد على فكرة التناضح الأسموزي الطبيعي بين مسرحٍ حدث به الممارسة البورجوازية عن مقاصده الجوهرية من ناحية وبين الشعب من الناحية الأخرى؛ ويذكرون بصفة عامة من بين النماذج المرجعية المسرح الإغريقي في العصر الأنتيكي القديم أو المسرح الإليزابيثي. والفاعلون السياسيون والفنيون من "الجبهة الشعبية" Le Front populaire يتعرفون على أنفسهم في هذا الموروث التقليدي الذي يسعون إلى رد كرامته في إطار منطق الشعبنة الثقافية [جعل الثقافة شعبية] وهو منطقهم. وللوصول إلى هذا الهدف تقوم «الجمعيات» المسرحية الموجودة بنقل الدافع الأولي نقلات مرحلية لا غنى عنها.

في الجزئية الخاصة بالفرق المسرحية التي أدت دورها في مسرحية "الجبهة الشعبية"، لا بد من أن ننوه بمايو ١٩٣٦، حيث كان لتجمع مسرحي اشتراكي الاتجاه أثر قوي في مجال المسرح الإذاعي، من هذا القبيل فرقة "فن وعمل" Art et Travail وعلى نحو خاصة فرقة "أكتوبر" Octobre التي - على سبيل التناقض - وقعت "الجبهة الشعبية" وثيقة تقريظها. هذه الفرقة أنشئت في عام ١٩٣٣ بوازع من الأخوين "پريفير" Prévert وممثلين هواة، فيهم "موريس باكيه" Maurice Baquet و"ريمون بويسير" Raymond Buissières و"إيف دينيو" Yves Deniaud و"جان پول لو شانوا" Jean-Paul Le Chanois و"بول جريمو" Paul Grimault، ولحق بهم "جان - لوي بارو" Jean-Louis Barrault و"سيلفيا باتاي" Sylvia Bataille... وتتخذ هذه الفرقة - التي تتكون من أصحاب أكثر من محترفين -

(1) Comédiens routiers

موقعها على حاشية مسرح بروليناري يجمع على نحو وثيق العمل الفني والسياسي معاً. فكثيراً ما كانت الفرقة تقدم عروضها في أماكن الإضرابات لمساندة العمال المضربين. في عام ١٩٣٦ عندما جعل انتصار "الجبهة الشعبية" نزعة أكتوبر اليسارية شيئاً عفا عليه الزمن، وأدى النجاح الفني إلى الاحتراف التدريجي لكل عناصر الفرقة، تلاشت الفرقة كفرقة متماسكة، ولكن أعضاؤها القدامى سيظلون يتعهدون بالري حقول الحياة الفنية والثقافية في السنوات التالية. كل هذه الفرق أسهمت قليلاً أو كثيراً في إحداث تقارب بين المسرح والفرنسيين كافة وما كانوا يذهبون إلى المسرح مطلقاً. وبالتوازي نهضت الدولة لأول مرة بسياسة مسرحية خالصة.

ابتداءً من ١٩٣٦ بدأ الدعم العام للمسرح الخاص باسم مساعدة «الفرق الشبابية» من قبيل فرقة "مسرح الفصول الأربعة" لـ "جان داستيه" **Jean Dasté** و"أندريه بارساك" **André Barsacq** أو فرقة "شونة الأوغسطينيين" لـ "جان-لوي بارو" **Jean-Louis Barrault** التي سيحقق باعثو النشاط فيها الأيام المسرحية الجميلة بعد الحرب. ووُضعت "الكوميدي فرانسيز" بين أيدي المجددين "دولان" **Dullin** و"باتي" **Baty** و"جوفيه" **Jouvet** و"كوبو" **Copeau** الذين نجحوا بالمساعدة المالية للدولة في أن يبثوا مرة أخرى ديناميكية جديدة في المؤسسة العتيقة. ولكن الرأي والصحافة حينذاك يحتفظان على نحو خاص من عمل "الجبهة الشعبية" في شأن المسرح تصويرها المسرحي الطموح لنفسها، ذلك التصوير الذي تهبه لنفسها عن طريق تشجيع إنتاج جزء من المتابعات الثورية "١٤ يولية" لـ "رومان رولان" **Romain Rolland** هو الجزء الرابع الذي كتبه في عام ١٩٠١، وقام بالتمثيل ممثلون من "المسرح الفرنسي" امتزجوا بممثلين من الفرق الشعبية، وقدم العرض في "الهمبرا" **Alhambra** بشباك تذاكر مغلق.

كانت "الجبهة الشعبية" بناءً على سياسة السعر المنخفض واختيار موضوعات تاريخية من شأنها أن تهم جمهوراً عريضاً تعمل يقيناً في اتجاه نوع من الديمقراطية ولكن مع الحفاظ على أشكال المشاهد المسرحية التقليدية. وإنتاج هذه الفترة لم ينجح - والحق يقال - في تحقيق تحالف يضم التجديد الفني وتجديد الجمهور.

مثل آخر لسياسة مساندة الإبداع: البحث العلمي.

• البحث العلمي باعتباره رهاناً سياسياً

قبل عام ١٩٣٦ كان البحث العلمي الفرنسي في مجال العلوم الدقيقة يجري تمويله من صناديق خاصة. لم تكن الدولة إلا عاملاً طارئاً قليل الحيلة. يحدث هذا والجماعة العلمية الفرنسية في مجموعها ملتزمة في مواقع يسارية، من الشيوعي "بول لانجفان Paul Langevin إلى الراديكالي "ألان" Alain مروراً بعلماء لهم تقاليد علمانية مثل "بول بانليفيه" Paul Painlevé أو "جان بيران" Jean Perrin يدافعون عن فكرة علمٍ محررٍ وجمهوري بطبيعة الحال. فالعنصر العلمي إذن حاضر في الهمة الكبيرة التي اتبعتها "الجبهة الشعبية" عن طريق جمعية "علم شباب" التي أنشئت في صيف ١٩٣٦؛ هذه الجمعية تولت مشاركة الروح العلمية في الحركة الثقافية المحيطة.

كانت المبادرات التي أخذت ذات طبيعة إدارية في البداية: في عام ١٩٣٦ أنشئت وكالة وزارة للبحث العلمي ملحقة بوزارة التعليم القومي. وفي السنة نفسها خرجت إلى الوجود "مصلحة مركزية للبحث العلمي" تكمل عمل "الصندوق القومي" الموجود من قبل. فلما أقبل خريف عام ١٩٣٩ توج هذا التطور بتأسيس "المركز القومي للبحث العلمي" (Centre National de la recherche scientifique (CNRS)

الذي أتم استقلال مهام البحث بالنسبة إلى المؤسسة الجامعية. ومن الأعمال التي تُحسب "للجبهة الشعبية" تأسيس "قصر الاختراع" الذي يعتبر مبادرة أرموزية شاهدة على مثلها العليا وسيظل باقياً بعد أن تغيب الجبهة. ولقد خطط لإقامته في إطار معرض عام ١٩٣٧، ولكن نجاحه الشعبي ضمن له الدوام على الرغم من أن تصميمه تصوره في الأصل عابراً. ولا بد من أن ننوه في النهاية بـ "الإنسيكلوبيديا الفرنسية" *L'Encyclopédie française* التي بدأت تظهر في عام ١٩٣٥ وكان "لوسيان فييفر" *Lucien Febvre* القائم على إنجازها.

ووصلت العلوم الإنسانية من ناحيتها إلى درجة من الظهور العام الواضح في ذلك العصر حيث تطورت الروح الإثنوجرافية رسمياً، بعد عقود من رفض التنوع الثقافي والفولكلور المحلي، ظلت جمهورية راديكالية مفعمة بمبادئها العالمية تتشبه به. وتولى إدارة "متحف الإنسان" الذي وضع في "قصر شايو" *Chaillot* "بول ريفيه" *Paul Rivet*، بينما قام متحف "الفنون والمورثات الشعبية" بتنظيم عروض تظهرها بتدبير من "جورج-هنري ريفيير" *Georges-Henri Rivière*، وأقيمت بعض المعارض التي كانت تنبئ بتجديد نوع معين من تصميم فرنسي للمعارض (استخدام صور فوتوغرافية، نماذج مجسمة، اهتمام باللعب والتربية).

نجاح "الجبهة الشعبية":

الرياضة وأوقات الفراغ

طبقاً لرأي "ليو لاجرانج" *Léo Lagrange*

• مقدمات سياسة

تدخلُ الدولة شيء حاسم كل الحسم في شئون الرياضة وأوقات الفراغ: عن طريق إدارة ديناميكية، وكالة وزارة منشأة لتوها، ورجل هو "ليو لاجرانج"

Léo Lagrange، ملتزم التزاماً عميقاً بالواجب المناط به، سيكون للدولة دورٌ حافز يلقى نجاحاً مرموقاً. ويتلخص رأْي "ليو لاجرانج" Léo Lagrange الذي يؤسس العمل العام كله في أن هناك طلباً اجتماعياً قوياً على أوقات الفراغ لا بد من الاستجابة له: تقرير إجازات مدفوعة الأجر وتحديد ساعات العمل أسبوعياً بأربعين ساعة يجعلان من الضروري أن تكون هناك سياسة لأوقات الفراغ، بينما المكان الجديد الذي تحتله الرياضة في المجتمع، الرياضة التي أصبحت نشاطاً شعبياً جداً، إن لم يكن من ناحية الأهمية التي يثيرها، فمن الناحية العملية، يفرض على الدولة بدوره أن تبتكر سياسة رياضية مناسبة. هذا الرأي تعظمه يوتوبيا وتخدمه استراتيجية: عن طريق الأستناد على عالم الجمعيات والمبادرات المحلية، تستهدف السياسات الملتزمة تغيير الحالة الإنسانية...

• سياسة للشباب: كشافَة وبيوت شباب

فرضيةُ سياسةٍ لـ "الجبهة الشعبية" تجاه الشباب تميّزها عن النظم الحاكمة الاستبدادية المحيطة هي: رفض ضم الشباب تحت لواء واحد. العمل يتجه دائماً نحو دعم ديناميكية موجودة، على سبيل المثال تشجيع إنماء تقنيات تربوية جديدة توصلت إليها "مراكز التدريب على مناهج التعليم النشط" (CEMEA) لـ "جيزيل دي فايي" Gisèle de Failly أو تقديم مساعدة مالية لمعسكر إجازات محلي.

هذه الديناميكية موجودة أيضاً في العديد من جمعيات الشباب التي عرفت آنذاك قمة نشاطها: حركات شباب مرتبطة بتشكيلات سياسية مثل الصقور الاشتراكيين الحمر أو الرواد الشيوعيين أو بجماعات دون هدف سياسي واضح، كلهم ينخرطون في أنشطة ثقافية مختلفة. أما عالم الكشافة فهو يخضع لثنائية تقليدية، تقسمهم إلى "كشافة فرنسا" العلمانيين الذين خرجوا إلى الوجود في عام ١٩١١ وساندتهم الأوساط التعليمية؛ وكشافة فرنسا وهم كاثوليك ظهرُوا بعد

العلمانيين بعدة سنوات، ولكن أعدادهم سرعان ما تجاوزت أعداد منافسيهم. كانت حركة الكشف قد أصبحت آنذاك شكلاً من أبرز أشكال التعويد الاجتماعي لشباب "الجبهة الشعبية" مثلها مثل حركة "بيوت الشباب" (AJ) *Auberges de Jeunesse* التي تكملها أكثر مما تنافسها.

ولدت حركة "بيوت الشباب" (AJ) في ألمانيا في مطلع القرن، ولكنها لم تتخذ الشكل المؤسسي إلا في الثلاثينيات حيث اكتسبت أهمية اجتماعية حقيقية: في عام ١٩٣٠ تأسس الاتحاد الفرنسي لبيوت الشباب الذي ساندته الأوساط الدينية؛ وفي سنة ١٩٣٣ نشأ المركز العلماني لبيوت الشباب (CLAJ). وسرعان ما أصبح هذا المركز (CLAJ) ممثلاً لشكل حركة بيوت الشباب الغالبة التي ترمز إلى عصر التجمع الشعبي. ورث "ليو لاجرانج" *Léo Lagrange* إذن وضعاً يتمتع بازدهار نسبي ولكنه لم يزل هامشياً، فعرف كيف يحوله إلى حركة للكافة وأسطورة اجتماعية حقيقية. في عام ١٩٣٩ بلغ عدد بيوت الشباب نحو ٨٠٠ ولم يكن يصل في يونية ١٩٣٦ إلا إلى نحو ٢٥٠. وعلاوة على هذا التغيير في السلم الكمي فقد تولدت عن بيوت الشباب روح نوعية مميزة لها: فبيت الشباب يُبنى كمكان يوتوبي تتلشى في كنفه العلاقات الاجتماعية التقليدية في مواجهة الزمالة وممارسة الحياة الجماعية. وفوق هذا وذاك يرسخ «أعضاء بيوت الشباب» نزعة مسالمة مختلطة بالماركسية ويراعون تفاعلاً متأصلاً سرعان ما تتضح الهوة بينه وبين المناخ السياسي لما بعد الجبهة الشعبية. بعبارة ثقافية نقول إن حركة بيوت الشباب العلمانية كان لها أهمية حاسمة حيث إنها فرّخت جزءاً طيباً من مناظلي الديمقراطية الثقافية بعد ١٩٤٥.

• سياسة لأوقات الفراغ: سياحة وهواء طلق للجميع...

أدارت الدولة عدداً معيناً من الأعمال التي من شأنها أن تحيط بهؤلاء الملايين من الفرنسيين الذين أتاحت لهم للمرة الأولى عطلات لمدة خمسة عشر

يوماً. هكذا جاءت التذكرة الشعبية لقضاء العطلات المدفوعة الأجر والتي سميت «تذكرة "لاجرانج"» والتي أصدرت السكك الحديدية المؤممة حديثاً، وجاء تنظيم الرحلات لمعاونة طلاب العطلات الجدد. كذلك تدرج الرقابة على وكالات الرحلات التي رأت نفسها وقد فرض عليها الحصول على ترخيص، في هذا المنظور الرامي إلى إدارة وتأطير سياحة شعبية في طريق التكوين.

ويتوازي مع هذا أن جمعيات اليسار، وخاصةً الشيوعية، تشهد على ديناميكية كبيرة على الأرض: تنظيم معسكرات عطلات، جولات ثقافية متنوعة تتجه إلى اللوفر أو معرض ١٩٣٧ الدولي، إنشاء جمعيات هادفة مثل "المعسكرات والثقافة" لتواكب الازدهار المتوقع للمعسكرات. وهكذا نمت تحت ضغط التطور الاجتماعي وبدافع من الدولة ومن عالم الجمعيات، سياحة شعبية يشجعها اليسار، سياحة شعبية تجهلها نسبياً السياحة الرفيعة الكلاسيكية، وإن ظلت مستمرة على درب التقاليد الجغرافية وموضات الاصطياف.

الضاحية

في السنوات الثلاثينية أخذت الضاحية^(١) *la banlieue* تبدو واقعاً جغرافياً واجتماعياً وسياسياً قائماً بذاته. وقد استولى الأدب المعاصر والسينما المعاصرة على هذا المكان الذي لم يعد فقط يتحدد بناء على ارتباطه بالعاصمة الباريسية، وأسهما في التعريف الشعبي بهويتها.

(١) أصبح لكلمة الضاحية في اللغة الفرنسية دلالة خاصة، فهي المنطقة المهمشة الفقيرة المظلومة المهملة المخيفة التي تأوي أخطأ من الناس تحوم حولهم شبهات الانحراف والإجرام والعنف بحق حيناً وبغير حق في أغلب الأحيان. (المترجم)

هكذا دخلت الضاحية الأدب وسرعان ما أصبحت مشهداً أدبياً ثرياً بالمعاني: الضاحية هي «روث بيوت زباله يقوم عليها حثالة من السود على الأرض» تشبه عاهرة تُظهر «عجزها الكبير على هيئة صندوق زباله» (*Voyage au bout de la nuit* = رحلة إلى آخر الليل) (١٩٣٢)؛ الضاحية هي خليط من الممكن التعرف عليه من روائح كئيبة تجعل الإنسان يستشف عالماً عجيباً فريسة تدهور مادي. الضاحية عجيبة والضاحية أيضاً غريبة بمن فيها من مهاجرين إيطاليين عديدين يغمرونها ويعطون هذه الحاشية الحضرية سمة كوسموبوليتية. كتاب عديدون: "سيمينون" Simenon و"بليز ساندرانو" Blaise de Cendrars و"هنري كاليه" Henri Calet و"ريمون كونو" Raymond Queneau و"لوي - فردينان سيلين" Louis-Ferdinand Céline... وجدوا في الشعر الهامشي الخاص بهذا المكان الحدودي ما يجذبهم. وإذا كان الأدب كثيراً ما يلقي رؤية سوداء على هذا «الحزام الأحمر» وإذا كانت الضاحية تبدو عندئذ مثل المرحلة النهائية، مكان السقوط، «آخر الليل» اجتماعياً ووجدانياً، فإن السينما تصوغ صورة أكثر بشاشة لتخوم باريس.

فيلم "الفريق الجميل" من إخراج "جوليان دوفيفيه" Julien Duvivier (١٩٣٦) ودور رئيس لـ "جان جابان" Jean Gabin الذي يجسد وحده بموهبته روح الضاحية، يستهل رؤية تتمثل باريس مدينة ضارة ولا تحتمل. والحانة التي يبنيها الأصحاب الأربعة ترمز إلى حلاوة الحياة على ضفاف الماء، وهو ما تغنى به التأتيريون من قبل: «عندما يتنزه الإنسان على ضفاف الماء/ كم يكون كل شيء جميلاً، يا له من شيء جديد/ وباريس على البعد تلوح لنا سجنًا، والقلب يمتلئ بالأغاني.» هذا القرار الذي ينددنه "جان جابان" Jean Gabin في أثناء الفيلم يبيث النشاط في هذه الحانات الضائعة التي يحييها "جان رينوار" Jean Renoir بحنين إلى الماضي في فيلم *Partie de campagne* (١٩٣٦).

أما المخرج "مارسل كارنيه" Marcel Carné فهو يلتقط في فيلمه *Le Jour se lève* [=النهار يطلع] صورةً للضاحية ربما كانت أصح فهو يبين مكاناً في قلب طفرة، بين السمة الريفية والسمة الحضرية.

هكذا تبدو الضاحية إذن مكاناً متعدد الدلالة، من قبيل الجمع، يرث من ثقافة شعبية معينة من الأحياء الشعبية القديمة - الفوبور - (اللهجات ولغات العتاة والمشرذمين والمهمشين)، فيه يولد شيء جديد، في ظل بلديات شيوعية كثرت كثرة كبيرة منذ انتخابات ١٩٣٥. وكانت هذه البلديات الشيوعية تنفذ إطاراً ثقافياً فعالاً يتكون من نشاط جمعيات عديدة من تلك التي تتولى الكورال العمالي إلى النادي الرياضي بالعمل. إقامة أنصاب، إعادة تسمية شوارع تمجيداً لأسماء كبيرة في الحركة العمالية - كم من الشوارع أصبحت تسمى أفينو "هنري باربيس" Henri Barbusse أو بولفار "بول فايان-كوتورييه" Paul Vaillant-Couturier! - تنظيم احتفالات، معسكرات لقضاء العطلة خدمة لأبناء العمال، كل هذه ردود سياسية ولكنها أيضاً ردود ثقافية تجاه الحياة الجديدة التي تنشأ في هذا المكان النوعي الذي أصبح الضاحية في الثلاثينيات.

• سياسة للرياضة: غرس الأخلاق ونشر الرياضة لتشمل الشعب

لم تعترف السلطات العامة بوجود ظاهرة الرياضة إلا ببطء وبصعوبة، وتَسَارَعَ هذا الاعتراف بسبب الحرب التي من المألوف أن تربط بها ممارسة الرياضة. هكذا أكد "مونترلان" Montherlant في *Les Olympiques* [=الأولمبيات] (١٩٢٤) ضرورة شد عضلات الجسم والروح ضد كل تهديد بالعنوان. هذا الموضوع تلقفته بنجاح الصحافة القومية في السنوات الثلاثينية. ولهذا فلا عجب أن نرى في عام ١٩٢٠ الإدارة العليا للتربية البدنية التي أنشئت حديثاً تلحق بوزارة

الحرب. في عام ١٩٣٢ انتقلت هذه الإدارة إلى هيئة وزارة التعليم القومي. وفي عام ١٩٣٦ كانت هناك وكالة وزارة للتربية البدنية خاضعة لوزارة التعليم القومي، ووكالة وزارة أخرى خاضعة لوزارة الصحة، وتم ضمهما معاً في عام ١٩٣٧ في وكالة وزارة واحدة للرياضة وأوقات الفراغ. وأخيراً في عام ١٩٣٨ أنشئت إدارة الرياضة المدرسية والجامعية. هذه التعديلات المؤسسية وجهود العمل التشريعي الكبير الذي تولته "الجبهة الشعبية" تعكس في نهاية الثلاثينيات أخذاً نهائياً للرياضة في الحسبان، واستهلالاً لسياسة حقيقية موجهة نحو غرس كبير للأخلاق وجهد لنشر الرياضة لتشمل الشعب.

وفي مواجهة التسييس المتنامي للرياضة الدولية والاتجار بـ «الرياضة استعراضاً» دعت "الجبهة الشعبية" لأخلاقيات رياضية معينة. وتصدت الجبهة الشعبية للإفراط الشديد في التدريب وللغش الذي يرجع إلى المضاربات المختلفة التي أصبحت الرياضة تخضع لها، بأن شددت الرقابة الطبية. وواقع الأمر أن دخول المال في الرياضة بدأ قبل عام ١٩١٤ بالنسبة لأنشطة معينة من قبيل كرة القدم على سبيل المثال. وهذا يعني أن محظورات الهواية الأصيلة التي تستند مرجعياً إلى مثل أعلى من التراث الأنتيكي الإغريقي الروماني لم تعد قائمة، حتى وإن ظلت بعض أنواع الرياضة مخصصة لها. والاهتمام الذي ناله الواقع الرياضي في الحياة الاجتماعية الفرنسية يضمه بالضرورة إلى سلسلة الإعلانات. واليسار بصفة عامة يشجب النزعة الماركنتيلية - نزعة الجري وراء المال - في سباق الـ "تور دي فرانس" مثلاً حيث تتقدم قوافل رجال الإعلان العدائين. هذه إذن رياضة صبغتها التجارة والسياسة أيضاً. ولقد أثار الاشتراك في الألعاب الأولمبية التي أقيمت في برلين في عام ١٩٣٦ في ألمانيا التي اصطبغت بالصبغة النازية مجادلات لا نهاية لها. ووجدوا الحل الوسط في النهاية: فقررت فرنسا في مقابل إعانة مخفضة أن تذهب إلى برلين وأن ترسل في الوقت نفسه وفداً إلى الألعاب

الشعبية في برشلونه تلك التي نظمتها الحكومة الإسبانية من ٢٢ إلى ٢٦ يوليه ١٩٣٦. ولكن هذه الألعاب لم تخرج إلى الوجود حيث نفذ "فرنكو" انقلابه قبل بدايتها بأربعة أيام.

وبغية تنشيط ممارسة الرياضة وجعلها في متناول الغالبية نجح "ليو لاجرانج" **Léo Lagrange** وسط الأزمة الاقتصادية المحتدمة في الحصول على ٨٧ مليون فرنك لتمويل تجهيزات رياضية جمعت في المنطفة الباريسية على نحو خاص. هذه السياسة التي ترمي إلى نشر الرياضة لتشمل الشعب كله تأسست على خصوصية مشتركة نتجت عن توحيد الاشتراكيين والشيوعيين حول الرياضة العمالية: في عام ١٩٣٤ أنشئ الاتحاد الرياضي والجمنازي للعمل الذي أنهى بالإيجاب الجدل حول ملائمة الممارسة الرياضية في الوسط العمالي. وفي مواجهة أولئك الذين يرون في الرياضة ممارسة بورجوازية ردت الرياضة العمالية بازدهارها الباهر. أما فيما يتعلق بعمل "ليو لاجرانج" **Léo Lagrange** فسيبيلور حول نشاطين يرمزان إلى استنفار نخبوي شديد النخبوية: التزلج على الجليد والطيران. وحققت المبادرات التي اتخذت لصالح التزلج الشعبي نجاحًا أي نجاح بفضل مساندة بيوت الشباب في الجبل، وتخفيض سعر تذاكر السفر «بقطارات الجليد»، وموجة الحماس التي أثارتها فكرة الهواء الطلق. وعلى العكس من ذلك أخفقت محاولة دمقرطة الطيران التي جرت برعاية "بيير كو" **Pierre Cot** وزير الطيران، لضيق الوقت وبخاصة عدم وجود إمكانات مادية.

فالجبهة الشعبية **Front populaire** إذن علامة على مرحلة حاسمة في تنامي مسئوليات الدولة في شئون الثقافة. وسيستمر ما توليه السلطات العامة صلاحياتها من توسيع وتعزيز للفهم إبان حكومة "فيشي" **Vichy** قبل أن يولد من جديد عند التحرير.

الفصل الرابع

الحياة الثقافية والإتليكتوالية إبان نظام فيشى

الحديث بالمفرد عن أربع سنوات من الحياة الثقافية والفكرية لبلدٍ محتلٍ
تعرضَ لقطعٍ سياسيٍ أمرٌ يبدو غير مشروع.

هل كان هذا القطع السياسي - إقامة نظام^(١) فيشي Vichy واحتلال فرنسا
من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ - يقابل قطعاً ثقافياً حقيقياً؟ هل هناك خصوصية في هذا
المجال، أما أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد حيلة استعراضية، علامة على نظرةٍ
تحددها السياسة عمداً تحديداً مبالغاً فيه؟ ومن الممكن دون أن نعطي الأشياء أهمية
أكبر مما لها - أن نتفق على استخلاص عناصرٍ تجديد ثقافي في هذه الفترة
المضطربة من التاريخ القومي، ألا وهي: ربما مشروع ثقافي نوعي، حيوية غير
متوقعة في قطاعات معينة من الحياة الفنية، السؤال المعاد طرحه بحدّة زائدة عن
التزام الإنتليكتواليين. وبالقدر نفسه لن ننفي الوجود القوي لعناصر استمرار لفترة
الجهة الشعبية، ولن ننفي الاهتمامات المشتركة بين فاعلين معينين في نظام فيشي
Vichy وبين فاعلين موجودين حاضرين بعد "التحرير". ولا بد أخيراً أن نشدد على
السمة المتفردة في أوروبا للتنسيق الذي توصل إليه نظام فيشي Vichy مع هتلر.
وكما سيقول "جورج برنانوس" «Georges Bernanos لم يكن أمثال "كوزلينج"^(٢)
Quisling ناقصين في فرنسا، بل كان أمثال "بيتان"^(٣) Pétain هم الناقصين في
النرويج» (١٩٤٣).

(١) يستخدم الكتاب كلمة régime التي تعني نظام حكم، ولكن المراجع الموثوق بها (انظر روبرت Robert
مثلاً) تستخدم كلمة gouvernement بمعنى حكومة. (المترجم).

(٢) رئيس الوزراء النرويجي الذي تعاون مع هتلر واتهم بالخيانة العظمى بعد التحرير وأعدم. (المترجم)

(٣) المارشال "بيتان" Pétain رئيس الوزراء الفرنسي الذي تعاون مع هتلر. وسجد في النص مشتقات مثل
"بيتانية" و"البيتان" إلخ. وكان يُشار إليه أحياناً بـ "المارشال" فقط. (المترجم)

سياسة ثقافية لقيشي؟

لا يمكن إنكار إرادة النهوض المحنفة في قلب "الثورة القومية". والبعد واضح جلي بين الطموحات المعلنة والإنجازات التي كانت في النهاية متواضعة، ضعيفة التناقل على يد الفنانين، والتي كانت جزئياً تتعرض للمنغصات من جانب الوجود الجزئي ثم الوجود الكلي الشامل للألمان على الأراضي [الفرنسية].

شروط ظهور سياسة

إذا كان لقيشي مشروع ثقافي فإنه يخرج إلى النور في أطرٍ ضاغطة صغطاً شديداً. وواقع الأمر أن هذا المشروع يندرج في السياق السياسي لثورة قومية تُعتبر في الوقت الذي تسعى فيه إلى تجميع الفرنسيين آلةً يجب استبعادها. وهو يُفهم أيضاً في «مناخ عصرٍ» أوسع يرجع إلى فترة ما بين الحربين التي هيمن فيها التطلع إلى تجديد فرنسا كما هيمنت فيها إرادة شَعْبِيَّةِ الفن [أن يكون الفن للشعب كله] populariser l'art .

• بلد تحت الاحتلال الألماني

منذ توقيع الهدنة في ٢٢ يونية ١٩٤٠ كانت فرنسا في موقف معقد نجمت عنه عواقب مباشرة انصببت على الحياة الثقافية في البلاد. كانت البلاد مقسمة ولم يكن نظام فيشي Vichy يمارس - على الأقل نظرياً - سيادته كاملة إلا في المنطقة الجنوبية إلى أن غزتها ألمانيا في نوفمبر ١٩٤٢. أما بالنسبة للجزء المتبقي فكان للألمان فيه كل السلطة، من المنطقة الشمالية المحتلة إلى المنطقة الشرقية

المحظورة، مرورًا بالمناطق التي ضمها في "الألزاس" l'Alsace و"الموزيل" la Moselle ومنطقة شمال "با دي كاليه" Nord-Pas-de Calais الملحقة بقيادة بروكسل. وبينما سعى الألمان إلى أن يقبلهم الشعب الفرنسي على أفضل نحو ممكن، رفضوا أن تتدخل في مناطقهم مؤسسات بيتانية [تتبع الرئيس الفرنسي بيتان Pétain] تجاهر بصراحة مفرطة في بيتانيتها. كانوا يحرسون حرصًا صارمًا على احترام التشريع العنصري⁽¹⁾ ولكنهم كانوا أقل استعدادًا لفرض قيم ألمانيا النازية والشمولية من الحفاظ على إنتاج فرنسي قادر على إعادة التعبئة وخاضع لإشراف دقيق، فقد أخذوا بناصية جهاز دعاية شديد التنظيم. وينقسم جهاز الدعاية هذا إلى "إدارة دعاية /فرنسا" Propaganda-Abteilung Frankreich [اختصارًا = Propaganda البروپاجاندا] و"السفارة" التي تم توقيع اتفاق معها في يولية ١٩٤٢ لتحديد الاختصاصات. وكانت العلاقات الثقافية من اختصاص السفارة: التي تتولى إعانات الموسيقيين والرسامين الألمان كما في حالة معرض "أرنو بريكر" Arno Breker في صيف ١٩٤٢ في "الأورانجيرى" l'Orangerie أو رحلات فنانيين فرنسيين إلى ألمانيا. وكانت الرقابة من اختصاص إدارة البروپاجاندا .Propaganda

وعلاوة على ذلك كان ممثلو الرايخ يعملون على "أرينة" aryansisation [تمليك المنتمين إلى العرق الآري] العقارات. هكذا جرت "أرينة" دور النشر الكبيرة "ناتان" Nathan و"كالمان - ليفي" Calmann-Lévy و"فيرينزي" Ferenczi بعد العديد من الوقائع المفاجئة المتصلة برفض القبول بإدخال رءوس أموال ألمانية، ويعزم السلطات الفرنسية الإبقاء على حق الاطلاع على توزيع المناصب. أما مركز "روزنبرج" Rosenberg المتقدم فكان مكلفًا بمصادرة مجموعات الأعمال

(١) النظام العنصري النازي القائم على تفوق وغلبة الجنس الألماني الآري وفرض الـ "أرينة" aryansisation". (المترجم)

الفنية وكتب مكاتب اليهود المنفيين. ولكي نكمل قائمة الإجراءات الألمانية يمكننا أن نذكر التنظيم المحكم لإحداث قحط ورق لـ [الطباعة] ونشر كتب الدعاية الرامية إلى الإقناع بقوة ألمانيا الهائلة وصحة مبررات المثل العليا النازية [حرفيًا = الاشتراكية القومية national-socialiste].

فرنسا بلد تحلّه جزئيًا دولة أجنبية، تسمه قيود متعددة، ترى كذلك حياتها الثقافية يجري تنظيمها في غلّ شديد الضيق فرضه نظام فيشي Vichy.

• نزعات عرقية شرقية "فيشوية"

لم يكن الألمان يحتكرون الاستبعاد والرقابة. فمذ يولية ١٩٤٠ تقررّ العودة بشأن منح الجنسية الفرنسية إلى إجراءات ما بعد ١٩٢٧. وحل قانون ١٣ أغسطس ١٩٤٠ "الماسونية" وطالب بإعلان عدم الولاء لها. ومنذ ٣ أكتوبر ١٩٤٠ صدرت لائحة أولى لليهود - تكملها إجراءات تشريعية ثقيلة - وصدرت لائحة ثانية في يونيه ١٩٤١ وجرت "أريئة" المؤسسات اليهودية في يوليه - تحظر عليهم ممارسة عدد من المهن ذات النفوذ من بينها مهن الصحفيين والمخرجين السينمائيين ومديري المسارح والمذيعين أو المدرسين، وجردهم من كل سلطة للتدخل في النشر وكذلك مجالات أخرى في الحياة الثقافية. ولما استحال عليهم ممارسة المهنة اختار كثيرون طريق المنفى، حارمين باريس من مواهب صنعت مجدها في فترة ما بين الحربين ومانحين مدناً مثل نيويورك قوة ثقافية لم تعرفها من قبل...

وإذا كانت الحياة الثقافية قد اقتطع منها عددٌ من الفاعلين فيها فلم يكن الذين بقوا يخضعون لرقابةٍ ثقل صرامة، رقابةٍ تعتمد أساسًا على أجهزة استخبارات يديرها منذ شهر فبراير من عام ١٩٤١ "بول ماريون" Paul Marion وهو بيتاني [من رجال "بيتان" Pétain] تصمه استبدادية عنيفة. وكانت الصحافة تخضع لرقابة

محكمة؛ كذلك كان التصوير الفوتوغرافي والسينما والراديو كلها تعاني من المصير نفسه. ولكن المراقبة كانت متراخية في قطاع «الكتب والغروض» الذي أنيط به مكتب قزمي.

ولم ينج عالم التربية من هذه الاستبعادات. فالمدرسون الذين حملهم كثيرون مسئولية الكارثة، اعتُبروا من دعاة النزعة الأممية *internationalistes* الخطرين أو أدينوا لولائهم للجبهة الشعبية *Front populaire*، وأصبحوا هدفاً لإجراءات قمعية. ولكن الملاحظ أن عدد حالات العزل كان أقل بكثير من المتوقع من مثل هذا التشريع. وعلاوة على ذلك فقد أغلقت معاهد المعلمين التي تخرج مدرسي المراحل الأولى والمتوسطة لأنها اعتبرت على سبيل الشك والريبة هدامة، وأبدل بها عن حرص على توجهات الاتحاد المهني معاهد تهدف إلى التنشئة المهنية. كان الجو إذن مشحوناً بالريبة العامة الشاملة. ومع ذلك فإن التوثبات التجديدية الفيشوية [نسبة إلى مفاهيم نظام فيشي *Vichy*] تدرج في سياق أوسع تحدوه إرادة إصلاح فكري وأخلاقي وشك في الحدائث الفنية وسمتها النخبوية.

• «سمة معينة من مناخ العصر»

لا يمكن أن نفهم "الثورة القومية"⁽¹⁾ *Révolution nationale* دون أن نرجع إلى الموجة الضدعقلانية القوية التي اجتاحت البلد إبان السنوات الثلاثينية. المثل الأعلى الجماعي أو الرغبة في الإحياء الروحي للبلد، موضوعان نماهما نظام

(1) دعا المارشال "بيتان" *Pétain* في عام ١٩٤٠ إلى إجراء ثورة قومية تحت شعار العمل، الأسرة، الوطن. على أساس قومي محافظ متزمت رجعي، وأثار مفاهيم هذه الثورة، وما تبعها من إجراءات، ربما لم تكن سيئة كلها، جدلاً كبيراً، وبخاصة في ظل سياسة المهادنة ثم التعاون ثم التورط في المشروع النازي. (المترجم)

فيشي Vichy ولكنهما أيضًا ثمرة أفكار متقنين دحضوا - من مجلة "اسبري" Esprit إلى مجلة "لورد نوو" L'Ordre nouveau - بصوت عالٍ قوي النزعة الفردية لمجتمع ليبرالي سياسيًا ورأسماليًا اقتصاديًا. وعلاوة على ذلك، كما سجل "جان زيه" Jean Zay متهمًا في مذكراته التي كتبها في السجن Souvenirs et solitude [= زكريات وعزلة]، فإن نظام فيشي Vichy تلقف عددًا من الموضوعات الأساسية التي انشغلت بها "الجبهة الشعبية" Front populaire: توسيع تدخل الدولة في الحياة الثقافية، إرادة تمكين الشعب من ثقافة كانت حتى ذلك الحين مقصورة على حاشية من المتميزين، أو أولية تمنح للشباب وللموروثات المحلية. وفكرة «فن للجميع»، وفكرة تعليم شعبي في مجال الفنون التشكيلية والمسرح، فكرتان ظهرتا واضحتين أيضًا إبان نظام فيشي Vichy.

الدين الأخير الذي يدين به هذا النظام لروح الزمن هو الاتهامات الموجهة ضد الفن الحديث الذي اعتُبر مستغلًا على نحو مفرط، مبتعدًا على نحو مفرط من الموروثات التقليدية الشعبية، كل هذا ليس من ابتداع رجال نظام فيشي Vichy.

أما «العودة إلى النظام» في الفنون التي بدأت منذ الحرب العالمية الأولى فلم تكف عن الترسخ في المعارض والمحاضرات النقدية، بين التكعيبيين الذين رجعوا إلى الحكمة أو الرسامين التجريبيين الذين عادوا إلى تصويرات أكثر اتساقًا مع الواقع الحقيقي.

ومع ذلك فإذا كانت هناك استمراريات واضحة جلية بين المثل العليا وإدانات السنوات الثلاثينية وبين المثل العليا لنظام بيتان Pétain، فالصدع واقع حقيقي: في أثناء الاحتلال، كان المسار استبداديًا، والهجمات عنيفة ومتكررة، البصمة الإيديولوجية أكثر وضوحًا.

مكونات سياسة ثقافية

ما هو بالتحديد المكان المحجوز للنواحي الثقافية في مسألة الإحياء القومي المتكررة التي رفع نظام فيشي Vichy رايتها على مستوى مذهب الحكومة؟

• مشروع؟

الأمر الأول في الإرادة البيتانية لصرف غفاريت تدهور فترة ما بين الحربين هو أن على فرنسا أن تغوص من جديد داخل جذورها لكي تجد فيها قوة قومية مفقودة. وكان "بيتان" Pétain الذي أكد منذ ١٩٤٠ أن «الأرض، الأرض لا تكذب» يدعو مواطنيه إلى أن يذوبوا في العادات الفلاحية القديمة، وشجع على العودة إلى التقاليد الحرفية وأطرى على الأنشطة والآداب المحلية. كان نظام فيشي Vichy يريد أن يندمج كل الاندماج في الاستمرارية التاريخية لفرنسا الخالدة؛ وكان وهو يتظاهر تظاهراً بديعاً بتجاهل الاحتلال يغترف من صميم "العصر القديم" الشخصيات الأصلية الضرورية: "سوللي" Sully جعله على ورق البنكنوت في عام ١٩٤٠ وأنشأ في عام ١٩٤١ عيداً للاحتفال بـ "جان دارك" Jeanne d'Arc منقذة فرنسا. واتخذ تنظيم المجتمع على هيئة اتحادات مهنية مثلاً لمناهضة النزعة الفردية الحديثة.

وواقع الأمر أن هناك في قواعد "الثورة القومية" فكرة، هي الفكرة الموراسية^(١) القائلة إن البشر لا يستطيعون أن يزدهروا إلا في إطار الجماعات الطبيعية. ويظهر التنظيم الحرفي مثله مثل الأمة والدين والأسرة أو الجيل عناصر

(١) نسبة إلى شارل مورا Charles Maurras. (المترجم)

يتكون منها كلٌ عضوي. ومن هنا جرى تشجيع إعادة تنظيم الاتحادات المهنية وحركات الشباب، كما جرى إنشاء هياكل إدارية محلية ووضع هيكل كوادر قومي قوي وسياسة للمواليد والأسر، يشهد على ذلك: تخصيص يوم للأمهات وساعات عمل مهني للشباب.

بفضل هذه الريح الجديدة التي أوردوا لها أن تهب على فرنسا، ستكون البلاد قادرة على أن تجد مرة أخرى القيم الحقيقية: قيم العمل - أصبح يوم أول مايو ١٩٤١ "عيد العمل" [عيد العمال] يوم عطلة - قيم النظام والتضامن، وهو ما يفسر مثلاً الأهمية التي أولوها الرياضة والشباب.

هو مشروع يهدف إلى تغييرات جذرية، ولكنه لا شأن له بمثل أعلى فاشي *fasciste* يقوم على هيكلة كوادر اجتماعية وإيديولوجية شمولية، وإنما يقوم بالأحرى على فكرة متسلطة تلعب فيها النواحي الثقافية دوراً حاسماً. فليس من الممكن أن نتحدث هنا عن معيار ثقافي واحد مفرد مفروض من أعلى من قبل النظام الحاكم؛ لأن هذا النظام الحاكم كان يترك هوامش حقيقية للمناورة، على الأقل حتى شتاء ١٩٤١-١٩٤٢. تختلف "البيتانانية" *pétainisme* إذن عن المشروع الهتلري. ومهما كان الهدف الثقافي الفيشوي *vichyste* من التواضع فقد كان موجوداً، وطُلبت أموال كثيرة من أجل الوصول به إلى غايته.

• سلك السياسة: «شباب راكبي الدراجات» و«أسود هرمة»

عين نظام فيشي *Vichy* رجاله في المناصب ولكن المشروع الثقافي للدولة الفرنسية، إذا تفحصناه من خلال مسؤولين مؤسسين لا نجده أحادي المسار على النحو الذي كان المثل الأعلى الذي هلّل له رئيس النظام الحاكم يجعل الإنسان يفكر فيه.

فنحن نجد في المقام الأول في كوادر الإدارة رجالاً كانوا يشغلون المواقع إبان "الجبهة الشعبية": "جاك جوجار" Jacques Jaujard الذي كان مسئولاً عن سياسة المتاحف وسيصبح المدير العام للفنون والآداب عند "التحرير Libération"، و"جان لوران" Jeanne Laurent للشئون المسرحية أو "جورج-هنري ريفير" Georges-Henri Rivière على متحف الفنون والموروثات الشعبية. ليس هناك قطع كامل شامل حتى إذا تم إقصاء رفاق "جان زي" Jean Zay: "جورج ويسمان" Georges Huisman من منصب المدير العام للفنون الجميلة أو "جان كاسو" Jean Cassou من رئاسة المتحف القومي للفن الحديث.

شغل أماكنهم رجالٌ لا تتسم وجهات نظرهم إلا بأقل القليل من التماسك. ولكن البعض أظهروا إرادة تجديد قوية. أما "جورج لاميران" Georges Lamirand الذي عيّن في سبتمبر ١٩٤٠ في منصب السكرتارية العامة للشباب و"جان بوروترا" Jean Borotra الذي عيّن المسئول الأول في "إدارة التعليم العام والرياضي" منذ يولييه ١٩٤٠، فكانا يسعيان عن طريق مضاعفة المبادرات إلى أن يعيدا المكان والهمة إلى شباب ينبغي أن يكون أحسن تجسيد للثورة القومية. وكان الرهان صعباً بالنسبة إلى رجال كان عليهم أن يشقوا الطريق بمرافقتهم بين متطرفين مثل الاشتراكيين الجدد من قبيل "مارسل ديتا" Marcel Déat أو "أدريان ماركييه" أدريان ماركييه Adrien Marquet المنذفين في اتجاه سياسة ثقافية نازعة نزعة الفاشية وبين الحاشية التقليدية للمارشال ["بيتان" Pétain] القليل الميل إلى الجديد. عندما أحس "بيتان" Pétain في شهر أغسطس ١٩٤١ «بريح نكراء» تهب على فرنسا - وكان قد هدأ بعض المشروعات - ولكن عودة "لافال" (١) Laval إلى

(١) بيير لافال Pierre Laval من الشخصيات المثيرة المحيرة وقد يكفي أن نذكر هنا أنه عند تشكيل "بيتان" الحكومة شغل منصب نائب الرئيس، ولكنه استبعد، ثم أعيد إلى الحكومة بأمر الألمان في عام ١٩٤٢. وجدير بالذكر أنه بعد هزيمة الألمان تمت محاكمته وإدانته وإعدامه. (المترجم)

السلطة قفلت ملفاتها نهائيًا - وهذه هي حال مبادرات "جان بوروترا" **Jean Borotra** و"جورج لاميران **Georges Lamirand**. وهناك آخرون كانوا على العكس يجسمون بالأحرى الجانب الاستبدادي من نظام فيشي **Vichy** ويمثلون الأدلة المحسوسة لقسوته. في سكرتارية الدولة للتعليم القومي وفي قسم الشباب كان المسئول منذ فبراير ١٩٤١ "جيروم كاركوبينو" **Jérôme Carcopino** وهو جامعي متخصص في التاريخ الروماني، استبعد وعين مكانه في أبريل ١٩٤٢ "أبل بونار" **Abel Bonnard**، وهو من الأكاديمية، أصلًا من الـ "بيه.بيه.إف. **PPF**، يرفض النزعة التراثية الجمهورية السابقة ويسعى إلى تنشئة الشباب تنشئة نامية على نسق ألمانيا هتلرية. وهذا "برنار فايي" **Bernard Fay** الذي عرف بكرهه الهائل لليهود وللماسونيين، كان رئيس إدارة المكتبة القومية، وكلف في سبتمبر من عام ١٩٤١ بمتحف دائم للجمعيات السرية.

أولئك الذين يجسمون استمرار نظام فيشي **Vichy** يمثلون نمطًا أخيرًا من الكوادر يمكن تتبعه. فهذا "لوي أوتكور" **Louis Hautecœur** يظل في الفنون الجميلة من ١٩٤٠ إلى مارس ١٩٤٤. وربما يمكن تفسير طول مدة بقائه في هذه الوظيفة بمفهومه التقليدي لها على أنها الحفاظ على الموروث وتكوينه ونشره.

هناك إذن نقاط مشتركة حقيقية بين كل هذه الخيارات. هل يمكن القول بأن هناك ارتباكًا معينًا اعترى اختيار المسئولين؟ على أبعد الفروض يمكننا أن نلاحظ حزمة موزعة من الاهتمامات بين بعض شخصيات نظام "فيشي" الأولى اعتقدوا أن في مقدورهم تقديم مساندة خطاب الإحياء القومي بمبادرات من كل نوع. وعلى العكس منذ منتصف ١٩٤١ وبخاصة في عام ١٩٤٢ عندما ازداد وجود ألمانيا قوة، وعندما عاد "لاقال" إلى السلطة، بدا على المشروع الأول الاضطراب جزئيًا كما يتبين من تجديد شديد في الرجال.

• مؤسسات

تخضع الإدارة الفيشوية لاهتمامين ظاهرهما التضاد، ولكنهما يمثلان وجهين من الأوجه الأساسية لمشروعها الثقافي، وهما من ناحية: ضرورة تأكيد قوة الدولة وهيبتها ومن ناحية ثانية وفي الوقت نفسه: ضرورة تشجيع السلطات الإقليمية والمحلية.

وواقع الأمر أن الإدارة الثقافية رأت امتيازاتها تزداد قوة إبان نظام فيشي Vichy. فقد عبرت من وضع المصالح العامة، ومكاتب الاستعلامات، ومن شئون الشباب أو الفنون الجميلة إلى وضع السكرتاريات العامة. ومن ناحية أخرى لم تتردد حيال التركيز المركزي للسلطات إذا لاح لها القطاع ذا أولوية: هذه هي الحال بالنسبة إلى متاحف الإقليمية. وأكثر وضوحًا منها: ما عمدت إليه الدولة الفرنسية من إعادة تنظيم المهن. لهذا الغرض تكونت "لجان تنظيمية" "سيه.أو." CO (طبقًا لقانون ١٦ أغسطس ١٩٤٠) كثيرًا ما كانت تستجيب لمشروعات من قبل الحرب انبثقت من المعنيين أنفسهم، ولكنها رُكنت في صناديق كرتون نتيجة لعدم وجود وقت أو إرادة سياسية. أما "اللجان التنظيمية لصناعة السينما" سيه.أو. إي. سيه. COIC أو لصناعات الكتاب وفنونه وتجارته فقد سمحت بإعداد بطاقة مهنية، وشجعت الانتشار وساعدت الفنانين.

وبالتوازي لم يتعرض المستوى الإقليمي للإهمال. منذ سبتمبر ١٩٤٠ شكلت لجان دعاية إقليمية تخضع لمديرين. ليست الغلبة هنا للمثل الأعلى للمجلس على مستوى البندر «الوطن الصغير» البلدية أو المحافظة، بقدر ما هي غلبة دولة منظمة تنظيمًا سليمًا لكي تمسك يداها في قوة بزمام الأمة. ولكن هل جاءت النتائج على مستوى الطموحات والرجال والبنى القائمة؟

إنجازات وثغرات

في توثب الصوفية الفيشيوية **vichyste** كثرت المشروعات. ولكن كثيراً منها أجهض وراح ضحية المواقف العدائية، وقلة الوقت، ووجود ألمانيا بشكل متزايد والتشبث، والتصلب الصريح من جانب النظام الحاكم. وكانت نتائج الدعاية من قبيل «الفن المارشال» (لورانس برتران - دورلياك "Laurence Bertrand-Doriéac") هزيلة. ولهذا فلا يمكن قياس السياسة الثقافية للثورة القومية بنفس المقياس الذي تقاس به السياسة الثقافية للفاشيين والنازيين.

• «فنّ مارشال»

شجع "بيتان"^(١) وحاشيته إنتاجاً فنياً يستهدف تمجيد رئيس الدولة الفرنسية. صدرت ألبومات بصور ملونة، وأفيشات، وتقويمات، ونحتيات وأدوات الحياة اليومية، وتمائيل إجلالاً للمارشال الأب العظيم، وصاحب الأفضال على فرنسا ومصالح الترابط الاجتماعي. ورسموه تارة على هيئة الفلاح الذي يحرق التربة،

(١) فيليب "بيتان" **Philippe Pétain** ١٨٥٦-١٩٥١ مارشال ورجل دولة. تاريخه حافل يصعب تلخيصه. من العلامات البارزة فيه دوره في الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨ الذي كان وراء منحه لقب مارشال فرنسا. والآراء منقسمة حول تقييم دوره إبان الحرب العالمية الثانية، وتولية رئاسة المجلس في عام ١٩٤٠ وتوقيعه هدنة مع الألمان، واتخاذ فيشي مقراً لحكومته في يولييه ١٩٤٠، واعتبر رئيساً للدولة، وأعلن حركة إصلاح أطلق عليها اسم "الثورة القومية"، وفي رأي بعض المؤرخين أنه حاول أن ينقذ بالنسبة لفرنسا أكثر ما يمكن إنقاذه، ولكن غرماه وبخاصة حركة "المقاومة"، كانوا يعتبرونه خائناً. وقد اختطفه الألمان عندما بدت بوادر الهزيمة. بعد نهاية الحرب حكمت عليه المحكمة العليا في فرنسا بالإعدام، ثم خفف الحكم، وبذلت جهود لإثبات براءته ووطنيته، ولكن الكلمة الحاسمة لم تقل بعد. (المترجم)

وتارة على هيئة الرجل الذي يحيط به الأطفال، وتارة أخرى على هيئة المسئول الذي يصغي لشعب يأتلف من أسر متحدة. وشرفته أغنيات - من بينها الأغنية المشهورة **Maréchal nous voilà** [= هانحن يا مارشال] - وكتبت قصة حياته تتضوع بخورًا من التهليل، ورفع معلقون إذاعيون إلى عنان السماء. ولكن - على الرغم من وجود إدارة فنية رسمية للتمجيد الشخصي - فإن هذا الفن الرسمي كان يبتغي الولع التقليدي بالشخص الممدوح أكثر مما يبتغي إقامة ثقافة دولة شمولية. كان يتجه إلى تمجيد شخص، لا إلى تمجيد نظام حكم، وهو ما لا يقارن البتة بطريقة الطَّرْق الدائم بالمطرقة في النازية.

• العودة إلى الفولكلور

وبالتوازي مع إنشاء هذا «الفن المارشالي» وكصدي لصوفية العودة إلى الأرض وإلى تمجيد فرنسا الخالدة، أعيدت الثقافات الفولكلورية إلى ذوق اليوم. ولا يعني هذا أن الجبهة الشعبية أهملتها، فقد اهتمت بها على نحو ما يشهد به إقامة متحف الفنون ومأثورات التقاليد الشعبية ATP، ولكن ما حدث هو أن نظام حكم يسعى إلى أن يُذكر في سجل الاستمرارية استخدمها من أجل غايات إيديولوجية.

وفيما يتعلق بالعادات الفولكلورية فقد غلب الرجوع بشأنها خاصة إلى تقاليد الفلاحين التي اعتبرت ضامنة لأحوال فرنسا القديمة؛ أما فكرة ثقافة عمالية فقد نحيث جانبًا.

واستُخدم محوران كبيران: رسمي وخاص. فأجريت أبحاث انطلقت من متحف الفنون ومأثورات التقاليد الشعبية ATP، تنصب على المسكن الريفي والأثاث التقليدي والفنون ومأثورات التقاليد الشعبية وأدوات البيت أيضًا، أبحاث لها مرمى علمي ألا وهو: جمع وتسجيل معلومات عن العادات الريفية التي توشك أن

يطوبها النسيان. وجرى هذا الجهد الإثنولوجي والتصنيفي في إطار ساحات العمل الفكري والفني التي كانت من أقسام ساحات العمل التي أنشئت للنصدي للبطالة. ومن المفيد أن ننوه بأن هذه الأبحاث ستستمر بعد التحرير بعد إلغاء ساحات العمل، مما يدل على أنه كانت هناك حاجة إليها في هذا المجال. ومن ناحية أخرى كان نظام فيشي Vichy يبدي ترحيبًا خاصًا بالتجديد الفولكلوري في الأقاليم. استغل "بيتان" الحركة الفيليبيرية^(١) التي بعثها فريدريك ميسترال Frédéric Mistral^(٢) استغلالاً واسعاً سخياً. ولقي الأدب الإقليمي - من قبيل أدب هنري پورات Henri Pourrat - التشجيع. ومن المبادرات التي وافقت عليها فيشي: نهضة المجموعات الفولكلورية، والكورالات، وتضاعف الرحلات التي تقصد مزارات شعبية والجمعيات العلمية المحلية، الاستعانة بالمهندسين المعماريين الذين استلهموا الموروث التقليدي وافتتاح متاحف إقليمية. واعتباراً من عام ١٩٤٢ خفت حدة أولوية العودة إلى التقاليد المتوارثة وإلى الأرض. ولكن استحضار الماضي الإقليمي والريفي ترك بصمات وفي هذا المجال لم يسهم نظام فيشي Vichy في تجديد التقاليد الموروثة بل أسهم في تحركها إلى واجهة المشهد.

• تنظيم الشباب في كتائب؟

يتضمن عمل الإحياء نقلةً إلزاميةً تتمثل في: ضرورة أن يكون لدى البلد شباب سليم وقوي ضماناً لنهوض البلد. لهذا حاولت مبادرات مختلفة أن تنفخ روحاً

(١) félibrige نسبة إلى مجموعة الشعراء الفيليبير أو الفيليبيريين السبع félibres التي دعت إلى الاهتمام بأدب جنوب فرنسا ولغتها وثقافتها وترجمتها منذ ١٨٥٤ فريدريك ميسترال Frédéric Mistral. وكلمة félibre كلمة بروفسالية قديمة معناها رضيع ربات الفنون. (المترجم)

(٢) فريدريك ميسترال Frédéric Mistral ١٨٣٠-١٩١٤ أديب وشاعر اشتهر باهتمامه بثقافة الجنوب الفرنسي - البروفانس والأوكسيتاني وكون مجموعة الفيليبير أو الفيليبيريين وحصل على جائزة نوبل في عام ١٩٠٤. (المترجم)

جديدة في مجال لم تكن الجبهة الشعبية رغم ذلك قد أهملتها. ولكن ثمة خاصيتين متناقضتين تشدان الانتباه: الغرض التنظيمي للنظام الحاكم وإخفاقات المشروعات الطموحة الرامية في التجديد إلى أبعد من الممكن وكأنما كان "بيتان" وحاشيته يريان أن من الخير إيقافه، وأيضاً كأنما كان رفاق النظام الحاكم منذ الساعة الأولى، وقد زادت بصيرتهم شيئاً فشيئاً مع تزايد تعاون الدولة [مع الألمان] سعوا إلى التحول نحو معارك أخرى.

هكذا فعل "جورج لاميران" Georges Lamirand على رأس السكرتارية العامة للشباب SGJ إذ ساند المشروعات التي كانت أهدافها - وهي تشغيل الشباب الذي ظل عاطلاً نتيجة عدم الانخراط في الجندية والبطالة، وغرس قيم العمل والوطن فيه - تبدو متفقة تماماً مع مشروعات "الثورة القومية". وقام هنري دافيرناس Henri Dhavernas، مستفيداً من هذه المساندة، ومعجوباً بالكاثوليكية الاجتماعية، وبروح الكشافة تلك المميزة لفترة قبل الحرب، بإنشاء Les Compagnons de France [=أصحاب فرنسا] لكي يقدم تنشئة مهنية وأخلاقية للصبيان من ١٥ إلى ٢٠ سنة. وثمة مشاركون ديناميكيون شجعان آخرون للثورة القومية هم الشباب الذين يكوّنون "ساحات عمل الشباب" Chantiers de jeunesse. ومدة العمل هنا ثمانية أشهر. وهذه الساحات أنشأها الجنرال "لاپورت دي نيّه" La Porte du Theil، وهو من أشد المخلصين للمارشال "بيتان" وكاثوليكي تقي. ولمداواة قصور المدارس كان ١٠٠٠٠٠ من الشباب فوق العشرين يتلقون تنشئة بدوية وبدنية وأخلاقية وفكرية. هاتان إذن مبادرتان سعيتهما إلى خلق جيل جديد من رجال مُبْتَنِينَ أخلاقياً وقادرين على أن يصبحوا رؤساء حقيقيين، ولكن المبادرتين تعثرتا. لم تستطع السكرتارية العامة للشباب الـ "إس. جيه. جي." SGJ قط أن تقاوم الضغط الذي مارسه أولئك الذين تخيلوا بعد ١٩٤٢ منظمات شبابية أكثر ميلاً إلى تفعيل توجيهات الحكومة، وأكثر هدوءاً وانتظاماً بحسب رغبة الألمان.

وعلى نحو أكثر عمومية فشلت حكومة فيشي Vichy في تحقيق رغبتها في تنظيم الشباب. وإذا كانت «حركة الكشافة» الفرنسية - وهي اتحاد ضم خمس جمعيات كشافة ليس من بينها الاتحادات التي شملها التطهير - وهي "اتحاد الأعمال العلمانية" و"الشباب الاشتراكي والشباب الشيوعي" و"الكشافة الإسرائيليون" - قد عرفت بحق شهر عسل فإنه لم يستمر لأن الكشافة الذين حظرت حركاتهم في المنطقة الشمالية لم يستحسنوا صلافة النظام الحاكم. وبالمثل خرجت "بيوت الشباب" من قبضة النظام الحاكم الذي حلها في عام ١٩٤٣. كذلك حركات "العمل الكاثوليكي" (JEC و JAC) التي كانت بصفة خاصة تركز اهتمامها على رسالتها التبشيرية لم تتمكن هي الأخرى من استمالة المنظمات الشبابية. ولم تصل مؤسسة المارشال ["بيتان"] الشبابية الرامية إلى تصدير المثل الأعلى الفيشيوي vichyste أو مؤسسة "بيوت الشباب" إلى العمل على نحو مناسب. وأخيراً تكونت "فرق قومية" في عام ١٩٤٢ انشغلت أساساً بالدفاع السلبي والتكافل وكانت بعيدة أشد البعد عن الأهداف الأولى للحكومة. وصميم الحق أن نظام فيشي Vichy لم ينجح في تنظيم شباب فرنسا في كتائب، متبجاً بذلك الأسباب للمتطرفين الذين كانوا يريدون على نسق ألمانيا وإيطاليا أن تكون هناك منظمة واحدة. ولم تكن تلك رغبة الأغلبية، ولم تكن رغبة الألمان.

• الرياضة ترياق نظام فيشي؟

على مستوى طموحات نظام فيشي Vichy يمكننا أن نضع طموحات "جان بوروترا" Jean Borotra في العمل الرياضي، قبل أن يتم إقصاؤه في أبريل ١٩٤٢، وهي طموحات منقولة بالكامل عن طموحات "الجهة الشعبية" - وهو يمتدح "ليو لاجرانج" Léo Lagrange لتشجيعه الحركة الرياضية - طموحات مصبوبة في قالب الصوفية الفيشيوية vichyste الرامية إلى خلق إنسان جديد. جرى

تشجيع الجمعيات الرياضية وفي عام ١٩٤١ طوّل الرياضيون بأداء قسم البطل. ولكن الجهود تركّزت بخاصة على التعليم. فأُنشئت ورقة امتحان اختيارية في البكالوريا وجرّت محاولات لتخصيص حصص تعليم عام ورياضي (EGS) في المدارس والليسيهات. أما الجولات في الهواء الطلق والتمرينات البدنية وأنشطة اليقظة المقررة فقد أثارت تحفظات عديدة. فلم يحس المهتمون بالدراسات الكلاسيكية المتبحرة بالرضا لاستقطاع جانب من حصصها لصالح برامج الرياضة؛ أما الألمان فقد اعتبروا كثرة التمرينات الرياضية خطرًا بالقوة وأوقفوها في المنطقة المحتلة. وعُزل "جان بوروترا" **Jean Borotra** وعين مكانه الكولونيل "باسكو" **Pascot** المستبد، وهكذا لم يستطع "جان بوروترا" أن يصل بمشروعه إلى غايته.

فشل تخصيص حصص "تعليم عام ورياضي" (EGS) في المدارس والليسيهات، ولكننا نتبين أن الرياضة ثبتت أقدامها نهائيًا في جهاز الدولة. وعلاوة على ذلك فقد أحدثت هذه الآراء صداها في ممارسة رياضية تحقق تقدّمًا: تضاعفت أعداد الجمعيات، وتزايد انضمام النساء، وراجت الرياضات المحلية - التزلجات على سفوح الألب والتسلق، المغامرة في مغاور الكهوف، التجديف باستخدام قوارب صغيرة، جولات من خلال المسالك والدروب - رواجًا خلابًا غير مسبوق. وهنا نلحق بتوسع جماهيري بطيء في الممارسات الثقافية.

هكذا ضاعفت إدارة "بيتان" إعلانات النوايا وكذلك المشروعات وتجهزت بترسانة حقيقية للقيام عليها كما ينبغي.

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نتكلم عن دخول فيشيوي **vichyste** كامل شامل في الثقافة ما وأجهت إنجازات النظام الحاكم عقبات. يضاف إلى هذا أن الحفاظ على حياة ثقافية كثيفة يشهد على استمرار حرية إبداعية حقيقية في قلب السنوات السوداء.

حياة ثقافية جياشة

لسنا بمنساقين إلى أدنى تناقض عندما أن نتبين ازدهارَ مظاهر فنية في سياق قرارات الحظر والرقابة والتعاون السياسي مع ألمانيا. ولكن الواقع يشهد بأن هناك أشياء تحققت: التجديدات في مدرسة "أورياج" Uriage^(١) أو في "فرنسا الفتاة" Jeune France، الحيوية في مجالات المسرح والسينما، الإبداع في فن الرسم، كل هذه تتحد معًا لكي يكون من الممكن أن نتكلم عن حرية إبداع نسبية.

زمن المخدوعين:

خبرات ثقافية أجهضت تحت عصا فيشي

سنتوقف عند نمط أول للمبادرات الفنية: ألا وهو نمط المبادرات التي حازت - من "أورياج" Uriage إلى "فرنسا الفتاة" Jeune France - موافقة نظام فيشي Vichy، على الأقل إلى حين. وهي إن لم يتح لها قط حظ الرضا لوقت طويل، فسيُفجر تأثيرها عند "التحرير" وبخاصة في حركات التعليم الشعبي وفض المركزية.

مدرسة "أورياج": حالة ذهنية

أنشئت مدرسة "أورياج" Uriage في نوفمبر ١٩٤٠ لكي تزود نظام فيشي Vichy بالنخب القادرة على الإعداد لثأر فرنسا ولكي تضمن لها النهوض الأخلاقي. ومنشئها: "بيير دينواييه دي سيجونزك" Pierre Dunoyer de Segonzac

(١) قرب جرينوبل. (المترجم)

رجل عسكري عليم بالإنسانيات، سجل مشروعه على نقطة تقاطع الاهتمامين العسكري والإنسانياتي. فالوطن بحاجة إلى أن يُدافع عنه: ولهذا فلا بد من إعطاء الكوادر المستقبلية تكويناً نشيطاً وبخاصة عن طريق التدريبات البدنية. وكان هناك اتفاق أيضاً على أن تتال الناحية الروحية من جديد مكانها، سيراً على آثار «اللامنتاليين» في اعتبار أن الأقدام داستها قبل الحرب. على الرجل أن ينخرط في جماعة قومية مجددة ذات قيم أخلاقية جلاها الإصلاح، تفصل القطيعة بالضرورة بينها وبين القيم المروجة في أزمنة حُكم بأنها منحطة. كان «إمانويل مونيه» Emmanuel Mounier و"جوفر ديمازيديه" Joffre Dumazedier أو "هيبير بيغي - ميري Hubert Beuve - Méry من رؤوس "أورياج" Uriage المفكرة التي نشرت هذه الأفكار.

وإذا كان هذا المشروع الذي غذته رغبة العمل الروحي والسعي الروحي أيضاً قد أعجب أولاً محيط "بيتان" الذي استطاع أن يتبين فيها إجابة عن اهتماماته بإنهاض الأمة، فإنه سرعان ما أزعج بعض القياديين بما انطوى عليه من روح الاستقلال التي تتنامى فيه. وواقع الأمر أن العديد من أعضاء "أورياج" Uriage منذ ١٩٤١ قد ظاهروا بمعارضتهم لآراء النظام الحاكم التي أدركوا أنها مفرطة في المحافظة أو أنها يقيناً لصالح العدو، فانضموا على مر الشهور إلى "المقاومة".

وهكذا حُلت المدرسة بقرار من حكومة "لافال" Laval في ديسمبر ١٩٤٢. ولكن المهمة التي كانت حددتها لنفسها، لم تبقى أحرافاً ميتة. فقد صنعت هنا روحاً مشتركة اتسم بها العديد من كوادر الجمهورية الرابعة. اغترف هؤلاء منها بصفة خاصة آراء حول النشر الثقافي وإدارة البشر مارسوها بعد ذلك بالتجربة في مجالات متنوعة في مثل تنوع التربية والتأطير الثقافي والوظيفة العامة وإدارة المنشآت.

• فرنسا الفتاة

رجال تحدوهم إرادة إعطاء الشباب المبعثر مبادئ أخلاقية من جديد، وتحدوهم الرغبة في جعل الفن في متناول أكبر عدد ممكن، قرروا أن يتيحوا للأراضي الفرنسية قاطبة، محتلة أو غير محتلة، الاستفادة من التجارب الثقافية المنوعة. على رأسهم شابٌ تخصص في التكنولوجيا والتحق بحركة الكشافة ونشط في إذاعة الشباب "راديو جونيس" **Radio-Jeunesse**، واجتذب إليه شخصيات موهوبة تستلهم "شخصانية" إيمانويل مونييه **Emmanuel Mounier** ولديها اقتناع بفضائل تعليم شعبي أو بضرورة تجديد هم: "ليون شانسيريل" **Léon Chancerel** و"بيير فرينيه" **Pierre Fresnay** و"جان فيلار" **Jean Vilar** بالنسبة للمسرح و"كلود روا" **Claude Roy** و"موريس بلانشو" **Maurice Blanchot** أو "ألفريد مانيسيه" **Alfred Manessier** بالنسبة للفنون التشكيلية. أنشأ جمعية "فرنسا الفتاة" **Jeune France** في نوفمبر ١٩٤٠. وقد عملت هذه الجمعية في مجالات مختلفة هي الموسيقى والمسرح والرسم والكتاب... وأتاحت لنفسها بنيات متينة. وتحمل "بيير شيفر" **Pierre Schaeffer** المهمة في المنطقة الحرة غير المحتلة، وتحمل السينمائي "روجيه لينهارت" **Roger Leenhardt** المهمة في شمال أفريقيا، وحمل الروائي الشاب "بول فلامان" **Paul Flamand** المهمة في باريس والمنطقة الشمالية. كانوا يأخذون على عاتقهم مسئولية «بيوت فرنسا الفتاة» **Maisons Jeune France** وهي ثلاثة بيوت في المنطقة الجنوبية: ليون وتولوز وإيكس مارسيليا، وثلاثة في المنطقة الشمالية: بوردو ولومان وباريس وهي مكلفة أساسًا بإنتاج الإبداعات ونشرها. من هذه البيوت خرجت جولات مسرحية وموسيقية كانت من الكثرة بحيث إن الجمعية رعت أكثر من عشرين جولة على نسق "ممثلي الشوارع".

ولم يقف الأمر عند حد إتاحة عروض أو معارض للمشاهدة تكون قد نجحت في العاصمة أو مدينة إقليمية كبيرة أخرى، بل زاد على ذلك أيضًا الاستعانة بالفنانين المحليين. وبالتوازي مع هذه البيوت أنشئت «مراكز مُعلّمة» ترمي عن طريق دورات دراسية أو ورش إلى الارتقاء بالقائمين بالتشعُّن في مجال الفنون. ودور "فرنسا الفتاة" **Jeune France** في الإنتاج الفني تحت الاحتلال إذن أبعد ما يكون عن أن يُغفل: لقد اضطلعت بنصف عروض المسرح، ودخلت في "أورياج" **Uriage** وأسهمت في عديد من المعارض الكبرى من بينها «عشرون رسامًا تراثهم فرنسي». على أن التجديد يكمن في بنيات الإنتاج أكثر مما يكمن في مضمونه. وقد ظل الإنتاج كلاسيكيًا مطبوعًا أكثر بتمثيلات هزلية صاخبة - فارصات - من العصر الوسيط أو مسرحيات "موليير" أكثر من المؤلفين المسرحيين الأجانب. وكانت هناك عروض يحضرها جمهور شعبي واسع، في تجمعات ترتبط أحيانًا بمنظمات الشباب، تشارك في احتفالات قومية باسم البيتانبة المظفرة: وهذه هي حال الاحتفالات التي أُقيمت إجمالًا لـ "جان دارك" **Jeanne d'Arc**، والتي أعد لها "بيير شيفر" **Pierre Schaeffer** و"بيير باربييه" **Pierre Barbier** مسرحية **Portique pour une fille de France** [= إيوان من أجل بنت من فرنسا] نجحت في اجتذاب مائة ألف متفرج في المنطقة الجنوبية، علمًا بأن احتفالات تكريم الراعية الشهيرة كانت ممنوعة في المنطقة الشمالية!

إلا أن "فرنسا الفتاة" **Jeune France** التي كانت مصنفة في الخيط الأيمن من الاهتمامات الفيشوية **vichystes**، جرت على نفسها ابتداءً من ١٩٤٢ صواعق أولئك الذين وصفوها بأنها جمعية هدامة يعتمدها افتقار هائل إلى الاهتمام الإيديولوجي فلم تعد تناسب نظامًا حاكمًا تزداد صرامته على مر الأيام. في مارس ١٩٤٢ حُلَّت هذه الجمعية التي خلّفت في النشاط الثقافي بالبلاد آثارًا لا يمكن إغفالها.

• إذاعة الشباب "راديو جونيس"

وإذا كانت الإذاعة قطاعًا حاسمًا مهما بالنسبة إلى الألمان وإلى الفيشويين Vichysois على السواء، فإنها لم تعرف إلا بضع مبادرات هامشية.

في هذا المجال، كما في مجالات أخرى، لم تكن السلطات الألمانية تفكر في "الألمنة" germaniser المفرطة. ولكنها كانت تقبض بقوة على راديو باريس الذي كان يبث خليطًا لا حاجة فيه من الأنواع: فبينما كان النفوذ النازي ظاهرًا في المواد السياسية المذاعة، كانت المواد الموسيقية والأدبية المبتوثة العديدة عادية إلى أبعد حد.

أما المشروعات المجدّدة فعلينا أن نلتمسها في فيشي Vichy في محطة الإذاعة القومية. كانت الأوقات الأولى مطبوعة بهيمنة رجال يخلبون الألباب، القدامى، على نسق "أنا في كل مكان" مع "بيير جاكسوت" و"ألان لوبريو" و"لوسيان ريباتيه" الذين كانوا يثيرون ردود فعل قوية مليئة بالحيوية لدى المستمعين. هؤلاء سرعان ما انتقلوا إلى باريس تاركين مكانهم لعقلانيات أكثر امتثالاً لنهج "الثورة القومية". وإذا لم نكن نستطيع أن نتكلم عن إبداع إذاعي حقيقي - كان إنتاج النصوص الدرامية هكذا في هبوط شديد - فإننا رغم ذلك نتبين مواد إذاعية يسلك المضمون الثقافي فيها طرقًا مختصرة. وثمة أصوات ممثلين معروفين تبث الحياة في برامج من قبيل «ألغاز التاريخ» أو، ابتداءً من عام ١٩٤٣، «تاجر الأحلام: منوعات موسيقية». أما أكثر التجارب إثارة للاهتمام فهي "إذاعة الشباب" "راديو جونيس" Radio-Jeunesse بدأت في أغسطس ١٩٤٠ حول صحفيين مثل "بيير شيفر" Pierre Schaeffer و"كلود روا" Claude Roy و"ألبر أوليفيه" Albert Ollivier أو "بيير باربييه" Pierre Barbier. وتتلخص فكرة هؤلاء المبدعين في النجاة أيًا كان الثمن في فرنسا

محتلة. وهم يعددون أشكال المواد الإذاعية: حوارات، ريبورتاجات مجلات في إطار أنشطة "فرنسا الفتاة". ولكن عودة "لافال" Laval [إلى السلطة] وضعت علامة الخفض على هذه التجديدات. وعلى الرغم من كل شيء فقد احتلت الإذاعة مكانها في هذا الكونشيرتو الثقافي القائم آنذاك حتى إن لم تكن ساعة تجديدات السنوات الخمسينية الكبرى قد دقت بعد.

كأنه مذاق حرية...

على الرغم من أن سلطات فيشي Vichy والسلطات الألمانية كانت تسعى إلى ترك بصمتها على حياة فرنسا الثقافية، فإن جزءاً من الإنتاج الفني وهو يشق طريقه إلى النور أثبت استقلالاً ذاتياً حقيقياً تجاه موضوعات الإيديولوجيا المهيمنة. ولا محيص عن أن نلاحظ حيوية القطاعات التالية: السينما والمسرح والرسم، التي تجاوزت فيها الإبداعية وإرادة الإبداع التزاماً سياسياً كاملاً. هذه المساحات التي شملها الإبداع فتنت الجمهور فتنة حقيقية، مسجلة نفسها في سياق أوسع للانتشار الجماهيري الذي حققته الممارسات الثقافية السائرة منذ السنوات الثلاثينية.

• من "جيرودو" إلى "سارتر"

كان "الاحتلال" Occupation فترة نشوة بالنسبة إلى المسرح. ولم تؤد انقطاعات الكهرباء المتكرر وأعمال الرقابة إلى قهر متفرجين بهم شوق إلى عروض حية. ذلك أن المسرحيات المقدمة التي لم تكن من أعمال الدعاية البروياجاندا لم تكن تنفر الجمهور الباريسي. ووجهت إدارة فيشي Vichy سياستها نحو إعادة تنظيم المهنة: فشكلت لجنة تنظيم مؤسسات العروض المسرحية التي تشجع حصر المؤسسات وإعطاء البطاقات المهنية، وتعمل على جعل العروض

أقرب منالاً عن طريق خلق تذاكر منخفضة السعر «تذاكر تعاونية». وحتى إذا كان نجاح هذه التذاكر محدوداً فإن الصورة العامة للإجراءات توحي بأن فيشي Vichy نظراً لعدم وجود هدف كبير كانت تحقق المال وتندس في تيار أولئك الذين كانوا قبل الحرب يريدون أن يجعلوا الثقافة أقرب منالاً. وإذا كانت الإدارة الألمانية لديها دوافع أكثر تحديداً - أن تساعد في العودة إلى الوضع السوي لكي يسود النظام وأن تهيمن على أوروبا ثقافياً - ولديها تقسيم الخدمات والمرونة النسبية في الرقابة ولديها كذلك صعوبة في فرض أعمال ألمانية على أرض فرنسية، فإن كل هذه تسير كذلك في اتجاه زيادة التردد على المسارح. وأخيراً فالمسرحيات القليلة الداعية إلى التعاون مع الألمان والتي عرضت في أثناء هذه الفترة لم تلق نجاحاً بل كانت بعيدة عنه. وكانت تلك حال مسرحية Les pirates de Paris [= قرصنة باريس] وهي مسرحية فيها مناهضة سافرة للسامية كتبها "الآن لوبرو" Alain Laubreaux ومثلت على مسرح "لامبيجو" l'Ambigu في عام ١٩٤٢.

في مثل هذه الظروف تدافع الجمهور الفرنسي ليشاهد المسرحيات الكبيرة آنذاك: La Reine Morte [= الملكة الميتة] (١٩٤٢) لـ "مونثيرلان" Montherlant ومسرحية Sodome et Gomorrhe [= سدوم وعمورة] لـ "جيرودو" Giraudoux (١٩٤٣) ومسرحية Le soulier de Satin [= حذاء من الساتان] لـ "بول كلودل" Paul Claudel (١٩٤٣) ومسرحية "أنتيجونه" Antigone لـ "جان أنوي" Jean Anouilh ومسرحية Huis clos [= جلسة سرية] لـ "سارتر" Sartre (١٩٤٤). كانت هذه النصوص تستنفر طاقات رجال جاءوا بعد مخرجي الرابطة المتحكمة "الكارتل"^(١)، فقد قام "جان- لوي بارو" Jean-Louis Barrault بإخراج

(١) سبقت الإشارة إلى هذا الكارتل؛ والمسرحيون الأربعة الذين يكونون الكارتل Cartel هم: "جاستون" باتي Gaston Baty و"شارل دولان" Charles Dullin و"لوي چوڤيه" Louis Jouvet و"چورچ بيونيف" Georges Pioëff. (المترجم).

رائعة "بول" كلودل" Paul Claudel وتولى "أندريه بارساك" André Barsacq الذي خلف "شارل دوللان" Charles Dullin في "الأتيليه". إخراج الأعمال المسرحية لـ "جان أنوي" Jean Anouilh. هل ينبغي أن نرى في هذا النجاح الذي كان ظاهرًا جليًا بصفة خاصة بين يناير ١٩٤٣ و فبراير ١٩٤٤ اهتمامًا مضاعفًا بالمسرحيات التي ربما هللت للوطنية أو ربما شهدت على إرادة مقاومة كامنة؟ يبدو أن المسارح كانت قبل كل شيء آخر تُدرك على أنها أماكن متعة وإفلات من ربة. ليس هناك شيء أقل يقينًا من ذلك. كانت المسارح تستجيب لطلب قوي على اللهو إلا إذا كانت مفتاحًا من أفضل مفاتيح محاولة فهم واقع اليم.

• من بانويل إلى كارنييه

كان من الممكن قياسًا على المسرح أن نتوقع وهنًا في قطاع السينما الذي حل به في عام ١٩٤٠ ارتباك عنيف. إلا أن السينما الفرنسية لم تكف عن الوجود وعرفت كيف تتقاضي عثرات "التعاون" [مع الألمان]. كان الفن السابع ينعم بحظوة حقيقية لدى جمهور يجد فرصة لم تتوقعها أمانيه ليلهو على الرغم من انقطاعات التيار الكهربائي ومن تكرار حظر التجول.

وتوحي الوهلة الأولى بأن حصيلة الإنتاج السينمائي كارثة: كانت شبكة التوزيع ضحية ضروب من التخريب والمصادرة، وكان النقص الحاد في الأفلام والكهرباء يشل الانتشار. وكانت الأفلام تخضع للعديد من إجراءات الرقابة سواء الألمانية - عن طريق م. ديتريش M. Dietrich لجهاز الدعاية البروجاندا- أو الفرنسية. كان الألمان يصممون على حظر كل تلميحات أنجلوساكسونية ويمنعون كل فيلم فيه وطنية سافرة مفرطة. أما حكومة فيشي Vichy فكانت تشدد من احترام الأخلاق الطبية وإعادة تنظيم المهنة. وهو ما جعلها تسارع بتشكيل "اللجان التنظيمية

لصناعة السينما" سيه.أو.إي.سيه. COIC. وانتهى "الاحتلال" في المجموع الكلي إلى أن سحب من التداول نصف الأفلام المنتجة؛ واعتبارًا من عام ١٩٤٢ منعت الأفلام الأمريكية والإنجليزية منعًا منظوميًا باتًا. أما الإنتاج الفرنسي الذي كان في البداية يتكون من أكثر من ١٣٠ فيلمًا، فلم يزد تحت "الاحتلال" عن خمسين أو نحوها.

ولا بد من أن نضيف إلى هذه اللوحة منذ الهزيمة النزوح الطوعي لـ "ميشيل مورجان" Michèle Morgan و"جان جابان" Jean Gabin و"جان رينوار" Jean Renoir و"رينيه كلير" René Clair، وأن نذكر خاصة قرارات المنع التي صدرت ضد يهود وفرنسيين حصلوا حديثًا على الجنسية الفرنسية وأجانب. واختار البعض النفي في هوليوود، ولاذ آخرون بمارسليا، ولكنهم وقد بعدوا عن الاستوديوهات الباريسية واجهوا صعوبات ضخمة تشديد التشريع.

وعلى الرغم من ذلك فإن الفيلم الفرنسي لم يكف فجأة عن الوجود في عام ١٩٤٠، بل العكس هو الصحيح. ففي أثناء الحرب الخبيثة، استمر "مارسل بانويل" Marcel Pagnol في تصوير فيلمه La Fille du puisatier [=ابنة حفار الآبار]. بعد الهزيمة هدا الألمان من روع السلطات الفيشوية بشأن الرقابة على الأفلام وسمحوا لبعض المؤلفين مثل "موريس تورنير" Maurice Tourneur أو "كريستيان چاك" Christian-Jacque باستئناف إنجازاتهم بفضل شركة "كونتنتال" la Continentale، وهي شركة ألمانية، فرع من شركة أو.إف.آ. UFA. وأفاد شباب موهوبون من فراغ المكان فظهرت مواهبهم، وكتبوا سيناريوهات جديدة.

وكذلك أنجز مخرجون شباب تجاربهم، كانت الاستوديوهات تعرفهم، ولكنهم ظلوا حتى ذلك الحين من الدرجة الثانية. فأخرج "چاك بيكر" Jacques Becker فيلم "Goupi Mains rouges [=جوبي أحمر اليدين، ١٩٤٣] وأخرج "روبير بريسون" Robert Bresson فيلم es Anges du péché [=ملائكة الخطيئة، ١٩٤٣] وأخرج

"هنري-چورج كلوزو Henri-Georges Clouzot" فيلم **Le Corbeau** [=الغراب، 1٩٤٣] وأخرج "كلود أوتان لارا" **Claude Autant-Lara** فيلم **Douce** [=حلو، 1٩٤٣]، كانت هذه بواكير أفلامهم الطويلة، وكذلك شمر ممثلون لأول مرة عن سواعدهم: "سوزي كارييه" **Suzy Carrier** و"ألان كوني" **Alain Cuny** و"جان ديزايي" **Jean Desailly** أو "جان ماريه" **ean Marais**. وكان السياق في صالحه: فالأفلام الخارجة من استوديوهات هوليوود لم تعد تنافسهم، أما الإنتاجات الألمانية، فإذا كانت أكثر عددًا ابتداءً من عام ١٩٤١، فإنها لم تصل قط إلى اجتذاب جمهور قليل الشغف بالسيناريوهات التاريخية والأوبريات.

ومع ذلك فلم تكن السينما الفرنسية محامي البروياجندا القيشوية أو الألمانية. وخلافاً للجريدة الإخبارية السينمائية وللأفلام القصيرة، لم تكن الأفلام الطويلة تتبع أعنى المتعاونين [مع الألمان] بالتقوُّب في موضوعات مثل الضدسامية والأنجلوفوبيا أو الاحتفال بالاحتلال الألماني: إنما غلب عليها بالأحرى السكوت على الحليف والسكوت على المحتل. ولكنها لم تكن أيضاً تستحث الحمية الوطنية لدى الفرنسيين. ربما كان الموقف الذي اتخذته هو موقف الانتظار أو الحيطة، وكان يقيناً موقف الرقابة الذاتية، ولن نستطيع على أية حال أن نستحضر في ذهننا أعمال مقاومة حقيقية على هيئة أفلام تقوم موضوعاتها وشكلها المعنى به دليلاً على استمرارية ملحوظة بالقياس إلى ما قبل الحرب. أبناء الجيل الأصغر [من السينمائيين] لا يندرجون في سجل القطيعة حيال أبناء الجيل الأكبر فما كانوا هم الذين طردوهم. ولا يزال تصوير البورجوازية مهيمناً على نطاق واسع، وكذلك تصوير مجتمع لا وجود فيه لصراع الطبقات. ويندرج في مسار السنوات الثلاثينية تصويرُ موضوعات يمكن أن تنتمي بصلة قرابة إلى "الثورة القومية": موضوع إجلال الأسرة والطفل، صورة المرأة الأم المكتملة أكثر من صورة العابثة المترفعة اللعوب وموضوع الاحتفال بالأرض وبالتقاليد. ربما كانت أكثر جدة وأشد سبياً تلك الأفلام التي تلعب على العاطفة وكل أمر عجيب، وكان كلها من قبيل منافذ الهروب في هذه الأوقات العصيبة: وهذه هي حال فيلم **Visiteurs du soir** [= زوار المساء

١٩٤٢] أو فيلم **Enfants du paradis** [= أبناء الفردوس ١٩٤٤] من إخراج
"مارسل كارنيه **Marcel Carné** أو فيلم **Le Ciel est à vous** [= السماء لكم
١٩٤٣] من إخراج "جريميون" **Grémillon**.

أقلت الفن السابع إذن من "التعاون" **collaboration** [مع الألمان]. وإن كان
من الضروري أن نبين في رفق بعض الفروق التقصيلية حيث بزغت في قلب
إنتاج يلهث نحو عام ١٩٤٣ أفلام أكثر سحراً أو تغذت على الضدسامية (فيلم
Mermoz [= ميرموز]^(١) من إخراج "لوي كوني" **Louis Cuny** أو فيلم **Coup de**
tête [= ضربة رأس] من إخراج "رينيه لو هيناف" **René le Hénaff**). وأياً كان
الأمر، فالانطباع العام هو أن الاستقلال الذاتي هو السمة الغالبة على السينما
الفرنسية: فقد أثر الفنانون الالتزام الفني، أي الالتزام بالإخراج الجيد والأداء الجيد،
ربما باسم الدفاع عن الثقافة الفرنسية، كما يحتقرها "ساشا جيتري" **Sacha Guitry**
في "التحرير" بما يشبه أن يكون ضربات المطرقة. بالروح نفسها حرص نفرٌ من
الرسامين على الحفاظ على رسمٍ عالي الجودة دون السقوط في التمجيد الأعمى
للنظام القائم.

• «رسامون شباب تقاليدهم فرنسية»

في اللحظة التي كان فيها الطليعيون يعرضون في جاليريات مستترة وكان
الفن المارشالي يهيمن على فيشي **Vichy**، كان هناك رجال موهوبون يعرضون
على المشاهدين فنَّ رسمٍ يحدث صدى نحو الموضوعات التي تتميزها فيشي **Vichy**
وإن لم يكن في الوقت نفسه يخضع للنزعة الأكاديمية التصويرية. نلقاهم في
الصالونات الكبيرة ومجلات الفن ومراكز أساطين "فرنسا الفتاة"، ولكن المعرض

(١) جان ميرموز **Jean Mermoz** ١٩٠١-١٩٣٦ طيار فرنسي رائد في ربط فرنسا وأمريكا الجنوبية بخط
طيران فعال في عام ١٩٣٠. ولقي حتفه في عام ١٩٣٦ قبالة سواحل السنغال حيث سقطت به طائرة
مائية، ولم يعثر له على أثر. (المترجم)

الذي كرسهم هو الذي أقامته جاليري براون **Braun** في عام ١٩٤١. لم يكن هؤلاء «الرسامون الشباب ذوو التقاليد الفرنسية» الذين تجمعوا من جديد في وقت المعارض أصحاب اهتمامات متطابقة دائماً. كان «مانيسيه» **Manessier** و«لوموال» **Le Moal** يفضلان الالتزام الكاثوليكي؛ وكان «بازين» **Bazaine** أو «لوتريك» **Lautrec** المبدعين في الزخرفة إبان «الجبهة الشعبية» بصران على وضع فهمما في خدمة الشعب؛ أما «فوجيرون» **Fougeron** و«بينيون» **Pignon** فكان لهما جانب أكثر سياسية، بل إن أولهما وهو «فوجيرون» **Fougeron** تحول بعد الحرب إلى الواقعية الاشتراكية. ومع ذلك فقد كانت هناك أكثر من نقطة مشتركة بين هؤلاء الرجال جميعاً. كانوا كلهم يرسمون الأرض والأساطير الميثية الكبيرة، الأسرة أو فرنسا. وكانوا يلحقون أنفسهم بـ «ماتيس» **Matisse** أو «بونار» **Bonnard** ويميلون إلى الألوان الفاقعة والنغمات المتضادة. وكانوا كلهم يبحثون في التقاليد الفرنسية وبخاصة إبان العصر الوسيط عن نبع إلهام يستلهمونه. ولكنهم لم يكونوا يجهلون ضروب التقدم التي حققها فن التصوير في فترة ما بين الحربين كما يتضح من لوحة «بازين» **Bazaine** «صلاة الرجل المسلح» **La Messe de l'homme armé** التي أنجزها في عام ١٩٤٤. هذه اللوحة المرسومة بالأحمر والأزرق تقاچئ العين بتأليفها المجرد الذي يخلط الخطوط الرأسية والأفقية، وهو تركيب موفق يضم الاحتفالية المسيحية والالتجاء إلى التجريد معاً. أما ما كانوا يبحثون عنه فجودة فرنسية معينة تقاوم بطريقتهم المحتل. ومنهم من سينضمون إلى المقاومة النشيطة - سيشارك «فوجيرون» **Fougeron** في «الجبهة القومية للفنون» وتلك علامة دالة على أن «الرسامين الشباب أرباب التقاليد الفرنسية» لم يكونوا تحت نعال فيشي.

• من الجاكتات «الكندية» إلى جاكتات «الزازو» الطويلة

مجال متفرد كثيرًا ما يعتبر صغيرًا هيئًا، ألا وهو الموضة التي هي أيضًا

مجال إبداع.

وكذلك السياق هنا غير ملائم سلفاً: فمواد المنسوجات الأولى كان من الصعب الحصول عليها ولم يكن بَدَّ من استخدام بديل رديء؛ وكانت بيوت [موضة] عظيمة من وقت ما قبل الحرب قد قفلت أبوابها مثل "جبريليه شانل" **Gabrielle Chanel** أو "مادلين فيونيه" **Madeleine Vionnet**؛ وكان الألمان يهابون الخياطة الباريسية الرفيعة، رمز قوة محسودة، وحاولوا دون ما نجاح أن ينقلوا إلى برلين بيوت الموضة الكبرى. أما نظام فيشي **Vichy** الذي أراد أن يعيد تنظيم المهنة فقد شكل في عام ١٩٤٠ "لجنة الثياب" ولم يمنع نفسه من الإكثار من التوصيات من أجل أن تخلص الموضة من ذوق ما قبل الحرب الذي حكم عليه بأنه مريب. ولكن هذه هي الموضة، وهي تتقلب جزئياً في القيم والرموز الفيشوية وتأخذ في حسابها الضغوط التي تفرضها الحرب، تمكنت من أن تحافظ على مستواها. هكذا مذاق العمل المتقن، وتمجيد الحرفة اليدوية تلقفهما الخياطون المصممون الذين صمدوا للرياح والمد والجزر وعرضوا مجموعاتهم طوال فترة الحرب. وفضل المصممون الناحية العملية فصمموا معاطف من الجلد وچاكتات [يسمونها] "كندية" **canadienne** مبطنة بفراء الغنم أو حقائب مضفرة على طريقة المقاطف استخدمت فيها الجوارب الصوفية القديمة ومشغولات التريكو القديمة. وتحت ضغط الظرف القاهر الذي يقوم على ربط الأناقة بالراحة تحولت شريحة من العميلات البورجوازيات الأقل مالاً إلى أناقة اليوم. نفس الأمر بالنسبة للاستخدام، والصيف بخاصة، أقمشة وموديلات على موضة الفلاحة: جونيلات وفساتين فصلت وحيكنت من فضلات وأقمشة مستعملة، وصممت صنادل من القماش أو من القش... بعيداً عن صورة المرأة اللعوب في السنوات العشرينية، أصبحت الصورة المهيمنة هي صورة المرأة العملية. وأبعد مدى وصل إليه شأن الثياب هو أن نفرأ من كبار مصممي الأزياء روجوا ارتداء ملابس أكثر غرابية مستلهمة من الماضي أو مصبوغة بعجائب بلاد غريبة.

ولكن بالتوازي مع هذه المحاولة لمحو الامتيازات الاجتماعية عن طريق الملابس، تشكلت ظاهرة عجيبة عابرة سميت: «الزازو *zazous*». وارتباطاً مع الهوس باستدامة التراث وُجدت حاجة أخرى، هي إرادة الهروب من الكآبة المحيطة أبعادها شباب آثروا الاستفزاز على المقاومة.

وواقع الأمر أن طائفة من تلاميذ الليسيهات وطلاب الجامعة الصغار في عام ١٩٤١ في المدن الكبيرة سعت إلى التمايز بالملبس وأسلوب الحياة. وكان نظام فيشي *Vichy* يرغب في شباب قوي ورياضي يحب الأرض ويندرج في تقاليد جيل الكبار؛ أما العابثون «الزازو *zazous*» أو «صغار الرقاصين *petits swings*» فكانوا يمتدحون الكسل والتسكع في المقاهي والمراقص ويسمعون الموسيقى الأمريكية «المنحلة» ويلبسون ملابس مبذلة عجيبة - جونيلات أو بنطلونات قصيرة وسترات طويلة ونظارات سوداء ويقبضون بأيديهم على شماسي سوداء، ويطلقون شعورهم في مهب الريح دون غطاء.

وهاجمت الصحافة الداعية إلى التعاون مع الألمان هؤلاء الشباب هجوماً عنيفاً متهمه إياهم بالجنوح إلى النزعة الجمهورية، والكوسموبوليتية والتواطؤ مع العدو، ولقد ظلوا أقلية ضئيلة إلى أقصى حد، ولكنهم يثبتون على كل حال أن مساحات من اللامتناهية *non-conformisme* كانت موجودة في هذه الأوقات الصعبة.

كان الفرنسيون تحت الاحتلال يبحثون في أوقات الفراغ وفي الفنون إذن عن الهروب الذي كان يتصل بصلة قرابة، قلت أو عظمت، برفض موقف الحرب الذي أصبح على نحو متزايد موقفاً لا يُحتمل. ونحن هنا بعيديون عن مشاجرات عالم إنترنتوالي أصابته الهزيمة بصدمة وانقسم انقساماً عميقاً.

تعاون مع العدو.. تورط.. تواطؤ.. مقاومة: إنتليكتواليون منقسمون

كانت السنوات الثلاثينية قد جرت أصحاب الأقلام، من فنانين وعلماء، إلى أن يعلنوا على الملأ ما يعتقدونه بشأن مشكلات العصر الكبيرة: الضدفاشية التي نزع إليها إنتليكتواليو اليسار، "مالرو" Malraux والمعركة ضد "فرانكو"⁽¹⁾ و"antifranquiste"، و"جونو" Giono و"ألان" Alain وجنوحهما إلى النزعة السلمية، و"أراجون" Aragon وشيوعيته... وإذا الحرب تشتعل وتصاب فرنسا سريعاً بالهزيمة، وتحتل أراضيها جزئياً، ويتولى أمرها نظام فيشي Vichy الذي أكثر من اتخاذ إجراءات تتسم بالتسلط والفرقة العنصرية" حينئذ طرحت مسألة الالتزام نفسها على نحو أشد حدة. هل يمكن أن يستمر الكاتب في الكتابة بينما يأتي كل يوم بنصيبه من البشاعات؟ هل على الإنسان أن يهرب من البلد، أم أن يلزم الصمت العنيد، أم أن يعبر عن نفسه مهما كان الثمن؟ أسئلة كثيرة تطرح من جديد موضوع

(1) شهدت إسبانيا طوال القرن التاسع عشر العديد من الاضطرابات السياسية المرتبطة بثورات المستعمرات التي كافتحت من أجل الاستقلال، كما ارتبطت بنزاعات داخلية على السلطة بين دعاة الليبرالية ودعاة الاشتراكية، بين المتحمسين للحكم المطلق والطامحين إلى الديمقراطية، بين الملكيين والجمهوريين. وترسم صورة الأحوال هناك في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين من عناصر منها: مغادرة الملك ألفونسو الثالث عشر البلاد في عام 1931 دون التنازل عن العرش، حركات شعبية راغبة في الإصلاح، تبلور برنامج إصلاحات شاملة، صعود اليمين في عام 1923، فوز اليسار في انتخابات 1936 مكوناً "الجبهة الشعبية"، تجتمع المعارضين وتنفيذ حركة قومية عسكرية برئاسة الجنرال فرانكو اتخذت هيئة الحرب الأهلية الدموية التي أحكمت قبضتها على إسبانيا الجمهورية بين عام 1937 و1939، ووقفت ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية إلى جانب فرانكو وحركته القومية وشاركتا في المعارك، وساندت روسيا والمنظومة الأممية معارضي فرانكو، ونصب فرانكو نفسه ديكتاتوراً، وعمل على بناء إسبانيا داخلياً، ولم يدخل الحرب إلى جانب هتلر وموسوليني، منتقياً من مساندة نظامه، وانتهت مرحلة فرانكو بإصلاحات داخلية وخارجية، منها إعادة الملكية. - وأثرت أحداث إسبانيا ومعاركها في الحركات السياسية في فرنسا، وانعكست في تكوين "الجبهة الشعبية"، وكان للييسار الفرنسي دوره في مساندة اليسار الإسباني، وفي التصدي لفرانكو. (المترجم)

وضع الإنثليكتوالي: هل يستطيع الإنثليكتوالي أن يقنع بالبقاء في برجه العاجي، وإذا كانت الإجابة بالنفي وقرر أن يلتزم، فبناءً على أي مبررات يختار بين معركة المقاومة بين السير على هوى النازية؟

ولا يرجع نشوء كل شيء في هذا التاريخ المعقد إلى عام ١٩٤٠. وهناك كتابة جديدة للتاريخ ("جيزيل ساپيرو" Gisèle Sapiro) تبين كيف ظهرت من وراء القُطع السافر وصدمة الانهيار عروضٌ سُبكت في غضون صراعات سابقة لا تقوم السياسة فيها مقام العنصر الوحيد. بعض المقولات التي سُبكت من قبل ستعود لتؤدي دورها من جديد بعد ١٩٤٠، من قبيل: التعارض بين العالم وبين الأديب (وهو الذي قام منذ مسألة "دريفوس" بحفز النزعة المضادة لنهج إنثليكتوالي اليمين الناقم من النخب الجمهورية الجديدة التي راحت تنافسهم) والتعارض بين الكلاسيكية وبين الرومنتيكية، بين النزعة التهذيبية الأخلاقية وبين الأدب الخالص، وكان "أندريه جيد" André Gide رمزه الذي هاجمه بعنف "هنري ماسيس" Henri Massis و"هنري بيرو" Henri Béraud منذ عام ١٩٢١. لم يكن الاحتلال، من وجهة النظر هذه، بداية، بل كان ختام متتابعات منطقية أُقيمت منذ عقود وستعود عندما تتاح الفرصة إلى الخدمة من جديد بمناسبة تصفية حسابات مقززة يجريها أولئك الذين وصفهم "أندريه جيد" André Gide بالساقطين بالكرة السوداء في اقتراع الـ "إن.إر.إف" «blackboulés de la NRF» جاعلاً من "الاحتلال" انتقاماً مصبوغاً يقيناً بالسياسة وإن لم تتفصل عنها أيضاً الصبغة الاجتماعية.

تعاون مع العدو بلا هوادة

• "بيتانية" أدبية

هناك عدد لا يجوز إغفاله من الرجال أرباب الأقلام داروا في فلك نظام فيشي Vichy. أولاً لأنهم استطاعوا، أحياناً من أجل الإبقاء على حياتهم، أن يكونوا

كفيلين للنظام الحاكم. هكذا قام "بيتان" **Pétain**، يُقوِّيه عزمه على أن توجد فرنسا الخالدة من جديد، باعثًا عبق الأرض، باستخدام أعمال "چونو" **Giono**، وأدباء مؤمنين بالمحلية، وعددٍ من أقطاب الأدب ("هنري بوردو" **Henri Bordeaux** و"رينيه بنجامان" **René Benjamin**). وساعده في ذلك أن طائفة من الكتاب، على الرغم من ارتيابهم، كانوا، على الأقل في البداية، مستعدين لاتباع خطاه: وهذه هي حال "إمانويل مونييه" **Emmanuel Mounier** و"كلود روا" **Claude Roy** و"إمانويل بيرل" **Emmanuel Berl** و"سانت-اجزوپيري" **Saint-Exupéry**. وهذه أيضًا حال كتاب كاثوليك مثل "جان دي فابريج" **Jean de Fabrègues**، وحال كتاب من أنصار قيام سلطة قوية مثل "بول كلودل" **Paul Claudel** الذي كتب **Ode au maréchal Pétain** "أنشودة للمارشال بيتان"، تمكّن من اجتذابهم إليه. وهناك في النهاية آخرون من قبيل "هنري ماسيس" **Henri Massis** ضمتهم أعلى دوائر نظام فيشي الحاكم.

في المنطقة الجنوبية فاقت العدّ الصحفُ الممالة، والجرائد المحلية ذات المضمون الذي تمليه بقدر كبير وكالة "إنترفرانس" صاحبة المجلات المهيبة - "لا ريفو دي دو موند" **La Revue des deux mondes** - مرورًا بجرائد أكثر تطرفًا - "كانديد" **Candide** و"جرينجوار" **Gringoire**.

ومن الممكن القول إن الأكاديمية الفرنسية مثلت البيتانية **pétainisme** الأدبية المؤسسية. والأكاديمية الفرنسية رمز الاستمرارية القومية ورؤية محافظة للأدب وهي التي انتخبت تحت القبة في عام ١٩٣٨ "شارل مورّا" **Charles Maurras** كانت تضم أقلية رافضة وبعض أقطاب التعاون مع الألمان يفترون عن الأغلبية المحافظة والبيتانية لهذه "الجماعة". والانتفاضة الأخيرة التي قام بها ابتداءً من عام ١٩٤٣ "جورج دوهامل" **Georges Duhamel** بمساعدة "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** وفرت على الأكاديمية الفرنسية أن تفقد شرفها تمامًا، وتتعرف البلاد المؤسسة

التي اقتصت بها الأكاديمية كيف تتقد الفيشويين في عصر التحرير كما عرفت كيف تحمي المعارضين في عصر نظام فيشي.

• نزعات التعاون مع الألمان

كان هناك إنتليكتواليون سلكوا مسارات لانمطية في قليل أو كثير من أمرهم انحازوا بالفعل صراحة لألمانيا. والذين صدروا عن اليمين المتطرف صفقوا بكلنا اليمين لهزيمة الجمهورية [الفرنسية] ولسياسة التطهير السياسي والعنصري التي استهلها هتلر [في فرنسا]. وإذا كانت صفوف إنتليكتوالي اليسار الهاريين من المنفى قبل الحرب [قد سلكت سبيل التعاون مع الألمان وأصبحت ممثلة فيه]، وبينهم عضو الاشتراكية الجديدة "مارسل ديا" Marcel Déat يتبعه بعض رفاق طريق السلام والمسالمة، وطائفة من الراديكاليين مثل "جان لوشير" Jean Luchaire و"برتران دي جوفينيل" Bertrand de Jouvenel أو "ألفريد فابر - لوس" Alfred Fabre-Luce، فإن عددًا من الشخصيات التي اعتبرت من الشخصيات الكبيرة آنذاك أصلهم من "العمل الفرنسي" l'Action française [كانوا ممن انحازوا لألمانيا]. فهذا هو "دريو لا روشيل" Drieu La Rochelle يتولى، بناء على طلب صديقه "أوتو آبيتس" Otto Abetz، رئاسة الـ "إن.إر.إف" NRF، بعد أن لقي طموحه إلى تشكيل حزب واحد بالاشتراك مع "دوريو" Doriot و"برجيري" Bergery قليلاً من تقدير الألمان. وكان متمسكاً بفكرة أن تكون هناك أوروبا تتسم بالرجولة والقوة تحت وصاية الألمان. وكان "روبير برازيك" Robert Brasillach هو الذي لا يخفي كراهيته [للمعادين لألمانيا النازية]: «ماذا ننتظر لكي نقتل النواب الشيوعيين بالرصاص وقد زُج بهم ما في السجن؟» هذا ما كتبه في عام ١٩٤١ بينما سجل في السنة نفسها عرضاً قاسياً لسوفي أحوال فرنسا، في مقال بعنوان: فترة ما قبل الحرب لدينا. جيل في العاصفة. وهو يتفق في الرأي مع "موريس بارديش" Maurice Bardèche حيث

يساوي بين إعجابه بنظام موسوليني وبين نظرة متحمسة إلى النازية. ويحقق "لوسيان ريباتيه" Lucien Rebatet نجاحًا صريحًا في سنة ١٩٤٢ بنشره كتاب مليء بمثل هذه الكراهية هو **Les Décombres** [= الأتقاض]. ولكن بإمكاننا أن نستحضر في ذهننا كتابات روائيين أقل التزامًا سياسيًا في فترة ما قبل الحرب، تجيش بهجمة "ضدسامية" عنيفة لدى "لوي - فردينان سيلين" Louis-Ferdinand Céline، أو تنبض بعشق الثقافة الألمانية لدى "جاك شاردون" Jacques Chardonne.

هذه النزعة الغائمة نحو التعاون مع الألمان يمكن تتبعها بسهولة في المجلات التي أسسوها وفي الأماكن التي اختلوا إليها. والأشد التزامًا [بالتعاون مع ألمانيا النازية] تركوا فيشي معتبرين إياها لينة لينة مفترطًا، وبنوا مداخلاتهم من خلال إذاعة "راديو باريس"، وترددوا على "المعهد الألماني" الذي تربع على عرشه "كارل إيبينج" Karl Epting و"كارل هاينتس بريمر" Karl Heinz Bremer، وشاركوا في رحلات الفنانين إلى ألمانيا، وجدوا أنفسهم من جديد في الـ "ليبريري ريف جوش" Librairie Rive gauche [حرفيًا = مكتبة شط السين الأيسر] أو في مجموعة "Collaboration" [التعاون] [مع الألمان]. وتزايدت مجلاتهم^(١): "لاجيرب" La Gerbe للمؤلف الفينداوي^(٢) "ألفونس دي شاتوبريان" Alphonse de Châteaubriant، و"أو بيلوري" Au pilori و"لوكري دي بيبيل" Le Cri du peuple للمؤلف "جاك دوريو" Jacques Doriot، و"أجورروي" Aujourd'hui التي كان يديرها أحد الموالين للنازي هو "جورج سواريز" Georges Suarez بعد استبعاد "هنري جانسون" Henri Jeanson، والمجلة التي عرفت أشد نجاح "جي سوي پارتو"

(١) أسماء هذه المجلات تدل على طابعها السياسي، فمجلة "لا جيرب" تنوّه على الأرجح بالمعنى العسكري للحزمة وهو القنابل الرهيبة المنهمرة على شكل الحزمة، ومجلة "أو بيلوري" تتكبر بالإعدام العلني، و"كري دي بيبيل" تعني حرفيًا: صرخة الشعب المسالم. (المترجم)

(٢) من إقليم شنديه Vendée غربي فرنسا. (المترجم)

Je suis partout [حرفيًا= أنا في كل مكان] والتي ولدت في فبراير ١٩٤١ ووصل توزيعها بسرعة إلى ٢٢٠٠٠٠ نسخة. وباستثناء المجلة الأخيرة كان مجمل المنشور من مجلات يجد صعوبة في اجتذاب الفرنسيين الذين لا يقدرون لغة الدعاية والتهويل. أما الصحافة المصورة فلقبت نجاحًا أفضل، وهذه هي حال "الاسمين" **La Semaine** [حرفيًا= الأسبوع] الشعبية ومجلة "لوتيميرير" **Le Téméraire** [حرفيًا= الجسور] الموجهة إلى الشباب. وكانت المقالات مثلها مثل الرسوم التي ازدهرت في هذه الجرائد تتسم بالحدة والشراسة. وهكذا كانت هذه هي سمتها قبل الحرب، ولكن استخدام مزيج من السباب والإهانة أصبح منظوميًا. كان هناك تشديد على ضرورة أن تكون هناك دولة قوية وعلى أن تكون هناك أوروبا قادرة وعلى إعادة تنظيم اجتماعي مستلهم من اشتراكية مُحيت سماتها الأصلية. وكان أكبر الأعداء المستهدفين في ذلك الوقت: اليهود والماسونيين والبلاشفة **bolcheviques**.

أما مجلة الـ "إن.إر.إف" **NRF** "لا نوڤل ريفو فرانسيز" **La Nouvelle Revue française** التي تولى رئاستها "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** في خريف عام ١٩٤٠ وجمعت قدرًا أوسع من الكتاب، وبنسبة أقل مجلة "كوميديا" **Comoedia** التي قال عنها مديرها "رينيه ديلانج" **René Delange** إنها بحق «منبر التعاون الإنتليكتوالي» [مع الألمان النازيين]، فإنهما شاركنا بكل تصميم في هذه الجوقة من الأصوات الموالية لألمانيا النازية.

وكلما مر الوقت، زادت الآراء راديكالية. وهو ما يفسر فقدان مجلة الـ "إن.إر.إف" **NRF** "لا نوڤل ريفو فرانسيز" **La Nouvelle Revue française** قراءها، فبعد أن كانوا ١١٠٠٠ في عام ١٩٤١ أصبحوا ٥٠٠٠ في عام ١٩٤٣ وهو عام اختفائهم. وزادت ضروب الالتزام السياسي تشبثًا. فلم يكن تعاوننا نشيطًا [مع الألمان النازيين] فقط، بل أصبح مرافقة لهم إلى ساعات الهزيمة الحالية: فقد

رافق "ألفونس دي شاتوبريان" **Alphonse de Châteaubriant** و"جان لوشير" **Jean Luchaire** و"لوسيان ريباتيه" **Lucien Rebatet** الجيش الألماني وهو ينسحب شرقاً. ولم تكن نزعة التعاون [مع الألمان النازيين] بالنسبة إلى عتاة المتطرفين انضماماً عابراً. ولم يكن من اللائق في نظرهم أن يتكروا لما التزموا به. وهذا ما يشهد عليه هذا التقرير الواضح الجلي الذي كتبه "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle**: «لعبنا، وأنا خسرتُ. وهأنذا أطلب الموت» **K** وانتحر في مارس ١٩٤٥.

تورط؟

إلا أن الغالبية العظمى لم تتخذ باختيارها مواقف محسومة على هذا النحو. فكيف نقيس إذن مقدار قبول النظام الحاكم كما عبر عنه أرباب أقلام اختاروا أن ينشروا في إطار حياة ثقافية فرنسية أعيد تركيبها بحسب رغبات الألمان؟

• الحفاظ على حياة إنتليكتوالية بأي ثمن

كانت سلطات الاحتلال تسعى إلى التمكين من استئناف النشاط الإنتليكتوالي في أسرع وقت ممكن بالمنطقة المحتلة. وإذا كان نفر من الألمان في باريس في أعقاب "أوتو أبيتز" **Otto Abetz** يولون الثقافة الفرنسية إعجاباً حقيقياً، فقد فهم ممثلو هتلر خاصة أنهم سيكونون مقبولين على نحو أفضل بقدر ما تعود الحياة الإنتليكتوالية إلى مسارها السوي. لم يكن من الحفاظ على التنوع بُدّ، ولكن الألمان ظلوا متنبهين. فهم يمارسون رقابة اقتصادية صارمة على جزء كبير من الصحافة عن طريق المشاركة في رأسمال صحف مثل: "لوبيتي باريسيان" **Le Petit Parisien**، "لوماتان" **Le Matin**، و"ليفير" **L'Œuvre**، و"إو-باري سوار" **Paris-Soir**، أو عن طريق عقود إعلانات معتمدة، مثلاً مع: "ليللوستراسيون"

L'Illustration، أو عن طريق حق النظر المباشر المخول للسفارة، كما هي الحال بالنسبة لـ "أوجوروي" Aujourd'hui أو لـ "أوتو" L'Auto. وكانوا يمارسون أيضًا ضغطًا قويًا عن طريق الوكالات الصحفية.

ووجد المحتلون صدى حقيقيًا لدى الناشرين الذين صح عزمهم على إعادة حركة الحياة الإنتليكتوالية: ومن جديد فتح "دينوئل" Denoël و"جاليمار" Gallimard و"جراستيه" Grasset أبوابهم ووقعوا «اتفاق الرقابة» الذي قبلوا فيه أن ينشروا أعمالاً على مسؤولياتهم هم: أي أنهم رغبوا في أن يحتفظوا بإرادتهم الحرة وأن يمارسوا الرقابة الذاتية. وبعض الكتب التي نشرها، مثل تلك التي نشرها "دينوئل" Denoël في مجموعته «اليهود في فرنسا» وغيرها، حتى إذا برروا موقفهم منها في عصر "التحرير"، كانت في صالح ألمانيا إلى أقصى حد. ولكنهم، إذا أخذنا في الاعتبار قوائم الكتب التي منعتها الرقابة الألمانية، كانوا يتأفون من رؤية أموال تأتي من الناحية الأخرى لنهر الراين وتنفذ إلى رؤسهم. في أيام وجود "المحتل" كان الكتاب أبعد ما يكونون عن أن يتصدوا بادعاء عدم الاستلام.

• النشر تجاه كل شيء وضد كل شيء

علينا أن نقرر وجود عدد منهم على الساحة الباريسية. كان "مارسل جوهاندو" Marcel Jouhandeau و"ساشا جيتري" Sacha Guitry و"بول موران" Paul Morand يختلفون مبتهجين إلى الدوائر الألمانية؛ وعُيّن "بول موران" Paul Morand في عام ١٩٤٣ «مبعوثًا خاصًا لدى ملك رومانيا»: فما أقل الحرج في أن يرى بصحبة السلطات الألمانية. وكانت الغالبية - دون أن تظهر بمظهر التباهي - مستمرة في النشر لدى دور نشر أو في مجلات محرّجة في قليل أو كثير من أمرها. كان "فاليري" Valéry و"إيلوار" Éluard و"جيد" Gide يسهمون

بالكتابة في مجلة الـ "إن.إر.إف" NRF "لا نوفل ريفو فرانسيز" La Nouvelle Revue française برئاسة "دريو لا روشيل" Drieu La Rochelle في شهرها الأولى، ومن بعدهم "الآن" Alain و"كلود روا" Claude Roy و"لوي جيُو" Louis Guilloux. في مجلة "كوميديا" Comoedia يمكننا أن نقرأ "جان لوي بارو" Jean-Louis Barrault و"كارنيه" Carné و"كلودل" Claudel و"كوكتو" Cocteau و"جبرودو" Giraudoux و"جان پول سارتر" Jean-Paul Sartre. ولدى الناشر نفسه أصدر كثيرون مؤلفاتهم: "فاليري" Valéry وأراجون Aragon، ولكن أيضًا بولهان Paulhan و"كامي" Camus و"بلانشو" Blanchot و"دوميزيل" Dumézi 1 و"جبرودو" Giraudoux و"كوكتو" Cocteau. وفي عام ١٩٤١ نشر "قرانسوا موريك" François Mauriac رواية La Pharisienne [= الفريسية] وفي عام ١٩٤٣ نشر "جان پول سارتر" Jean-Paul Sartre كتاب L'Être et le Néant [= الوجود والعدم]؛ في نفس العام نشرت "إلسا تريولييه" Elsa Triolet رواية "الحصان الأبيض" Le Cheval blanc لدى الناشر "دينوتل" Denoël وهو نفس الناشر الذي نشر عنده "لوي - فردينان سيلين" Louis-Ferdinand Céline و"الوسيان ريباتييه" Lucien Rebatet، وقدم "پول كلودل" Paul Claudel للمسرح "Le Soulier de satin [= حذاء من ساتان] (١٩٤٣) و"جان پول سارتر" Jean-Paul Sartre مسرحيتي Les Mouches [= الذباب] (١٩٤٣) و Huis clos [= جلسة سرية] (١٩٤٤).

لماذا قَبِلَ هؤلاء الرجال - الذين التزم عددٌ منهم التزامًا واسعًا في داخل المقاومة - بأن ينشروا مؤلفاتهم؟ هل هو ولاء للعدو؟ هل هو قصر نظر في إدراك مسار التاريخ؟ هل هو رفض منهم لهجر مهمتهم الأدبية؟ وواقع الأمر أن هذا التشبث بالكتابة كانت له دوافع مختلفة.

يبدو أن الكتاب أذهلتهم الهزيمة والهدنة [٢٢ يونيو ١٩٤٠]. والناس لا يكونون قط جمهورية يجمعون إجماعاً يوشك أن يكون كاملاً على أنها مفضوحة. وقد يكون الأفضل أن تلوح ألمانيا جالبة للخلاص. ثم إن نتيجة الحرب غير معروفة: فلماذا لا يلعبون هذه الورقة وبخاصة لأن القواعد التي فرضها العدو لا تلوح للكثيرين غير مقبولة؟ ودعاة التعاون مع الألمان وهم ينشرون صورة ألمانيا صاحبة ثقافة عظيمة عزيزة بأدبها وموسيقاها لم تكن مشاركتهم قليلة في جعل الوجود الأجنبي لطيفاً مستحباً. وغياب ردود الفعل على مدهامات اليهود وقتل مسجونين سياسيين يمكن تفسيره بـ "ضدسامية" و"ضدبلشفية" ظاهرتين للعيان على نطاق واسع بين الحربين، وبخاصة لأن سياسة الإبادة لم تكن معروفة لأنها لم تكن متخيّلة.

لم يكن الجميع غير موافقين، إلا إنهم كانوا يحكمون بأن من الخير الاستمرار، إما لكي يظهروا حضورهم ويبينوا أن الفرنسيين لا يزالون قادرين على أن يكتبوا تجاه كل شيء وضد كل شيء، وليكن ذلك عن أنانية أدبية ليس إلا. ولا يجوز أن ننسى أن "الاحتلال" كان بالنسبة إلى البعض الفرصة غير المتوقعة ليصنعوا لهم مكاناً في الحياة الأدبية الفرنسية حيث غابت الشخصيات الكبيرة. ومن الممكن أن يعني التورط على هذا النحو أن الالتزام السياسي لا يقهر عشق الكتابة. ويرى "جان جييهنو" Jean Guéhenno الذي تشبث سرّاً بالكتابة (وسينشر فيما بعد "يوميات السنوات السوداء") في هذا علامة على غياب عظمة أرباب الأقلام الذين لم يعلموا في اللحظة المواتية أن يتعرفوا الأسبقية.

وإذا كان أدباء ممن ينشرون في وضح النهار مثل "جان بول سارتر" Jean-Paul Sartre يلتزمون "المقاومة"، فقد كان هناك آخرون يُؤمنون التناقض صراحةً ويسبّرون على رسم "جان بولهان" Jean Paulhan. ونحن نجده من حين إلى حين بجانب "دريو لا روشيل" Drieu La Rochelle في مجلة الـ "إن.إر.إف"

NRF "لا نوقل ريفو فرانسيز" La Nouvelle كما نجده في مجلات مستترة. بل إنه في وقت متأخر (١٩٤٣) يقبل المشاركة في مجلة "كوميديا" Comoedia. هذا الرجل الذي تصدى قلبه لكل التحديات يرى أن الأدب له الغلبة على السياسة وأن الأديب له، مثل آخرين، أن يخطئ. وهو شخصية كاشفة لكل غامض في العصر، وتثبت حالته أنه ليس هناك مزيج مستحيل بين أولئك الذين تحذوهم إرادة الكتابة إلى المشاركة في الحياة الأدبية في زمانهم، وبين أولئك الذين مهما قالوا يجدون فيها حسابهم سياسيًا.

وأقل ما يمكن أن نفعله هو أن نفتح قوسًا كبيرًا يختلط فيه التبدل والاستهتار، إرادة المتعة وإرادة عدم انتظار نهاية نائية للصراع لكي ينشر الكاتب ما يكتبه، كما يقترح في فبراير ١٩٤٦ "جورج دوهامل" Georges Duhamel مستحضرًا في ذهنه «خطيئة ارتكبت عن استخفاف، عن غباء، عن ضعف». ولم تكن تلك حال الفنانين والمفكرين الذين اختاروا أن يعارضوا.

المقاومة الإنتليكتوالية

اتخذت ردود الفعل تعبيرات مختلفة، من الصمت الإرادي إلى الالتزام الأدبي، ومن اختيار المنفى إلى حمل السلاح في أدغال المقاومة^(١). وكان الناس آنذاك بعيدين عن الحوارات التي يتعارض فيها المتحزبون للمسالمة وللأممية من ناحية والمدافعون الأشاوس عن الأمة من الناحية الأخرى. ولقد وقف موقف المعارضة حيال التعاون مع ألمانيا: شعراء وكتّاب وجامعيون جعلوا من أنفسهم

(١) يستخدمون في الفرنسية كلمة "ماكي" maquis (=أجمة، دغل) التي اكتسبت في فترة المقاومة معنى خاصًا وهو مكان اختفاء رجال المقاومة المسلحة ضد الاحتلال الألماني النازي. (المترجم)

رُسِّل فرنسا مناضلة باسم قيم الإنسانية العظمى. من شيوعيين إلى كاثوليك ناضل المناضلون عندئذ من أجل العودة إلى امتلاك الروح الفرنسية.

• الصمت أو الرحيل؟

تضمن الحد الأدنى من أحكام سلوك كتاب الرفض عدم التعاون مع الصحافة الباريسية باستثناء مجلة "كوميديا" *Comoedia*؛ والحد الأعلى يساوي بين الأدب المشروع وبين أدب الخيانة، ويوصي بناء على هذا بالامتناع. ومع ذلك فقد كان أولئك الذين اختاروا الصمت منذ البداية نادرين: "روجييه مارتان دو جار" *Roger Martin de Gard* و"أندريه مالرو" *André Malraux* وأندريه شامسون *André Chamson* و"جان جيهينو" *Jean Guéhenno* و"تريستان تزارا" *Tristan Tzara* و"رينيه شار" *René Char* و"ميشيل ليريس" *Michel Leiris*. وتبعهم متأخرًا جدًا "فرانسوا مورياك" *François Mauriac* بعد أن تردد ما شاء له القردد، وحث الكتاب في أكتوبر ١٩٤٢ على أن يواجهوا «امتحان الصمت»: وألا ينشروا شيئًا وأن ينتظروا أيامًا أفضل. هل هذه هي حركة الشجاعة التي يرمز إليها الصمت والتي وضعها "فيركور" *Vercors* في قصته *Le silence de la mer* [= صمت البحر].

وآخرون سلكوا سبيل منقَى اتسم بميزة السماح لهم بالكلام دون ما تورط. من لندن جاء الخطاب سياسيًا صريحًا. فقد التزم الأستاذ "رينيه كاسان" *René Cassin* العمل مع الجنرال ديغول. وفي موقع أبعد عمل "ريمون آرون" *Reymond Aron* في لندن رئيس تحرير صحيفة "فرانس ليبر" *France libre* [= فرنسا الحرة] سن ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤. ومن الروائيين من اتخذوا لهم مواقع على الأرض هناك، وهذا "جوزيف كيسل" *Joseph Kessel* وابن أخته "موريس دروون"

عام Maurice Druon يؤلفان "نشيد الأنصار" Chant des partisans الشهير في عام ١٩٤٣. وفي إذاعة الـ BBC بي.بي.سي. التي كانت تبث بشكل منظومي شجيباً لما يذيعه "رايو فيشي القومي" و"راديو باريس" وهما في قبضة الألمان، تلاقى "موريس شومان" Maurice Schumann و"بيير بوردان" Pierre Bourdan و"بيير داك" Pierre Dac وكلهم شخصيات ستلعب بعد الحرب أدوار صدارة.

وفي ربوع أخرى بأوروبا تبدت معالم بلدين واضحة جلية: سويسرا والاتحاد السوفيتي. في سويسرا اجتهدت مجلات أدبية هي مجلة Les Cahiers du Rhône ومجلة Traits ومجلة Lettres في ترويج مؤلفات لم تنشر من قبل. ومن الاتحاد السوفيتي حاول "جان - ريشار بلوك" Jean-Richard Bloch - الذي سعى من قبل إلى التوفيق بين الفن والثورة - أن ينشر صورة لستالين محرراً عظيماً لأوروبا.

ووجد البعض ملاذاً في الولايات المتحدة الأمريكية، وأغلبهم سافروا عن طريق مرسيليا، يعبرون عن إرادة الفرار من نظام لاح لأعينهم أثيماً. والولايات المتحدة الأمريكية بوتقة تلتقت السرياليين مثل: "بريتون" Breton و"ماكس إرنست" Max Ernst، وكتاباً من فترة ما بين الحربين "سانت-اجزوبيري" Saint-Exupéry أو "جول رومان" Jules Romains، وشعراء مساراتهم غريبة من مثل "أليكسي ليجيه" Alexis Léger ("سان جون - بيرس" Saint-John Perse) أو علماء مثل الأنثروبولوجي "كلود - ليفي ستروس" Claude Lévi-Strauss أو مفكرين كاثوليك مثل "جاك ماريان" Jacques Maitain. كلهم يجتمعون على فكرة واحدة وهي: متابعة النشاط الأدبي والعلمي الفرنسي. وطبعات الكتب التي أصدرتها دار النشر المسماة "لاميزون فرانسيز" La Maison française، ومجلات "إيفان جرول" Ivan Groll المسماة "رينسانس" Renaissance أو "هيميسفير"

Hémisphères، والإذاعة "لافوا دي لاميريك" La Voix de l'Amérique [صوت أمريكا] كلها عوامل فعالة تتيح لخيوط الكلمة ألا ينقطع.

وفي أمريكا اللاتينية كان الوجود الفرنسي جديرًا بالأبلا يغفله غافل: هناك نشر "برنانوس" Bernanos و"كايوا" Caillois و"بيريه" Péret و"سوبرفيل" Supervielle، وأتاح "لوي جوفيه" Louis Jovet تقديم جولات لعروضه هناك.

هكذا تكوّن مكانٌ أدبي في المنفى مركزه السطحي نيو يورك يدير حوارًا مع الأقطاب الأمريكية (الكندية والأمريكية اللاتينية، والشرق أوسطية (بيروت، القاهرة) ثم الجزائر بعد برهة. حول المدرسة الحرة للدراسات العليا في نيو يورك، المؤسسة الكبيرة الوحيدة في المنفى الجامعي، دارت رحى معركة إنترنتالية بمعنى الكلمة: الرد على رفض الواقع كما مارسه "فيشي" Vichy، ومناهضة الارتباك المقصود ورفض تسهيلات الندم. ولقد لقي الفنانون والجامعيون ومن تأتلف منهم النخب الإنترنتالية عند عودتهم إلى فرنسا إبان التحرير ألوانًا متباينة من الاستقبال، وسيسهمون في تدويل التبادل الثقافي بعد ١٩٤٥. وأصبح "كلود ليفي - ستروس" Claude Lévi-Strauss من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٤٨ أول مستشار ثقافي لدى الولايات المتحدة الأمريكية تعيينه فرنسا الحرة في نيو يورك.

• القول والكتابة

سواء في السر أم في العلن تضاعفت كتيبات وقصائد ورسائل ومقالات وبخاصة بعد ١٩٤٢. أما المجلات وطبعات الكتب فغالبًا ما تولى نشرها الشيوعيون الذين تعاضم نفوذهم يومًا بعد يوم.

في باريس وفي مجمل المنطقة المحتلة كان الموقف خطيرًا: كان من الضروري التصدي^١ ليقظة الألمان، إلا أن يقظة الألمان كانت رهيبية، يشهد عليها

فشل مجلة "ريزيستانس" **Résistance** [= المقاومة] المرتبط بتقويض شبكة "متحف الإنسان". كان الذي كتب المجلة أساسًا شابان متخصصان في الإثنولوجيا هما "بوريس فيلده" **Boris Vildé** و"أناتول ليفيتسكي" **Anatole Lewitzky**، يساعدهما الكاتبان "جان كاسو" **Jean Cassou** و"كلود أفيلين" **Claude Aveline** المشتركان مع آخرين منهم مدير المتحف "بول ريفيه" **Paul Rivet** و"جان پولهان" **Jean Paulhan**، والمجلة تؤكد بوضوح نواياها: «المقاومة! تلك هي الصيحة التي تخرج من قلبك إلى الجميع، في الغم الذي تركتكم فيه كارثة الوطن». لم يظهر من المجلة إلا أربعة أعداد، واغتيل المحرران الأساسيان "فيلده" **Vildé** و"ليفيتسكي" **Lewitzky** في فبراير ١٩٤٢.

وإنما يجد أرباب الأقلام في مجال النشر المستتر العون الذي ينشدونه، وبخاصة "طبقات منتصف الليل" الشهيرة التي نجمت عن خطة عفوية مشتركة نفذها حفار زنكغراف هو "جان بروللر" **Jean Bruller** معروف أكثر باسم "فيركور" **Vercors**، وكاتب هو "بيير دي ليسكور" **Pierre de Lescure** وطباع هو "أولار" **Aulard**.

ولكن سعة النشر المستتر يستحقها الشيوعيون على أية حال. فهم اعتادوا العمل المستتر وأصبحوا معلمين في فن التنظيم ولذلك نجحوا في اجتذاب الإنثليكتواليين الذين لا ينتمون إلى الحزب. عالم الفيزياء "سولومون" **Solomon** والفيلسوف "بوليتسر" **Politzer** وعلى نحو خاص أستاذ الألمانية الشاب "چاك ديكور" **Jacques Decour** نشروا ابتداءً من يناير ١٩٤١ "الجامعة الحرة" **L'Université libre**. ونشروا هم أنفسهم بمساعدة "بول لانجيفان" **Paul Langevin** في الشهر التالي "الفكر الحر" **La Pensée libre** الذي أفسح مكاناً للشعر لا يمكن إغفاله. وهناك ما هو أكثر أهمية ألا وهو تأسيس مجلة "ليتر فرانسيز" **Lettres françaises** في السنة نفسها. ورافق الرجال الثلاثة "چاك ديبي-بريدل"

Jacques Debû-Bridel وبصفة خاصة "جان بولهان" Jean Paulhan الذي انتهى به الأمر إلى هجر مجلة الـ "إن.إر.إف" NRF "لا نوفل ريفو فرانسيز" La Nouvelle Revue française التي كان "دريو لا روشيل" Drieu La Rochelle يديرها. وكان تاريخها حافلاً بالأحداث: لم يستطع العدد الأول أن يرى النور بعد اعتقال "جاك ديكور" Jacques Decour الذي اغتيل بالرصاص في مايو ١٩٤٢ مع "سولومون" Solomon و"بوليتسر" Politzer. ولكن المجلة انطلقت في عام ١٩٤٢ بفضل شيوعي آخر هو "كلود مورجان" Claude Morgan وأديبة شديدة البأس هي "إديث توما" Édith Thomas. وحققت المجلة عشرين عدداً في سياق من الرقابة والقحط وتمكنت من ضم العديد من المؤلفين: إلى جانب النصوص المقدمة من أعضاء لجنة الإدارة الموسعة التي نرى فيها أراجون Aragon و"جان جيبينو" Jean Guéhenno و"فيلدراك" Vildrac و"فرانسوا مورياك" François Mauriac امتد نثر وشعر "إلسا تريوليه" Elsa Triolet و"ريمون كونو" Raymond Queneau و"جان پول سارتر" Jean-Paul Sartre و"سيجرس" Seghers أو "تارديو" Tardieu. وأصبحت المجلة لسان حال "اللجنة القومية للكتاب" CNE. ولعب الشيوعيون في هذه المجلة دوراً حاسماً عن طريق أراجون Aragon أو "إيلوار" Éluard، ولكن ساعة الانفتاح دقت وجمعت المجلة رجالاً قريبين من اليسار - "جان كاسو" Jean Cassou و"جورج فريدمان" Georges Friedmann و"كلود أفيلين" Claude Aveline - كما جمعت كتاباً لا يمكن تصنيفهم - "أندرية مالرو" André Malraux و"جان پول سارتر" Jean-Paul Sartre و"كامي" Camus. وبفضل "اللجنة القومية للكتاب" CNE تم في مارس ١٩٤٤ طبع "تقويم الآداب الفرنسية" الذي يتيح الإحاطة بمجمل الطباعات المستترة التي نشرت تحت "الاحتلال". وهو يضم كذلك مشروعات إعادة تنظيم المهنة و«قوائم سوداء» للتعاون الإنثليكتوالي [= مع ألمانيا النازية].

لا ريب في أن هؤلاء نجحوا في منح الصفة الذكية - الـ "إنتليجنسيا -
بنيات صلبة وفي اجتذاب حاشية كاملة من كتاب غير شيوعيين. إلا أنه عندما بدت
نهاية الحرب وشيكة في عام ١٩٤٤، وبذل أعضاء الحزب جهداً عارماً متزايداً
مروراً بـ "فرانسوا موريك" François Mauriac و"بول كلودل"
Paul Claudel أو "جيد" Gide.

في المنطقة الجنوبية وفي شمال أفريقيا، كان النشر العلني في راحة النهار
غالباً على الطبعات المستترة. وكانت الطبعات المستترة موجودة مرتبطة بحركات
المقاومة مثل صحف "كومبا" Combat [= القتال] و"ليبيراسيون سود" Libération-Sud
[= تحرير الجنوب] (نشر مؤسسها "إيمانويل داستييه" Emmanuel d'Astier في الـ
"كاييه" Cahiers في عام ١٩٤٣ "تشيد الأنصار" Chant des partisans^(١))
و"فرانتيرير" Franc-tireur [= القناص] الذي كانت طبعاته تصل إلى نحو
١٥٠٠٠٠ نسخة، وكم من صحفي جهز هناك أسلحته الأولى. وبالتوازي مع هذا
انفصلت بعض المجلات التي كانت تنعم بتصريح. وهذه هي مجلة "فونتين"
Fontaine التي أنشأها في مدينة الجزائر "ماكس-بول فوشيه" Max-Pol Fouchet
يؤكد بوضوح أهدافه: «ستعمل بكل ما في قلوبنا من حب على دوام نصرها
[نصر فرنسا] الذي لا مساس به» (افتتاحية يونيو ١٩٤٠). من معقله
في "فيلنييف - لِس - أفينيون" Villeneuve-lès-Avignon حول Pierre Seghers
"بيير سيجرس" Poètes casqués [= شعراء بخوذات] إلى Poésie 40 [= شعر ٤٠].
وظل على مدى سنوات يمارس هناك عملاً دقيقاً في التخطيط للمستقبل ويضاعف
نشر أعمال لم تكن نشرت من قبل. ونجد في مرسلينا نفس الطموح بفضل مجلة

(١) في المنفى الإنجليزي ألف "جوزيف كيسل" Joseph Kessel وابن أخته "موريس درون" Maurice Druon "تشيد الأنصار" Chant des partisans في عام ١٩٤٣ وحقق شهرة واسعة. (المترجم).

الـ "كاييه دي سود" Cahiers du sud التي أسسها "جان بالار" Jean Ballard قبل الحرب، وفي ليون أدت مجلة "كونفلوانس" Confluences نفس الدور وعلى رأسها "رينيه تافرنيه" René Tavernier.

هل يمكن إزاء هذا كله أن نميز لغة جديدة مرتبطة بالمقاومة؟ إذا لم نكن نجد على الإطلاق نقاطاً مشتركة بين شعراء مختلفين اختلافاً ظاهراً مثل "أراجون" Aragon و"دينوس" Desnos و"إيمانويل" Emmanuel و"بونج" Ponge و"جيفيك" Guillevic و"سيجرس" Seghers أو"تارديو" Tardieu، فإننا نميز لغة أصبحت كلاسيكية غنائية واحدة بالوطن الذي وُجد مرة أخرى.

والبعض يحملون معركتهم إلى مكان آخر محاولين الدفاع عن وطنهم على نحو يختلف عن الدفاع عنه بأبيات من الشعر.

• العمل

اختار بعضهم "المقاومة" النشيطة في داخل شبكات مثل "كومبا" Combat [= القتال]، "ليبيراسيون" Libération [= التحرير]، "فرانتيرير" Franc-tireur [= القناص]. ومنهم من ذهب إلى الماكي maquis أي أدغال الكفاح، أو تحمل بمهمة جمع ونقل المعلومات العسيرة، وسقط عدد في القتال مثل "جان پريفو" Jean Prévoست في الفرکور Vercors و"جان كافاييس" Jean Cavallès. وبقي غيرهم قائمين حيث استأنفوا العمل بعد الحرب مثل "رينيه شار" René Char ومثل الكابتن ألكسندر Alexandre الذي فضل العمل على الصمت (كتب: «في مواجهة كل شيء، كل هذا، مسدس»). وغير هؤلاء وأولئك، بصفة خاصة الشيوعيون، وهم منظمون بشكل أحسن، وبصفة خاصة في قلب "الجبهة الشعبية"، واشتراكيون متفرقون، سيخرجون مكلفين بهالات المجد ولن يترددوا في إعلان انتمائهم

لصراعهم المقاوم من أجل أن يجتذبوا متقفين فتنهم كفاحهم. ومنهم من يستخلصون من لعبة "التحرير" شارتهم السياسية: فقد عمل "مالرو" Malraux عمله في فرقته، فرقة الألزاس واللورين **Alsace-Lorraine**، وثمة كتّاب وصحفيون عملوا من العاصمة أو من شمال أفريقيا فحصلوا على مسئوليات حكومية هامة.

هكذا عندما حان حين "التحرير" كان المشهد الأدبي والإنتليكتوالي قد تجدد جزئياً. فمن وراء الصراعات والمواقف المتخذة، أخذت تصدعات سياسية وكذلك اجتماعية، ثقافية وكذلك أجيالية تززع بلاغة النزعة الإجماعية المقاومة⁽¹⁾. وواقع الأمر أن تحالف الأدب المقاوم الكبير لم يخدم طويلاً عملية التطبيع بعد الحرب. ولاح فركور **Vercors** على هيئة الشخصية التي تددت أوهامها وجاشت عاطفتها في هذا المخرج المستحيل من عصر البطولة. ارتبط القطع مباشرة بصراعات الجيلين بين الكتّاب الشباب المتخرجين من المقاومة وبين الكتّاب الأكبر سناً والذين هم أيضاً الأكثر شهرة، وكل شيء في اتجاه سيطرة تزداد وضوحاً للحزب الشيوعي على "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE** عن طريق الثنائي المهيب الرائع "أراجون" **Aragon** و"تريولييه" **Triolet**. وابتداءً من نهاية عام ١٩٤٦ صك الكتّاب العظام الأكبر سناً، في أعقاب "جان پولهان" **Jean Paulhan** باب "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE** وعندما فعل "فرانسوا مورياك" **François Mauriac** نفس الشيء في عام ١٩٤٨ لم تعد "اللجنة القومية للكتّاب" **CNE** المؤسسة الممثلة للمهنة كلها، بل أصبحت جهاز التهيج الثقافي للحزب الشيوعي الفرنسي **PCF** الذي سرعان ما وجد لنفسه معارك بديلة ضد الإمبريالية أو من أجل حركة السلام.

(1) unanimisme résistant

الفصل الخامس

الجمهورية الرابعة: نحو ديمقراطية ثقافية

بعد أربع سنوات من حرب "فرنكو - فرنسية" [أي فرنسية فرنسية] لعبت مجددًا فصلها الأخير إبان "التطهير"، بث "التحرير"^(١) نسمة أمل في تحالف وطني كبير يمكن أن ينشأ على الإخاء الذي يعتمد المقاومة ويمتد إلى وقت السلام. وتبعت هذه النزعة الإجماعية السياسية المطبوعة بالروح الثورية ابتداءً من عام ١٩٤٧ حقبة الحرب الباردة ثم معارك إنهاء الاستعمار.

هكذا شجعت هذه الحقبة بُعدًا شديد الإيديولوجية استثمر أولاً في الحوارات الفكرية المفعمة بالسياسة التي وجدت هنا مكان تعريف هويتها وتثبيتها؛ وكان الإبداع الفني غزيرًا بلورًا مرساه التاريخي على نحو مختلف: فقد سجل التغيير الجذري الذي جرى مع الحرب مجددًا أشكال تعبيره تجديدًا شاملاً.

ومع صعود فرنسا في الخمسينيات، وقد أعيد بناؤها اقتصاديًا، وحدثت اجتماعيًا، وخطت ثقافيًا على طريق مرحلة انتقالية، أصبحت الثقافة رهانًا جوهريًا. وغدت الثقافة موضوع مناقشات عديدة حول تكييفاتها في الإيصال وشروطها في الانتشار الديمقراطي. واتخذ الخطاب الثقافي إذن اتساعًا غير مسبوق، فكان في آن واحد مكافحًا ومؤسسيًا، يضيف لونه على هذا العقد الذي كان من مناحٍ أخرى مضطربًا نتيجة تغلغل ثقافة واسعة تدفن نهائيًا الصورة الثقافية التي عرفها النصف الأول من القرن.

(١) هناك مجموعة من الكلمات ارتبطت بالأحداث في فرنسا وأصبح لها دلالة نوعية، من قبيل: المقاومة والتعاون والتحرير والتطهير والأدغال (الماكي) وكثيرًا ما تكتب بحرف استهلاكي كبير، ونحن نضعها بين علامات تنصيص. (المترجم).

من اللامعقول **absurde** المسرحي إلى المجرّد **abstrait** في الرسم أو الموسيقى يعمل في فترة ما بعد الحرب منطق واحد هو منطق فقدان المعنى المباشر. وواقع الأمر أنه ليس هناك على الإطلاق بالنسبة إلى الفنانين الذين أتوا بعد "الهولوكوست" (1) أي معنى لمحاولة ترجمة واقع ما لم يُعَدَّ له معنى إلى كلمات أو أشكال أو نغمات. وعلى الرغم من ذلك فإن السعي إلى المعنى والبحث عن التعبير الصحيح يبرزان من جديد بتكبيفات أخرى في الرسم والموسيقى والعمارة أو المسرح، ألا وهي: المهوش **informe** (2) والمغمم **inarticulé** (3) هما اللذان أصبح المطلوب من الآن فصاعدًا جعلهما يعبران أكثر وأفضل عن الوضع الإنساني.

«مسرح اللامعقول»

• المسرح إبان التحرير

كان التطور المسرحي منذ بداية القرن متضامناً مع الفنون الأخرى: وكان يتجه نحو تجريد يتأكد تأكيداً متزايداً، نحو كيفية لنقل الواقع بطريقة يتضاءل فيها الإيماء تضاءلاً متزايداً. واتجهت الواقعية إلى الاختفاء من المسرح ابتداءً من ناتورالية "أنطوان" **Antoine** التي شككت فيها في نهاية القرن الماضي، وصولاً

(1) **Holocauste** كلمة من أصل لاتيني إغريقي (حرفياً = حرق كامل) تعني في العقيدة اليهودية تقديم قربان يحرق تماماً حتى يفنى، ثم استخدمت بمعنى التضحية الكاملة دون التزام بالحرق، وأخيراً كتر استخدامهما إشارة إلى حرق البشر المنسوب إلى النازية. (المترجم).

(2) بتعبير آخر: (اللاشكلي). (المترجم).

(3) بتعبير آخر: (اللاميين). (المترجم).

إلى "إعادة المَسْرَحَة" rethéâtralisation التي نهض بها مخرجو الكارتل Cartel. وتتدرج الخمسينيات في مدارج هذا الموروث من النزعة الصدواقعية المسرحية antiréalisme théâtral، ولكن الذين أسهموا في إعادة صياغة المشكلة كانوا في هذه المرة مؤلفين جددًا ولم يكونوا مخرجين.

وعلينا قبل ذلك أن نقرر أن عالم المسرح إبان "التحرير" كان مطابقًا لما سبق وكان مجددًا في آن واحد. استمر المؤلفون المكرسون في تقديم مسرحيات "جيرودو" Giraudoux حصد نجاحًا كبيرًا بمسرحيته *La Folle de Chaillot* [= مجنونة شايو] التي أخرجها "جوفيه" Jovet في عام ١٩٤٥. "كلوديل" Claudel الذي كان الناس يقرعون مسرحياته أكثر مما يخرجها مخرجون على المسرح، كان يفرض عالمًا مسرحيًا له حضوره المتزايد على المشهد في فترة ما بعد الحرب. وكان "سالاكرو" Salacrou و"مونترلان" Montherlant و"أنوي" Anouilh دائمًا على قمة الإعلانات المسرحية الأفيشات. ومع ذلك فقد ظهر كتابٌ جدد جددوا الموضوعات التي يتناولها المسرح. "جاك أديبيري" Jacques Audiberti و"هنري بيثيت" Henri Pichette و"جان فونيه" Jean Vauthier و"جورج شحاده" Georges Schéhadé كانوا في ذلك الحين أسماء لم تُعرف بعد، ولكنهم خلقوا شريانًا شعريًا غير مسبوق نسبيًا في فرنسا، وما تمر أعوام قلائل حتى يزدهر إبداعهم أي ازدهار. ولكن الساعة التي دقت، كانت ساعة الوجودية. وواقع الأمر أن "جان - بول سارتر" Jean-Paul Sartre و"ألبيير كامي" Albert Camus هما المؤلفان المسرحيان لـ «مسرح الموقف» هذا المسرح الذي يضع في المشهد أفرادًا في عزلة نهائية، غرباء على أنفسهم وعلى العالم المحيط بهم. ما معنى الوضع الإنساني؟ من الإنسان؟ هذان هما السؤالان اللذان يعالجهما هذا المسرح، كما يعالجهما في نفس الوقت شعر ما بعد الحرب. في عام ١٩٤٥ ظهرت على المسرح "كاليجولا" Caligula مسرحية "ألبيير كامي" Albert Camus التي كشفت

عن [موهبة الممثل] "جيرار فيليب" Gérard Philippe، ثم ظهرت على المسرح في عام ١٩٤٩ Les Justes [= العادلون] تأليف "ألبيير كامى" Albert Camus أيضاً؛ أما Morts sans sepulture [= موتى ولا مدفن] و La Putain respectueuse [= العاهرة المحترمة] و Les Mains sales [= الأيدي القذرة] لـ "جان - پول سارتر" Jean-Paul Sartre فهي مسرحيات تطورت في عالم من المآزق الأخلاقية تصطدم فيه المثالية بالبراجماتية، وتصطدم «نفس العادل النقية» بـ «الأيدي القذرة»... و"سارتر" Sartre و"كامى" Camus فيلسوفان أخلاقيان قبل أن يكونا كاتبين مسرحيين، ولهذا جعلنا من مسرحهما دعامة فلسفية حاملة أكثر من أن يكون مسرحاً ذا غاية فنية. على أن الموضوعات التي تشعبت هكذا - أي: قُرِبَت من جماهير الشعب - وبخاصة اللامعقول والوضع الإنساني - لم تكن غريبة على المسرح الذي بزغ في مستهل الخمسينيات والذي سمي عموماً «مسرح اللامعقول» أو «المسرح الجديد».

• تراجمها للغة

مسرح جديد، مسرح المؤلف: من الآن فصاعداً أصبح المؤلف المسرحي في مكان التشريف، الناس يذهبون لمشاهدة مسرحية من تأليف "بيكيت" Beckett أو "يونيسكو" Ionesco أو "أداموف" Adamov أكثر مما يذهبون لمشاهدة عرض [المخرج] "روجييه بلان" Roger Blin. ومؤلفو المسرح الجديد إذ يشككون معاً في الإدراك الجماعي للواقع وفي أشكال المسرح التقليدي، يُعتبرون صنّاع ثورة مسرحية حقيقية تطبع بطابعها كلُّ النصف الثاني من القرن.

في مسرحية La Cantatrice chauve [= المغنية الصلعاء] (١٩٥٠) أو في مسرحية Les Chaises [= الكراسي] (١٩٥٢) يُحيي "أوجين يونيسكو"

Eugène Ionesco صاحبًا انهيار الواقع؛ و«سَحَقُ اللغة» الذي يقوم به هو في خدمة فراغ شامل أو هو على العكس في خدمة إحساسٍ بوجودٍ مُفْرِط يتم التعبير عنه بكثرة مفردة في الأشياء هكذا في مسرحية **Les Chaises** [= الكراسي]. أما في مسرحية **L'Invasion** [= الغزو] (١٩٤٩) أو في مسرحية **La Grande et la petite manœuvre** [= المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة] (١٩٥٠) يعبر "أداموف" Adamov عن قلق ميتافيزيقي أكثر نقاءً حيث الوضع الإنساني يفسده دائمًا إرهابًا لامعقول ومطلق. و"بيكيت" Beckett عن نفسه يتذوق ياسًا أكثر تجردًا وربما أكثر بلوغًا للغاية. ومسرحيته الأولى **En attendant Godot** [= في انتظار "جودو"] (١٩٥٣) تضع في المشهد رجلين نصف الواحد منهما هزلي ونصقه الآخر صلوك، ينتظران. "جودو" (Godot) الذي ينتهي شيئًا فشيئًا إلى رسم شخص "الغياب". في هذه المسرحية كما في مسرحية **Fin de partie** [= آخر الدور] (١٩٥٦) أو في مسرحية **Oh les beaux jours!** [= آه ما أجمل الأيام] (١٩٦١) ليست الأشخاص سوى آلات كلام؛ لأنهم لم يعد لديهم ما يعملونه سوى هذا: أن يسترسلوا في مونولوجات طويلة يلتصقون فيها إلى أن ينتهي «هذا». وتتلخص النسكية **ascétisme** اللغوية عندئذ في مقاطع هجائية أحادية متوالية. و"جان جينيه" Jean Genet يقطع صلته بهذه الجماليات الاختزالية «دائمًا أقل»: أما شاعرية رواياته البذخة فيعبر عنها على المسرح الكلف الذوقي المسرف المفرط المنصب على المقدس والشعائري والاحتفالي مخدومًا بديكورات تشكل المشاركة الجميلة للتشظير والمزاوجة وأنواع الإفساد والإتلاف كما في مسرحية **Les Bonnes** [= الخادمات] (١٩٤٧) أو في مسرحية **Les Paravents** [= الأستار] (١٩٦١).

أخرج هذه المسرحيات مخرجون رواد مغامرون مثل "روجيه بلان" Roger Blin في قاعات على الشاطئ الأيسر [لنهر السين] التي يسمح تواضعها باستمرار العروض لسنوات ما وجدت المسرحية جمهورًا - مسرح نوكتامبول

Noctambules ومسرح بابلون **Babylone** وقاعة لانكري **Lancry** - وسرعان ما حصدت الأعمال التي أنتجها المسرحُ الجديدُ الشهرةَ. ونال "بيكيت" **Beckett** نجاحًا مباشرًا. أما "يونيسكو" **Ionesco** فنال التكريس متأخرًا. وجمهورهما الدولي يجيش بحيوية فائقة لأنه يتعرف إلى بحثيات شبيهة في بلاد أخرى وإلى موروثات مسرحية مختلفة: هكذا يشارك المسرح الإنجليزي الشاب مع "هارالد بيتر" **Arthur Miller** ومقابله في أمريكا عبر المحيط مع آرثر ميللر " **Harald Pinter** و"إدوارد فرنكلين ألبى" **Edward Franklin Albee** في حركة أكثر اتساعًا، تبلورت حول مؤلفي المسرح الفرنسي الجديد، ولا بد من أن نذكر أن أكثرهم من أصول أجنبية.

و«مسرح اللامعقول» إذ ينتسب إلى «العضة المحسوسة» العزيزة على "ارتو" **Artaud** اعتمادًا على موضوعاته الجديدة وشخصه الجديدة، تطلب بالضرورة إخراجًا ملائمًا يحترم البُعد "الضد مسرحي" **antithéâtrale** لهذه المسرحيات التي تخلو من العُقد **sans intrigues**، لهذه الأشخاص التي حوّلت إلى أنماط أساسية. وعلى الرغم من أن "جوفيه" **Jouvet** استطاع أن يُخرج مسرحية **Les Bonnes** [= الخادِمات] في عام ١٩٤٧ فقد ظهر مخرجون جدد اعتبروا مبينين مميزين للنصوص المحيرة. من هؤلاء "روجيه بلان" **Roger Blin** الذي أخرج أعمالاً عديدة "الصمويل بيكيت" **Samuel Beckett** و"جان- ماري سيرو **Jean - Marie Serreau** أو "جاك موكلير" **Jacques Mauclair** والتقى إخراج الطليعة في منتصف الخمسينيات بتأثير "بريشت" **Brecht** الذي استطاع المشاهدون الفرنسيون أن يقدّروا عمله عند مرور [فرقتَه] "برلينر أنسامبل" **Berliner Ensemble** في عام ١٩٥٤. منذ ذلك الحين سيوجه فنُّ المسرح البريشتي حاشية بأسرها من العالم المسرحي الفرنسي. وإلى أن يتحقق ذلك كان تأثير التباعد الذي نظره المعلم الألماني ملائمًا أكمل الملاعبة للممثل في المسرح الجديد.

وجد الخطابُ البريشتي - حتى قبل أن يغدِّي ألوان النقد المرير في السنوات الستينية - آذاناً مصغية لدى المسرح الجديد في كلفه المتزايد تدريجياً بضم تكاملي للناحية السياسية والاجتماعية إلى اهتماماته التي كانت على الأرجح مستوى على ميتافيزيقي. ويظهر التطور واضحاً جلياً على نحو خاص لدى "يونيسكو" Ionesco الذي قدم بمسرحيته Rhinocéros [= الكركدن] (١٩٥٩) كناية صادمة دامغة عن الفيروس الشمولي. ليس المسرح الميتافيزيقي في السنوات الخمسينية إذن منيعاً لا ينفذ فيه النقد الذي يواجهه مواجهة المعارضة بمسرح سياسي معين.

خيانة اللغة، خيانة العرض المشخص: هذه الفترة بالنسبة إلى الرسم أيضاً كما هي بالنسبة إلى المسرح تصدع في عنف بقطيعة منصبة على الأسلوب. والجمهور في مجال الرسم يتبع كالجمهور في مجال المسرح. في عشر سنين قُبلت طليعة الرسم واعترف بها: وسيكون العقد تجريبياً.

عقد تجريدي

• نفس السريالية الثاني

فقدت السريالية بعد ١٩٤٥ مهمتها المتمثلة في التحدي الاجتماعي. ابتداءً من نهاية الثلاثينيات اندمج الرسم السريالي اندماجاً تكاملياً باعتباره فصلاً من المؤكد أنه مجيد في تاريخ الفن المعاصر. وتم تكريسها نهائياً من خلال "المعرض الدولي" في عام ١٩٣٨، الذي تبعته معارض عديدة أخرى في عام ١٩٤٧ ثم في عام ١٩٥٩.

بعد إقامة في نيويورك إبان الحرب - لم تكن بلا تأثير في العديد من شباب الفنانين الأمريكيين - شغّل السرياليون بانضمام تكاملي مكاناً لا يزال مركزياً وإن

شابه الغموض: وإذا كانوا قد تَزَحَّروا زمنيًا بالقياس إلى الإبداع المعاصر بالمعنى الدقيق فقد ظلوا على الرغم من ذلك يحاولون أن يملكو ناصيته بأنواع من خطاب التبرير النظري أو البُنوة الفنية. وهذه هي السريالية في وضع يتيح أن تتجح في أن تندمج بـ «التطعيم» على فروع معينة من الفن الحديث. فقد نشأ على سبيل المثال نوع من التقارب مع حركة التجريد الغنائي الذي يستخدم المفهوم السريالي «الآلية» **automatisme** في تقنية قريبة من "عمل الرسم" الأمريكي **Action Painting**. هكذا ظل بعض الفنانين التجريبيين مثل "مارسيله لوبكاشنسكي" **Marcelle Loubchansky** يعرفون على الدوام إغراء السريالية. وعلاوة على ذلك عبّر "أندريه بريتون" **André Breton** - الذي ظل طوال هذه الأعوام حارس المعبد السريالي - بكتابه **L'Art des fous, la clé des champs** [= فن المجانين، مفتاح الحقول] (١٩٥١) عن الاهتمام الموجه إلى ضروب الرسم الهامشية، رسوم المجانين، الأطفال، الحضارات البدائية، والذي يمثل تحديدًا موضع الإبداع لحركة جديدة في دور الميلاد والتكوّن بعد الحرب: الفن الخالص الخام.

بعد الحرب العالمية الثانية التي هدمت نهائيًا التقدير الذي أحيطت به الحضارة الصناعية وشككت بعنف في الحداثة، خرجت إلى النور حاجة إلى الرجوع إلى المنابع كما خرج إلى النور أيضًا انتباه قلق إلى جميع جماليات كل ما هو «غريب الأطوار»، كل ما هو لاعقلاني. هذه الحساسية العامة غذتها اكتشافات علمية، مثل الاكتشاف الرئيس لمغارات "لاسكو"^(١) **Lascaux** في عام ١٩٤٠ والتي تناولها بالدراسة فيما بعد "جورج باتاي" **Georges Bataille** في **Lascaux ou la naissance de l'art** [= لاسكو أو مولد الفن] (١٩٥٥). فن ما قبل التاريخ، فنون بدائية، فن أوقياني، فن أمريكيهندي، فن مجانين مع بضعة معارض نظمت في مركز العلاج النفساني بـ "سانت آن"

(١) يذكر "روبير" **Robert** مغارة - لا مغارات - لاسكو. (المترجم)

Sainte-Anne حول أعمال مرضى نفسيين، هذا هو الحقل الخصيب المفضل المميز لما أطلق عليه "جان دوبوفيه" Jean Dubuffet منذ عام ١٩٤٥ اسم «الفن الخالص الخام l'art brut». تناول "جان دوبوفيه" Jean Dubuffet الفن الخالص الخام أخيراً بالتطهير والخلق فأصبح الفن الخالص الخام يفضل ويميز كل ما هو هامشي كما يفضل ويميز الاستقلال بالقياس إلى الأعراف الاجتماعية؛ منذ عام ١٩٤٩ أصبح يُعرض في جاليري "دروان" Drouin. كذلك رسم "دوبوفيه" Dubuffet و"فوترييه" Fautrier أو "جاستون شيساك" Gaston Chaissac يلقي على نمو مشابه هذه الرغبة المطنبة في إدراك حقيقة ابتدائية للإنسان من خلال اللعب على مادة الرسم والكلف الذوقي بتشغيل المادة الأولى.

• «الغزوة التجريدية»

بينما كان أقطاب "مدرسة باريس" - "براك" Braque و"ماتيس" Matisse و"شاجال" Chagall و"سوتين" Soutine - يستأنفون طريقهم، وكان "بيكاسو" Picasso قد أقيم مقام أسطورة ميثية وأضفى عليه انضمامه إلى الحزب الشيوعي قيمة جديدة، كان نفرٌ من النقاد يحيون صعود "مدرسة باريس جديدة". وأدخلت الرغبة، التي أصبحت عارمة غداة الحرب، في تمثيل باريس خالدةً مفهومَ الموروث القومي داخل حركة تجريدية شملها التدويل من قبل.

هل أقام الرسم التجريدي بعد ١٩٤٥ عصرًا مطلقًا؟ وُلد الفن التجريدي أو الفن غير التصويري أو الفن الملموس - لم تكن المصطلحات قد تحددت بعد - في مستهل القرن، وازدهر في ألمانيا وفي روسيا ثم طُرد منها حيث وصمته أنظمة حاكمة بأنه «منحط» أو «بورجوازي». والشيء الجديد هو أن التجريد أصبح بعد الحرب العالمية الثانية مهيمنًا، تشهد على ذلك جاليريات عديدة مثل "دينيز رينيه" Denise René و"دروان" Drouin و"كوليت الليندي" Colette Allendy ... التي

أسهمت بمساعدة بعض أفلام نقدية على نشر الفن التجريدي وشعبته وتكريسه. من هذه الأفلام أحياناً أفلام أدبية فهذا هو "فرنسيس بونج" Francis Ponge بحَيِّ إنتاج "فوتريه" Fautrier و"جينييه" Genet و"جاكوميتي" Giacometti وهذا هو "رينيه شار" René Char أو "جان پولهان" Jean Paulhan بحَيِّان فنانيين آخرين. الفن الحديث ينعم بمهابة عظيمة وكثير من الكتاب فتتوا بقدراته التحريرية. لا شك في أن التصويرية موجودة هامشياً في الحقل الفني، في التطلعات الواقعية الاشتراكية لواحد مثل "فوجيرون" Fougeron ولدى فنانيين أكثر التصاقاً بالتقاليد مثل "برنار بوفيه" Bernard Buffet. ومع ذلك فسيصبح الصراع بين التصويرية igituration واللاتصويرية non-figuration شجاراً في المؤخرة المناضلة.

وواقع الأمر هو أن الانقسامات الداخلية نمت في الوقت الذي أصبح فيه الفن التجريدي في بداية الخمسينيات سيد الصالونات. سيتناحر النقاد والرسامون طوال سنين حول تيارين رئيسيين في التجريد الفرنسي، تجريد يسمى تجريدًا هندسيًا⁽¹⁾، وتجريد يسمى تجريدًا غنائيًا⁽²⁾. التيار الأول يمثله "صالون الواقعيات الجديدة"⁽³⁾ (١٩٤٦-١٩٥٧) ويدافع عنه الناقد "ليون ديغان" Léon Degand ويتموقع في الموروث التقليدي لـ "موندريان" Mondrian أو لـ "ماليفيتش" Malevitch. والتجريد الهندسي المؤسس على استخدام أشكال هندسية وألوان متساوية مسطحة، يرفض كل شكل من أشكال الرباط بالخارج ويطالب بقوة عاطفة كامنة في الخطوط والمستويات والسطوح والألوان. وهذان هما "هربان" Herbin و"كوبكا" Kupka. هما رائدا حركة نجحت عن طريق شخصيات مثل "فازارلي" Vasereley أو "جوران" Gorin أو "دل مارل" Del Marle في تركيب الفن وتطبيقاته على الحياة الاجتماعية في التصميم أو الديكور الداخلي.

(1) Abstraction géométrique

(2) Abstraction lyrique

(3) Salon des Réalités nouvelles

أما التجريد الغنائي **abstraction lyrique** فهو على العكس يحبذ رسماً متفجراً على طريقة "أتو فولس" **Otto Wols**، رسماً فيزيقيًا يكون التشديد فيه على حركة الرسام، رسماً يكون في نهاية المطاف ملموسًا أكثر مما يكون مجردًا. هذه المتطلبات تمتد جذورها ومراجعها إلى فلسفة العصر: فلسفة "جاستون باشلار" **Gaston Bachelard** الذي أدت دراساته للعناصر، الأرض والنار والماء إلى إحياء الفطرة الجسدية للأشياء والذي يشدد على مادية الممارسات. وكذلك أخذ الرسم الحركي إلى حيث التقى فكر "مرلو - بونتي" **Merleau-Ponty** الذي عرّف في كتابه **Phénoménologie de la perception** [= فينومينولوجيا الإدراك] (١٩٤٥) الجسم على أنه مرّسانا في العالم يفكر في الثنائية الروحية والجسدية للإنسان على نحو غير ديكراتي جاعلاً الأهمية كل الأهمية للكائن على اعتبار أنه جسد. والرائدان "هانس هارتونج" **Hans Hartung** و"أتو فولس" **Otto Wols** - ولكن جزئيًا أيضًا "جورج ماتيو" **Georges Mathieu** و"كاميل برين" **Camille Bryen** و"ميشيل تاپيه" **Michel Tapié** و"نيقولا دي ستال" **Nicolas de Stael** نتعرف إليهم في هذه العبارات. وليسوا وحدهم: ففي الناحية الأخرى من الأطلسي نمت التعبيرية التجريدية حول "بوللوك" **Pollock** و"كونينج" **Kooning** - ونكتفي بذكر كبار المشاهير - وأخذت بهذا التيار وأسهمت في إعادة تشكيل الجغرافيا الفنية التي كان مركزها حتى ذلك الحين في باريس. واستهل ما اتسم به فن الرسم الأمريكي الفتى من استقلال ذاتي وديناميكية بعد الحرب علاقة تنافس دائمة بين العاصمتين الباريسية والنيويوركية تشرفت كل واحدة منهما بأن تلقبت بلقب عاصمة الفن الحديث. وهكذا فقد بدأ في سنوات ما بعد الحرب ذلك الحوار بين باريس ونيويورك الذي يغذي ويفتح المستقبل أمام جزء كبير من الفن المعاصر.

في منتصف الخمسينيات بدأت على ما يبدو بوادر تحول قوائم: امتهانُ
المجرد، إعادة استخدام أشكال بالية، تراجع معين للإبداعية، أدت هذه الأمور إلى
إلزام التجريد سلوك طريق نزعة أكاديمية جديدة. وهذا هو ما توجسه منذ
عام ١٩٥٠ الناقد "شارل إستيين" Charles Estienne عندما أطلق
قذيفته المتأججة "L'Art abstrait est-il un académisme? [= هل الفن المجرد
نزعة أكاديمية؟]

وفي صالح أزمة الهوية هذه ظهرت من جديد مشكلة كيان عرض
التصويرية **figuration** ومكانها. وتركز هذا الجدل على "بالتوس" Balthus
وبخاصة على الرسام والنحات "جاكوميتي" Giacometti. كان "ألبرتو جاكوميتي"
Alberto Giacometti قد استُبعد من الحركة السريالية في نهاية السنوات الثلاثينية،
ووجد نفسه بعد الحرب متوافقاً من حيث الطور مع الخطاب الوجودي. وتمائله
الصغيرة التي اختزلها شيئاً فشيئاً إلى خيط هي على صورة الإنسان الحديث الذي
«لم يقف أمره عند حد أنه لم يعد يملك شيئاً، بل أصبح (هو) لا شيء أكثر من
(أنا)» ("فرانسيس بونج" Francis Ponge). والتساؤل عن التصويرية **figuration**
يُطرح على نحو غير معهود عن طريق الفن المقدس. وواقع الأمر أن الفن
المعاصر بإيعاز من الأب "كوتيرييه" Couturier أحاط لأول مرة منذ قرون
بالمكان الدينية، في كنيسة "آسي" Assy ومصلى "فانس" Vence وكنيسة
"أودانكور" Audincourt. واعتبر العرض التصويري ضرورياً للفن المقدس ومن
ذلك الثورة والمجادلات والاحتجاجات التي أثارها رسوم النوافذ الزجاجية المجردة
لـ "فرنان ليجه" Fernand Léger.

موسيقىات معاصرة

مثل الموسيقى التي كُتبت بعد ١٩٤٥ كمثل المسرح أو الرسم، فهي بنت الحرب. وهي تفصح عن كَلَف كبير بالمأساة التي عاشتها الحضارة الغربية وتحاول أن تخرع عوالم صوتية مختلفة.

• التدفق التسلسلي

في اكتشاف أعمال أقطاب "مدرسة فيينا" التي تمثل نقطة انطلاق التفكير بعد الحرب يلعب رجلان دورًا إيصاليًا جوهريًا: "أوليفيه ميسيين" **Olivier Messiaen** و"رينيه لايبوفيتس" **René Leibowitz**.

كان أولهما "أوليفيه ميسيين" **Olivier Messiaen** معروفًا بمصنفاته للأرغن في الثلاثينيات، وكان له تأثيره الحاسم في شباب المؤلفين الموسيقيين في ذلك العصر عن طريق عمله التعليمي الغزير في الكونسرفتوار. وأتاح لتلاميذه أن يكتشفوا في آن واحد الموسيقىات غير الغربية من الهند أو من بالي والمصنفات الموسيقية لـ "بارتوك" **Bartok** و"شونبرج" **Schönberg** و"برج" **Berg** التي كانت قد توارت في النسيان كل النسيان. وعند الخروج من مطهر "شونبرج" **Schönberg** وتلاميذه، مارس "رينيه لايبوفيتس" **René Leibowitz** الذي كان من تلاميذه، عملاً أكثر جسارة. فقد جرّد بدروسه وكونشتراتاته ومؤلفاته النظرية حملة حقيقية لرد شرف هذه الموسيقى «التسلسلية» الاثنا عشرية^(١) - التي سميت هكذا لاستخدامها تسلسل اثني عشر صوتاً - التي كان "شونبرج" **Schönberg** أول من

(1) Musique "sérielle" dodécaphonique

ابتكرها، ثم قام تلميذاه "ألبان برج" **Alban Berg** و"أنطون فون فيبرن" **Anton von Webern** بتحقيق شهرتها. أما تلاميذ "رينيه لايبوفيتس" **René Leibowitz** و"أوليقييه ميسيين" **Olivier Messiaen** الفرنسيون "بيير بوليه" **Pierre Boulez** و"جان باراكيه" **Jean Barraqué** و"موريس لي رو" **Maurice Le Roux** و"سيرج نيغ" **Serge Nigg** فيسكونون سديمًا من الموسيقيين كانت موسيقى "شونبرج" **Schönberg** تمثل بالنسبة إليهم نهجًا يتبعونه وإمكانية للخروج من اضطراب اللانغمية **atonalité**. على شاطئ نهر الراين وفي إيطاليا جرى تجريب نشيط يدور حول مفهوم «التسلسلية». وتمثل «التسلسلية» في فرنسا جزءًا من أعمال "ميسيين" **Messiaen** وبخاصة: **Mode de valeurs et d'intensités** [= صيغة قيم ودرجات الشدة] (١٩٥٠) حيث أُنقح عن طريق تشعب وثناء التوليفة التي أعدها أصعب المترددين. يسمح هذا المثال لشباب الفنانين بأن يعوا تسلسليةً تطبق على كل پارامترات الصوت، الزمن، الشدة، الرنة، وليس فقط الارتفاع الذي كان الشيء الوحيد الذي حفل به "شونبرج" **Schönberg** - وسيقع على "بيير بوليه" **Pierre Boulez** صياغة المذهب. و"بيير بوليه" **Pierre Boulez** هو بلا شك الذي دفع المنطق التسلسلي إلى أبعد مدى. وبينما كان يُولف كتبًا واضحة: **Livre pour quatuor** [= كتاب للأربعة] (١٩٤٩) وكتاب **Le Marteau sans maître** [= المطرقة بدون معلم] (١٩٥٠) وكتاب **Livre des structures** [= كتاب البنيات] (١٩٥٢)، بدأ مسيرة مجيدة رئيسًا لأوركسترا، فترأس فرقة الـ "دومين موزيكال" **Domaine musical** التي حملت رسالة التعريف بالموسيقى المعاصرة. وتجاوزت الديناميكية التي خلقها هؤلاء المؤلفون الموسيقيون الشباب الحدود القومية في فجر الخمسينيات: فقد أجريت بحوث شبيهة في إيطاليا مع "لويجي نونو" **Luigi Nono** و"لوتشيانو بيريو" **Luciano Berio** أو في ألمانيا مع "كارلهانيس شتوكهاوزن" **Karlheinz Stockhausen**.

• موسيقات محسوسة وإلكتروأكوستيكية

في نفس الوقت الذي شهد التطور «البعده فيبرني» [= ما بعد «أنطون فون فيبرن» Anton von Webern] والذي يمثل «بيير بوليه» Pierre Boulez، ظهرت بدايات نمط آخر من الحداثة الموسيقية فيما يسمى بالموسيقى المحسوسة التي سرعان ما لحقت بها الموسيقى الإلكترونية وأكوستيكية⁽¹⁾.

والموسيقى المحسوسة concrète عبارة عن تسجيل لأصوات طبيعية أتاحه ظهور أجهزة التسجيل - الريكوردات. وترأست باريس مولد هذا النمط من الموسيقى في شخص «بيير شيفر» Pierre Schaeffer المتخصص في الهندسة والذي عمل مهندساً للصوتيات - الأكوستيك acoustique - في الإذاعة. وترجع أول خططات ونقلات للأصوات إلى عام ١٩٤٨ وأقيم أول حفل للموسيقى المحسوسة في عام ١٩٥٠ حيث قدمت «سيمفونية لرجل واحد وحيد» Symphonie pour un homme seul بالتعاون مع «بيير هنري» Pierre Henry التلميذ الرئيسي لـ «بيير شيفر» Pierre Schaeffer. وما أكثر الموسيقيين الشباب من مثل «بيير بوليه» Pierre Boulez أو «يانيس إكسيناكيس» Yannis Xénakis الذين اهتموا بمجموعة أبحاث الموسيقى الملموسة التي أنشأها «بيير شيفر» Pierre Schaeffer في ظل المؤسسة الإذاعية. ولم يدم هذا الاهتمام طويلاً، ولكن التأثير كان عميقاً.

إلا أن الموسيقى الإلكترونية électronique - القائمة على أساس الأصوات المصطنعة التي يتم ابتداعها وجمعها وتغييرها وتحريفها على حسب المزاج - نافست بشدة الموسيقى المحسوسة؛ واندمج الاثنان في النهاية معاً في الموسيقى «الإلكتروأكوستيكية électroacoustique» التي تعايشت فيها الأصوات الطبيعية

(1) Musique électroacoustique

والأصوات المصطنعة في الاستديو. وبينما وُلد الاستديو الأول في ألمانيا في عام ١٩٥٣، أكبت فرنسا بدورها على هذا النمط من الأبحاث تحت عصا قيادة "بيير هنري" Pierre Henry الذي سار على أثر "بيير شيفر" Pierre Schaeffer في جمعه وتخزينه آلاف الأصوات بولع دونه ولع ماسك دفاتر المحفوظات. ثم إن مبدأ الموسيقى الإلكترونية وأكوستيكية جرى الرجوع إليه وزيادة ثرائه عن طريق تطبيق اعتبارات رياضية على الموسيقى كما في حالة "يانيس إكسيناكيس" Yannis Xenakis.

• موسيقات وألوان أخرى من الحدائث

وجدت الموسيقى في شعر زمانها جزءًا من استلهاها. أسلوب اللعنة والعنف في شعر "هنري ميشو" Henri Michaux يفرض على نحو نموذجي عالمًا تمزق إربًا إربًا وذلك موضوع تأمل في الفن المعاصر كله، أما "رينيه شار" René Char، فبعد أن كان سرياليًا ومقاومًا انسل من الشعر النضالي لكي يكتب قصائد قصيرة يفجر فيها لغة حذف صاعقة منغلقة لم يقصر انغلاقها عن خلب ألباب الفتية من المؤلفين الموسيقيين. وسواء جاء الشعر من السريالية كما في حالة "رينيه شار" René Char أو "هنري ميشو" Henri Michaux، أم نَمَى بلاغة سخرية لاذعة أشد اللذعة، أم جعل من نفسه شعر الأشياء الأثير إلى "فرنسيس بونج" Francis Ponge، فقد مثل الشعر بعد ١٩٤٥ على أنه تفكير في اللغة: كان الهدف هو غسل الكلمات من الزان الذي تراكم عليها، فلم يكمن التطور الشعري في الشكل ولم يكمن في المضمون، وإنما في لغة تتجه إلى أن تصبح غايةً في ذاتها، إبداعًا خالصًا أصيلًا. بهذا المعنى فإن المحاولتين - الموسيقية والشعرية - تتلاقيان وتقوى إحداهما الأخرى.

والرقص فن يتأسس على الموسيقى، كما أن الموسيقى أمكنها أن تثبتق من الشعر. وسرعان ما يتخذ مصممو الرقص إجراء الانقلاب. وواقع الأمر أن عالم الرقص لم يجمد في التصلب الأكاديمي للباليه الكلاسيكي الذي حنطه تمسك النجوم بالكمال. أما الرقص الذي وُصف بأنه رقص «حر» أو «حديث» فقد نما نموًا هائلًا في الولايات المتحدة الأمريكية محررًا الأجسام من تصلب مفرط الثقل ناتج عن تقنية تعبير مختلفة. وتحت تأثير "مارثا جراهام" Martha Graham التي قدمت رقصها في فرنسا في عام ١٩٥٤، ونشر "الرقص الحديث" في فرنسا مفردات فن رقص متجدد كل التجدد - وتكلم الناس آنذاك عن «باليه تجريدي» يتطلب بالضرورة مساندة موسيقية هي أيضًا ثمرة تفكير جديد. وهكذا نجح "موريس بيجار" Maurice Béjart باعتباره واحدًا من الأوائل في مزوجة المستجدات المجلوبة بقاعدة كلاسيكية والنقى موسيقى "بيير شيفر" Pierre Schaeffer الملموسة: وتم تصميم وإخراج باليه "سيمفونية لرجل وحيد" Symphonie pour un homme seul. وعلى عكس الموسيقى المعاصرة التي لم تستطع قط أن تخرج من الحي الموصد، استطاع الرقص بفضل "موريس بيجار" Maurice Béjart خاصة أن يجد وأن يبذل جمهوره على مر السنين.

هكذا بدأت الفنون الأكاديمية بعد صدمة الحرب العالمية الثانية تطويرًا متضافرًا يضعها على قدم المساواة في النصف الثاني من القرن. وتواصلت الأفكار بين الفنانين والإنثليكتواليين، حتى عندما كان الكلف بالناحية الثانية يشغل بال الإنثليكتواليين بشدة أكثر من الفنانين. وواقع الأمر أن المسار الزمني الفكري تعلمه بوضوح سافر الحرب الباردة وكسورها العديدة.

إيديولوجية ماندارينية مترفعة: الإنثليكتواليون «المسلحون» بعد الحرب

الطرد إلى المنفى وازدواجية الحرب الباردة، تصدعات ناجمة عن نضال المستعمرات: حركة التاريخ صاخبة. تحالف مع التشرب imprégnation

الماركسي الشديد الذي كان سائدًا لدى الكتاب الفقهاء **les clercs** في السنوات ١٩٤٥-١٩٥٠، وهي تشرح جزئيًا انطباع التشبع بالشأن السياسي وبالشأن الإيديولوجي في خطاب الإنثليكتواليين. والعصر قد استخلص بالتقطير عقيدة مفادها «كل شيء سياسة» الفن والأدب والقول والسكوت كلها أيضًا وبالقدر نفسه أعمال سياسية وعلامات دالة على التزام صاحبها الإنثليكتوالي.

وذلك لأن الإنثليكتواليين **les intellectuals** يلتزمون.

هذه السنوات العشر صنعت وثبتت نمط الإنثليكتوالي «المسلح»، الإنثليكتوالي الفرنسي من نوع نصقهُ مرشد روعي ونصقهُ نبي سياسي لا يتأفف من تولي المهام النضالية على اختلافها وتنوعها، من توقيع المنشورات إلى توزيع الكتيبات.

وبينما النخبة الذكية - الإنثليجنسيا - الفرنسية تبث أشعتها في الخارج، ويصبح "سارتر" **Sartre** و"كامي" **Camus** شخصيتين عالميتين، كانت فرنسا تهبط إلى المستوى الثاني بين القوى الدولية، ولن تلبث أن تصبح دولة «تابعة»، مهما قيل في شأن التبعية، نتيجة لتطبيق مشروع مارشال **Marshall**.

الأستاذية السارترية

تتطبع فترة ما بعد الحرب إنثليكتواليًا بشخصية "سارتر" الحاضرة كل الحضور في كل مكان، وبالوجودية بين ظهرائي جمهور اتسع وتجدد. وأصبح "جان - بول سارتر" **Jean-Paul Sartre** باعتباره رمزًا وملخصًا لعصره موضوع تكريس إنثليكتوالي غير مسبوق يضمن للفلسفة الهيبة والهيمنة اللتين نعم بهما الأدب قبل أعوام خلت. أما المذهب الوجودي فقد ذاب في الهوامش القليلة التفلسف في "سان - جرمان - دي - بري" **Saint-Germain-des-Prés**...

• الوجودية: فكرة في القرن .

الوجودية هي على حد قول "إدجار موران" **Edgar Morin** «إيديولوجيا حنين في مرحلة ما بعد المقاومة» تتدرج في التساؤلات والتناقضات التي هي من خصائص العصر في لحظة بدأ فيها الانسجام الوطني يفتت.

الحاجة الملحة إلى فكرة ملموسة أكثر، تلك الحاجة التي تجلت إبان السنوات الثلاثينية، رأت من الناحية الفلسفية نتيجة مؤكدة في الفينومينولوجيا السارترية القادرة على التقاط صميم جوهر المعاش عندما تفكر المثالية عقلانياً بمصطلحات مفاهيم مجردة. ولكن لا شك في أنه من الضروري الإلحاح أكثر على الصدمة الكبيرة التي يشهد عليها المسار السارترى وهو في هذه الحالة مسار جيل كامل: اكتشاف التاريخ عن طريق الحرب وحرماناتها وبشاعاتها. كان "سارتر" **Sartre** و"سيمونه دي بوفوار" **Simone de Beauvoir** متبلدين كل التبلد حيال الشأن السياسي قبل ١٩٤٠، يحبذان ويعيشان حرية متفردة صارمة التفرّد، وإذا بهما يكتشفان ما ستسميه "سيمون دي بوفوار" **Simone de Beauvoir** «قوة الأشياء»، قوة الملموس التاريخي المقاوم للإرادة الإنسانية.

و"سارتر" **Sartre** لم ينس هذا هو أيضاً. انطلق من عدمية معاصرة تماماً عن الشعور باللامعقول والوعي بالعدم وحاول أن يستنبط معنى وأن يتغلب على الفراغ: من **La Nausée** [=الغثيان] (١٩٣٧) إلى **Les Chemins de la liberté** [=طُرُق الحرية] (١٩٤٣-١٩٤٩) ويسعى إلى خلق رؤية للعالم انطلاقاً من كون، هو بذاته محروم من المعنى. إذا «كان الإنسان هو الكائن الذي به أتى العدم إلى الدنيا»، فإن الحرية والحياة تبدآن «على الناحية الأخرى من اليأس». الوجودية إذن تريد لنفسها أن تكون فلسفة متفائلة، فلسفة للعمل الواضح لا تكون فيه الحرية مجرد احتمال، بل على العكس تتحقق على نحو ملموس في الالتزام.

ومذهب الالتزام هنا أيضًا متوائم توائماً كاملاً مع زمانه. فالالتزام السارترى، إذ يستجيب لألوان التردد والقلق لدى إنثليكتواليي اليسار الذين يستفهم سياق سياسي يدفعهم إلى العمل، يعبر عن تناقضات الفكر والعمل، ويصوغ بجلاء - وبخاصة في المسرحيات (**Le Diable et le Bon Dieu**) [= الشيطان والإله الطيب] (١٩٥١) - صنوف التباس العمل حيث يستبعد النقاء الفعالية والعكس بالعكس.

وارتباط الفكر بزمانه على هذا النحو هو بلا شك من مفاتيح نجاحه، ولكن ما يزال من الضروري أن يؤخذ في الاعتبار ما لزيمه من استثناء مطلق، فهو بطل التداخل في كل الأحوال، وأخذ الكلمة على كل جبهات المثقف التي تتاح له.

• جان - بول سارتر: «المثقف الشامل»

تمثّل عامل من العوامل الجوهرية للنجاح السارترى في تحقيق اتحاد كان تحقيقه حتى ذلك الحين غير محتمل، اتحاد شخصين ظلّا زمنًا طويلًا متضادين ألا وهما: الأستاذ والكاتب. ولا يقف الأمر فقط عند حد أن شخصية "سارتر" Sartre تربط الوظيفتين معًا، ولكنه يثبت نفسه بالشواهد مؤلفًا مسرحيًا وفيلسوفًا ثم صحفيًا عن قريب في مجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [=العصور الحديثة] التي أسسها في عام ١٩٤٥. وكان الرأي عند "سارتر" Sartre في ذلك العصر هو أن الاهتمامات الإيديولوجية فوق الاهتمامات الشكلية. سيقوم الأدب وبخاصة المسرح بخدمة الفلسفة بالإسهام في التبسيط والتعميم الشعبي لمشروعها: **Les Mouches** [=الذباب] (١٩٤٣) و **Huis clos** [=جلسة مغلقة] (١٩٤٤) مسرحيتان تحملان فكر "سارتر" Sartre إلى جمهور غير محدود بالدوائر الفلسفية. وعن طريق عبارات صادمة - من قبيل «الجحيم هو الآخرون» - وعقد بسيطة

يتكون ما يشبه أن يكون استعدادًا وجوديًا للتفكير وللحياة يجري تصديره إلى العالم كله. يضاف إلى ذلك أن "سارتر" Sartre بنقده الأدبي الحاد القاطع وبتنظيره للقضية الأدبية في كتابه "Qu'est-ce que la littérature؟ [= ما الأدب؟] (١٩٤٨) يحاصر سلطات ونفوذ من يبدع ومن يكرس.

ويكمل "سارتر" Sartre أدوانه بإنشاء مجلة الوجودية "لي تان مودرن" Les Temps modernes [= العصور الحديثة] التي تضمن له هيمنة إنثليكتوالية بلا منازع.

• مجلة "العصور الحديثة": هيمنة فكرية

تحتل مجلة "لي تان مودرن" Les Temps modernes [= العصور الحديثة] في الحقل الإنثليكتوالي بعد الحرب مكانًا يمكن أن يقارن بالمكان الذي كانت مجلة NRF تحتله فيما مضى. أنشأها "سارتر" Sartre وفريقه لكي تكون لديه آلة استراتيجية للتدخل في الحياة العامة. وتقدم مجلة "لي تان مودرن" Les Temps modernes [= العصور الحديثة] صياغة شعبية لنموذج المجلة «الملتزمة» المتعددة القيم، الأدبية، الفنية، والأحداث الجارية، وهي تتخذ موقفًا سياسيًا صريحًا يشد وتره بمحاجة على المستوى الفلسفي. إلى جانب مجلة "اسبري" Esprit التي كانت تتمتع بشريعة إنثليكتوالية لا جدال فيها ولكنها تمثل فقط قطب الكاثوليكية التقدمية، ومجلة "كريتيك" Critique التي كان يحركها "جورج باتاي" Georges Bataille و"موريس بلانشو" Maurice Blanchot و"بيير كلوسوفسكي" Pierre Klossowski، وكانت منعزلة نسبيًا عن زمنها لا تصل إلا إلى جمهور محدود من الجامعيين، وأخيرًا مجلة "توفيل كريتيك" Nouvelle Critique الناطقة بلسان شيوعية مفرطة الديمقراطية، كانت مجلة "لي تان مودرن" Les Temps modernes [= العصور

الحديثة] تهيمن بلا جدال على الساحة طوال العقد الذي تلا "التحرير" اعتمادًا على هيبة رئيسها وعلى الدقة المتبعة في مقالات كتاب المجلة، صغارًا كانوا أو كبارًا: كانت "سيمونه دي بوفوار" Simone de Beauvoir و"ميرلو بونتي" Merleau-Ponty و"ريمون آرون" Raymond Aron (في البداية) و"ميشيل ليريس" Michel Leiris الرعوس المفكرة والمعلمين الموجهين للمجلة في سنواتها الأولى؛ وكان "روجييه ستيفان" Roger Stéphane و"كلود بورديه" Claude Bourdet و"دانييل جيران" Daniel Guérin ثم "جان كو" Jean Cau و"كلود لانزمان" Claude Lanzmann ومارسل بيجو" Marcel Péju و"فرنسيس چانسون" Francis Jeanson متعاونين يكتبون من الأهمية بحسب حالات التراجع والانسحاب.

كانت حالات التراجع والانسحاب تحدث لأن المجلة كانت غارقة مثل عصرها كله تحت وطأة وسواس التمتع بالقياس إلى الماركسية، «الأفق الذي لا يمكن تجاوزه» ("سارتر" Sartre) للفكر الفلسفي المعاصر. في هذه المواجهة مع فلسفة "ماركس" Marx التي كان الحزب الشيوعي يمثلها رسميًا في فرنسا تأرجح تطور المجلة من النقد المهدب إلى المرافقة المتضامنة إلى أبعد الحدود.

تطهير الإنترنت واليبيين

كثيرًا ما قورنت القسوة في تطهير الإنترنت واليبيين بالرأفة البالغة التي مُنحها «المطهرون» في المجال الاقتصادي. كان الصحفيون والكتاب مستهدفين على نحو خاص: وكان دوام كتاباتهم يتيح للعدالة أن تعد بسهولة ملفًا جديرًا بهذا الاسم. وهكذا كانت البنيات الاقتصادية تحظى بالرفق، وكان المديرون في

الصحافة أقل تعرضاً للمضايقات من الصحفيين، وكان رؤساء التحرير في العالم الإنكليكتوالي يسامحون أكثر من كتابهم. والشيء المؤكد هو أن لجنة للتطهير تم تشكيلها بسرعة لتقضي في جرم عالم النشر الذي وافق بنسبة ضخمة على «قائمة أوتو Otto»، ولكن حالات الإدانة كانت نادرة باستثناء البعض وبخاصة "جراسيه" Grasset.

كان التطهير الإنكليكتوالي يقوم - علاوة على المحاكمة القانونية المنصبة على حالات التعاون السافرة مع العدو - على مبدأ التفرقة العنصرية: قامت اللجنة القومية للكتاب CNE التي تكونت في سرية كاملة من شخصيات مختلفة: "جان بولهان" Jean Paulhan و"أراجون" Aragon و"فرانسوا موريك" François Mauriac و"جان جييهينو" Jean Guéhenno و"يديت توماس" Édith Thomas و"جان - پول سارتر" Jean-Paul Sartre و"سيمونه دي بووفوار" Simone de Beauvoir و"بول إيليوار" Paul Éluard و"فركور" Vercors و"ريمون كونو" Raymond Queneau و"شارل فيلدراك" Charles Vildrac بوضع قوائم «سوداء»؛ وكان أعضاء اللجنة القومية للكتاب CNE وقد جللتهم هالات الهيبة بفضل نشاطهم في المقاومة يرفضون كل تعاون مع جرائد أو مجلات قد تنتشر نصاً موقفاً بامضاء واحد من الكتاب المشتبه في تعاونهم مع العدو. نذكر من بينهم: "روبير برازيك" Robert Brasillach و"لوي فردينان سيلين" Louis-Ferdinand Céline و"الفونس دي شاتوبريان" Alphonse de Châteaubriant و"جك شاردون" Jacques Chardonne و"بيير دريو لا روشيل" Pierre Drieu la Rochelle و"جان جونو" Jean Giono و"مارسل جوهاندو" Marcel Jouhandeau و"شارل مورا" Charles Maurras و"هنري دي مونترلان" Henry de Montherlant و"بول موران" Paul Morand... والاستبعاد من عالم الأدب تواكبه بالنسبة إلى الأشد تورطاً ملاحقة قضائية.

من خريف ١٩٤٤ إلى خريف ١٩٤٥ كان عدد معين من القضايا حديث الناس من بينها قضية "هنري بيرو" **Henri Béraud** صحفي في جريدة "جرينجوار" **Gringoire** ومجادل كان يُخشى جانبه، اتهم بالتخابر مع العدو، وأدين ثم عفا عنه الرئيس ديغول **de Gaulle** في النهاية، وقضية "شارل موراً" **Charles Maurras** المدير المشارك لجريدة "لاكسيون فرانسيز" **L'Aktion française** والذي كان معلماً أثر في تفكير جيل كامل، وأدين وحكم عليه بالسجن المؤبد؛ وقضية "جورج سواريز" **Georges Suarez** المدير السابق لجريدة "أوجوردوي" **Aujourd'hui** الذي أدين وكان أول صحفي ينفذ فيه حكم الإعدام؛ ورفض الرئيس ديغول **de Gaulle** العفو عن "روبير برازيك" **Robert Brasillach** الذي كان رئيس تحرير جريدة "جي سوي پارتو" **Je suis partout**. وفي ٦ فبراير ١٩٤٥ نفذ حكم الإعدام في "روبير برازيك" **Robert Brasillach**، وفي ١٥ مايو من العام نفسه قتل "بيير دريو لا روشيل" **Pierre Drieu la Rochelle** نفسه بعد محاولات انتحار فاشلة.

و"التطهير" الذي تعرض له الإنتليكتواليون يطرح دائماً مشكلة مسئولية المبدع حيال كتاباته، وبالتالي درجة إذنبه. في ساحة الأدب يرسم حول هذا الشأن بوضوح معسكران، المعسكر الأول يضم الكثير من المقاومين والشيوخيين "فركور" **Vercors** و"كلود مورجان" **Claude Morgan**، ولكن أيضاً "جوليان بندا" **Julien Benda** و"كامي" **Camus** أو "سارتر" **Sartre** يتلخص رأيهم في المسئولية الكاملة. « الانتقام عبث، ولكن نفرًا من الرجال لم يكن لهم مكان في العالم الذي كانت هناك محاولة لبنائه» (سيمونه دي بوفوار " **Simone de Beauvoir**)؛ أما المعسكر الآخر فيضم رجالاً مثل "بولهان" يحتجون بالحق في ارتكاب خطأ سياسي، حيث إن الموهبة الأدبية تمثل الناحية الجوهرية، أو مثل "فرانسوا موريك" **François Mauriac** الذي لقب بت «القديس سان فرانسوا دسيز

«Saint- François des Assises»^(١)، وهؤلاء يدعون إلى روح السماحة. على أن الخط الفاصل بين الرأيين يميل إلى التلاشي بمرور الوقت ويتعدد سوء التطبيق والحماقة في التعامل مع "التطهير". و"كامي" Camus الذي كان يقود النزال ضد "فرانسوا مورياك" François Mauriac في "كومبا" Combat وقع في نهاية المطاف طلب العفو عن "برازيّاك" Brasillach وخلص في أغسطس ١٩٤٥ إلى أن: «كلمة تطهير أصبحت في حد ذاتها مؤلمة وأصبحت المسألة مشكوكًا فيها».

وواقع الأمر أن عملية التطهير منذ بدايتها شابها عدد من المخالفات في إجراءات القضايا وكثير من المبالغات والمزایدات من شأنها أن تجعل أشد المدافعين حماسًا يشكون فيها، ولم تعد في مجملها ترضي أحدًا. ولكن هل كان العكس ممكنًا؟ لقد أدرك "ريمون آرون" Raymond Aron في مقال له بمجلة "لي تان مودرن" Les Temps modernes [=العصور الحديثة] بكل حدة طبيعة اللبس الذي ينوء بثقله على التطهير بصفة عامة: «كان [التطهير] عملية ثورية وضعت في شكل قانوني، وفُتّر عليها تعريفاً إلا ترضي الثوريين ولا القانونيين».

الكهنوت الشيوعي

ارتداء الأجيال الشابة زرافات إلى الشيوعية بعد الحرب العالمية الثانية حدث حاسم تاريخيًا لأن به بدأ آنذاك حوار مع الماركسية يمثل الخط التوجيهي لثلاثة عقود من الحياة الإنتليكتوالية الفرنسية. الحزب الشيوعي يجذب. وبطولة

(١) لعب تهكمي باسم المكان "أسيز" Assise الداخل في تكوين اسم القديس الشهير سان فرانسوا دَسْيز، وتحريفه إلى كلمة شبيهة بالفرنسية assises بالجمع معناها "محكمة الجنايات". (المترجم).

الاتحاد السوفييتي في أثناء الحرب تغذي هيبة الحزب الشيوعي الفرنسي PCF الذي احتفل به في بلده لدوره في "المقاومة" ولأعضائه الـ «٧٥٠٠٠ الذين قتلوا ضربًا بالرصاص». وهذا هو الحزب، وقد ازدادت قوته بهذا البعد التاريخي الجديد، يبدو في أعين المتفكرين مجسمًا لمعنى هذا التاريخ الذي شارك فيه على هذا النحو المأسوي العنيف.

والحزب الشيوعي الفرنسي PCF يريد لنفسه أن يكون وطن المذهب الماركسي الذي أصبح - بعد عجز الليبرالية عن التصدي للدكتاتوريات الفاشية - يبدو كأنه المستقبل النظري والسياسي. وأخيرًا فأن يصير الإنسان شيوعيًا بعد ١٩٤٥، أمرٌ يعني من أوجه عديدة أنه يدخل في طائفة أخوية، وينتزع نفسه من العدم الفردي وأن يعتقد عقيدة مناولة يمكن فيها أن تتبدد العزلة والتعاسة.

هذه الجاذبية المتعددة المدلولات للشيوعية تتجاوز صفوف أعضاء الحزب المضمومة لكي تمارس فعلها على «رفاق الطريق» من أمثال "جان كاسو" Jean Cassou و"إيمانويل داستييه دي لا فيجيرى" Emmanuel d'Astier de la Vigerie أو "جوليان بندا" Julien Benda وحتى على البيئات الكاثوليكية التقدمية لمجلة Esprit. الشيوعية الفلسفية لفترة ما بعد الحرب مباشرة تغطي إذن «سطحًا» اجتماعيًا وفكريًا ممتدًا أبعد الامتداد.

• حزب إنتليكتواليين؟

إذا صورنا بالأشعة السينية النخبة الذكية - الإنتليجينتسيا - الشيوعية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وإبان الحرب الباردة، فإننا نضرب وندحض الأسطورة الميثية التي روجت أن كل الإنتليكتواليين الفرنسيين في ذلك العصر

كانوا شيوعيين. فلابد من إقامة ضروب من التمييز: فكثير من الإنتليكتواليين المرموقين اليوم كانوا آنذاك طلبة وأعضاء في حزب تركوه بعدئذ. تلك هي على سبيل المثال حال دفعات عديدة من طلاب "مدرسة المعلمين العليا" *École normale supérieure* الذي انضموا للحزب بأعداد حاشدة في عام ١٩٤٥ وما حولها. ومع ذلك فالحزب الشيوعي الفرنسي PCF يعلن راضي النفس أنه حزب الإنتليكتواليين. فما هو بحق الإنتاج الشيوعي في المادة الإنتليكتوالية والفنية؟ وواقع الأمر أن الإنتليكتواليين والفنانين الذين كانوا مجددين في فترة ما بعد الحرب لم يكونوا إلا استثناءً شيوعيين معترفاً بهم. جاستون باشلار *Gaston Bachelard* و"لوسيان فيبفر" *Lucien Febvre* و"فرنان برودل" *Fernand Braudel* و"كلود - ليثي ستروس" *Claude Lévi-Strauss* و"رينيه شار" *René Char* ... لا تعادلهم الشخصيات القليلة الخلابة التي ينوه بها الحزب على نحو منظومي: "أراجون" *Aragon* و"فريدريك جوليو- كوري" *Frédéric Jolio-Curie* أو "بيكاسو" *Picasso*.

إنتليكتواليو الحزب يُستخدمون بصفة عامة لكي يعلقوا ويشرحوا ويروجوا أكثر من أن يبدعوا. ومع دخول فرنسا المتواصل في مرحلة اقتصادية صاعدة هابطة إبان الحرب الباردة، أصبح عملهم بشكل متزايد يجري على المستوى الإيديولوجي وبشكل متناقص على المستوى الإنتليكتوالي.

• كوماندوز المعركة الإيديولوجية

سرعان ما تدهور الوضع الدولي: في ١٢ مارس ١٩٤٧ أعلن خطاب "ترومان" سياسة الاحتواء *containment*؛ وفي ٥ يونيو ١٩٤٧ انطلق مشروع "مارشال" *Marshall* رسميًا؛ ورد السوفييت بإنشاء "الكومنفورم" *Kominform*

في سبتمبر ١٩٤٧. وبهذه المناسبة تكهن "إيجزانوف" Jdanov^(١) بنشأة المعسكرين اللذين اقتسما العالم. وبينما تبلورت الكتلتان عن طريق مؤسسات واتفاقات، دخلت فرنسا هي أيضًا مضمار الانشقاق الكبير. وأصبحت الحرب هنا أكثر من أي مكان آخر أيديولوجية، وقاد الإنتليكتاليون المعركة.

كانت الأدوات التي عينت لهذه الحرب متنوعة ومن نمط جديد: من «معارك الكتاب» وفيها أرسل الكتاب المستخدمون للتوزيع إلى كل صوب وحب لترويج الأدبيات الشيوعية، إلى مجلات الحزب وأكمل مثل عليها مجلة "توفيل كريتيك" Nouvelle Critique، مرورًا بالصحافة الشيوعية المتشعبة من مثل "لومانيتيه" L'Humanité [= الإنسانية]، "لوفرون ناسيونال" Front national [= الجبهة القومية]، مجلة "لي ليتير فرانسيز" Lettres françaises [= الآداب الفرنسية]، "سي سوار" Ce soir [= هذا المساء]... - الترسانة المعدّة ثقيلة، واللغة دائمًا توافقية، والأفكار مصبوبة في قالب أوامر الإدارة. واضطلع بالهجوم بعض المجندين الجدد المتحمسين لـ "ستالين": "جان كانابا" Jean Kanapa الحاصل على درجة الأجرجاسيون في الفلسفة الذي سيصبح بسرعة مذاح الـ "إيجزانوفية" الفكرية jdanovisme و"بيير ديكس" Pierre Daix الذي عيّن وهو في الخامسة والعشرين من عمره رئيس تحرير مجلة "لي ليتير فرانسيز" Lettres françaises [= الآداب الفرنسية] تلك المجلة الأسبوعية التي كانت تتعم آنذاك بالتقدير جغرفها إلى الأصولية الشيوعية والفشل العام.

هذا النضال المصمّم تصميمًا صارمًا تجسد في الأدب والفنون بل حتى في العلوم باسم النظرة العالمية للحزب. وقام "لوران كازانوف" Laurent Casanova

(١) "إيجزانوف" Andreï Alexandrovitch Jdanov ١٨٩٦-١٩٤٨ منظر سوفيتي مشهور له أفكار ومولفات في السياسة والاقتصاد وكذلك في الأدب والفلسفة والفنون تمثل المرحلة الستالينية. وله دور أساسي في إنشاء الكتلة الشيوعية (المرجم)

المكلف بالشئون الثقافية في قلب الحزب الشيوعي الفرنسي PCF باستيراد نظرية العلمين، الليسينكية lyssenkisme^(١) والواقعية الاشتراكية وفرضهما على الإنثليكتواليين المعنيين. ونشب نفس النمط من الجدل حول الفيزياء والكيمياء والعلوم الإنسانية وبخاصة التاريخ: وانصب النقد العنيف والإهانة على مجموعة عمل "الحواليات"^(٢) Annales ممثلة في شخصي "لوسيان فييفر" Lucien Febvre و"قرنان برودل" Fernand Braudel اللذين اتهما بأنهما يمارسان تاريخاً وُصف بأنه بورجوازي.

أما فيما يتصل بالناحية الفنية فالمعيار الواحد الوحيد للنموذج الواقعي الاشتراكي هو الذي يمتدح نزعة عمالية ونزعة تقاؤل بالنجاح والفلاح. والإنتاج الشيوعي لهذه العصر عبارة عن أعمال وعظ ضحلة عديدة من قبيل "موت ماركس"، "زيارة عائلة ماركس لإنجلس" [إنجلز]، "متاريس يونيو ١٨٤٨"، بينما أثار لوحة ستالين التي رسمها "بيكاسو" Picasso فضيحة وكثيراً من الاستهجان، لم يكن تصوير «أبو الشعوب العزيز» على هوى إپاراتشيك [=أقطاب] الحزب. "أندريه ستيل" André Stil في الأدب، جائزة لينين على روايته "الصدمة الأولى" (١٩٥٢) أو "أندريه فوجيرون" André Fougerson في مجال الرسم مثلاً، يحيطهم النقد التابع للصحافة الشيوعية بعقب بخور المديح الدائم. ومع ذلك، وعلى الرغم من الإمكانيات المتاحة للحزب فإن فشل هذا المشروع واضح للعيان. من الناحية الجمالية الأعمال المنتجة على هذا النحو لا تصل إلى جعل العالم غير الشيوعي يعترف بها، فهو جهلها؛ من الناحية السياسية تلوح آثار الدعاية الشيوعية محدودة إلى أقصى حد. وواقع الأمر أن العالم الإنثليكتوالي والفني الشيوعي - الذي يفضل

(١) عالم النبات الروسي ليسانكو Trofim Denissowitch Lyssenko حاول فرض نظرية تقوم على أساس تصورات توريثية جدلية مادية مفادها أن الصفات المكتسبة يمكن توريثها فيما سمي "الداروينية الإبداعية" وواجهت هذه النظرية رفضاً من جانب العلماء الثقات. (المترجم)

(٢) لحواليات = مجلة "حواليات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي" Annales d'histoire économique et sociale التي أسسها في عام ١٩٢٩ "مارك بلوك" Marc Bloch و"لوسيان فييفر" Lucien Febvre وكانا آنذاك أستاذين في جامعة "ستراسبور". (المترجم)

دائمًا الأصولية الشيوعية على النتيجة المتحققة - يعمل في دائرة مغلقة «تغذى فقط عن طريق جسر صوفي مع موسكو» وهو ما يعترف به "إدجار موران" Edgar Morin في نقده الذاتي Autocritique. (١٩٥٩).

لماذا في هذه الظروف يبقى الإنثليكتوالي الشيوعي في حزب ينساق فيه دائمًا إلى أن ينكر صفته باعتباره كاتبًا فقيهاً؟ علاوة على ألوان من المقابل المادي - إمكانية نشر أعماله والحصول على مساندة من دائرة قوية - والمقابل الرمزي التي لا يستهان بها، فيبدو أن تبعية الإنثليكتواليين لها جذور تغوص أكثر عمقًا في تأميم البورجوازيين تأميمًا يتولاه تجاه البروليتاريا حزبٌ شديد الانحياز للنزعة العمالية. والبعض، وقد تعبوا من المتناقضات الأبدية عند حدوث حدثٍ يحفز الغضب والاشمئزاز، يردون بطاقة انتمائهم دائمًا في ارتجاج عاطفي.

• مثقفون على أهبة الرحيل

كل إنثليكتوالي، سواء كان شيوعيًا أو رفيق طريق، له تاريخه الشخصي، ومساره الزمني الحميم، يضبطان إيقاع ما قامت بينه وبين الشيوعية من علاقات مضطربة عاصفة في كثير أو قليل من أمرها. بالنسبة للبعض، مثل "ألبير كامي" Albert Camus يمكن الإحساس بتبدد الوهم لديه منذ عام ١٩٤٧، بالنسبة إلى آخرين مثل "كلود أفيلين" Claude Aveline و"جان كاسو" Jean Cassou كانت القطيعة بين الاتحاد السوفييتي ويوغوسلافيا السبب الذي تولدت عنه نهاية شهر العسل، أما بالنسبة إلى "مرلو - بونتي" Merleau-Ponty أو "فركور" Vercors فقد كانت قضية "راچك" Rajk^(١) هي التي رسمت الحد النهائي لما يمكن احتماله.

(١) راچك "László Rajk" شيوعي مجري ١٩٠٩-١٩٤٩ له تاريخ في الكفاح والانتصار للشيوعية، ووصل إلى منصب سكرتير الحزب الشيوعي المجري ووزير الخارجية، واتهم بالتآمر، وجرت محاكمته في عام ١٩٤٩، ويقال إنه اعترف بأنه مذنب، وحكم عليه بالإعدام، ونفذ الحكم، وبعد سبع سنوات - في عام ١٩٥٦ - بُرئ ورُد إليه اعتباره. (المترجم)

وكما أنه كانت هناك موجات من الانضمام إلى الحزب بعد ١٩٤٥، كانت هناك موجات من الاستبعاد أو الخروج منه في تواريخ مفتاحية لها دلالتها. ويعتبر عام ١٩٥٦ أحد هذه التواريخ، حيث نشر خروشتشيف في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي للاتحاد السوفييتي تقريراً اعترف فيه صراحةً بجرائم الاستالينية - من معسكرات وقضايا وتصفيات - مجموعةً في اعترافٍ تطهري كبير موجه للعالم كله. ويعتبر هذا التقرير بمثابة كشف أعيد قياساً عليه تفسير كل الأحداث البارزة في السنوات السابقة: شهادة "فيكتور سيرج" **Victor Serge** وشهادة "بوريس سوفارين" **Boris Souvarine** في الثلاثينيات، وشهادة "كرافشينكو" **Kravchenko** و"دافيد روسيه" **David Rousset** وشهادة "مارجريه بوبر - نويمان" **Margaret Buber-Neumann** في الأربعينيات عن وجود معسكرات عمل؛ القضايا الكبيرة للديمقراطيات الشعبية...

وسواء جاء «رد البطاقة» قبل أو بعد ١٩٥٦ فقد كانوا يعيشون القطيعة على نحو مأسوي. وسيقول "إدجار موران" « **Edgar Morin** الاستبعاد جعلني يهودياً أشد مما كنت".

ثم إن القطيعة لم تكن تحدث كالنازلة الأليمة المباعثة، بل كانت تشق طريقها عامًا بعد عام مستهدفة شيئاً فشيئاً منظومة إيمانية ترسخت بصلابة في منطق تصوفي ديني يمكن من هضم كل عملية جديدة وكل مسألة جديدة. ولهذا كان خروج الاستالينية الإيديولوجية دائماً طويلاً ومعقداً وأليماً.

ولكن هذه المعاناة لم تكن القدر الذي أصاب كل الإنثليكتواليين الفرنسيين: ففي مواجهة الشيوعية والمجموعة الوجودية اللتين تقترشان حيزاً جغرافياً أكثر تقلباً وبعداً عن التحديد، يظهر من جديد ذكاء يميني تَبَتَّتْه نزعتُه الضدشيوعية.

شعار طومبي ومحظورًا تابو: الضدشيوعية

خزي اليمين عند نهاية الحرب، والقوة الإيديولوجية للحزب الشيوعي، أمران جعلتا الضدشيوعية محظورًا - تابو^(١) - عنيدًا في الحياة السياسية والفكرية: وهكذا كان كل إنتليكتوالي ذي شرعية في نهاية الأربعينيات ينتمي إلى اليسار.

إلا أن البعض - لأسباب سياسية أو إيديولوجية أو بكل بساطة لأسباب جمالياتية - خرقوا هذا المحظور. فاستنزلوا على أنفسهم صواعق الأنصار [الشيوعيين] وبقوا نسبيًا على هامش الحياة الإنتليكتوالية الفرنسية دون اعتبار لمستوى أعمالهم.

• «زمن الأرضة» أو رفض الشيوعية

زمن الأرضة^(٢): هكذا يصف "فرانسوا موريالك" François Mauriac موقف الانكسار والازدراء المتبادل الذي حرضت عليه الحرب الباردة. وهو قد جمع أمره على أن يقطع حبل الهيمنة الشيوعية فأنشأ في عام ١٩٤٨ مجلة "لا تابل روند" La Table ronde [= المائدة المستديرة] التي نشرت مقالات مختلفة التوجهات نابعة من دوائر أدبية غير شيوعية، واستأنف معارضته للاستالينية في مقالات بعنوان "بلوك نوت" «bloc-notes» كان ينشرها أسبوعيًا في مجلة "الإكسبريس" L'Express. من الشخصيات الأخرى الضالعة بال ضدشيوعية الفرنسية "ريمون آرون" Raymond Aron وهو بكل تأكيد من أكثر العارفين

(١) الطومم totem والتابو tabou. استعارة من عنوان كتاب من تأليف زيجموند فرويد. (المترجم)

(٢) حشرة قارضة تنخر الخشب. (المترجم)

بمؤلفات ماركس التي أكب على دراستها من أجل أن يكتب أطروحته للدكتوراه **Introduction à la philosophie de l'histoire** [= مقدمة لفلسفة التاريخ] (١٩٣٨). فهو محاور عليم عندما ينقد الاتحاد السوفييتي والماركسية جذريًا في كتابه [= الانشقاق الكبير] **Le Grand Schisme** (١٩٤٨) الذي يعرف فيه الشيوعية بمصطلح الدين العلماني وما الفتنة التي تمارسها على الإنثليكتواليين في رأي "ريمون آرون" **Raymond Aron** إلا نتيجة لضميرهم المثقل - وهذا تحليل يتوسع فيه في كتابه **L'Opium des intellectuels** [= أفيون الإنثليكتواليين] (١٩٥٥). وبعد فترة عابرة من العمل في مجلة *لي تان مودرن* **Les Temps modernes** [= العصور الحديثة] شارك في مجلة *لا ليبرتيه ديليسيري* **Liberté de l'esprit** التي أسسها **Claude Mauriac** في عام ١٩٤٩ والتي كانت تضم إلى حين نواة من صفوة الذكاء الديجوليين - "مالرو" **Malraux** و"روجييه كايوا" **Roger Caillois** و"ديني دي روجيمون" **Denis de Rougemont** و"ماكس بول فوشيه" **Max-Pol Fouchet** - لم يكن بينهم شيء مشترك إلا نزعتهم الضدشيوعية العارمة. ومجلة "بروف" **Preuves** [= براهين] التي شارك فيها "ريمون آرون" **Raymond Aron** أيضًا والتي مولها مؤتمر حرية الثقافة (١٩٥٠) ستقوم قائمتها كقاعدة لتجديد الفكر الليبرالي ضد كل النظم الشمولية المعاصرة بما فيها الاستالينية. والتحليلات النظرية للشمولية تجاوزها مقالات تقريرية عن أحوال أوروبا الشرقية تحاول أن تقدم "براهين" على الوضع الحقيقي في الديمقراطيات الشعبية. ويتاح فيها للعديد من المتعاونين الأجانب الشيوعيين السابقين منبرًا حرًا، ومن بينهم "مانيس سبيربر" **Manès Sperber** أو "أرتور كوستلر" **Arthur Koestler** العضو السابق بالحزب الشيوعي الألماني الذي شهد في موسكو تصفيات الثلاثينيات الكبرى وسجل قصتها في كتاب **Le Zéro et l'Infini** [= الصفر والمالانهاية] (١٩٤٥). وبعد موت ستالين انصرفت المجلة عن المواجهة الضدشيوعية المباشرة لتتجه نحو مقالات أكثر نظرية مهتمة بتحليل المجتمع الصناعي الذي ظهر في فرنسا في الخمسينيات.

ولقد هاجم اليسار مجلة "بروف" **Preuves** [=براهين] هجوماً شيطانياً مرعباً فظلت في هذا العصر قليلة التأثير. ولم تطف متألقةً مدوية إلا في السبعينيات وقد أصبحت تحليلاتها للشمولية تحظى بالتقدير الشديد لدى المثقفين الذين قطعوا ما بينهم وبين الماركسية من أسباب.

لم يكن الليبراليون هم وحدهم الذين نقموا من القيد الإيديولوجي الذي رأوا أنه يهدم الحياة الفكرية الفرنسية ويختزلها إلى متابعة من السباب والشتم. هكذا ندد "جوليان جراك" **Julien Gracq** في كتابه **La Littérature à l'estomac** [=الأدب في المعدة] (١٩٥٠) بالتسييس المفرط للأدب: «الحقيقة هي أن الأدب منذ سنوات أصبح ضحية مناورة تخويف هائلة من جانب اللادب، أشد اللادب عُتوًا». وهذه مجموعة من شباب الأدباء اتحدوا تحت اسم "الهوسار" «**Hussards**» [=فرسان على شاكلة "هوسار" المجر] يدعون إلى رفض كنهه جمالياتي للشيوعية ولثقافة اليسار المهيمنة بصفة عامة.

• "الهوسار" أو «الأدب المنطلق»

"الهوسار" «**Hussards**» - هكذا سماهم "برنار فرنك" **Bernard Frank** بناءً على ما رآه من مطابقتهم لرواية من روايات "روجه نيمييه" **Roger Nimier** تحمل عنوان **Le Hussard bleu** "الهوسار الأزرق" (١٩٥٠) - هم مجموعة تضم شخصيات مختلفة كل الاختلاف - "روجه نيمييه" **Roger Nimier** و"جاك لوران" **Jacques Laurent** و"أنطوان بلوندان" **Antoine Blondin** و"جان-لوي كورتيس" **Jean-Louis Curtis** و"ميشيل ديون" **Michel Déon** و"كليب هيدنس" **Kleber Haedens** - لا لاصق يضمهم جميعاً إلا نزعتهم الضدشيوعية وبصفة خاصة رفضهم الرواية ذات الرأي المسبق. وهم في مواجهة

الرواية السارترية الميتافيزيقية والقصص الشيوعية الوعظية يؤثرون التسليية و«الأدب المنطلق». فالأدب باعتباره حفل كلمات لا يجوز أن يجد نفسه مستعبداً من لدن أي شيء آخر سوى كلفه بذاته. وهم ينسبون أنفسهم إلى "سيلين" Céline و"بول موران" Paul Morand أو "مارسل جوهاندو" Marcel Jouhandeau، وما تلبث نزعتهم الأولانية الجمالية المنصرفة عن السياسة أن تتعطف عند الالتقاء بحرب الجزائر. هنا نجدهم في جانب اليمين القومي، ملتزمين بصراع مواجهة كانوا قبل سنوات يتجاهلونهم ويحتقرونهم.

الحاشية الغامضة التقديمية

ليس من شك في أن الإنسان يستطيع بحق أن يصف هذه الحاشية غير المحددة من اليسار اللاشيوعي بأنها غامضة وبأنها في كثير من الأحيان مرتدة عن الشيوعية أو هي على كل حال تتزعج إلى نوع من الكلف المتفلسف بالشيوعية^(١) أو إلى رفض الثنائية الدولية، والأطلسية الفرنسية وتلوذ بحيادية سياسية: لا حلف أطلسي ولا حلف وارسو. وأتباع هذا "الطريق الضيق" يحاولون تحييد النزعة المانوية^(٢) في هذا الخطاب أو ذلك، تلك النزعة التبسيطية المفتعلة القائمة على قطبين يحكمان الاختيارات السياسية التي يهواها عصرهم.

(١) كلمة **philocommunisme** الواردة مصطنعة، مكونة من **philo** و **communisme**. (المترجم)

(٢) المانوية **manichéisme** مذهب ديني منسوب إلى ماني Mani نشأ في القرن الثالث الميلادي، على أساس توليفات من الأديان والفلسفات والأساطير، على أساس من ثنائية تبسيطية: الخير والشر، النور والظلمات، وأعتبر ماني نفسه آخر الأنبياء، وأعدم في عام ٢٧٧م ولكن مذهبه انتشر في العالم وكان له أتباع حتى في أوروبا منذ القرن الحادي عشر، ولم تختف المانوية من مفردات الثقافة، ولا زالت على الأكل تدل على محاولة التوفيق والتوليف في إطار ثنائية ساذجة. (المترجم)

• الطريق الضيق: من "تان مودرن" إلى "فرانس أوبسيرفاتير"

من ابتعاد مطلوب إلى تحالف في وقت غير ملائم مع الشيوعية ينقلب مسار "سارتر" Sartre السياسي. كان يعاني على نحو متزايد الشدة وضغوط عصره الإيديولوجية المتزايدة واستنتج أنه لا يستطيع أن يتخلى عن التزام أدق حيال حزب الماركسية الرسمي. وهذا ما سيفعله في عام ١٩٥٢ بـ **Les Communistes et la Paix** [= الشيوعيون والسلام] في لحظة كان فيها لجنون الارتياب والاضطهاد، كما يتضح للعيان، ما يبهره تجاه موسكو (قضية القمصان البيضاء) فرد عدد من إنتلكتوالي الحزب بطاقات عضويتهم وزالت الغشاوة عن العديد من رفاق الطريق. كان "موريس مِرلو- پونتي" Maurice Merleau-Ponty أحدهم. فقطع علاقته نهائيًا بـ "سارتر" وبمجلة "لي تان مودرن" **Les Temps modernes** [= العصور الحديثة] ١٩٥٢-١٩٥٣. كان في عام ١٩٤٧ يعتبر على الأحرى متفلسفًا شيوعيًا بكتابه **Humanisme et Terreur** [= إنسانية وإرهاب] الذي يسمح فيه للاتحاد السوفييتي بالإفادة من الشك، وبعد عدة سنوات لم يعد الوقت ملائمًا لتمييز العنف الرجعي والعنف الثوري؛ كان تطور الشيوعية في فرنسا وفي الاتحاد السوفييتي - وقد قام الدليل على وجود معسكرات العمل - يمنع هذا النوع من التدقيق. وختتم مشروعه لمراجعة مفهوم الالتزام ونقد الماركسية في كتاب عنوانه **Les Aventures de la dialectique** [= مغامرات الجدلية] (١٩٥٥) الذي أتم الابتعاد بالزمرة السارتريّة.

وكذلك الحال مع "البير كامو" Albert Camus الذي كان صحفيًا في صحيفة "كومبا" **Combat** تلك الصحفية التي كان شعارها بعد الحرب «من المقاومة إلى الثورة»، ابتعد بسرعة كبيرة عن اليسار وطابعه النبوي؛ في عام ١٩٥١ في كتاب عنوانه **L'Homme révolté** [= الرجل الثائر] بيّن عبارات أكثر أخلاقية منها

إيديولوجية كيف أن فكرة الخير يمكن أن تؤدي إلى الشر، وكيف يمكن أن تؤدي الثورة إلى دول شمولية. وتمت القطيعة وانفصل عن "سارتر" Sartre وعن مجلة "لي تان مودرن" Les Temps modernes [= العصور الحديثة] اللذين سلكا عندئذ طريق تطور عكسي.

قام "كلود بورديه" Claude Bourdet - المتعاون السابق في مجلة "لي تان مودرن" Les Temps modernes [= العصور الحديثة] ورئيس تحرير صحيفة "كومبا" Combat - بالاشتراك مع "جيل مارتنيه" Gilles Martinet في عام ١٩٥٠ بتأسيس مجلة "لوبسيرفاتير" L'Observateur [= المراقب]، مجلة أسبوعية تصنع هويتها السياسية بناءً على مواقف معادية للجماعة الأوروبية الوليدة، وبصفة خاصة بناءً على نزعة ضداستعمارية منعزلة تمامًا في ذلك العصر. وأصبحت مجلة "لوبسيرفاتير" L'Observateur [= المراقب] مع مجلة "ليكسيبريس" L'Express [= السريع] - التي تأسست بعد ثلاث سنوات (١٩٥٣) - السند المفضل لآمال اليسار في التجديد.

وكانت مجموعة مجلة "إسبري" Esprit القادمة من آفاق مختلفة قد مرت في السنوات التالية للتحرير بفترة تنسم برغبة عنيفة في التجديد طالب بها مشاركون جدد، مثل "جان ماري دومينيك" Jean-Marie Domenach، محاربون قدامى في صفوف المقاومة لم ينكروا الآمال الثورية. نهضت مجلة "إسبري" Esprit حينئذ بدور المَعَبَّر بين الإنثليكتواليين الكاثوليك والحزب الشيوعي. إلا أن شهر العسل مع الشيوعية انتهى في عام ١٩٤٩ في لحظة قضية "راجك" Rajk والانشقاق التيتوي^(١)، وذلك تاريخ ظلت بعده الروابط وثيقة ولكنها لم تعد غير مشروطة.

(١) التيتوية titisme نسبة إلى جوزيب بروز تيتو ١٨٩٢-١٩٨٠ ويرجع انشقاق تيتو عن ستالين إلى عام ١٩٤٨. (المترجم)

في قلب هذا اليسار اللاشيعوي الذي يبحث عن ذاته، هذا اليسار غير المتحد، غير المنظم، أثبتت بضع مجموعات تَمَكُّنُها المذهبي الكبير إذ هاجمت الحزب على أرضه هو.

• من أجل «ماركسية خلت من التلوث»

الحفاظ على المطلب الثوري، والنقد العارم للشيعوية الستالينية: هاتان هما نقطتا الانطلاق بالنسبة إلى مجموعات من قبيل «**Socialisme ou Barbarie**» [= اشتراكية أم بربرية] التحق بها فيما بعد قدامى شيوعيي فريق "أرجومان" Arguments [= الحجج] - "إدجار موران" Edgar Morin و"كوليت أودري" Colette Audry و"جان دوفينيون" Jean Duvignaud و"كوستيلوس أكسيلوس" Kostelos Axelos - صدموا في الأعماق إنتليكتواليي اليسار غير الشيوعيين بالصلابة الجزرية لمواقفهم. وهذه مجلة "سوسيلزم أو برباري" **Socialisme ou Barbarie** [= اشتراكية أم بربرية]، تأسست في عام ١٩٤٩ يبت فيها الحياة "كورنيليوس كاستورياديس" Cornélius Castoriadis و"كلود ليفور" Claude Lefort وكذلك - على نحو عابر- "جورج لاپاساد" Georges Lapassade و"جي ديور" Guy Debord وكلهم أتوا من اليسار المتطرف، وكلهم متسمون أيضا بسمه الحرب. ومشروعهم النظري طموح، إذ إنه يستهدف إعادة التفكير في الماركسية الثورية بتفتيتها من الشيوعية كما هي في الواقع. مجلة "سوسيلزم أو برباري" **Socialisme ou Barbarie** [= اشتراكية أم بربرية] هي المجلة التي صاغت ضروب النقد المبكرة أشد التبكير، الحصيصة أشد الحصافة، والمكتملة أشد الاكتمال للاتحاد السوفييتي وللديموقراطيات الشعبية مستخدمة في تحليلاتها مفاهيم «رأسمالية الدولة البيروقراطية». وهي تضيف بالتوازي مع ذلك لمعة جديدة على أشكال التنظيم الذاتي العمالية. وبعض هؤلاء الإنتليكتواليين - وبخاصة

"إدجار موران" **Edgar Morin** و"جان دوفينييو" **Jean Duvignaud** و"كلود ليفور" **Claude Lefort** - سعيًا منهم إلى تغذية عملهم النقدي وصلوا إلى الانفتاح على العلوم الاجتماعية. وستبلغ الشهرة في السنوات السبعينية بعض أطروحاتهم حول الانحراف البيروقراطي التي توافق صداها مع المناخ الفكري لمايو ١٩٦٨. أما في ذلك الوقت فقد بقيت هذه المجموعات هامشية في الحياة الفكرية إبان الخمسينيات، حتى في قلب اليسار غير الشيوعي.

وإذا كان الشأن السياسي قد أصبح في فترة ما بعد الحرب المكان الجوهري للمجادلات النظرية، فقد بقي ونما على أية حال بشكل متزامن سؤالٌ فلسفي خالص عن مفهوم العقلانية وتحولاته المعاصرة.

عن العقل

وواقع الأمر أن الحرب وتقلبات العصر الحديث تتطلب من الفلاسفة أن يزوروا من جديد مفهوم العقل **la Raison**. والعقل التاريخي والعلمي والفلسفي يرى نفسه ملزمًا بطرح السؤال عن أسسه.

وبينما يشتغل "ألكسندر كواريه" **Alexandre Koyré** بتاريخ العلم الكلاسيكي من عصر النهضة الرينسانس إلى نيوتن ويفحص وجهات بناء الموضوع العلمي، يهتم "جورج كانجيليم" **Georges Canguilhem** بخطاب الطب وخطاب علم الحياة. والمناقشات بين علماء الطبيعة حول اللاحتمية والفيزياء المجهرية تشق طريقها. هناك إذن نشاط شامل على ساحة علم المعرفة حول حال العلم، ترمز إليها وتضيئها أعمال "جاستون باشلار" **Gaston Bachelard**. و"جاستون باشلار" **Gaston Bachelard** وهو أصلاً عالمٌ جاء إلى الفلسفة بعد حين يؤكد بقوة أهمية الحدس والابتكار في البحث العلمي الذي لا يمكن أن يُختزل إلى عملية عقلية من

أولها إلى آخرها. ثم إنه مولع بالخيال الشعري، وكتبه في هذا الموضوع (التحليل النفسي للنار" ١٩٣٧؛ "الماء والأحلام" ١٩٤١؛ "الأرض وأحلام اليقظة عن الراحة" ١٩٤٨) قرأها العديد من الفنانين.

وفي هذا التوجه نحو مسألة العقل والمعقول جرت دراسات عن تاريخ الفكر الفلسفي وظهر اهتمام عام بالسّمات النظرية للمعرفة التاريخية. وهذه هي أعمال "إرنست لأبروس" Ernest Labrousse و"فرنان برودل" Fernand Braudel و"بيير فرانكاستل" Pierre Francastel و"بيير شونو" Pierre Chaunu أو "هنري - إيرينيه مارو" Henri-Irénée Marrou التي ناضلت في إطار الحوليات الـ "أنال" Annales^(١) من أجل تاريخ يكون قادرًا على استيعاب تكاملي لنتائج العلوم الاجتماعية الأخرى في خطاب تركيبى.

وأخيرًا فالمناقشات التي يثيرها فكر "ماركس" تُبلور أيضًا طبيعة البحث الفلسفي. وترجمة "جان إيبوليت" Jean Hyppolite لكتاب^(٢) *Phénoménologie de l'esprit* ونشر محاضرات "ألكسندر كوجيف" Alexandre Kojève (١٩٤٧) أتاحا إمكانية التعمق في فهم الفلسفة الهيجلية وتوسيع نطاق التعريف بها، وترجع بداية "الكشف عنها" إلى الثلاثينيات، وكذلك مكنت دروس "جان بوفريه" Jean Beaufret من التعريف بـ "هايديجر" Heidegger الذي لم يكن كتابه *Être et Temps* قد قرأ إلا قليلاً حتى ذلك الحين^(٣).

كانت مجلات معينة مثل "كريتيك" Critique [- نقد] وبعد حين مجلة "أرجومان" Arguments [= الحجج] قد تحركت ضد التيبس الفكري وغزو الشأن

(١) مجلة "حوليات تاريخ الاقتصادي والاجتماعي" *Annales d'histoire économique et sociale*. (سبق التتويه بها. المترجم)

(٢) المقصود كتاب هيجل Hegel وعنوانه بالألمانية *Phänomenologie des Geistes* (المترجم).

(٣) عنوان كتاب "هايديجر" Heidegger بالألمانية *Sein und Zeit* [- كيان وزمان] (المترجم).

السياسي بأن نقدت العموميات المجردة لفلسفات التاريخ الموضوعية مسبقاً، سواء الفلسفة المادية أو الوجودية أو الوضعية. ويترجم الإبداع الأدبي لحاشية من الكتاب المولعين بالفلسفة مثل "انطونان أرتو" وAntonin Artaud و"جورج باتاي" Georges Bataille و"بيير كلوسوفسكي" Pierre Klossowski و"موريس بلانشو" Maurice Blanchot وآخرين الحرص على تجاوز الإيديولوجية السائدة.

هكذا تتأصل بعد عام ١٩٤٥ صورة إنتيكتوالي فرنسي يتدخل بعنف في حياة المدينة، وهو يتسم بسمة خاصة ألا وهي إحساسه بأنه مكلف بمهمة تتمثل في أن كلمته تريد لنفسها أن تكون عالمية. وربما كمن الوهم في: "أنه يظننا، ويحس بنا عالميين - أريد أن أقول: رجال عالم... لاحظوا التناقض: أن يكون اختصاصه معنى العالمي l'universel". و"فاليري" Valéry لا يندفع بهذا الرأسمال النبوي الذي تخفيه صفوة الذكاء - الإنجيلجيسيا- الفرنسية. صفوة الذكاء - الإنجيلجيسيا- الفرنسية هذه ما تزال على قمة هيبتها التي قدرتها خمس جوائز نوبل في الأدب: "جيد" Gide في عام ١٩٤٧، "مورياك Mauriac في عام ١٩٥٢، "كامي" Camus في عام ١٩٥٧، "سان - جون بيرس" Saint-John Perse في عام ١٩٦٠ و"سارتر" Sartre في عام ١٩٦٤ وقد رفض الجائزة. ومع ذلك، وبالرغم من انهمار المكافآت الرفيعة العالمية، فإن تدفق الثقافة الأنجلوساكسونية طرح في ذلك الوقت نفسه مشكلة هوية ثقافة كبيرة فرنسية ممكنة.

«ثقافة ثالثة»: قولبة موحدة وأمركة

إلى جانب ثقافة كلاسيكية هومانية - إنسانياتية - وثقافة شعبية موروثية على نطاق واسع من القرن التاسع عشر تتخذ ثقافة في ساعة "المشكلات الثالثة" (العالم الثالث، الثورة الصناعية الثالثة...) استطاع "إدجار موران" Edgar Morin

أن يسميها في كتابه *L'Esprit du temps* [= روح العصر] (١٩٦٢): «ثقافة
ثالثة». ولدت الثقافة الواسعة *la culture de masse* في الولايات المتحدة وصُدرت
إلى العالم كله وتحددت سماتها بدقة في فرنسا في الثلاثينيات واستقرت بعد ١٩٤٥.
وبينما كان الإنثليكتواليون بإجماع جميل لا يحفلون بها بل يشنعون سوقيتها، أخذ
علم الاجتماع الأمريكي ثم علم الاجتماع الأوروبي يلاحظان هذه الظاهرة التي
تمثلها «*the mass culture*» الثقافة الواسعة ويعكفان على تعريف حدودها: فهي قد
نتجت بحسب معايير صناعية وتقلت بوسائل انتشار فعالة وهي تستهدف جمهوراً
عالمياً *universel*. وهي تُجانس الجماهير المختلفة التي تتجه إليها، وتجدد شرائح
التضيد الاجتماعي التقليدية للثقافة. وهي بلا شك الطفرة الجوهرية للتاريخ الثقافي
المعاصر وهي طفرة من الواضح أنها ليست مستقلة عن التطور الاجتماعي الذي
يمنح الفراغ قدرًا متزايدًا من الوقت ومن الاستثمار الشخصي.

الأسطوانات الميكروسيون - المتزايدة السعة - التي ظهرت في فرنسا في
عام ١٩٥٢، وكتب الجيب التي ظهرت في عام ١٩٥٣ والمستنسخات التصويرية
والإذاعة والتليفزيون دعائم تقنية حاملة سمحت بمثل هذه الثورة في إمكانات.
انتشار الثقافة الكلاسيكية. والثقافة الواسعة بإنتاجها المستنسخ استحدثت أيضًا عملية
تبسيط على شاكلة الـ "دايجيست" الحديث - وأشهر مثال عليه الـ "ريدرز
دايجيست" *Reader's digest* - الذي يقدم لقرائه ملخصًا للثقافة.

هذه الثقافة الواسعة ببعدها الذي يحيط بكوكبنا كله لا يقل ما تفرضه عن
نموذج أمريكي أساسًا. هذا [النموذج الأمريكي الأساسي] يعمل بصفته مرجعًا،
فالواحد منا يحدد موقعه بالقياس إليه. وفرنسا بعد ١٩٤٥ تطبعها - جزئيًا بسبب
الحرب الباردة - نزعة ضدأمريكية سياسية وثقافية حادة. وبينما ارتقت الصحافة
والإذاعة والتليفزيون الوليد إلى معايير الانتشار الواسع، من المفيد أن ندرك المدى
الذي بلغته السينما والشريط المرسوم أو الموسيقى في تكوين ذاتها بقدرٍ قلّ أو كثر
على شكل أماكن ثقاف أو مقاومة.

ثقافة تحملها الوسائط

• رواية الصحافة الفرنسية

إبان "التحرير" كانت ساحة الصحافة مرتبكة كل الارتباك: هناك الصحف التي تولدت عن الصحافة الخفية- "كومبا" **Combat** [= القتال]، و"ديفانس دي لا فرانس" **Défense de la France** [= الدفاع عن فرنسا]، و"فرانتيرير" **Franc-tireur** [= قناص]، و"ليبيراسيون" **Libération** [= التحرير]، و"لو پاريزيان ليبييرييه" **Le Parisien libéré** [= الباريسي المحرر] - متعايشة مع نشرات فترة ما قبل الحرب وبخاصة جريدة "لومانيتيه" **L'Humanité** [حرفيًا= الإنسانية] و"لوفيجارو" **Le Figaro** و"سي سوار" **Ce Soir** [= هذا المساء] و"لوب" **L'Aube** [= الفجر]، وكذلك مع صحف جديدة ظهرت على الساحة الباريسية مثل "لو موند" **Le Monde** التي أصدرها "أببربوف - ميري" **Hubert Beuve-Méry** والتي نجحت تدريجيًا في تثبيت أقدامها باعتبارها مؤسسة من مؤسسات الصحافة الفرنسية. بلغ مجموع الصحف اليومية في باريس ٣٤ صحيفة. وسرعان ما حلت خيبة الرجاء محل الأمل في التجديد الذي راود العقول إبان التحرير: فقد تعثرت الصحافة الفرنسية التي حدثها الرغبة في أن يتولاها "قانون طيب" وكتب حيال عجز أعضاء البرلمان عن الاتفاق على لائحة؛ وعلاوة على ذلك لم تؤد إعادة تنظيم التوزيع إلى إنهاء احتكار "ميساجيري" هاشيت [النقل والتوزيع] إلا جزئيًا، لأن وسائل النقل والتوزيع "الميساجيريات" الجديدة للصحافة الباريسية **NMPP** التي أنشئت في عام ١٩٤٧ كانت بنسبة ٤٩% ملكًا لهاشيت. هكذا تبددت فورة "التحرير" من جديد وتبددت معها يوتوبيات المقاومة. وفتشت صحافة الرأي اليومية التقدمية في منافسة صحافة شعبية حدثت أنظمتها: "فرانس سوار" **France Soir** [= فرنسا المسائية] و"لو پاريزيان ليبييرييه" **Le Parisien libéré** [= الباريسي المحرر] كانت كل واحدة منهما

تطبع أكثر من مليون نسخة يوميًا. وهكذا حدثت غريبة عنيفة اختصرت الوفرة المفرطة في الجرائد التي ولدت بعد ١٩٤٥.

وفرضت منافسة الراديو تحديث الخطاب واختراع نماذج جديدة من الجرائد. ومن الواضح للعيان أن الإلهام جاء من الصحافة الأنجلوسكسونية عندما حاولت بعض الجرائد تغيير مقياس الصحيفة اليومية إلى مقياس "تابلويد" *tabloïd* الصغير، وانطلقت في هذه المغامرة صحفٌ هي: "لو تان دي پارِي" *Le Temps de Paris* و"پاري جورنال" *Paris-Journal* و"ليكسپريس" *L'Express* اليومي (١٩٥٦). في حالة "ليكسپريس" *L'Express* الصحيفة الأسبوعية الجديدة التي أنشئت في عام ١٩٥٣ على هيئة ملحق لجريدة "يِكو" *Échos* [= أصداء] وأصدرها "جان-چاك سيرفان - شريبر" *Jean-Jacques Servan-Schreiber* بمساعدة قدمتها إليه في هذه المغامرة "فرنسواز جيرو" *Françoise Giroud* محرر مجلة "إِل" *Elle* [= هي] وقدمها "پيبرفيانسون - بونتييه" *Pierre Vianson-Ponté*، فهي صحيفة تتخذ صراحة نموذج "النيوزماجازين" *newsmagazine* على الطريقة الأمريكية: الفصل القاطع بين الخبر والتعليق، المعلومات الاقتصادية والمالية المتينة سابقة. وضمن نجاح الوليد الجديد حداثة المعادلة، والأسماء المهيبة وبخاصة "فرانسوا موريك" *François Mauriac* الذي الذي قدم أسبوعيًا ورقة طريفة لاذعة تحت عنوان "بلوك نوت" *bloc-notes* تتناول الحالة السياسية أو الثقافية الحاضرة. وقبل "ليكسپريس" *L'Express* الأسبوعية شهد عام ١٩٥٠ تأسيس جريدة "لوبسيرفاتير" *L'Observateur* [= المراقب]، على مقياس مصغر أيضًا متخذة شكل المجلات الأسبوعية الأنجلوسكسونية للسياسة الجارية. ومن المؤكد أن هذه المجلات الأسبوعية المتاحة لجمهور واسع نسبيًا احتلت المساحة التي خلت عندما برحتها المجلات القديمة التي كانت أكثر كلفًا بالأدب وكانت على نحو واضح جلي أكثر اتجاهًا إلى الصفوة. راجت سوق المجلات الدورية إذن وزادتها الألوان حياة.

وتتميز الصحافة الفرنسية في الخمسينيات بقطاع ضخم يختص نوعيًا بالمرأة ويتكون جوهريًا من مجلات موضة وصحافة القلب، وهي: *ليكو دي لا مود* "L'Écho de la mode [= صدى الموضة] (١,١٥ مليون نسخة أسبوعيًا)، ومجلة "ماري كلير" Marie-Claire، ومجلة "إل" Elle [= هي] التي أسست في عام ١٩٤٥ (بلغت طبعاتها ٧٠٠٠٠٠ نسخة في مطلع الستينيات)، ومجلة "ماري كلير" Marie-Claire التي عادت إلى الظهور في عام ١٩٥٤ حققت في مجموعها ملايين النسخ أسبوعيًا. وتدور الموضوعات حول المسكن وحسن التصرف في البيت من ناحية، ومن ناحية ثانية حول الحب الذي ينعكس في كم هائل من "بريد القلب" والإغراء والجمال. وتبزغ هذه المجلات إلى إدراج صورة للمرأة كما تظهر في الثقافة الأمريكية بين الحربين العالميتين: امرأة متمكنة حقًا من تقنيات العمل المنزلي بفضل الأجهزة المنزلية العديدة، ترعي جمالها المرادف غالبًا للشباب مستعينة بوسائل التجميل المختلفة. ويبدو أن الثقافة الواسعة كان لها آثار ملتبسة في صورة المرأة بقدر ما يستطيع الإنسان الحكم عليها. وتبين الدراسات التي أجريت على تاريخ النساء إلى أي حد يمكن أن تخفي هذه الثقافة إمكانات تحريرية (تحرير الجسد عن طريق تطور الملابس مثلًا) في نفس الوقت الذي تعتمد وتدعم فيه أشكالاً تقليدية من الأنوثة.

وإذا كانت الصحافة لا تزال وسيطًا فعالاً قادرًا على صناعة صور، ونشر أساطير ميثية - مكان "النجمة"، شخصية للعرض ولتحديد الهوية مقدمة إلى الجمهور عن طريق صحافة شعبية معينة - فإنها لم تعد تمتلك القدرة المطلقة التي كانت لها في النصف الأول من القرن. من الآن فصاعدًا، والحرب عززت هذا التطور، أصبح الراديو، بما له من سرعة وبعد الانتشار، المناسب الأفضل لمطالبات الثقافة الواسعة. والخمسينيات هي العصر الذهبي للراديو.

• سنوات الراديو

في مجال الإذاعة أيضًا لم يخل عصر "التحرير" من مشروعات الإصلاح. وشهدت الثلاثينيات تكوين بيئة حيوية من المهنيين، أما الإنتليكتواليون فلم يشاركوا قط في تكوين جهاز كانوا بصفة عامة ينظرون إليه نظرة الريبة. وتغيّر الديكور في عام ١٩٤٥: فتولت الإذاعة مهمة إنتليكتوالية وتربوية خالصة للاستكشاف وللحوارات العامة حول مشكلات العصر الكبيرة. من الناحية السياسية كان مسئولو الإذاعة يريدون أن يصنعوا منها عروة جوهريّة في إقامة الديمقراطية الثقافية المرتقبة. وهكذا قدمت الإذاعة الفرنسية برنامجين، أحدهما وهو البرنامج القومي طموح إلى أقصى حد. حتى إذا كان تحقيق هذا الهدف الخاص بالجودة الإنتليكتوالية قد شابه التفاوت فإن الإذاعة في الخمسينيات، بفضل كوكبة من المنتجين أصحاب الخيال، استطاعت أن تنفذ ببراعة برامج ثقافية وترفيهية وأن تشد اهتمام ملايين الفرنسيين الذين أصبحوا منذ ذلك الحين يعيشون مع مذباعهم في علاقة حب حميمة.

واتجه شراء جهاز الراديو وجهة ديمقراطية (فقد تضاعف عدد أجهزة الراديو بين عام ١٩٤٠ وعام ١٩٥٨ وأصبح ١٠ ملايين بعد ٥ ملايين)، كما أصبح من المؤلف أن يكون هناك جهاز راديو ثان صغير الحجم بجانب الراديو الموبيليا الرنان المهيم على الصالون. وأتاحت ألوان من التقدم التقني جعل الراديو من الأشياء العادية: في عام ١٩٥٤ ظهرت أول أجهزة راديو محمولة تشغلها البطاريات، وتبعتها في عام ١٩٥٦ أجهزة تعمل بالترانزيستورات. وكانت تلك ثورة: فقد خرج الراديو من البيت والمسكن ليُرَكَّب في السيارات التي اقتناها الفرنسيون بأعداد هائلة في نهاية الخمسينيات؛ وأصبح الراديو الرفيق المخلص في طرقات ازدحمت أي ازدحام، وواكب الراديو ساعة السيارة التي حانت ببرامج ملائمة مثل "طريق الليل" الذي قدمه "رولان دوردان" Roland Dhordain.

وكانت المواد التي قدمها الراديو الفرنسي أو راديو لوكسمبورج الذي بدأ
بيث إيان "التحرير" مواد متنوعة: برامج منوعات - عبارة "هيت پاراد"
hit-parade كانت موجود آنذاك - مع نجوم مرموقين، دائماً "شارل ترينيه"
Charles Trénet، و"يڤ مونتان" **Yves Montand** و"لوي ماريانو" **Luis Mariano**
أو"لين رينو" **Line Renaud**؛ اسكتشات أهل المغنى؛ ألعاب من نوع "دور أخير،
تخسر الكل أو تكسب الضعف" أو من نوع "مائة فرنك في الثانية" يلعبها
متخصصون، وبخاصة "بيير بيلمار" **Pierre Belmare** و"جي لوكس" **Guy Lux**؛
ولطائف وظرائف، وبعض التمثيليات. وكان لهذه الإذاعة إحساس بالعرض
التمثيلي وبالجمهور. وعلى الرغم من اتجاهها إلى العرض التمثيلي الوسائطي فإنها
كانت في تلك السنوات تلجأ إلى التهكم وتقدم إلى مستمعيها باقة من المحاكاة في
برنامج "راديو معارضات فنية". تعرضت هذه الإذاعة المجيدة، التي ظل الخيال
فيها مطبوعاً بنبرة صوت مذييعها الاحتفالية بل المنقعة أحياناً التي لا تخطئها
الأذن، تعرضت فجأة لإعادة النظر نتيجة لنسمةٍ حدثت جاءت من إذاعة خارجية
أنشئت في ١٩٥٥ هـ: "أوروبا رقم واحد" **Europe n°1**.

حتى ذلك الحين كان المستمعون الفرنسيون وهم نحو ١٥ مليوناً يتقاسمون
الاستماع بين برامج الإذاعة القومية العامة وبرايمج "راديو لوكسمبورج"، وربما
"راديو مونت كارلو". فلما ظهر راديو "أوروبا رقم واحد" **Europe n°1** - محطة
الإذاعة التي أبدعها "لوي ميرلان" **Louis Merlin** والتي كانت أصلاً تبث من منطقة
"الساار" **Sarre** - أحدث انقلاباً في جغرافية هذه الموجات. أراد "لوي ميرلان" **Louis**
Merlin أن يكيّف النموذج الإذاعي الأمريكي ليناسب فرنسا فتصور أسلوباً يناقض
في كل النقاط السمات المميزة لإذاعة فرنسية شعبية ولكنها كانت مائلة إلى شيء من
الشيخوخة: لم تكن محطة راديو "أوروبا رقم واحد" **Europe n°1** تريد لنفسها أن

تكون محطة شباب "حياةً وابتساماً". كانت المواد الإذاعية المسجلة مهياً لاستخدام مباشر أكبر. وحل محل المذيعين أصحاب الصوت الفخم "زواد ألعاب" لهم القدرة على إقامة صلة أكثر مباشرة وأكثر حرارة مع كل مستمع. والخبر يقوم بتتبعه الصحفيون أنفسهم الذين يستطيعون أن يتدخلوا ببيانات خاصة عندما تفرض تلك الأحداث الجارية. وتكرر المناقشات على بطولات وتتوج بجوائز تعاضمت قيمتها شيئاً فشيئاً. أتبع راديو أوروبا رقم واحد Europe n°1 إذن سياسة حرب إذاعية.

وإذا كانت الخمسينيات تدل بلا جدال على نروة نمط معين من الإذاعة يتوخى عن طريق نزعته الانتقائية والأوان برامجه مخاطبة الجميع، فإن عقد الخمسينيات شهد تفتح زهرة تلفزيون لن يلبث أن يكون منافساً، ولكنه كان في البداية يتغذى كثيراً على التراث الإذاعي.

في عام ١٩٥٠ كان عدد أجهزة الاستقبال التلفزيوني في فرنسا ٣٠٠٠ جهاز. ووصل العدد في عام ١٩٥٣ إلى ٢٤٠٠٠ جهاز، ثم في عام ١٩٥٨ إلى ٩٩٠٠٠٠، ولكن فرنسا مع هذا التطور لم تعرف التطور المذهل الذي قُدر للولايات المتحدة الأمريكية أو حتى لبريطانيا العظمى. ولكن على الرغم من هذا النمو المتواضع (٣٤ ساعة من البرامج أسبوعياً في عام ١٩٥٤) فإن التلفزيون الوليد وصل إلى فرض نفسه باسم "التيلي" télé. هذا الجهاز الشعبي والعمومي جعل الفرنسيين يشاركون في الحدث وفي الواقع اليومي للمباريات الرياضية وكذلك احتفالات تتويج الملكة إليزابيث في عام ١٩٥٣ أو ليلة الأوبرا مع "ماريا كالاس" Maria Callas في عام ١٩٥٨. وأعطى مولد "الأوروفيزيون" في عام ١٩٥٤ التلفزيون الفرنسي بعداً أوروبياً.

و[هيئة] "الإذاعة و التلفزيون الفرنسية" RTF تعيش منذ نهاية الحرب تحت نظام احتكار القطاع العام، وكانت حتى عام ١٩٥٩ تحت الوصاية المباشرة لوزارة

الإعلام، وفي عام ١٩٥٩ اتخذت وضع "المؤسسة العامة". أما أن هناك مراقبة سياسية صارمة للإعلام في الراديو والتلفزيون فسرّ يعرفه كل الناس. وقد اشتمت قوة هذا الاتجاه منذ أن أصبحت "أحداث" الجزائر حرباً استعمارية جديدة.

من المؤكد إذن أن تأثير الصيغة الأمريكية دامغ في تطور الوسائط الفرنسية بيان هذا للعقد من فترة ما بعد الحرب. ويجري هذا التأثير على الفنون الشعبية الكبيرة، وهي أعمدة الثقافة الواسعة، بقوة لا يستهان بها وإن كانت تعرضه لردود فعل طاردة كالطفح الجلدي. ولكن أليس تقبّل [تأثير الصيغة الأمريكية] المولع به شأنه شأن نبذ القروح هما وجهاً أمريكياً التي تؤدي وظيفة النموذج في كلتا الحالتين؟

صنع في الولايات المتحدة الأمريكية؟

• "اتجاه معيّن للسينما الفرنسية":

النزعة الضدأمريكية باعتبارها فرضية

فترة ما بعد الحرب من الناحية السينمائية مستقطبة بشكل لاقت للنظر على الفن السابع الأمريكي الذي وصل بقوة إلى الشاشات الفرنسية. كانت كل المجادلات وكل التصرفات تتحدد قياساً على الحكم الذي يقع علي هوليوود.

بعد اتفاقات "بلوم-بيرن" Blum-Byrnes (مايو ١٩٤٦) التي كانت بلا شك تمثل "الخوف الكبير" للسينما الفرنسية، انكشفت السينما الفرنسية على نفسها هيابة بغية دفاع ملتبس، منمّية نزعة ضدأمريكية من ناحية المبدأ. ماذا تقول هذه الاتفاقات؟ كان من نتائجها أولاً إلغاء تحديد الحصص الذي كان مقرراً قبل الحرب. فهي قد تركت منظومة الحصص رهناً بالاستيراد وتبنت حصّة على أساس الشاشة مخصّصة للاستغلال أربعة أسابيع في كل تريمستر - ثلاثة أشهر - بالنسبة إلى

الأفلام الفرنسية، أما الوقت المتبقي فيبرمجه كل مستغل على حريته. واتخذ رد الفعل على نحو يوشك أن يكون إجماعياً موقفاً عدائياً مبدئياً وشجباً علنياً صارخاً قوياً للإمبريالية فيما وراء المحيط الأطلسي. والحق أنه منذ التريستر الأول من عام ١٩٤٧ تم التصريح لـ ٣٣٨ فيلماً أمريكياً بالعرض على الشاشات القومية الفرنسية. وكانت تصل إلى فرنسا بعد أن تكون غطت بأرباحها تكاليف إنتاجها فتتنافس الإنتاج الفرنسي منافسة عارمة يزيد من قسوتها أن الجمهور الذي حرم طويلاً من إنتاج هوليوود كان بصفة عامة يفضلها.

وسرعان ما تحرك رد الفعل على مستوى الاتحادات: في يونيو ١٩٤٦ تشكلت لجنة للدفاع عن السينما الفرنسية تحت رئاسة "ليون موسيناك" Léon Moussinac. وفي يناير من عام ١٩٤٨ سارت مظاهرة ضخمة وشنتها شخصيات سينمائية - "لوي داكأن" Louis Daquin و"جك بيكر" Jacques Becker و"سيمونه سينيوريه" Simone Signoret وآخرون - كانت العلامة البارزة في هذا الاستفزاز الحاشد الخصيب أنه بلغ في النهاية مقصده حيث إن اتفاقات باريس التي وقعت في سبتمبر من عام ١٩٤٨ تضمنت تطويراً للحصص المزمعة على نحو أفضل للسينما الفرنسية. إلا أن الدخول في حرب باردة واستبعاد الشيوعيين سياسياً من الحلبة في الفترة بين ١٩٤٦ و ١٩٤٨ أديا إلى قلب الأوضاع. وتضافرت ردود فعل على مستوى الاتحادات مع عوامل إيديولوجية في "دفاع عن السينما الفرنسية" نزعته نبرته على نحو متزايد نزعة قومية. وبينما كان المقصد أصلاً هو الرد على عدوان، أصبح أمراً مطلقاً: فستلقى السينما الفرنسية من الآن فصاعداً المساندة لأنها فرنسية، وسيوصم الفيلم الأمريكي بأنه "عفونة الحثالة الياباني" (١) ("سادول" Sadoul) مصنوعة من الإباحية وشغل العصابات.

(١) يانكي yankee (= أمريكي) كلمة إنجليزية دخلت لغات مختلفة منها الفرنسية، وهي مبتذلة تحط من قدر الأمريكيين بالقياس إلى الإنجليز ثم بالقياس إلى الأوروبيين أو غيرهم. (المترجم)

من الصعب أن نستخلص من هذه البلاغة الحربية رأياً صحيحاً عن السينما الفرنسية كيف كانت في فترة ما بعد الحرب والسنوات الخمسينية. علينا بادئ ذي بدء أن نشدد على إحساس كثير من المعاصرين بأنهم ضيعوا فرصة "التحرير": فباستثناء بعض الأفلام المتفرقة التي أنتجت آنذاك مثل "معركة السكك الحديدية" **La Bataille du rail** إخراج "رينيه كليمان" **René Clément** (١٩٤٥) الذي يصف بطولة عمال السكك الحديدية في أثناء "المقاومة"، لم يحدث التجديد الذي كان من الممكن أن يحسب حسابه. أصيب انتظار سينما جديدة حرة بالإحباط في الوقت الذي كان فيه المهنيون الفرنسيون على عكس نظرائهم الإيطاليين، يعودون إلى طريق الاستوديوهات.

هكذا توجهت السينما الفرنسية هذا التوجه على مدى نحو "ثلاثين عاماً منذ الثلاثينيات" ("جانكولا" **Jeancolas**). وواقع الأمر أن شيخوخة بنايات صناعة تقابلية محافظة، وهي بنايات موروثية في أغلبها من العقد السابق على الحرب، أدت بالضرورة إلى هذا القبوع وهذا الانحباس الذي سيكون السمة الكبيرة المميزة لعلامة «جودة فرنسية». وفي أغلب الأحوال بدأ المخرجون مسيرتهم في السنوات الثلاثينية أو في أثناء الحرب: "جان رينوار" **Jean Renoir** و"رينيه كلير" **René Clair** و"جوليان دوفيفيه" **Julien Duvivier** و"مارسل كارنيه" **Marcel Carné** و"لوي داکان" **Louis Daquin** و"إيف أليجريه" **Yves Allégret** و"چاك بيكر" **Jacques Becker** وهنري - چورچ كلوزو" **Henri-Georges Clouzot** و"كلود أوتان-لارا" **Claude Autant-Lara** و"أندريه كايات" **André Cayatte** و"روبير بريسون" **Robert Bresson**... ولا يوجد في الخمسينيات إلا القليل من - أو لا يوجد على الإطلاق أحد من - المخرجين الجدد ومبدعي الديكورات الجدد وكتّاب السيناريوهات الجدد ولا توجد بالتالي أفكار جديدة. وعلاوة على ذلك ولدت منظومة الاستوديوهات الجماليات الانحباس والقبوع، مكانياً (الكثير من الأماكن المغلقة،

المنزل، المقهى، القليل من الحركة) وبالتالي الموضوعات - التيمات - (ألوان من الحب المستحيل، مصير مشؤوم تناولته اقتباسات أدبية عديدة). ودون أن نعطي بالضرورة قوة القانون للحكم الفتاك الذي أصدره شباب الأترك في **Cahiers du cinema** [= كراسات السينما]، فمن المؤكد أن ظاهرة خمود الإلهام تولدت وأصابت مهنة السينما في مجموعها ولم ترحم إلا كبار مبدعي الحداثة: "رينوار" **Renoir** «الرئيس» و"ماكس أوفيلس" **Max Ophüls** الذي قدم آنذاك رواثعه: "مدام دي" **Madame de** (١٩٥٣) و"لولا مونتس" **Lola Montès** (١٩٥٥)، و"روبير بريسون" **Robert Bresson** سينمائي مهتم بالواقع الباطني في "يوميات تسييس ريفي" **Journal d'un curé de campagne** (١٩٥١) ومحب للأماكن الجرداء: "هروب محكوم عليه بالإعدام" **Un condamné à mort s'est échappé** (١٩٥٩)، ثم "چاك تاتي" **Jacques Tati** شاعر الحياة الحديثة: "عمي" **Mon oncle** (١٩٥٨). ولم ينالوا بالضرورة استحسان جمهور ما بعد الحرب حيث كان الجوع إلى الصور يأتي بأكثر من ٤٠٠ مليون مُشاهد سنويًا إلى صالات السينما المظلمة.

كان الإنثليكتروليون ينظرون إلى السينما قبل الحرب نظرة إشفاق، وكانوا يضعونها تحت مستوى السيرك في سلم الفنون الشعبية. ويكفي أن نسجل تحييم العام حيال كل محاولة للتكبير في واقع السينمائي. كان هناك إذن فراغ كامل من ناحية المفاهيم عندما قامت الحرب فجأة. وبعد نحو خمس عشرة سنة دخلت السينما الجامعة: وجرى الاحتفال هناك بأمرين في نفس الوقت: تقييد نقد "كراسات السينما" Cahiers du cinéma وأعمال الموجة السينمائية الجديدة، ومولد أقسام للدراسات السينمائية. كان التحول من الاحتقار إلى الاندماج الجامعي طفرة عميقة. ومن الممكن تحديد وصول السينما إلى الثقافة في وعي الفرنسيين تاريخيًا بتلك السنوات التي تلت الحرب. وكان لنوادي السينما دور واسع النطاق في هذا التحول الثقافي الكبير الذي أتاح تكوين جمهور عريض للسينما على المدى الطويل. وواقع الأمر أن السينما إذا كانت تمثل في فرنسا بعد الحرب قوة لها ثقلها، وإذا كانت نفذت تدريجيًا إلى داخل المصانع والمجلات الأدبية والمراكز الثقافية ومنظمات الشباب، فإنما يرجع ذلك إلى أنها كانت الموضوع الذي شمله نشاط ثقافي اتسم بسعة وديناميكية غير مسبوقتين حتى ذلك الحين. كان وضع البرامج المتكيفة مع الجمهور المستهدف، والتقديم التمهيدي، والمناقشة بعد العرض، إضافات جوهرية من «أعضاء نوادي السينما» ألقت طواعيةً عن طريق محاضرين مخلصين بين عشق التعلم وبين المثل الأعلى الديموقراطي. وأجري عددٌ من التجارب الرائدة في إطار "الاتحاد الفرنسي لنوادي السينما" FFCC (الذي تأسس في عام 1945) وبخاصة في البيئة الريفية أو الجبال بالاستعانة على سبيل المثال بـ "حافلة الأوتسافوا السينمائية" - الأوتوبيس السينمائي - الذي نظم جولات في القرى.

وتعتبر نوادي السينما، وهي أدوات لا نظير لها في تكوين الجمهور، في الوقت نفسه أماكن ظهر فيها هذا «الجنس البشري» الحديث من عشاق السينما، وهذا رجلٌ مثل "أندريه بازان" **André Bazin**، مُنظّر سينمائي ورئيس "العمل والثقافة"، يقيم على نحو جيد العلاقة بين الشقين: العمل والثقافة. والشباب الذين يكتشفون السينما من خلال نوادي السينما يصنعون هناك ثقافة مضادة أصيلة لها طقوسها ومعابدها وكهنتها الكبار ينافسون بهمة ونشاط الأساسيات المعيارية للثقافة الأدبية التقليدية. وهكذا تقوم «عصابة "شيرر" **gang Scherer**» ("تروفو") **Truffaut** و"جودار" **Godard** و"ريفيت" **Rivette** المتحلّقون حول "رومر" **Rohmer** في "نادي السينما" بالحي اللاتيني، راضية النفس بترك الاشتغال الفقهي بشرح بيت شعر لاتيني، لكي تتجادل في تفسير خطة فيلم من أفلام الغرب - الويسترن - الأمريكية. هكذا يتولى الفقه والمعرفة مجالات أهملتها الثقافة الرسمية. ونوادي السينما وهي تستقبل وتتسق هذه الأمور التي يعيشها الناس أولاً على اعتبار أنها ثقافة مضادة ستسهم بالفعل في إضفاء السمة المؤسسية على هذه المقومات الثقافية ثم على ضمها بعد ذلك. في عام 1955 شكلت خمس صالات بباريسية "الجمعية الفرنسية لسينما الفن والتجريب" **AFCAE**. وإذا كان "نادي السينما" و"الفن والتجريب" **art et essai** قد تعايشا فترة من الزمن، فمن السهل أن ندرك عملية الإبدال منذ نهاية الخمسينيات، تلك التي سنتهي بعد حين بالقضاء على نوادي السينما. أفادت صالات "الفن والتجريب" من العمل التمهيدي لنادي السينما والذي كان أعضاؤه يشكلون العرى الديناميكية التي بدأ منها تكوين جمهور الفن والتجريب الأكبر. هناك إذن بنوّة تاريخية أصيلة بين البنيتين. من الصالات المتخصصة التي استقبلت الطليعة في العشرينيات إلى قاعات الفن والتجريب نقلة تاريخية تولتها نوادي السينما التي سجلت السينما في جغرافية مدن وقرى فرنسية عديدة «بين بنك فرنسا

والمدرسة، غير بعيد عن نصب الموتى التذكاري» (ليون-بول فارغ)
(Léon-Paul Fargue).

إلا أن السينما الأمريكية لم تكن تتعرض للون واحد من التشنيع يتولاه اتحاد مهني فرنسي يجد صعوبة في النشوء. فعشق السينما الوليد في مجلات مثل "كراسات السينما" Cahiers du cinéma (١٩٥١) أو "پوزيتيف" Positif (١٩٥٢) يدق رنات جرس مختلفة تمامًا بوضعه هوليوود في قلب حكمه النقدي، حتى إذا كانت المجلتان تدافعان عن أمريكا واحدة. فمجلة "كراسات السينما" Cahiers du cinéma وهي تخرج على نغمات النزعة الضدامريكية الفرنسية ستمارس سياستها الخاصة بالمؤلفين من خلال شخصيات كبيرة - لم تكن آنذاك معترفًا بها كشخصيات كبيرة - من السينما الأمريكية، وفي المقام الأول "ألفريد هيتشكوك" Alfred Hitchcock و"هوارد هوكس" Howard Hawks ولكن أيضًا "نيقولاس راي" Nicholas Ray و"أوتو پريمنجر" Otto Preminger و"جوزيف مانكيفيتز" Joseph Mankiewicz و"روبرت ألدريش" Robert Aldrich و"فينتشيستي مينيللي" Vincente Minelli والراند "أرسون ويلز" Orson Welles. من السلسلة "ب" B التي تغنى "تروفو" Truffaut بأمجادها إلى امتداح الكلاسيكية الحديثة الهيتشكوكية في الإخراج، تصنع المجلة لنفسها خطأ متصلًا متماسكًا يوصف على سبيل التفسير بأنه «هوليوودي» وضدفرنسي anti-française.

تبدو السينما إذن باعتبارها مجالاً من الثقافة الواسعة يتسم تحديد الموقع فيه بالقياس إلى أمريكا بالتشعب والتنوع والتناقض: هناك في الواقع هيمنة للإنتاج الأمريكي القادم من وراء المحيط الأطلسي تثير ثقافًا مضادًا عنيفًا أمريكيًا يجب عنه تمرد الشباب نابذين سينما الآباء بغية تأصيل حقيقة الفن السابع في المنطقة المحيطة بالـ "سانسيت بولفار" "Sunset Boulevard".

ولكن التخطيط على العكس بالنسبة إلى "الشريط المرسوم" **la bande dessinée** أسير بكثير في القراءة، فقد نجح الشريط في إبعاد «الكوميكس **comics**» الأمريكية على الرغم من أنها كانت منتصرة قبل الحرب.

• "سبيرو" و"تانتان" و"أليكس" وغيرها...

وواقع الأمر أن مجلات «الكوميكس **comics**» وقد أحدثت فيها ديناميكية "ميكى" وقطع أخرى من إبداع "بول شينكلر" **Paul Winckler** ثورة قبل 1939 قلبت كيان صحافة الأطفال الفرنسية التقليدية مبكراً. أما بعد الحرب فكان الوضع القانوني والتجاري ينظمه قانون 16 يوليو 1949 متضمناً التزامات حماية ضد الأشرطة الأمريكية المرسومة منشئاً على سبيل المثال علامة مميزة 100% فرنسية. هذا القانون الصارم إلى حد كبير أدى على نحو مباشر إلى اختزال إمبراطورية "بول شينكلر" **Paul Winckler** إلى شيء ضئيل بعد أن كانت قوية عزيزة في الماضي، وإلى إقامة عصر المدرسة البلجيكية والإبداعات الفرنكفونية نحو عشرين سنة. وهكذا ستعمر "تانتان ديرجييه" **Tantin d'Hergé** و"سبيرو **Spirou** وفانتازيو" **Fantasio** برسوم "فرانكين" **Frankin** و"بلاك" **Blake** و"مورتيمر ديدجار ب." **Mortimor d'Edgar P. Jacobs** و"أليكس **Alix** وفرقة كاستور" **Castors** خيال أجيال من الأطفال والمراهقين...

ومن الممكن أن ندهش للتصويت بالموافقة على هذا القانون إذا لم نضعه في سياق الحرب الباردة في ذلك العصر. وواقع الأمر أن التثديد الوعظي الأخلاقي بـ «مدرسة القتل» وبالغضب وبالجنس كما يروجه عالم مجلات الكوميكس الأمريكية لا سبيل إلى تقييمه إلا إذا ربطناه بالاستراتيجية السياسية الدولية التي كانت في هذه السنوات الساخنة ترى في "ميكى" **Mickey** أفضل سفير للإمبريالية الثقافية. فأخرج

من هنا يا ميكي! إلا أن الحاجز الوفاقي وحده ما كان ليكفي إذا لم يكن البديل المقترح ملائمًا إلى هذه الدرجة: "تانتان" Tintin بطل نقي القلب لا شأن له بالأمرور الجنسية ومعه كل الشريك المرسوم البلجيكي يقدم خطابًا له سمتان: فهو محافظ (انظر تناول الاستعمار في "تانتان في الكونغو" أو تناول الشيوعية في الشريط المرسوم المشهور "تانتان بين السوفييت") وهو من ناحية ثانية نازع نزعة روحانية إنسانية ("تانتان" أو "أليكس" نمطان بجسدان «طيبة القلب» مقتنعان بأن الناس جميعًا أصلًا - قبليًا - أخيار).

هكذا انتفع الشريط المرسوم بالظروف المواتية لمقاومة ظافرة في مواجهة "أمركة" *americanisation* قد بدأت على خير وجه. فالنزعة الضدأمريكية النضالية - المرتبطة بالكلف بالوعظ الأخلاقي الذي انطلق منه قانون ١٩٤٩ تبعته هنا أعمال في الواقع بفضل مبدعين قادرين على البديل الذي يحقق متطلبات المرحلة، على عكس ما جرى بالنسبة إلى السينما على الرغم من أنها كلها كانت غارقة في سيل المنتجات الأمريكية.

إلا أن أمريكا ليست فقط منفردًا أسطوريًا أو حقيقيًا. فهناك أشياء ثقافية أمريكية في خاصيتها النمطية مثل الجاز أو الثريلر *thriller* في الأدب استوردتهما فرنسا من أمريكا، وإن لم يخل الأمر في البداية من صرير تملل بالأسنان.

• الجاز والمسلسل الأسود: فرنسا عندما دقت ساعة أمريكا

لم تخل فرنسا في فترة ما بين الحربين من حركة استلطاف معينة تجاه الجاز. وإن كان استلطافًا محدودًا.

أما فترة ما بعد الحرب التي شهدت موضحة السوينج *swing* يروجها الشباب المتهاافت على المتعة فقد كانت بيئة الجاز - وقد كانت هناك بالفعل بيئة جاز -

تعيش من أجل ساعة لانوفيل أورليان *la Nouvelle-Orléan*، مطبوعة بطابع التشيع المذهبي النازع نزعة "هوج باناسيه" *Hugues Panassié* التقليدية. في سان جرمان دي بري *Saint-Germain-des Prés*، في "التابو" *Tabou* حيث تمارس الطقوس "جوليت جريكو" *Juliette Gréco* و"بوريس فيان" *Boris Vian*، أو في نادي سان جرمان حيث كان جاز أكثر حداثة يقدم إلى جمهور عالي المطالب. وسجلت الأسطوانات الميكروسيون^(١) الأولى القيم الوثيقة، "لويس أرمسترونج" *Louis Armstrong* و"ديوك إبلينجتون" *Duke Ellington*... ومع ذلك ففي عام ١٩٤٨ وصلت ثورة "بي بوب" *be-pop* العاصمة الفرنسية التي استقبلت "ديزي جيلسبي" *Dizzy Gillespie* في قاعة "بلييل" *Pleyel*. وفي العام نفسه جمع أسبوع الجاز الكبير في مسرح ماريني جمهورًا غيرًا من الأفيثيونادوس عشاق الجاز، بينما أقيم في عام ١٩٤٩ مهرجان دولي للجاز عمّد على أنغام موسيقى "تشارلي پاركر" *Charlie Paker* و"ميليس ديفيس" *Miles Davis* و"سيدني بيتشت" *Sidney Bechet* الذي لن يلبث أن يستقر في باريس.

والظاهر أن الجاز خرج من فترته اللحدية. ونزلت السوق منذ ذلك الحين أسطوانات عديدة أصبحت في المتناول. وهذا هو جمهور الجاز الذي غالبًا ما كان شابًا يقدم إلى حب هذه الموسيقى قوة ردود فعله ضد التعليم التقليدي الموروث ويقرأ مستمتعًا مقالات "بوريس فيان" *Boris Vian* التاريخية المتمردة في «جازوت» *Jazzotte*. تلك إذن ثقافة جاز حقيقية تبنتها فرنسا في أثناء هذه السنوات، قبل أن يأتي الـ "يه بيه" *yéyé* فيخلعها من عرشها. تضاعفت البرامج الإذاعية وتشعبت [أصبحت لجماهير الشعب]. بين «الجاز في الشانزليزيه» (١٩٤٩) وبرنامج أوروبا رقم واحد الذي تابعه جيل كامل متابعة البرنامج الديني «من أجل من يحبون الجاز» "دانيل فيليباكي" *Daniel Filipacchi*، يكون نضال

(١) أسطوانات فونوغراف - بيك أب - ريفية الخطوط، أكثر استيعابًا وأكثر دقة. (المترجم)

البعض لفرض الجاز قد نجح. وعلى الرغم من أن الفرنسيين يمارسون على نحو غريب عجيب نوعًا من النزعة العنصرية بالمقلوب تجاه موسيقيهم، فهناك فرنسيون يعزفون الجاز. وربما كان أشهرهم في تلك السنوات عازف البيانو "مارسيال سولال" **Martial Solal** وهو الذي ألف موسيقى **À bout de souffle** — "جان-لوك جودار" **Jean-Luc Godard**.

في أواخر الخمسينيات رسخ الجاز نهائيًا شرعيته الفنية حتى إذا لم يكن جمهور مستمعيه شاملًا للناس كافة.

اكتشفت فرنسا مع الجاز أمريكية^(١) سوداء كاملة. وباكتشاف الثريلر **thriller** الذي تجسّمه على نحو رائع أعمال "رايموند تشاندلر" **Raymond Chandler** و"داشيل هاميت" **Dashieell Hammet** أو جيمس كين "James Cain" اكتشفت فرنسا الوجه الآخر لأمريكا، هو الثروة الكاليفورنية، وكواليس هوليوود، و«الشقراوات» المخربّات، وكذلك الكحول والخمارات الحقيرة، هذه المتناقضات التي يمتصها نمط البطل من النوع الجديد: سمات الحياة الخاصة التي يتركز جوهرها في شخصية "فيليب مارلو" **Philippe Marlowe** الذي يحافظ على كرامته في عالم يسكنه سفهاء ومنحرفون، ويعيش فقره المادي ووضعه العازب بمرارة أحيانًا وظرف دائمًا. في عام ١٩٤٥ أنشأ الناشر جاليمار **Gallimard** "السلسلة السوداء" «**série noire**» التي قدمها "مارسل دوهامل" **Marcel Duhamel** وثبت أركان هذا النوع في فرنسا، وقد أصبحت هذه المجموعة بمرور الأعوام مؤسسة حقيقية في مضمار النشر الفرنسي. بعد الترجمات الأولى لنماذج أمريكية، رضي الفرنسيون بأن يغريهم هذا النمط من الأدب. "ليو ماليه" **Léo Malet** أو بوريس فيان **Boris Vian** لرواية **J'irai cracher sur vos tombes** [سأذهب لأبصق على

(١) أمريكية بالتاء المربوطة مقابل **une Amérique**. (المترجم)

قبوركن] يستلهمان مباشرة من هذه النماذج الأمريكية. وظهرت روايات ثريلر على الطابع الفرنسي - على سبيل المثال: *Du rifici chez les hommes* من تأليف "أوجيست ليبرتون" *Auguste Lebreton* - ولكنها في صميم أمرها تصوير "البيئة" كثيرًا ما تغلب عليه الشراسة والحدة، ويتلون بألوان من العامية "أرجو" *argot* [اللهجة الفرنسية العامية الدارجة التي تتنوع بتنوع البيئة وأهلها].

أصبحت "السلسلة السوداء" «*série noire*» شعبية نسبيًا مع تعرضها بعد ذلك لمنافسة روايات الجاسوسية (تأثير السياق الثولي للحرب الباردة يوشك أن يكون ملزمًا) وبصفة خاصة السلسلة الشهيرة "جيمس بوند" *James Bond* لـ "يان فليمنج" *Ian Fleming*. وعلى العكس لم تجد نوعية الساينس فيكشن *science-fiction* [= الخيال العلمي] - التعبير الأمريكي حل محل اللفظة الفرنسية *anticipation* [= الاستباقية] - نجاحًا في فرنسا يقارن بالنجاح لدى الجماهير الأنجلوساكسونية المنفتحة بحكم تقالدها على الأدب الخيالي العجيب *fantastique*.

في مواجهة تدفق ثقافة واسعة ساعية بالقوة⁽¹⁾ إلى الأمركة، فكرت الدولة في أن تمارس دورًا ضابطًا؛ وهو ليس فقط من شأن الدولة الليبرالية، ولكنه الوظيفة الفاعلة لدولة تريد إبان خروجها من الحرب أن تجدد، وإن لم يتيسر لها التجديد، أن تتخذ إجراءات ثورية.

الديموقراطية الثقافية على جدول الأعمال

كل شيء ينطلق من برنامج "المجلس القومي للمقاومة"، وهذا البرنامج هو ملخص لمتطلبات وطموحات رجال قاتلوا في أدغال الماكي. فالحرص على النضال ضد ضروب التفاوت الثقافي، والإيمان الراسخ بعمومية *universalité* هذه

(1) Potentiellement

الثقافة الجامعة التي يريدون توزيعها [بالعدل]، هما ركنا خطاب الديمقراطية الثقافية. إبان "التحرير" ومع عودة اليسار إلى السلطة أصبح موضوع توزيع الثقافة يشكل مسؤولية جديدة على الدولة سبق صياغتها بتوسع تحت حكم "الجبهة الشعبية" واستمرت متابعتها تحت "نظام فيشي". ونجدها مكتوبة علناً رسمياً في مقدمة دستور ١٩٤٦: «الأمّة تضمن للطفل والبالغ الوصول المتكافئ إلى التعليم والتنشئة المهنية والثقافة».

السلطات العامة تتدخل

والبنيات الإدارية في مواجهة تحقيق هذه المهمة متواضعة، بل أقرب من أن تكون ضعيفة الإرادة: والمؤكد أن "إدارة حركات الشباب والتعليم الشعبي" أنشئت في عام ١٩٤٤ وكلف بها "جان جيهنو" Jean Guéhenno وهو كاتب من أصول شعبية رمزاً لصعود اجتماعي جمهوري معين، ولكنها سُنت في عام ١٩٤٦ حتى قبل أن تستطيع أن ترسي نشاطها في أعمال واقعة. وإذا كانت "وزارة شباب الفنون والآداب" قصيرة العمر قد رأت النور (لعدة أشهر) في عام ١٩٤٧، فسرعان ما عاد الأمر إلى سكرتارية الفنون الجميلة التي بعثت من الموات في عام ١٩٥١ على يد حكومة من الدرجة الثالثة كانت قد تخلت عن المثل العليا التي أعلنت إبان "التحرير". وكان الجزء الجوهري من الأعمال التي شرعت فيها الدولة في مجال الثقافة - على سبيل المثال إنشاء "مركز قومي للآداب" كان في الواقع غير ذي ضرر - يجري في إطار إدارات وضعت رئاسة "التربية القومية" ولم يكن لها أي استقلال.

وعلى الرغم من ذلك عرفت الدولة أحياناً السبيل إلى أن تمنح نفسها بنيات تدخل فعالة. وهكذا رأت السينما - التي تبعت تارة وزارة الإعلام، وتارة ثانية

وزارة الصناعة والتجارة، ولم تُلحَق بالوزارة الأكثر «ثقافية» وهي وزارة التعليم القومي - في عصر "التحرير" إنشاء هيئات جديدة سرعان ما أصبحت جوهرياً بالنسبة لقيامها بوظيفتها. وفي قلب جهاز إعادة هيكلة الإدارة العامة للسينما: "المركز القومي للسينما" CNC، هيئة عامة ذات صفة إدارية أنشئت بقانون ٢٦ أكتوبر ١٩٤٦ الذي يحل في نظام أكثر مطابقة للتقاليد السياسية للجمهورية محل النزعة التوجيهية المستندة إلى الاتحادات المهنية التي كانت تحظى بالتشريف في حكم فيشي والتي كانت فيها "لجنة تنظيم الصناعة السينماتوغرافية" COIC تحتكم على حقوق ملكية. أما "المركز القومي للسينماتوغرافيا" CNC فكان ينعم بسلطات لها اعتبارها: تنظيم المهنة، التثبيت من الموارد، إدارة الرقابة وبخاصة القيام على قانون مساعدة السينما الصادر في ١٩٤٨. وكانت الدولة تساند أيضاً نشاطاً للإحياء والتنشئة والنشر والحفظ مع الاعتراف بالمنفعة العامة وبدعم مؤسسات خاصة مثل "معهد الدراسات العليا السينمائية" IDHEC الذي أنشئ في عام ١٩٤٤ بإيعاز من "مارسل ليربييه" Marcel L'Herbier وكانت مهمته تنشئة السينمائيين المستقبليين. وهناك مؤسسة رئيسية أخرى دعمتها الدولة وهي "السينماتيك"، سينماتيك "هنري لانجوا" Henri Langlois التي حققت منذ حين ماضٍ مجيد. في مجال الكتاب ترأس "جوليان كايان" Julien Cain "إدارة المكتبات والمطالعة العامة" التي ستكفّل بإقامة شبكة من المكتبات المركزية للإعارة. هكذا ارتقت القراءة فأصبحت موضوعاً للمصلحة العامة.

وإذا كانت الدولة إذن تحدد مكاناً للتدخل له أهمية كبرت أو صغرت بحسب الأنشطة - السياسة المسرحية ستُدرس منفردة بسبب سمتها النموذجية - ويبقى الشيء الجوهري على الرغم من ذلك هو العمل الذي تأتي به شبكة جمعيات نشيطة وخلافة على نحو خاص تفي بالمثل العليا للتعليم الشعبي.

من التعليم الشعبي إلى الإنعاش الثقافي

في عام ١٩٤٥ انطلقت من التعليم الشعبي أصداء متعددة، كان يحتكم من قبل على تراث تقليدي وعلى تاريخ بطولي تغنت به في مستهل القرن "الجامعات الشعبية" والمحاولات الأولى لمسرح الشعب وأوقات الفراغ التي شغلت بها الجبهة الشعبية. فلما أهل "التحرير" كان هناك نقص في الكوادر الذين قُتلوا في أثناء سنوات الكفاح، وأدى غياب البنيات إلى ظهور رجال مصممين على فتح آفاق جديدة: تبع العمل الذي كان تطوعياً بالكامل والذي ميّز المراحل السابقة من التعليم الشعبي تعيين أول كوادر دائمة لنظام تعليمي جديد يزوج على نحو فعال التعليم التقليدي.

ووجد الخطاب المُنبص على الديموقراطية الثقافية والتعليم الشعبي مواضع تلاحمِ المفضلة في زخم الجمعيات الجديدة أو القديمة التي تشكلت إبان "التحرير": وتجدد تنظيم "رابطة التعليم" بعد الحرب، بينما ظهرت "سياحة وعمل" و"عمل وثقافة" وبصفة خاصة "شعب وثقافة" التي كان تاريخها وحده يكوّن صورة رمزية لليجورية لحركة التعليم الشعبي كلها. وعلاوة على ذلك كُلفت لجان المشروعات من الآن فصاعداً بمهام ثقافية بحثية، وأكملت الجهاز "بيوت الشباب والثقافة" التي أسست بموافقة ومساندة الإدارة التي تحمل نفس الاسم، وكان عددها يصل إلى ٢٠٠ في عام ١٩٥٨.

ومن الممكن أن نستخلص على نحو ملموس في الأقاليم تخطيطاً مشتركاً عاماً للنشأة يرى، في ضوء علاقة وُثّقى بـ "الشعب والثقافة"، مولد شبكة جمعيات مثل "المركز التعليمي" و"مركز التعليم العمالي" و"بيت الشباب"، "المكتبات المتنقلة بحافلات" و"نوادي السينما"... "الشعب والثقافة" تحتل بلا جدال مكاناً بارزاً في

عملية «رَي» منطقة ويلوح على هيئة التجسيم المثالي لهذه النزعة المنحازة لعامة الشعب **populisme** الثقافية التي يختص بها "التحرير". وقد انتشرت هذه النزعة الإجماعية التي تبدو حدودها مائعة أحياناً، والتي تحلم بمواخاة الشعب والإنثليكتواليين وبتقافة عامة مشتركة للجميع دون تمييز - انتشاراً كبيراً وأسست إيديولوجياً العديد من مؤسسات التعليم الشعبي، من قبيل نوادي السينما: وأغلب الظن أن هناك "يوتوبيا" نادي السينما، مكاناً قائماً على الإجماع ألغيت فيه على الفور كل فروق الحقل الاجتماعي ويرى فيه الحفلات السينمائية الطلاب والفلاحين جنباً إلى جنب... ولكن هل يذهب العمال إلى نادي السينما؟ عندما تنتهي موجة سياسية ثورية يتغير خطابُ بتمامه وكماله: فالثورة الاجتماعية التي فهمت على أنها نقطة بداية حتمية لكل إصلاح للعلاقات الثقافية لم تعد في الخمسينيات إلا ذكرى، وهذه هي النضالية الثقافية تستقل ذاتياً عن دائرة السياسة لكي تعظم فعاليتها التقنية. هذا التطور يظهر للعيان واضحاً جلياً في قلب "الشعب والثقافة" التي قامت مستعينة بمناهجها الخاصة بـ «التعليم النشط»، وبكفاءة مصمميها، ومنظوماتها المشتمة على بطاقات الاطلاع، والنوادي المختلفة، والمكتبات المتنقلة بحافلات، وكذلك بمجموعتها «نظرات جديدة على...» المنشورة في دار **Seuil** بوضع خطوط «عمل ثقافي» حديث كل الحداثة.

عند نقطة التقاء دخول الدولة والعمل المحلي للجمعيات في دائرة الشأن الثقافي، نلمس واقع سياسة مسرحية تظل بلا شك المكسب الرئيس الذي ينسب إلى "جمهورية رابعة" لا ترى كثيراً من المكاسب تنسب إليها. وتمثل مغامرة "المسرح القومي الشعبي" وإزالة التبعية المركزية المسرحية في الأقاليم محورين مرتبطين ارتباطاً حميماً لعملية يندرجان بها على قدم المساواة في تاريخ هذه الديمقراطية الثقافية التي أرادت قوى "التحرير" إقامتها في فرنسا.

مسرح قومي شعبي وفض المركزية

المسرحية: من أجل اختراع جمهور جديد

لماذا كان المسرح في فرنسا المجال المفضل لمشروعات الديمقراطية الثقافية من "بوتيشيه" Pottecher إلى بيوت الثقافة؟ والمسرح الشعبي في فرنسا، في آن واحد، فكرة وحركة لها تاريخ طويل عندما وجدت نفسها تنتعش في السياق السياسي والإيديولوجي للتحريك.

وواقع الأمر أن "المسرح القومي الشعبي" TNP الذي أنشئ في عام ١٩٢٠ بإيعاز من "فيرمان جيميه" Firmin Gémier كان منذ وقت طويل يعيش حياة صعبة على إيجارات من الباطن وحفلات ماتينيه أيام الأحاد، عندما قامت "چانه لوران" Jeanne Laurent المسؤولة الديناميكية بوكالة إدارة الفنون والعروض بتعيين "جان فيلار" Jean Vilar مديراً برأس "المسرح القومي الشعبي" TNP في عام ١٩٥١. ومن المؤكد أن النجاح الذي لقيه "جان فيلار" Jean Vilar في مهرجان "أفينيون" Avignon الذي خرج في عام ١٩٤٧ إلى الوجود، له علاقة بتعيينه، ولكن تعيينه هذا جرى - بشكل أكثر تأكيداً - في إطار ألوان النجاح الأولى التي حققتها سياسة فض المركزية المسرحية: نجاح "جان داستيه" Jean Dasté في جرينوبل Grenoble، ثم ابتداءً من عام ١٩٤٧ "رولان بيبيري" Roland Piétri في "سانت-إتيين" Saint-Étienne، و"لوي ديكرو" Louis Ducreux في الشرق ثم "أندريه كلافيه" André Clavé منذ عام ١٩٤٦، و"موريس سارازان" Maurice Sarrazin في الجنوب الغربي بـ le Grenier de Toulouse و"هوبير جينيو" Hubert Guignoux في "رين" Rennes وهي ضروب من النجاح مهدت السبيل بشكل رائع أمام ملحمة فض المركزية المسرحية. ويحتل "المسرح القومي

الشعبي" TNP موقعًا استراتيجيًا في قلب هذه المنشآت، فهو في آن واحد خليفة ونموذج وهو على أية حال مرتبط بالمراكز المسرحية القومية الأولى بنفس الحرص على التوسع تجاه جماهير مهمشة. وهنا فرض "جان فيلار" Jean Vilar منذ البداية مفهومه وهو «المسرح خدمة عامة»: «الحمد لله أنه ما يزال هناك أناسٌ المسرحُ بالنسبة إليهم غذاء لا غنى عنه للحياة مثل الخبز والنبيد. إلى هؤلاء أولاً يتجه "المسرح القومي الشعبي" TNP. فـ "المسرح القومي الشعبي" TNP إذن في المقام الأول خدمة عامة. هو مثل الغاز والماء والكهرباء.» وعلاوة على تأكيد حق الجميع في المسرح يتضمن محك الخدمة العامة في رأي مدير "المسرح القومي الشعبي" TNP فكرة عقد اتفاق، عقد ميثاق مع الجمهور.

على مدى عقد من الزمان (١٩٥١-١٩٦٣) في أثنائه قام "جان فيلار" Jean Vilar بإدارة المسرح لم يقنع بالعودة إلى امتلاك ناصية خطاب المسرح الشعبي، وبأن يقوم على تراثه. عن طريق استراتيجية قوية لاجتذاب جماهير شعبية اخترع عبارة غير مسبوقه لم تلبث أن بصمت ببصمة TNP: استقبال جمهور غريب على طقوس المسرح الباريسي وبث الثقة في قلبه، وكسب وفائه بأسعار منخفضة ومنظومات ميسرة للأبوينيات والأماكن، استكشاف الجماهير المرتقبة اعتمادًا على شغلٍ يستهدف قيام علاقات بالجمعيات المهمة، سواء كانت لجان مشروعات أو مجموعات من الشباب، أو جماعات صداقة متنوعة. ونجح "المسرح القومي الشعبي" TNP تدريجيًا بفضل ديناميكيته الخاصة في التواصل مع الجمعيات - وعلى نحو خاص من خلال نشاط "أصدقاء المسرح الشعبي" - في رِيّ جزء كبير من الدائرة الاجتماعية: بلغ عدد الجمعيات المشتركة بأبوينيه ١٠٩ في عام ١٩٥٧ وأصبح ٣٦١ في عام ١٩٦١.

وإذا كان المسرح القومي الشعبي TNP قد بنى شهرته باعتباره مسرحًا شعبيًا على مبادراته في اتجاه جماهير مستعصية على فن المسرح، فإنه اتبع سياسة

أكثر تقليدية في وضع البرامج. فقائمة مسرحياته - ريبيرتواره - تهيمن عليها الكلاسيكيات الفرنسية أو الأجنبية، التي كان "جان فيلار" Jean Vilar يرى أنها وُهبّت فضيلة تربوية كبيرة. هذه هي العقيدة التي سيدافع عنها المسرح القومي الشعبي TNP والمراكز المسرحية القومية قبل أن تتعرض لتشكيك شديد من حاشية كاملة من النقد - حول مجلة "تياتر پوپيلير" Théâtre populaire [= المسرح الشعبي] - ومن المهنة - وبخاصة "روجييه پلانسون" Roger Planchon - الذي ينقد فرضية العمومية العالمية للمسرحيات الكلاسيكية والجمود السياسي الذي يبدو أنه يحرك مثل هذا المسرح.

وعلى الرغم من الهجوم المتعدد وعلى الرغم من ضروب الصمت المتزايد الوضوح من جانب دولة عاقبت "جان لوران" Jeanne Laurent في عام ١٩٥٢، دولة أفزعتها تجارب اعتبرتها مفرطة الميل إلى اليسار، فقد ظلت ألوان النجاح التي حققها المسرح القومي الشعبي TNP وحققتها المراكز المسرحية القومية خارقة للمألوف أعادت الشرعية من جديد إلى فكرة المسرح الشعبي وجرفت في مسارها ديناميكية اجتماعية غير مسبوقة.

هكذا الثقافة، إنها دون أن تكون في قلب الرهانات الإصلاحية في فترة ما بعد الحرب، تلخصها على نحو رمزي: من ناحية صعود ثقافة وسائطية صعودًا لا يُقاوم، ومن ناحية ثانية سلطات عامة تثني على ديموقراطية ثقافية ليست فقط مجرد مساواة الجميع أمام جهاز التليفزيون، بل هي تريد أن تكون مشاركة أيضًا. هذه المواجهة وجهًا لوجه نراها تُعاد من جديد في العقد التالي، بمزيد من القوة، وتسجل تزامنًا ازدهار الثقافة الجماهيرية والاستحداث المنظومي لإدارة حقيقية للثقافة.

الفصل السادس

الستينيات "السيكستيز"^(١):

الثقافة بين منازعة واستهلاك

(١) في الأصل بالإنجليزية Les Sixties تعبيرًا عن غلبة الأمركة والأنجلوساكسونية. (المترجم).

كانت الفترة التي تلت "التحرير" مسرحًا لنمطين من الخطاب: الأول شديد الكلف بالسياسة في قلب الحرب الباردة، هو خطاب إنتليكتواليين كان التزامهم يتموقع بالنسبة إلى الغالبية ناحية اليسار؛ والنمط الثاني أكثر انتشارًا في المجتمع، يمثل كل الامتلاء بالغنائية الخاصة بالعودة إلى السلام، يضع في المقدمة الحاجة الملحة إلى الديمقراطية الثقافية. والسنوات التي تطابق قيام الجمهورية الخامسة والتي تجري لتبلغ الأزمة الاقتصادية في وسط السنوات السبعينية لا تخضع للتساؤلات نفسها. وأصبح نقد الاتحاد السوفييتي أو نقد مثالية البورجوازية الصغيرة مهمين وأدى إلى حدوث توقعات جديدة. هكذا شهد الناس بزوغ حركات منازعة عديدة بلورت أحداث ١٩٦٨ التعبير عنها.

وبالتوازي دخل الناس في زمن «الجديد»: كانت المؤلفات والأحداث تُقرأ بأدوات مختلفة؛ وكانت الموضوعات الفنية يجري تناولها على نحو مختلف؛ والأعمال يُحكم عليها بالقياس إلى محكّات متجدّدة. ذلك تَجِيلٌ للطليعات.

وأخيرًا اتخذ موضوع وصول الإنسان إلى الثقافة [ونيل نصيبه منها] مكانه المناسب في قلب الاهتمامات. وأصبحت الثقافة التي تزايد تناولها وسائطًا وتزايد استهلاكها، تمثل لوحة عريضة من الممارسات غير المسبوقة. ولكنها أصبحت كذلك موضوعًا أخذه مسئولو الدولة في حسابهم على نحو شامل: هكذا استهل "مالرو" Malraux سياسة غير مسبوقة سيكون على خلفائه أن يعرفوا أنفسهم بالقياس إليها.

من حرب الجزائر إلى ما بعد ١٩٦٨

شخصيات كبيرة من الإنتليكتواليين تُغيّر على نحو غير محسوس أسلوب تدخّلها في حياة المدينة - حيث انحسرت موجة تقديم عرائض المطالب تاركة مكانها لأفعال أكثر ملاءمة للظروف - وهذه هي ساحة إنتليكتوالية ارتجفت نتيجة للانفجار الجامعي: هذان هما التطوران الرئيسان في فترة بصمتها طفرات اجتماعية عميقة الأثر وهوجة مايو ١٩٦٨، فترة محصورة بين نشوب النزاع الجزائري وبين قيام "سولجينيستين" Soljénysine بكشف الأسرار التي طالما حجبت عن الناس.

النضال الجزائري للإنتليكتواليين

في عام ١٩٥٦ غرست وقائع المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي وأحداث المجر بذور الشك في النفوس دون أن يصل الأمر إلى حدٍ يمكن من الحديث عن جفوة نخبة ذكية - إننتيليجنسيا - ظلت تقف ثابتة بقوة إلى اليسار. ثم بزغ عنصران عكرا صفو معطيات التزام هذه النخبة في فجر السنوات الستينية: أولاً سياسة فرنسا في الجزائر منذ انتفاضة عام ١٩٥٤، وثانياً تزايد قوة الحشود الطلابية التي وجدت في النزاع الاستعماري وسيلة لتنظيم نفسها وتدعيم مواقفها.

• «الأمور في الجزائر دخلت في لحمننا»

(فيليب أرييس "Philippe Ariès")

في الالتزام حيال المشكلة الجزائرية تكمن أولاً دوافع مطابقة للدوافع التي احاطت بمسألة "دريفوس": فمن ناحيةٍ تجمّع باسم حقوق الإنسان والعدالة، أناسٌ

نقموا من استخدام التعذيب؛ ومن ناحية ثانية هناك أولئك الذين يدافعون عن النظام على أرض الواقع وعن حرمة الأمة. لم يكن للخلاف بين اليمين واليسار بالضرورة دوراً فيما شهدته هذه الساحة. فـ "سارتر" Sartre صاحب مجلة "التان مودرن" Les Temps modernes مثله مثل "ريمون آرون" Raymond Aron صاحب مجلة "بريف" Preuves يلتقيان على طريق شجب النزعة الاستعمارية حتى إذا كانت تحليلاتهما تختلف فيما يختص بطبيعة الرهانات. ويشبههما الإنثليكتواليون الكاثوليك الذين انطلقوا مبكراً إلى الهجوم على مناهج القهر التي استخدمها الجيش الفرنسي: هؤلاء هم على سبيل المثال "الميمات الأربعة" «quatre M» "ماندوز" Mandouze و"مارو" Marrou و"ماسينيون" Massignon و"موريك" Mauriac. ولم يكن الأمر آنذاك أمر التعبير عن رأي ما عن أوضاع الجزائر، ولكنه كان استنضاحاً لشريان الغضب الدريفوسية وإدانة لضياح القيم التي رفعت فرنسا رايتها عاليًا.

في "معركة الكلمة المكتوبة" هذه التي ينوه بها "ميشيل كروزيه" Michel Crouzet تلعب الصحافة دوراً لا يستهان به: فهذا "بورديه" Bourdet يندد بـ «الجستابو الخاص بكم في الجزائر» في مجلة "فرانس أوبزيرفاتير" France Observateur و"موريك" Mauriac ينضم إليه في مجله "ليكسبريس" L'Express مشددًا على ضرورة إدانة عاجلة نهائية دون استئناف. هاتان المجلتان الدوريتان وضعهما "جاك سوستل" Jacques Soustelle على نفس المستوى الذي وضع عليه Témoinage chrétien "شهادة مسيحية" و"ليموند" Le Monde، فهو يصفهما في عام ١٩٥٧ بأنهم «الأربعة الكبار في الدعاية الفرنسية المضادة». إنهم ينتمون إلى حركة الاحتجاج التي ترابطت بكتابات منشورة تجيش أحياناً في الأصل بانفعال شديد: المؤلفات الضداستعمارية لدي الناشر "ماسبيرو"، والقصة التي جرى بها قلم "بيير فيدال-ناكيه" Pierre Vidal-Naquet عن مسألة "أودان" Audin أو الكتاب المعنون "السؤال" La Question بقلم "هنري أليج" Henri Alleg.

وهو شيوعي وقع ضحية التعذيب، ظهر لدى الناشر "جيروم ليندون" Jérôme Lindon في عام ١٩٥٨.

أما أولئك الذين ساندوا السياسة المتبعة في الجزائر فكانوا يتلاقون لدى أناس في الغالب أكبر منهم سناً، وكانوا ينتمون إلى ثقافة سياسية أكثر انطباعاً بذكرى المرحلة الاستعمارية المجيدة إبان الجمهورية الثالثة. وسواء كانوا من الجامعيين المرموقين أو من الشخصيات القريبة من اليسار مثل "ألبير بايه" Albert Bayet أو "بول ريفيه" Paul Rivet، أو من أعضاء الوسط الكاثوليكي للإنترنتيين، فالصورة الكاملة تشهد بأنه لم تكن هناك مجموعة ذات اتجاه من كتلة واحدة في مواجهة النزاع.

وهكذا فإن التزام الإنجليكتواليون لا يمكن أن يُختزل إلى مجرد عودٍ على بدء. أولاً لأنه كانت هناك اعتبارات سياسية تلعب دورها: «والذين يشجبون مناهج القهر لا يدافعون عن بريء» هذا ما يراه "ميشيل فينوك" Michel Winock وهو ممثل ومراقب ومؤرخ يشير بذلك إلى جبهة التحرير الجزائرية. ثانياً لأن الطرق تتداخل وتضطرب ابتداءً من عام ١٩٥٨: كيف يعرف الإنسان نفسه بالنسبة إلى ديجول الذي يتفاوض ويتسبب عن قريب حين في ضياع الجزائر؟ لا بد من الآن فصاعداً من التعبير عن الرأي في موضوع الاستقلال: وتتأكد القطيعة بين اليمين واليسار بشكل متزايد وتتخذ المواقف ابتداءً من عام ١٩٦٠ وجهة راديكالية.

وارتسمت شيئاً فشيئاً الخطوط المحددة ليسار إنجليكتوالي منازع. فيما وراء الشجب الأخلاقي وباسم الضداستعمارية، جاهر البعض بالعمل النشط كل النشاط: تلك حالة لجنة "أودان" Audin مع "بيير فيدال-ناكيه" Pierre Vidal-Naquet و"لوران شفارتس" Laurent Schwartz. وسوف نلقاهم فيما بعد بين الموقعين على "منشور الـ ١٢١". في ٥ سبتمبر ١٩٦٠ تجاور أسماءهم أسماء كتاب - "سارتر" Sartre و"مارجريت دورا" Marguerite Duras و"فيركور" Vercors - وأسماء

أساتذة - ميشيل كُروزيه" Michel Crouzet - وأسماء صحفيين وفنانين -
"فرانسوا تريفو" Truffaut أو "سيمونه سينيوريه" Simone Signoret. وهم بإعلانهم
عن "حق التمرد" يتسببون في هرب إنتليكتواليين معينين. ومن الكاثوليك من عزفوا
عن تشجيع الخروج على الشرعية، على الرغم من أن أصحاب أسماء كبيرة
وقعوا، مثل "بارا" Barrat و"ماندوز" Mandouze؛ ومن الشيوعيين القدماء من
سعدوا إلى أن يتميزوا عن شخصية الإنتليكتوالي الإيديولوجي المناضل، فلم يقل ما
فكروا فيه عن اشتراطات سلام ممكن وكلفوا أنفسهم بمهمة الإعلام، هكذا فعل
"إدجار موران" Edgar Morin وفي أعقابه مجلة "أرجومان" Arguments. أما
الإنتليكتواليون الشيوعيون فكانوا واضحين في التراجع، فرسموا لنفوذهم خطة
حركة تفهقر متعظمة.

وردًا على الـ ١٢١ [=منشور الـ ١٢١] تحرك جامعيون ومعلمون
وكتّاب أغلبهم ينتمون بوضوح إلى اليمين، وكانوا موجودين من قبل في الحركة
القومية المتحدة للعمل المدني التي تأسست في عام ١٩٥٨، فأدانوا هؤلاء الذين
مثلوا الجامعة واعتبروهم « يحملون إثم تحريض عسكريين على العصيان ». في ٧
أكتوبر ١٩٦٠ مهر أكثر من ٧٠٠ بتوقيعاتهم نص "منشور إنتليكتواليين فرنسيين".
كانوا على هيئة مجموعات ترتبت بناء على سمات من التقارب السياسي - ملكيين
أو كاثوليكين محافظين أو مسيحيين ديموقراطيين - أو بناء على العلاقات المهنية
- بيئات المتخصصين في اللاتينيات أو المتخصصين في التاريخ القديم أو أصحاب
نزعات الحداثة على شاكلة "جلبير بيكار" Gilbert Picard - أو بناء على
الاختلاف إلى دوائر خاصة - طبعات "المائدة المستديرة"، الهوستار "انطوان
بلوندان" Antoine Blondin، ميشيل ديون "Michel Déon" روجيه نيمييه"
Roger Nimier أو بناء على الجيش - وهم يشكلون أقلية في العالم الإنتليكتوالي،
مما دعا أغلبية الطلاب إلى تبني موقف معارض.

الطلاب في المعصنة

بمناسبة حرب الجزائر ثَبَّتْ شخصيةٌ جديدةٌ للإنتليكتوالي الملتزم أقدامها ألا وهي: الطالب. لا نقول إن الطالب لم يتدخل قط في حوارات زمانه - فحن نجده مثلاً يساند "منديس فرانس" **Mendès France** - ولكنه كان يفعل ذلك وهو يطلب لنفسه على نحو متزايد صفة «عامل شاب إنتليكتوالي» وخاصةً في سياق تزايد أعداد المنضمين الذين أعطوه ثقة مضاعفة. في عام ١٩٥٤ كان عدد الطلاب ١٤٠٠٠٠ طالب وفي عام ١٩٦٢ أصبح ٢٥٢٠٠٠، نصفهم مسجلون في "الاتحاد القومي للطلاب الفرنسيين" **UNEF**، الأغلبية تتجه إلى اليمين والأقلية إلى اليسار. وإذا بهذه الأقلية التي يهيمن عليها شببية دارسي اللاهوت، والمسيحيون، وطلاب قريبون من الحزب الاشتراكي **PSU** تمسك بزمام التنظيم الطلابي ابتداءً من عام ١٩٥٦ وتجعله يلعب دوراً من الدرجة الأولى: فعقدت صلات مع "اتحاد الطلاب الجزائريين" **UGEMA**، ونظمت عند الموتواليتيه **Mutualité** مظاهرة ضد الحرب. وبدت كلمة خاصة متفردة لطلاب اليسار تهدف إلى التدخل باسم الأخلاق ولكنها تهدف أيضاً إلى معالجة ألوان القصور من جانب المنظمات السياسية التي لا تحمل عبء النضال. وتوازى مع ذلك تزايد قوة "اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** بعد أن شارك في الاجتماع وهو ما تسبب للحزب الشيوعي في ضرر أي ضرر. و"اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** هذا هو الذي أنشأ "الجبهة المتحدة الضدفاشية" في ديسمبر من عام ١٩٦١ ونجح في اجتذاب عدد من الطلاب الآتين من دوائر سياسية أخرى. ونتجت عن انتهاء الصراع في عام ١٩٦٢ على الرغم من ذلك أزمةً نالت من الحركة التي ستشق طريقها إلى التزامات أخرى حيال نماذج ثورية على ستارة خلفية قدمها العالم الثالث.

١٩٦٢-١٩٦٧: رجوع أم غليان؟

يبدو، بعد الالتزام الجزائري، أن الإنثليكتواليين لم يعد كذلك في إمكانهم أن يحققوا استفاراً. ما المكان الذي سيشغلونه من الآن فصاعداً في مواجهة عالم طلابي أكثر عدداً وأكثر استفاراً، وإن كان أيضاً أكثر انقساماً؟

• وضع الإنثليكتواليين الحساس

في عدد من أعداد مجلة "إيسپري" **Esprit** في عام ١٩٦٣ نوه "ميشيل فينوك" **Michel Winock** بـ «استقالة الإنثليكتواليين». وكأنما كان هناك ما يشبه أن يكون وقت رجوع إلى العمل هو علامة على حركة حتمية لارتداد الإنثليكتواليين إلى حياة المدينة. وهم على الرغم من كل شيء يستمرون في تأدية دور أساتذة معتمدين لشباب يبحثون عن نقاط استرشاد. هكذا يقوم "سارتر" **Sartre** مقام مثال لجيل منازع كامل. في عام ١٩٦٠ كتب مقدمة كتاب **Aden-Arabie** من تأليف "نيزان" **Nizan** : «لا بأس ببدء هذه الثورة العارية: فالأصل في كل شيء أن يكون هناك في البداية الرفض». وتبعه الطلاب. في عام ١٩٦٣ دعاه أعضاء "كلارتيه" **Clarté**، صحيفة "اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** إلى إلقاء خطاب عن قوة الأدب. وكان يعتبر مرجعاً مثله مثل الفيلسوف "ألتوسير" **Althusser** الذي كان يقدم إلى الطلاب قراءة ثانية لـ "ماركس" ولعلماء اجتماع مثل "هنري لوفيفر" **Henri Lefebvre** و"بيير بورديو" **Pierre Bourdieu** و"جان-كلود پاسرون" **Jean-Claude Passeron** و"ميشيل كروزيه" **Michel Crosier** أو علماء تحليل نفسي مثل "فيلهلم زايش" **Wilhelm Reich** وقليل جداً من "ماركوزه" **Marcuse** بالقياس إلى الآخرين لأن "ماركوزه" **Marcuse** قليلاً ما كان يُقرأ في فرنسا.

ثم إن فيض المطالب حول الصراعات الدولية يدحض فكرة رجوع صارم إلى مقاعد الدراسة. ابتداء من عام ١٩٦٥ أشد تيار تقديم العرائض. إنترنت واليو اليسار يسارعون بإدانة التدخل الأمريكي في فيتنام ويعبئون أنفسهم. هذه الحمية من جانب رجال كانوا غالباً ما تجرهم الحركات الطلابية تناقض الصمت العجيب الذي لاذ به أولئك الذين استمدوا قوتهم من نزعتهم الضدشيوعية والذين كان يمكنهم أن يدافعوا عن فيتنام الجنوبية ولكنهم تركوا زمام المبادرة لجماعات ناشطين من قبيل جماعة "أوكسيدان" **Occident**.

• تضاعف النماذج في قلب العالم الطلابي

واجه الاتجاه النقابي للعالم الطلابي صعوبة في اجتياز مضيق حرب الجزائر - في عام ١٩٦٣ لم ينضم إلى "اتحاد الطلاب الفرنسيين" UNEF إلا رُبع الطلاب، وعلى العكس من ذلك كانت الغلبة لمنظماته السياسية. إلا أن "اتحاد الطلاب الشيوعيين" UEC الذي كان يحتل موقع الهيمنة على الأقل حتى عام ١٩٦٥ انقسم على نفسه. أعلن فيه يسار متطرف تحلق حول "ألان كريفين" **Alain Krivine** اتجاؤه الضدستاليني العنيف وتبنى اتجاهاً تروتسكيًا: في ربيع عام ١٩٦٦ خرجت إلى النور "الشبيبة الشيوعية الثورية" معتمدة الأممية الرابعة. وآخرون من الضدستالينيين وال ضدتروتسكيين أرادوا سلوك الطريق الذي شقه خروستشيف في اللحظة التي كان فيها «الإيطاليون» مفتونين بالجانب الإصلاحية الذي يمثله "پالميرو تولياتي" **Palmiro Togliatti** كذلك تقاسمت العالم الطلابي بشكل متزايد النماذج التي قدمها ثوريو العالم الثالث. "فيدل كاسترو" في كوبا و"تشي جيفارا" **Che** الذي شرح بكتاباته المنشورة في فرنسا عند الناشر "ماسبيرو" الروابط بين الثورة الكوبية والنظريات الماركسية، وأثرا كلاهما في الشبيبة وبخاصة التروتسكيين. و«تشي Che» الذي مات في أكتوبر ١٩٦٧ هو رمز

الإلهام الأسطوري الجديد. في الوقت نفسه ينخرط "ريجي ديبيره" Régis Bebray - وهو طالب فرنسي نابغ في صفوف حرب العصابات البوليفية - ويذوق الأمرين في سجون السلطة ويصوغ في كتاب بعنوان **La révolution dans la révolution** "الثورة في الثورة" نظرية الـ "فوكو" **foco** أي النواة العسكرية التي يجب أن تتضوي تحتها المنظمات النقابية والسياسية. وعلى التوازي مع ذلك يجد النموذج الصيني أتباعًا وبخاصة بين طلاب "ألتوسير" **Althusser** من "مدرسة المعلمين العليا" الذين فتتهم إعلان "الثورة الثقافية" في عام ١٩٦٦: عندما استبعدوا من "اتحاد الطلاب الشيوعيين" **UEC** أسسوا "اتحاد الشبيبة الشيوعية الماركسية اللينينية" **UJC(ml)**. وعلاوة على ذلك فقد وجد بعض الناشرين مثل "ماسبيرو" **Maspero** الذي تأسس في عام ١٩٥٩ من القوة ما جعلهم يروجون كتبًا تدين الاستعمار وتتناول استقلال البلاد الحديثة العهد بالاستقلال (راجع: صحيفة اتهام عنيفة ضد العنف **Les Damnés de la terre** [=الملعونون في الأرض] بقلم "فرانز فانون" **Franz Fanon** ظهر الكتاب في عام ١٩٦١).

سيتيح التدخل الأمريكي في فيتنام لكل هؤلاء المناضلين الفرصة ليُسمعوا صوتهم. وتشكلت "لجنة فيتنام القومية" تحت رعاية «إيطالين» قدامى وتروتسكيين. وسار على هذا الدرب "جان بول سارتر" **Jean Paul Sartre** و"لوران شفارتس" **Laurent Schwartz** و"بيير فيدال - ناكيه" **Pierre Vidal-Naquet** و"ألفريد كاستلر" **Alfred Kastler**. أما المناحزون للصين فشكّلوا لجان فيتنام الأساسية في عام ١٩٦٧. هكذا ازداد التفكير في صراع الطبقات ثراءً بالمناقشة التي انصبت على إمبريالية الغرب، ذلك الغرب الذي كان كذلك في قلب شباب الإنثليكتواليين اليمينيين.

وواقع الأمر أنه في الوقت الذي كان فيه طلاب موجودون بصفة خاصة في كليات الطب والحقوق، مجتمعون في "الرابطة القومية لطلاب فرنسا" التي حدثت قطيعة بينها وبين "الاتحاد القومي للطلاب الفرنسيين" **UNEF** منذ يونيو ١٩٦١،

قد انحازوا للجزائر الفرنسية، رأت المناقشات في ساحتهم موضوعها يتغير مكانه. فانتشرت بينهم فكرة عن تفوق الثقافة الأوروبية وعن رفض الهجرة إلى فرنسا باسم صعوبة الاندماج. وولدت في عام ١٩٦٣ دورية شهرية هي "أوروبا أكسيون" **Europe action** وتولى صحفيون مثل "الآن دي بينوا" **Alain de Benoist** مهمة تنظير هذه الرسالة ذات طابع الأقلية الشديد.

إلا أن الطلب الرئيسي للشباب، وهو تكوين إنتليكتوالي مختلف، له مكان آخر غير هذا المكان.

• جامعات: الضيق

استمر الانفجار الجامعي - الزيادة الضخمة في أعداد الطلاب - على هوى موجات المواليد العالية الراغبة في الوصول إلى وظائف رفيعة المستوى يوفرها النمو. عند بداية العام الجامعي ١٩٦٧ كان عدد الطلاب ٥٠٠٠٠٠ طالب: على مدى سبع سنوات تضاعف عددهم مضروباً في ٢,٥. وهذه هي الجامعات وقد قسمت إلى كليات مستقلة تحتكم على بنيات إدارية هائلة. وهي تعاني من مواجهة زيادة الأعداد: المدرجات محملة فوق الطاقة، وتجنيد القائمين بالتعليم لا يزال على الرغم من زيادته غير كاف، والمدن الجامعية التي يسكنها أبناء الأقاليم قد اكتظت. ولقد جرى التفكير في مواءمة المنظومة: فقد قرر إصلاح عام ١٩٦٦ الذي قام به "كريستيان فوشيه" **Christian Fouchet** أن تكون هناك ثلاث دوائر متميزة؛ ولكن هذا الإصلاح اعترضت تنفيذه أعسر الصعاب الملموسة. فقد أسهمت هذه الثلاث دوائر المتميزة - فيما يختص بالتعريف القومي للامتحانات وبالحفاظ على تخصص قوي للشعب المتدرجة - في تعزيز فكرة منظومة متصلة متبينة وغير ملائمة للاحتياجات الجديدة للمجتمع الفرنسي. كذلك جرى التفكير في بناء مبان جديدة ولكن القرارات كانت خرقاء: فقد بدا اختيار مواقع حرم جامعة "نانثير"

Nanterre أو "تولوز لو ميراي" Toulouse Le Mirail على هوامش المراكز الثقافية في قلب الأحياء المحرومة إشارة إلى أن الحكومة تسعى إلى نفي الطلاب من وطنهم.

كل هذا يفسر أن شعارات الحركة النقابية الطلابية اكتسبت سمة أكثر تدنيا مما قبل ١٩٦٢ - «بعد الجزائر، إعانة السكن» - وأن النزاعات تضاعفت قبل ١٩٦٨ في قلب المدن الجامعية.

ولكن الضيق لم يكن فقط على المستوى المادي. فبينما كانت نسمة تحرير قد هبت على العائلات، بدت المنظومة التعليمية للعديد من الشباب عتيقة: الدروس المتبحرة للأساتذة العظام الذين يحاكون «الماندرين» [= جهازة الصين] تسبب النفور، وقلة أخذ البحوث غير الفرنسية في الاعتبار تثير الدهشة. بالنسبة إلى الأعداد الغفيرة من الطلاب الذين اختاروا التخصص الأدبي فإن مشكلة المخرجات تطرح نفسها بشكل أساسي. وبالنسبة إلى كل الذين اختاروا علم الاجتماع فالحيرة أكبر. قاد خطاهم معلمون ربما كانوا أكثر إغراقاً في التجديد من تخصصات أخرى هم "هنري ليفيشر" Henri Lefebvre وميشيل كروزيه" Michel Crozier وألان تورين" Alain Touraine فتساعلوا قائلين لأنفسهم: إنهم هنا من أجل أن يحصلوا على الدبلوم وبعد حين على عمل في المجتمع الذي قام معلمهم أمامهم بفك كل آليات إعادة إنتاجه.

وأخيراً كانت مشكلة الاختيار الشائكة [بين المتقدمين للالتحاق بالتعليم العالي والجامعي] تمثل موضوعاً متكرراً بحق. ومعاهد "الإيت" IUT التي أسست في عام ١٩٦٦^(١) لم تكن كافية لاستيعاب هذا الحشد المتزايد باستمرار من الحاصلين على البكالوريا. من وقت الحرب [١٩٣٩-١٩٤٥] إلى عام ١٩٦٨ تضاعفت نسبة عدد

(١) المعاهد الجامعية للتكنولوجيا instituts universitaires de technologie وهي معاهد عالية أنشئت في عام ١٩٦٦ على مستوى وسط بين مستوى الفنيين والمهندسين. (المترجم).

الحاصلين على البكالوريا ستة أضعاف، واحتدم الحوار بين مؤيدي إقامة سد على دخول الجامعة يؤدي إلى الحفاظ على تكوين نخبة، وبين أولئك الذين يرون في مواجهة ضغط اجتماعي متزايد فتح أبواب التعليم العالي على سعتها. ومن الممكن أن نفهم إذن أن الليسيهات لم تكن بمنأى عن تأثير انفجار عام ١٩٦٨ الذي حفز هذه الضروب من القلق ومن التشكيك.

الموافقون في الستينيات

"الأممية المواقفية" (L'Is) **L'Internationale situationniste** حركة أعضاؤها قليلون لا تدانيها في ذلك حركة - بضع عشرات من الأفراد - تولدت في عام ١٩٥٧ عن تجمع من رجال عملوا على صب نقدهم على الأشكال الفنية المعترف بها في تلك اللحظة. وبعد أن نقلت تحليلاتها إلى المجال السياسي نجحت في خلب الألباب باستبانات تضم تساؤلات متجددة عن المجتمع المعاصر.

وتشكيكها الراديكالي في الرأسمالية بصيغتها الحديثة المنضوية على الأوتوماتيكية والبيروقراطية، وشجبها إياها على اعتبار أنها مصدر بؤس البشر المقهورين تحت هيمنة البضائع والصور، يجيب عن تساؤلات شباب كبير في صميم قلب النمو.

وكتاب "راؤول فانيجيم" **Raoul Vaneigem** بعنوان **Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations** [كتاب في حسن السلوك لاستخدام الأجيال الشابة] هو وكتاب "جي ديبور" **Guy Debord** بعنوان **La société du Spectacle** [= مجتمع العرض التمثيلي] اللذان ظهرا في عام ١٩٦٧ حصدا نجاحًا قويًا.

وتقوم أشكال التعبير التي استخدمها الطلاب في مايو ١٩٦٨ شاهداً على أن المواقفين قد أصابوا الطلاب أيضاً بالعدوى في كيفية استنفار أنفسهم وفي كيفية العمل والكلام. ولما كانوا من أنصار العمل الفوري، راغبين في العمل في النشاط الفعال في كل مجالات الحياة اليومية، فقد أصبحوا بمثابة نماذج لجماعات متفرقة منعزلة من قبيل جماعة "الأنراجيه" Enragés [= المغتاضون] في مدينة "نانتير" Nanterre أو جماعة "الفاندال" Vandales في مدينة "بورديو" Bordeaux، أو على نطاق أوسع لأولئك الذين يضاعفون أعمال المنازعة. احتلال أماكن، فضائح في أثناء المحاضرات، سمات احتفالية، الشعارات - «كلوا مدرسيكم!» - تدعو إلى أن نفكر في أن المواقفين كانت لهم مشاركتهم في التوجُّه الراديكالي للحركة.

ومع ذلك فليست هناك حالة لا يحدث فيها خلط بين المواقفين وبين «ثورة ٦٨» أو حركة المنازعة بعد ثورة ٦٨. ولم يكن المواقفيون في قلب العمل وسرعان ما يرجعون بالذاكرة إلى العالم العمالي. وهم من ناحية أخرى يمثلون نموذجاً لا سبيل إلى إنكاره لشباب السنوات السبعينية، إنهم يرفضون هؤلاء الثوريين الناشئين الذين قاموا حسب رأيهم بتحويل الثورة إلى شيء استهلاكي.

وحلَّت "الأممية المواقفية" (L'Is) L'Internationale situationniste في عام ١٩٧٢. ولكن موضوعاتها الحاملة لتحليلات غير مسبوقة والمنصبة على صراع الطبقات وعلى المجتمعات الغربية الغارقة في الوسائط، تركت بصماتها على نحو خاص في البيئات الفوضوية.

"الثورة" وما بعد ١٩٦٨: إنتليكتواليون تحت ضغط

مرت شهور تعاضمت إبانها دعوة المنازعة^(١) في قلب العالم الطلابي. انطلقت الدعوة من مدينة "نانتير" Nanterre مع حركة ٢٢ مارس - وجري احتلال برج "نانتير" Nanterre الإداري بقوات متفرقة توحدت تحت عصا "دانييل كون-بنديت" Daniel Cohn-Bendit - ووصلت "السوربون" والحي اللاتيني وفرنسا. تلاقى جيلان من الشباب، جيل شحذته على الحرب منازل خطابية طوال الستينيات، وجيل ثان هو «جيل الليي بي yéyé»^(٢) وهو الاسم الذي أطلقه عليه "إدجار موران" Edgar Morin. هل سيُعتبر الفلاسفة والكتاب المعتمدون مرادفين للنظام القائم الذي طال التهجيم عليه أم هل سيسلكون سبيل المنازعة؟ وماذا سيحدث بعد ١٩٦٨ في ساعة تضاعف المطالب، أي مكان سيكون محجوزًا لهم؟ كانوا فيما مضى محرّكين فهل يصبحون من الآن فصاعدًا تابعين؟

• «مايو نعم!» («ألان كريفين» و«ابن سعيد»)^(٣)

كان انفجار "مايو" - من حيث هو حركة شباب تلقائية، متباينة المشارب، فردية النزعة، مثيرة للبلبله - انفجارًا يخص شريحة عمرية اهتماماتها السياسية في نهاية المطاف أقل من اهتماماتها الاجتماعية والثقافية.

ولا يمكننا في واقع الأمر أن نمنع أنفسنا من أن نقرر كثرة الأفكار الجديدة التي جاءت من خارج الحركات التي تنظم وتسير النضال - من قدامى أعضاء

(1) contestation

(٢) أغاني الـ "يي بي yéyé" (المترجم).

(3) Alain Krivine و D. Bensaïd

"الاتحاد القومي للطلاب الفرنسيين" UNEF وقد انقطعوا عن الكفاح إبان حرب الجزائر، وأعضاء "اتحاد الطلاب الشيوعيين" UEC في وقت انقساماته، ومتحررين وفوضويين - أفكارًا جديدة من خارج الساحة السياسية لتسقي المناقشات والنصوص والإعلانات الأفيشيات. كان المواقفيون والفوضويون والمسيحيون ودعاة الإدارة الذاتية يواجهون العمل على تغيير نمط الحياة والعلاقة بالآخرين. لم يكن الهدف هو إعطاء البروليتاريا السلطة ولا لتوجيه اهتمامها فقط إلى إصلاح عميق للبنيات الجامعية. منذ ذلك الحين آلت السلطة إلى قوة الكلمات قوة الأفكار من أجل التهجم على العرف: صحف الحائط على شاكلة الصين، شعارات المواقفيين - «لا تقل بعد الآن من "فضلك يا سيادة الأستاذ"، بل قل: مُت يا قدر» - ثرثرة الاجتماعات العمومية، أو الخطب المرتجلة، الكلمة سواء كانت إيديولوجية أم لا، هي أول الخطوط الموجّهة لدى الإنثليكتواليين الشباب في عام ٦٨. وهناك سمة مميزة أخرى ألا وهي الإرادة المصممة على مصادرة السلطة على الأرض: فهم يمتدحون الإدارة الذاتية والسلوك الترابطي، ويريدون لأنفسهم أن يكونوا سلطة مضادة. وبهذا المعنى يكون مايو ٦٨ متميزًا عن الخور الماويستي المتمثل في مخالطة عالم المصانع - ثم إن المتحيزين للنهج الصيني لم ينضموا إلى صفوف الحركة إلا متأخرًا - ولا يستطيع أن يختزل ذاته إلى خطاب ثوري ينزع نزعة تروتسكية ولا إلى تمجيد الأبطال شاهري السلاح، " فيدل كاسترو" أو "تشي جيفارا".

هناك إذن وراء جد الخطاب وعنف المتاريس سمة لا سبيل إلى إنكارها قوامها لعب شباب يخترعون من جديد صيغهم الخاصة بهم في العرض التمثيلي ويستهلون علاقات اجتماعية جديدة: «تحت بلاط الشوارع، الشاطئي». ومن المنطقي أن يبدو كبار الموقعين من عمر مختلف. والحق أن هؤلاء الموقعين كانوا في موقف مثير للحرع. فقد كانوا يقومون بدور المرجعيات، من قبيل "جان بول سارتر"

Jean - Paul Sartre و"التوسير" **Althusser**، ولكنهم كانوا أيضًا مرفوضين: كان خطابهم مستبعدًا، مفرطًا في الأستاذية، مفرطًا في الدجماطية، مفرطًا في الجِد. عندئذ كان الانتظار مقبولاً وكانت طلباتهم تزداد ندرة. يبدو أنهم تأخروا في التفكير: في أثناء السنوات السابقة كان التساؤل المنصب على توجهات جديدة في تناول الماركسية محدودًا في أفراد محدودين ولم يهتم إلا القلة بالرهانات الجديدة التي تولدت عن مجتمع الاستهلاك. وهذا يبين كم كانت المفاجأة والبلبل شديديتين لدى رجال زاد اتجاه نظرتهن نحو المشكلات الخارجية. ولكن "سارتر" **Sartre** و"بيير بورديو" **Pierre Bourdieu** و"مارجريت دورا" **Marguerite Duras** و"شاتيليه" **Châtelet** انضموا إليهم وأثاروا في مايو شعور الفخار لدى مضيفيهم بالسوريون، ولكن المشغولين بالعرض التمثيلي بدا عليهم أنهم أكثر توافقًا مع المرحلة وشرعوا يصنعون لأنفسهم شرعيةً ستظل تتزايد في السنوات السبعينية. أما الإنثليكتواليون الشيوعيون الذين لم يستوعبوا حتى هذه اللحظة صدمة ربيع براغ فقد أربكتهم حركة متناقضة حيال أصولية الحزب الشيوعي. هناك إذن بداية ثقة من جانب الإنثليكتواليين، وتراجع نسبي وانخراط البعض في حركات يسارية، أدت إلى تغيير أسلوب التدخلات: فسيقومون الآن بتوزيع المزيد من الكتيبات وبالتقليل من إعلانات المبادئ.

• احتجاجات متعددة الأشكال: مستتبعات "مايو"

خلفت الحركة آثارًا في العالم الذي بدأت فيه ألا وهو: المدرسة. فمنذ عام ١٩٦٩ أدخل "إدجار فور" **Edgar Faure** الاستقلالية والمشاركة في قلب الجامعات. وأنشئت "وحدات للتعليم والبحث" تتضمن إمكانات لمسارات أكثر تنوعًا من خلال منظومة "وحدات قيم"، وسيكون في مقدور الطلاب أن يشاركوا في إدارة مؤسساتهم. وهناك شيء أكثر جرأة، هو أن الفكرة شقت طريقها المتمثل في

ضرورة فتح جامعة ترمز إلى المشاركة وتجمع الطاقات التي تحررت في مايو: وفتح المركز التجريبي الجامعي في "فانسين" Vincennes أبوابه في يناير من عام ١٩٦٩. في الليسيهات lycées انمحت العادات [المتوارثة]: فلم يعد التلاميذ يصطفون أمام الفصول، ولم يعودوا يقفون عندما يصل الأستاذ، وتلاشت المريلة وحلت محلها ملابس المدينة، وانصب الشك على درس الإنشاء وعلى تقييم الدرجة بالأرقام. في الكوليجيات collèges استمر مسار المساواة: بعد أن انتهت في عام ١٩٦٩ القطيعة المتمثلة في الليسيهات الكوليجية العامة CEG-lycées، وجاء إصلاح "هابي" Haby ١٩٧٥-١٩٧٦ فألغى الأقسام (القسم الطويل، القسم القصير، الانتقال). دقت في المدارس ساعة الانفتاح التربوي: إلغاء حصص بعد ظهر يوم السبت، إدخال أنشطة «اليقظة» والرياضيات الحديثة.

إلا أن الهياج لم تخف حدته. في "فانسين" Vincennes دعا نفرٌ من الطلاب والمعلمين - المتأثرين بالماوية [نزعة ماوتسي تونج] هم "الموسبُونتِكس" Mao-spontex، الذين اتهموا بالإغراق في العفوية - "جلوكسمان" Glucksmann و"سالمون" Salmon و"ميللر" Miller - إلى هدم الجامعة على اعتبار أنها سير التشغيل الناقل للمجتمع الرأسمالي؛ في الليسيهات حققت "لجان العمل الخاصة بالليسيهات" التي تشكلت في ديسمبر ١٩٦٧ بقيادة التروتسكيين، وكذلك مجموعات طلابية متفرقة أكثر التفرق، ومن اليسار البروليتاري ومن المتحيزين للموافقين ظهوراً: فوبخوا الإدارة والأساتذة وكانت لهم وقفتان مشهودتان، في فبراير-مارس ١٩٦٩ ثم في عام ١٩٧٣ ضد قانون "دوبريه" Debré بشأن إلغاء وقف التنفيذ. وبرزت على السطح عدة خطوط قوية: تحيا دراسة "ماركس" و"ماو" و"ماركوزه"، يسقط الإكراه المدرسي! - لا بد من أتباع "إيفان إيليتش" Ivan Illitch وكتابه Société sans école الذي ظهر في عام ١٩٧١ بعنوان [= مجتمع بلا مدرسة] وتقليد مدرسة "سمرهيل" Summerhill الحرة. أما الطلاب الكارهون للحركات

اليسارية، وهم "فاف" fafs [=فاشيست] الطب والحقوق، من أطلق عليهم اسم "مستخدمو الأسا" ceux d'Assas [= مادة التشنج]، فقد ضاعفوا تحرشاتهم بنظرائهم في كلية الآداب".

وكان هناك، بالتوازي مع هذا، هناك العديد من منازعي ١٩٦٨ في قلب جماعات يسارية صغيرة. وكان بعض أساتذة الفكر يؤدون دور الكفيل. «المويون» من جماعة اليسار البروليتاري التي أنشئت في ديسمبر ١٩٦٨ على حطام "اتحاد الشبيبة الشيوعية الماركسية اللينينية" UJC (ml) على الرغم من أنهم يرفضون الشكل التقليدي للانتيكتوالي - بعضهم وصلوا إلى درجات وظيفية باهرة ولكنهم تركوا دراساتهم وآثروا أن «يستقروا» في المصانع - نجحوا في أن يجذبوا إلى مسارهم بعض الأسماء الكبيرة: "سارتر" Sartre الذي أصبح في عام ١٩٧٠ رئيس La Cause du peuple [= قضية الشعب]، و"فوكو" Faucault الذي ساند "الإسعاف الأحمر" وهي هيئة ماوية خصصت للدفاع عن «ضحايا القهر» البوليسي و"موريس كلافيل" Maurice Clavel. وأفادت جريدة "ليبراسيون" Libération - التي ولدت في يناير من عام ١٩٧٣ حول ممثلين ماويين وبخاصة "سيرج جولي" Serge July - من دعم "أستروك" Astruc و"مورياك" Mauriac و"سارتر" Sartre.

أيًا كان الأمر فلم يكن الدعم المادي وأحيانًا المعنوي للمجموعات المتطرفة أداة التنازل الوحيدة التي استخدمها الإنتيكتواليون. فمنهم من سعوا إلى العمل المؤثر في مجالات محددة بدقة ناقلين أعمالهم في المجال الاجتماعي أكثر من المجال السياسي. ولقد جرت غربة أشكال الاستغلال المنوعة أشد التنوع. وأطلق "ديلوز" Deleuze و"فوكو" Faucault و"جواتاري" Guattari بحثًا عن العالم الثالث والتوسع الحضري وشرعوا في التفكير في الأحياء المهملة والهجرة من الخارج [إلى فرنسا]؛ وكون "سارتر" Sartre و"فوكو" Faucault و"بيير فيدال - ناكسيه"

Pierre Vidal-Naquet "مجموعة الاستعلام عن السجون" GIP في فبراير ١٩٧١
وصبوا نقدًا شديدًا على ظروف الحبس متمثلين بصورة مؤسسات أخرى مؤتمه
بحكم عملها، المستشفى أو الملجأ. وفي شأن هذه المشكلات تحديدًا استعادت
عرائض المطالب آنذاك اعتمادها الشريف بما تناولته من موضوعات: اتخذت
الإنثليكتواليات والفنانات مواقف حيال رفع الحظر المفروض على الإجهاض -
توقيعات على منشور «ال- ٣٤٣ زفت» ومساندة المتهمين في القضايا -
«نداء ١٨ يونيو» في عام ١٩٧٦ يتضمن المطالبة برفع العقوبة عن القنّب.

سيرى الإنثليكتواليون أنهم سيؤاخذون على تدخلاتهم التي اختزلت إلى وقائع
من شأن المجتمع وسيؤاخذون على موالاتهم الحركات المتطرفة. لقد تصورهم من
آخذوهم على أنهم ارتكبوا خطأ مزدوجًا جرّتهم إليه حركات يسارية بعد أن ضللتهم
السالينية، وبدا عليهم أنهم فقدوا قدرةً معينة على الاندفاع. نحن أمام ما يمكن أن
يعتبر خيانة جديدة من جانب الفقهاء.

أما الفنانون فكيف يترجمون حمى المنازعة هذه؟

موجات المنازعة الجديدة

بالتوازي مع شطحات حياة المثقفين السياسية، ارتجفت الحياة الفنية بتقلبات
حقيقية في السلطة: الأبناء زحزحوا آباءهم بأعمال أحدثت قطيعة صارخة، هذا
البُعد الأوديبّي يظهر واضحًا جليًا على نحو خاص بالنسبة إلى «أبناء السينما» في
الموجة الجديدة. وكذلك في العالم الثقافي تدفقت البنيوية بعنف موجة لا سبيل إلى
صدها. الفكرة العامة المشتركة بين الفنانين والمثقفين هي القراءة، هي حل الرموز
والإنباء على نحو نقدي عن عالم يترعرع في تحديث «الستينيات» وثرائها.
أفلام ولوحات وكتب تصور عالم الأشياء هذا الذي يتربع فيه العرّض الاستهلاكي
بالمجتمع الاستهلاكي على عرش الملك.

كيف لا يمكن في هذا المنظور، وإذا كان "مايو ٦٨" يستهل فعلاً ثقافات جديدة، ألا يفكر الإنسان في أن "ما بعد ٦٨"، في صبغته السياسة بصبغة راديكالية، وفي تدميره التعميمي [كل ما هو قائم]، يندرج في مسار المنازعة إبان الستينيات، في داخل فرنسا لم تعرف بعد الأزمة الاقتصادية؟

موجة جديدة، واقعية جديدة، رواية جديدة:

منطقيات طلبية

• أفلام تصور الحداثة

دخلت الموجة الحديثة تاريخ السينما في لحظة كانت السينما فيها قد بلغت من العمر نصف قرن «واشتغلت» متغلغلة إلى الأعماق عن طريق عمل نوادي السينما وصلات الفن والتجريب، فأصبحت واعية بالإمكانات التي هي إمكاناتها، إمكانات فن كبير في القرن العشرين. وقد سبق الموجة بمعناها الدقيق فنانون مثل "ألكسندر أستروك" Alexandre Astruc و"روجييه لينهارت" Roger Leenhardt و"أنبيس فاردان" Agnès Varda و"لوي مال" Louis Malle أو "جان-بيير ميلفيل" Jean-Pierre Melville رواد السينما الحديثة كما يسميهم نقاد "كاييه دي سينما" Cahiers du cinéma [= كراسات السينما] بما يعبرون عن أمنيات. وثمة مجلات عديدة - "إيماج إيه سون" Image et Son و"سينما سانكانت كاتر" 54 Cinéma و"لي لترز فرانسيز" Les Lettres françaises و"آر" Arts والمجلتان المتنافستان "پوزيتيف" Positif و"كاييه" Cahiers - توأكب بما يشبه العزف الأوركسترالي هذا العصر الذهبي لعشق السينما الذي ينعم فيه المخرجون، وهم لن ينسوا أنهم كانوا هم أيضاً من المترددين الدائمين على مكتبة الأفلام السينمائية المنتفعين في نهم بما فيها: ألم يلبس "ميشيل بيكولي" Michel Piccoli

في فيلم **Le Mépris** (١٩٦٣) قبعته على طريقة "دين مارتن" **Dean Martin**
في فيلم **Some Came Running**؟

لم تكن «الموجة الجديدة» حركة ولا مدرسة ولا مجموعة ولا كمية، بل هي تسمية جماعية اخترعتها الصحافة لتجمع تحتها خمسين اسمًا جديدًا ظهرت فجأة على مدى عامين في إطار مهنة لم يكن أصحابها من قبل يقبلون إلا ثلاثة أو أربعة أسماء جديدة كل عام. هذا التوضيح الذي قدمه "فرانسوا تريفو" **François Truffaut** يمتاز بأنه يبرز النهوض الفائق للمألوف الذي تملك السينما إبان السنوات الخمسينية الأخيرة جدًا.

فبين عام ١٩٥٨ و عام ١٩٦٠ ظهرت الأفلام التالية **Le Beau Serge** و **Les Deux cousins** من إخراج "كلود شابول" **Claude Chabrol** و **Les 400 coups** من إخراج "فرانسوا تريفو" **François Truffaut** و **Hiroshima mon amour** من إخراج "الآن رينيه" **Alain Resnais** و **À bout de souffle** من إخراج "جان-لوك جودار" **Jean-Luc Godard** وغيرها... وفيما عدا السينمائيين الكبار في الموجة الجديدة، رأى ٩٧ سينمائيًا جديدًا أفلامهم الأولى تعرض في الصالة بين عام ١٩٥٨ و عام ١٩٦٢. هذا الدخول الضخم للشباب سهّله تحول المنتجين إلى الميزانيات الصغيرة للأفلام الأولى في الموجة الجديدة، وقد تبين أنها في أغلب الأحيان عمليات تجارية ناجحة جدًا، «جذبت مثل الطعم» على هذا النحو مهتمين جدًا. ولا بد أن نقول إن الموجة الجديدة التي وسمتها الصحافة الكبيرة بهذه السمة نعمت بانتشار إعلامي سرعان ما جعل لها صدى خارقًا للمعهد وبخاصة في الخارج حيث تفتحت بين الفينة والفينة براعم موجات جديدة متباينة ومنوعة. راجت الموجة الفرنسية الجديدة ووجدت - بلغة الاقتصاد - من يشتريها. وما من شك في أنها لم تكن في السياق الفرنسي غريبة على الشوق إلى التجديد المرتبط بالتغير السياسي المعاصر لها: «كانوا يريدون فرض معادلة "ديجول يساوي

تجديداً" في مجال السينما. في مجال السينما كما في غيره من المجالات الجنرال [ديجول] يصل، الجمهورية تتغير، فرنسا تولد من جديد (...). الإنتليكتواليون يزددهون في ظل صليب اللورين. أفسحوا مكاناً للشباب!» (Claude Chabrol).

إلا أن هذه النهضة السينمائية لا تتلخص في وجود ظروف اقتصادية وسياسية مواتية، وإنما هي تمثل أيضاً قطيعة فنية جذرية تجاه النزعة الأكاديمية للجودة الفرنسية. ظهرت الأفلام الأولى متممة بهذه الحرية في النبرة المكونة من مسحة من الطيش ومن الصلف الساخر الخفيف وهما أمران سيكوّنان بعدئذ نموذج الموجة الجديدة. وكان التصوير السينمائي الذي يجري في ديكورات خارجية، والحرص على الطبيعية في أداء الممثلين على نحو يناقض الوصلات التقليدية لممثلي السينما الفرنسيين، بالإضافة إلى نوع من التحرر تجاه القيود التقنية، عنصرين سمحا بصنع أفلام جديدة تماماً تلاحق ما يكمن بين الفن والحياة. وأبطال هذه الأفلام غالباً من الشباب البورجوازيين نصفاً والبوهيميين نصفاً، يمثلون تماماً شبيبة معينة تغذت بحق على الثلاثينيات المجيدة، زاد اهتمامها بالسيارات - *La... Triumph, le «piège» à nanas* - وبالويسكي وبالمغامرات الغرامية على اهتمامها بالالتزام السياسي. هذه السمة الأخيرة كثيراً ما ستؤاخذها عليها صحافة يسارية لم تعترف لها بشبابها في وقت تدور فيه رحى حرب الجزائر.

انتهت الانطلاقة المتناسكة للأفلام الأولى، وتباينت المسارات بين نقاد "كاييه دي سينما" *Cahiers du cinéma* [=كراسات السينما] القدامى (شابروول) *Chabrol* و"جودار" *Godard* و"تريفو" *Truffaut* و"رومر" *Rohmer* و"ريفيت" *Rivette* (...) وبين الآخرين؛ في قلب النواة الأولى ذاتها اتجه "كلود شابروول" *Claude Chabrol* و"فرانسوا تريفو" *François Truffaut* نحو الأشكال السينماتوغرافية الأكثر «كلاسيكية»، بينما ثبت "جان-لوك جودار" *Jean-Luc Godard* قيمته باعتباره «حلّ شفرات» المجتمع الصناعي على نفس مستوى "رولان بارت"

Roland Barthes في كتابه **Mythologies** (= ميثولوجيات) الصادر في عام ١٩٥٣: الحاجات المصطنعة، الإعلانات الهجومية، تفكيك البشر إلى ذرات، ابتذال الصبابة ومولد الضواحي [المهمشة] الخرسانية - كل هذه الموضوعات يجري وصفها بحدة الرادار في أفلام مثل **Vivre sa vie** [= يعيش حياته] (١٩٦٢) أو **Deux ou trois choses que je sais d'elle** [= شيان أو ثلاثة أشياء أعرفها عنها] (١٩٦٦). وتدخل أعمال " جودار " **Godard** بنفس مستوى أعمال " أنتونوني " **Antonioni** أو "برجمن" **Bergman** في عداد الحركة التي شهدت مولد سينما حديثة معينة.

والولع بالإتيان بالعالم المعاصر في لغة تكون مطابقة له ولعٌ تشارك فيه السينما والفنون التشكيلية. والفنون التشكيلية تترجم بأقصى كثافة من خلال الحضور الشامل للشيء كلفّها بالواقع الحق.

• الواقعية الجديدة أو مغامرة الشيء

تشكلت "الواقعية الجديدة" على هيئة جماعة في عام ١٩٦٠ بمناسبة معرضٍ أقيم آنذاك جرى قلم الناقد "بيير ريسانتي" **Pierre Restany** في مقدمته له بهذه "التسمية" **Nouveau réalisme**. في هذه المقدمة عرّف "الواقعية الجديدة" بأنها محاولة مشتركة «لامتلاك الواقع» في الخط المستقيم لتفكير "مارسيل دوشام" **Marcel Duchamp** وأعماله وللـ "دادا" **Dada**. وإذا كانت مرات ظهور الجماعة - "جماعة الواقعية الجديدة" - قد توقفت منذ عام ١٩٦٣ فقد ظلت أعمال "إيف كلاين" **Yves Klein** و"تينجلي" **Tinguely** و"هاينس" **Hains** و"أرمان" **Arman** و"نيككي دي سان فال" **Nikki de Saint Phalle** و"كريستو" **Christo** تُعرض في متاحف أوروبية متعددة إلى عام ١٩٧٠ حيث انضم النجاح في الأوساط الراقية والنجاح العام إلى الاحتفال المتحفي لإنهاء تكريس الجماعة - "جماعة الواقعية الجديدة" - التي أصبحت منذ ذلك الحين مرجعًا ولم تنتج من بعد شيئاً قط.

وبينما كانت أنفاس التجريد تنقطع، تفجّر الواقع بعنف كالحمم البركانية في الفنون التشكيلية على الشكل اليومي والحضري للأفيشات الممزقة كما صورها "هاينس" Hains و"فيليجليه" Villéglé هذه «الارتشاحات» التي تفرزها المدينة الكبيرة هي أيضًا على طريقتها أشياء منفية أشياء ملقاة تخلص منها مجتمع الاستهلاك، أصبحت تدخل على نحو متزايد في تماثيل "تينجلي" Tinguely الحركة. الأشياء دائمًا، «ملاء» الحضارة الحديثة التي يتخذ منها "أرمان" Arman وقائع في «تراكماته»، بينما يقوم "سيزار" César بكبسها على شكل مكعبات معدنية ضخمة مقلدًا حركة المكابس الصناعية التي بدأت تظهر في فرنسا.

تلوح "الواقعية الجديدة" بقوة أشيائها الممزقة المهذمة الملحومة المكومة المكبوسة المعبأة... كأنها كناية عن المجتمع الفرنسي الحديث في اللحظة التي يسترجع فيها فنُّ البوب Pop art - الذي نشره النقادُ والجاليريّات على نطاق ضخم - واقعيةً أمريكية معينة. إلا أن فيها فنُّ البوب Pop art سينتشر أيضًا عن طريق الموسيقى والموضة وسيصبح الواقع الذي يسخر منه واقعًا كونيًا. والواقعية الجديدة في علاقاتها بفنُّ البوب Pop art ستجد نفسها إذن محدودة محلّيًا إلى حدٍ ما وسيتجاوزها على نحوٍ ظاهر جلي ما للأعمال الأمريكية من قوة الصدمة.

وعلى الرغم من ذلك سيظل سجل "الواقعية الجديدة" موجعًا: وكما هي الحال بالنسبة إلى "الرواية الجديدة" التي هي على نحوٍ ما معاصرة لها، فإننا نتطور في عالم أشياء كتومة، عالم كلمات-أشياء متراكمة وملتوية نصطدم بها.

• شبهة "الرواية الجديدة"

من الممكن أن تكون "الرواية الجديدة" هذا الاعتداء على الآداب الذي حرضت عليه جماعة من الكتاب تجمعوا بناء على متطلبات القضية، هم:

"ألان روبه - جرييه" Alain Robbe-Grillet و"كلود سيمون" Claude Simon و"روبير پانچيه" Robert Pinget و"سامويل بيكيت" Samuel Beckett و"تاتالي ساروت" Nathalie Sarraute و"كلود أولييه" Claude Ollier كما اجتمعوا في عام ١٩٥٧ حول ناشرهم "جيروم لاندون" Jérôme Lindon لالتقاط الصورة التقليدية، وهم أيضاً "ميشيل بيتور" Michel Butor و"مارجريت دوراس" Marguerite Duras و"جان ريكاردو" Jean Ricardou على الرغم من تباين مشاربهم، حيث وجدوا أنفسهم في قلب الصراع الناشب ضد القصة التقليدية ورؤية العالم على اعتبار أنه آخر مركبة أفلتها.

بحسب الترتيب الزمني إذا كانت "تاتالي ساروت" Nathalie Sarraute ترى أن [كتاباتنا] Tropismes [=انتحاءات] المنشورة في عام ١٩٣٨ لم ينبه أحد إليها إطلاقاً في ذلك الوقت - فقد ظهرت أول "روايات جديدة" في الخمسينيات متمثلة بخاصة في رواية Les Gommages [حرفياً = المحاولات] بتأليف "ألان روبه - جرييه" Alain Robbe-Grillet (١٩٥٣) ورواية Passage de Milan [= مرور بميلانو] تأليف "ميشيل بيتور" Michel Butor (١٩٥٤). ومع ذلك فلم يتم تكريس الجماعة بصفتها إلا في أواخر عقد الخمسينيات (١٩٥٨) بصدر عدد من مجلة "إسبري" Esprit عن "الرواية الجديدة"، ولم تقم بتسيخ هويتها وتأكيد إرادتها في القطيعة عن طريق منشورات إلا في العقد التالي، وهي منشورات تعبر طبقاً لقانون النوع الفني عن الرغبة في إعادة تأسيس أدبية. وهذه هي الحال بالنسبة إلى Pour un nouveau roman [حرفياً = من أجل رواية جديدة] بقلم "ألان روبه-جرييه" Alain Robbe-Grillet (١٩٦٣) أو Problèmes du nouveau roman [حرفياً = مشكلات الرواية الجديدة] بقلم "جان ريكاردو" Jean Ricardou (١٩٦٧). هكذا ظهرت "الرواية الجديدة" عاملاً فعلاً في الحقل الثقافي إبان الستينيات تندفع إلى أمام انطلاقاً من أقطاب نشر - وعلى نحو جوهري مطبوعات "مينوي" Minuit

التي قام فيها "جيروم لاندون" Jérôme Lindon بدور مرشد حقيقي للجيل الجديد، و"جاليمار" Gallimard الذي كان اهتمامه يعني الاعتراف الرسمي بهذا الأدب - ومن مجلات متخصصة من قبيل "تل كل" Tel Quel أو دوريات أسبوعية يسارية مثل "الإكسپريس" L' Express أو "فرانس أوبزرفاتير" France-Observateur اللتين ضمننا دعماً وانتشاراً لا يستهان بهما.

ما هذه «البضعة مبدئيات التي فقدت صلاحيتها» («ألان روتيه-جريبه» Alain Robbe-Grillet) التي يريد الروائيون الجدد محوها من الوجود؟ إنها أشكال الأشخاص والحبكة جُردت من قيمتها تماماً في ادعاء تأسيس النوع الروائي بروايات جديدة واجدة على العكس متعة مأكرة في إجلاء علم النفس أيًا كان وفي «هدم الشخص وهدم كل الجهاز الهالك الذي فقد صلاحيته وكان يضمن له قوته» («ناتالي ساروت» Nathalie Sarraute في L'Ère du soupçon [=عصر الشبهة] ١٩٥٣) متفنتة في تعريف أبطال لاواقعيين بالأحرف الأولى كما في La Jalousie [= الغيرة] (١٩٥٧)، وفي عدم تسميتهم إطلاقاً أو لفتحهم على مطابقة ممكنة من لدن القارئ عن طريق «أنتم» السردية التي يسوقها "ميشيل بيتر" Michel Butor في La Modification [= التحوير] (١٩٥٧). كل شيء جرى تصميمه بقصد تفجير استقرار وتماسك ومقروئية lisibilité ذلك العالم الذي تمثله الرواية البورجوازية من النمط البلازكي balzacien^(١). والروائيون الجدد يشرفون بتقدير "جويس" و"كافكا" أو "دستويوفسكي" ولكن أيضاً تطور العالم من أجل أن يبرروا ضرورة التجديد الأدبي. وضد الرغبة في «عمل ما هو حقيقي» لا بد إذن من نصب فخ للمرجح، وضد التفسير الذاتي المفرط والنزوع إلى وضع الكائن البشري في المركز تعمد "الرواية الجديدة" - التي تتسمى أيضاً باسم "مدرسة النظرة" - إلى إعطاء واقع الأشياء، إلى إيصال وجود لا إلى إيصال معنى: «العالم

(١) نسبة إلى "أونوريه دي بلزاك". (المترجم)

ليس ذا معنى، وليس بلا معنى. العالم بكل بساطة يكون. وهنا يكمن على كل حال أروع ما لديه.» ومن هنا جاء ذلك الولوج بالوصف «الشيئي» [الموضوعي]⁽¹⁾ من أجل ترجمة غرابة عالم ينظره الإنسان «فلا يرد إليه نظرته» («الآن رُوبّه - جرييه» (Alain Robbe-Grillet).

وأكثر ما هو جديد في هذا البرنامج الذي كانت راديكاليته في المنازعة سمة مشتركة بينه وبين كل الطليعات، هو التحالف غير المسبوق الذي نشأ بين الرواية الجديدة وبين أطروحات نقد أدبي جديد تمثله أعمال "رولان بارت" Roland Barthes، ذلك النقد الصادر عن علوم إنسانية جديدة والمترسخ في الخطاب البنوي. فكلاهما - الرواية الجديدة والنقد الجديد - لديهما شاغل مشترك متمثل في القضاء على تمركز الموضوع، وفي إذابة المعنى، ولديهما فكرة - قوية بالنظر إلى الجيل السابق - متمثلة في أن التزام الكاتب يتم في صميم الكتابة «في الوعي الكامل بالمشكلات الحالية للغة الخاصة» («الآن رُوبّه - جرييه» (Alain Robbe-Grillet). منذ ذلك الحين بدأ تعايش تكافلي بين الإبداع الأدبي والكتابات النقدية استمر إلى منتصف السنوات السبعينية حيث كان النص هو الأفق المشترك لكتاب تارة في موقف الروائيين، وتارة أخرى في موقف المنظرين لما يكتبون. وهكذا كان ميشيل بيتر "Michel Butor" أو "جان ريكاردو" Jean Ricardou أو "الآن رُوبّه - جرييه" Alain Robbe-Grillet يتحولون بلا انقطاع بين دور الروائي ودور المنظر.

اللحظة البنيوية

كانت «اللحظة البنيوية» («فرانسوا دوس» François Dosse) معاصرة لظهور موجات فنية جديدة. كان متضامناً معها بصفته الضدأكاديمي

(1) objectivement

anti-académique وبمنطق تشيئية العمل objectivation في المسار الذي اختطه العلوم الاجتماعية التي كانت في أوج ازدهارها.

• انطلاقة العلوم الاجتماعية

ولد مصطلح البنيوية structuralisme لدى علماء النفس في مطلع القرن ولكنه انتشر بشكل خاص في نهاية السنوات العشرينية عن طريق علماء اللغة بدائرة براغ (وبصفة خاصة عن طريق "رومان جاكوبسون" Roman Jakobson و"تيقولاى تروبيتسكوي" Nicolai Troubetzkoy) الذين أجهدوا أنفسهم باحثين في القوانين الداخلية لكود code اللغة.

والبنيوية structuralisme، باعتبارها منهجا جرى تطبيقه في علوم مختلفة، هي ذلك النوع من «البناء الاجتهادي» bricolage الذي نوه به "كلود ليفي-شتراس" Claude Lévi-Strauss حيث إن «كل نشاط بنيوي (...) هو إعادة بناء شيء بشكل يظهر في إعادة البناء هذه قواعد عمل هذا الشيء». «فالبناء إذن في واقع الأمر استمثال simulacre لهذا الشيء» ("رولان بارت" Roland Barthes). و**البنيوية structuralisme** أكثر من مجرد منهج، فقد كانت في فرنسا أيضاً حركة فكرية، بل كانت برنامجاً إيديولوجياً انتصر في وسط السنوات الستينية بأن ربط مصيره بمصير علوم اجتماعية جديدة.

وعلم الإنسان - الأنثروپولوجيا Anthropologie - هو أول علم أفاد من استيراد هذا النموذج اللغوياتي وإدخاله في علم كان بحسب التقاليد مرتبباً بعلوم الطبيعة. وقد رأى "كلود ليفي - شتراس" Claude Lévi - Strauss في **Les structures élémentaires de la parenté** (١٩٤٨) أن منظومات القرابة مرتبة مثل لغة. انطلاقاً من هذه الدفعة اللغوياتية ارتقى ما عرف باسم علم الإنسان

البنوي - الأنثروبولوجيا البنوية - التي كان ليقي - شتراوس " Lévi - Straus يتربع على كرسي الحكم فيها درجات ودرجات طوال السنوات الخمسينية ثم الستينية: وفي عام ١٩٥٥ كسب نشر كتاب **Tristes Tropiques** [حرفيًا= مدارات حزينه] جمهورًا واسعًا جدًا في مجال ممارسة اشتهرت بالصعوبة. وهذا هو البحث عن الآخر في منعطف تصدر فيه شأن العالم الثالث الأحداث الجارية، وهذه هي دقة تحليل يتحاشى كل تركز عرقي فكري، تحليل مؤتلف مع ذاتية معلنة في القص، وهذا هو رفض النزعة إلى الكلف بكل غريب عجيب - وبادئ ذي بدء العبارة المشهورة « أنا أكره الرحلات والمكتشفين»، كل هذا اجتذب العديد من المريدين وأحدث العديد من التحولات إلى اعتناق العلم الجديد. وأخيرًا رواية **Mythologiques** الرباعية (١٩٦٤-١٩٧١) التي يعكف فيها "كلود ليقي-شتراوس" **Claude Lévi-Strauss** عن طريق ممارسات الطعام مشددًا على العقلانية الخصيصة بعالم الميثيات **mythes**، على عكس الرؤية الغربية المتمركزة على الموضوع.

تعرض علم اللغة الذي غذى بهمة الفكر الأنثروبولوجي لعوائق مؤسساتية عديدة في فرنسا تفسر جزئيًا التأخر في منتصف الخمسينيات. وبفضل إعادة اكتشاف أعمال "فردينان دي سوسير" **Ferdinand de Saussure** (١٨٥٧-١٩١٣) الذي كان أول من فهم اللغة على أنها منظومة متماسكة لا بد من أن تدرس بطريقة مستقلة ذاتيًا، وبفضل شخصيات مثل "أندريه مارتينيه" **André Martinet** أو "الجيرداس - جوليان جريماس" **Algirdas - Julien Greimas** فرض علم اللغة **la linguistique** وجوده في الستينيات بل مد قبضته إلى الإشكالية الأدبية. وكان "رولان بارت" **Roland Barthes** قد جسّم منذ عام ١٩٥٣ بكتابه **Le Degré zéro de l'écriture** [= درجة الصفر في الكتابة] هذه الأفكار المتقدمة، ولكنه بكتابه **Mythologies** [= ميثولوجيات] (١٩٥٧) وقد خرج من نطاق الأدب،

قام بقراءة بعض الشخصيات الرمزية *emblématiques* في الثقافة الواسعة على اعتبار أنها إشارات يلزم فك شفرتها. وكان علم السيميولوجيا *sémiologie* في الستينيات قد رتب هذا النهج منظومًا على أنه علم إشارات يمكن بفضل قراءة كل شيء من الموضة إلى المطبخ بمفردات إشارات، «نسيج بداهاتنا كله» قابل للتفكيك. وكان النجاح العام الذي حصده "رولان بارت" *Roland Barthes* في هذه الحالة أيضًا لوح قفز - ترمبولينو - لا حد لأثره في نشر علم اللغة على مستوى الجماهير.

والبنويون الذين يمتدحون موت المؤلف لا يجدون مع ذلك حرجًا في أن ينتج كل مجال تخصصي شيخ طريقته [جورو *gourou*]. وإذا كان لكل طريقة شيخ واحد أو جورو واحد فقط فاللقب قد يظل من حق "چاك لاكان" *Jacques Lacan* الذي قدم إلى التحليل النفسي في طريقه إلى العلاج الدوائي وثائق الاعتماد في سجل النبلاء، والاحترام العلمي وبرنامج عمل غير مسبوق منذ "فرويد". إنه يعود بالضبط إلى فرويد عن طريق علم اللغة وقراءته، باعثًا الحياة في "فرويدية" تقطعت أنفاسها إلى حد كبير، وصولاً إلى الاستنتاج التالي: «اللاشعور مبني مثل لغة». هكذا تأتلف تجديده النظرية، عمومية البنية الأوديبيّة *œdippienne* الأساسية، فكرة موضوع مهلهل منزوع من المركز وغريب عن نفسه غرابة راديكالية، كل الائتلاف مع مخرجات العلوم الاجتماعية الأخرى: نفس البحث المنصب على الثوابت، على العموميات بل ورفض الموضوع. ولقد أعطت كتابات "چاك لاكان" *Écrits* المنشورة في عام ١٩٦٦ لتعليمه - الذي كان حتى ذلك الحين على نحو جوهرى يجري في إطار السيمنارات - بُعدًا عامًا وذوليًا وأثارت شغفًا غير متوقع بعملٍ مقدم في شكل أكثر تعقيدًا بأسلوب فريد منغلق نسبيًا.

ثم إن هذه السنوات تتميز بتجديد علم الاجتماع "الدركهايمي" *durkheimienne*^(١) تحت إشراف "بيير بورديو" **Pierre Bourdieu** الذي يستخدم من أجل بلوغ أهدافه النموذج البنوي. في كتاب - ظل مرماه النظري دائماً شريكاً على مستوى الجوهر لصياغة إشكالية علم الاجتماع - يفحص "بورديو" **Bourdieu** بدقة عددًا من الآليات المنتجة منها المدرسة التي درسها في **Les Héritiers** [=الوارثون] (بالاشتراك مع "جان-كلود باسيرون" **Jean-Claude Passeron** ١٩٦٤) وهي بلا شك الآلية الأكثر فعالية. عالم الاجتماع يتدخل بتحريك ديناميكية تتناول بتعظيم القيمة والتوحيد علمًا أرهقته تيارات إيديولوجية.

وينبغي في نهاية المطاف أن نسجل النجاح الذي حققه التفكير على مستوى علم المعرفة وهو علم جاف انطبع مع ذلك بطابع شخصيات عظيمة من قبيل "جان كافاييس" **Jean Cavailès**، ذلك المقاوم الذي سقط في عام ١٩٤٤ وكان عمله ينصب على الرياضيات والمنطق، و"جورج كانجيلهم" **Georges Canuilhem** المتضلع من علم المعرفة في المجال الطبي. في هذا المجال البحثي يندرج "ميشيل فوكو" **Michel Foucault** صاحب كتاب **L'Histoire de la folie à l'âge classique** [=تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي] (١٩٦٦) نظرًا لأنه تتبع باعتباره مؤرخاً مصير شيء محدد طبيًا (الجنون) مبينًا كم أن شكل الجنون متعدد وأنه لا يفهم إلا بالسؤال المستفيض عن (العقل) ومن خلال التغلغل في داخل عصور طوال يرى كل واحد منها تشكّل العلاقة بين العقل والجنون على نحو خاص نوعي. وبكتابه **Les Mots et les Choses** [=الكلمات والأشياء] (١٩٦٦) يلحق "ميشيل فوكو" **Michel Foucault** بآباء البنيوية بتحديد الإنسان على اعتبار أنه شكل انتقالي ومؤرخ. وقد حصد هذا الكتاب بدوره على مستوى الرواج في المكتبات نجاحًا عظيم الأثر.

(١) نسبة إلى "إميل دوركهايم"، وجاء من قبل عرض لدوره في تأسيس علم الاجتماع. (المترجم)

وعلوم الإنسان **les sciences de l'homme** الجديدة هذه وهي تصوغ برامج طموحة بدقة علمية متزايدة الوضوح وبممارستها التداخل بين العلوم تنافس الفلسفة مناقسة حادة وتريد إنزالها من فوق قاعدتها العريقة. وإذا كان أغلب البنيويين يأتون من أفق فلسفي فإن التحولات بين الطلاب كثيرة في اتجاه علم الإنسان - الأنثروبولوجيا - وعلم الأعراق - الإثنولوجيا - وعلم التحليل النفسي. كذلك [علم] التاريخ يتعرض لموقف حرج نتيجة فرضية البنيوية غير التاريخية **an-historiciste** أساساً في السنوات الستينية، حتى إذا كان "فوكو" هنا لا يلزمها استثناءً.

هذه اللائقة الجديدة حيال "التاريخ" يجب أن تفهم انطلاقاً من نظرة محو الأوهام التي خص بها التاريخ إنثليكتوالي اليسار منذ الحرب. وحدث بعد ١٩٥٦ وحروب محو الاستعمار أن انحط الأمل الثوري الذي غذى من قبل الوجودية كما غذى الماركسية الطافرة بعد الحرب إلى درك الأسطورة الميثية المعاصرة. فالبنيوية أسهمت إذن في هذه الحركة التي استهدفت محو الأوهام الخلابية من العالم ولعبت بوضوح شديد دور إيديولوجيا بديلة في مواجهة ماركسية لم تشارك في المباراة. ومع ذلك فقد حاول البعض محو الانحسار مستعينين بأدوات التحليل التي قدمتها البنيوية. فهذا هو "لوي ألتوسر" **Louis Althusser** أستاذ الفلسفة في "مدرسة المعلمين العليا" القائمة في شارع أولم يمثل هذا التحدي: في كتاب **Lire le capital** [= قراءة رأس المال] (وهو كتاب متعدد المؤلفين يضم إسهامات من "إيتيين باليبار" **Étienne Balibar** و"روجييه استابليه" **Roger Establet** و"جاك رانسيير" **Jacques Rancière** و"بيير ماشيريه" **Pierre Macherey**) وفي كتب **Pour Marx** وهي كتب شعبية راجت جداً في ذلك العصر منشورة في عام ١٩٦٥ لدى "ماسبيرو" **Maspero**، أعاد "لوي ألتوسر" **Louis Althusser** تفسير مؤلفات "ماركس" محاولاً أن يخلصها من الفولجات^(١) **vulgate** وأن يستخرج منها العقلانية

(١) الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس المعتمدة من الكنيسة الكاثوليكية. وتستخدم الكلمة للدلالة على أي ترجمة تنتشر بين جمهور القراء وبالتالي للتنبيه إلى أن هناك نصاً أصلياً مؤسساً. (المترجم)

بتمييز بين ما ينتمي إلى الإيديولوجيا من ناحية وبين ما ينتمي إلى العلم من الناحية الأخرى. وعمل "لوي ألتوسر" Louis Althusser برجوعه إلى النص المؤسس، وبتفسيره الضدانسباتي وبطموحه النازع إلى الإحاطة الشاملة، ينخرط في المسار البنيوي، في هذه المرة باسم الفلسفة وصلاحيّة الماركسية.

والبنيوية التي استهلت صعود العلوم الاجتماعية وسيرته ونسفته، تدين أيضاً بنجاحها إلى أنها رؤيت وعيشت في عصرها على اعتبار أنها ثورة ضدأكاديمية anti-académique.

• ثورة ضدأكاديمية

قدّمت البنيوية نفسها من فورها على أنها المكان الذي يُمارَس فيه نقد عارم فعال لأنه نقد يقوم على أساس علمي وينصب على ما لم يشملته التفكير في الحضارة الغربية وعلى صلاحية ما لدى الحضارة الغربية من معرفة مستقرة والمعرفة الجامعية منها بصفة خاصة. والنضال الضدمانداريني⁽¹⁾ antimandarinale الذي يظاّره بالضرورة الهجوم البنيوي يأتي من أماكن مهية الجانب ولكنها هامشية بالنسبة إلى الجامعة - ونقصد بها "الكوليج دي فرانس" Collège de France و"مدرسة المعلمين العليا ENS شارع أولم" و"المدرسة العمليّة للدراسات العليا" و"المركز القومي للبحوث العلمية" CNRS وكذلك بعض كليات الأقاليم المتواضعة - حيث كان البنيويون يشغلون مناصب مؤسسية هشة في غالبيتها ويسلكون سكة وظيفية تنقّادى بعناية الجامعة الباريسية. والتنافس القائم والذي تزايدت حدته باستمرار بين الماندارين والبنيويين الذين نُظر إليهم كأنهم مارقون

(1) سبق أن شرحنا المقصود بالماندارين وأنهم، كما يقال عنهم، الأساتذة القدامى المتبحرين المتقربين الذين يصعب على المرئيين فهمهم. (المترجم)

يُرمز إليه بالمنازلة التي بلغت أعلى المستويات وروجتها الوسائط أشد الترويج، تلك التي احتدمت بين "رولان بارت" Roland Barthes وبين "ريمون بيكار" Raymond Picard بمناسبة خروج كتاب "رولان بارت" Roland Barthes بعنوان **Sur Racine** [=عن راسين] (١٩٦٣). ورد "ريمون بيكار" Raymond Picard الأستاذ بالسوربون، والمتخصص في راسين Racine، بكتيب عنوانه **Nouvelle critique ou nouvelle imposture** [=نقد جديد أم دجل جديد] (١٩٦٥). والرهان هنا هو صراع سلطة يمر من خلال ترسيم حدود حقل الصلاحيات: تاريخ الأدب التقليدي لا يرغب في أن يتدخل النقد البنيوي في نصوص لها قيمتها المقدرة في الأدب الفرنسي.

ومع ذلك فتاريخ البنيوية هو تاريخ نجاح يقاس بمقياس الترسخ المؤسسي. والإمساك النهائي بالسلطة يرتبط باستراتيجية مؤكدة تمامًا لتألف العلوم. كذلك كانت المجالات فعالة جدًا في نشر الخطاب البنيوي. من بين هذه المجالات تبرز بوضوح مجلة أدبية هي "تِلِ كِلِ" Tel Quel بث الحياة فيها "فيليب سوللرس" Philippe Sollers و"جان-إيدن ألييه" Jean-Eden Hallier و"رينو ماتينيون" Renaud Matignon... وجعلت من نفسها مكان التقاء كل الطليعات وبخاصة الأدبية، فساندت الرواية الجديدة، والفكرية فأفسحت مكانًا كبيرًا للنقد الجديد. هكذا خلبت البنيوية الألباب، وفتنت شباب الطلاب خاصة بما أخذت به من تداخل نصالي بين العلوم، وما دعت إليه من «تفتيت» منظومة معرفية لم تعد علاوة على ذلك تُرضي صنوف اشتهااء المعرفة، مقدمة أدوات تحليل غنية بطرق جديدة.

أما تكريس البنيوية فقد بدأ أولاً بدخول أرفع ممثليها قدرًا هيئة "الكوليج دي فرانس" Collège de France: "كلود ليفي شتراوس" Claude Lévi-Strauss اعتبارًا من عام ١٩٦٠ ثم "ميشيل فوكو" Michel Foucault في عام ١٩٧٠ وتبعه "رولان بارت" Roland Barthes في عام ١٩٧٥. وأكثر عمقًا من ذلك هو أن

إنشاء جامعات جديدة قبل وبخاصة بعد مايو ٦٨ أتاح زرعًا جامعيًا مكثفًا من خلال المدرسين المساعدين الذين تم تكوينهم بالعلوم الإنسانية «البنوية». وهي علوم إنسانية جرى دمجها بدورها في الجامعة حيث إنه منذ إنشاء الليسانس الأول في علم الاجتماع بالسوربون عام ١٩٥٨ إلى زرع أقسام لغوية كبيرة في «فانسين» عام ١٩٦٨ تم الاعتراف بالإنتليكتوالي والمؤسسي لهذا الطريق الثالث بين الإنسانيات الكلاسيكية والعلوم «الصارمة».

كيف سيتصرف مايو ٦٨ مع هذه الحركات الإنتليكتولية أو الفنية التي اخترقت منازعتها العارمة السنوات الستينية؟ لقد بزغ «مايو ٦٨» على ما يبدو مثل تكذيب لتاريخ حي وضعه البنيويون على سعته في دولا ب حائط. إذن فهناك قطع، ولكن هناك أيضًا استمرار في التيمات وفي الأعمال التي انطبعت نبراتها خاصة بالراديكالية. ولما كان رولان بارت "Roland Barthes" و"جاك لاكان" Jacques Lacan و"ميشيل فوكو" Michel Foucault و"لوي ألتوسر" Louis Althusser قد شرعوا أسلحة النقد، فقد كانت هذه الأسلحة ترتد إليهم كالبوميرانج فيصيبهم نفس النقد أحيانًا، ولكنهم ظلوا على كل حال في قلب المناقشة في فترة "ما بعد مايو ٦٨". كثير من الفنانين والإنتليكتواليين، على اعتبار أنهم مرجعيات (للإنماء أو للإطاحة) أو على اعتبار أنهم ناشطون، شاركوا في الواقع في ثورة مايو وفي مساءلات "ما بعد مايو ٦٨".

ثقافات مايو

يثير "مايو ٦٨" كل التأويلات - مأساة كان أم ملهاة أم محاكاة ثورة. منذ خمس وعشرين سنة - وكانت هذه الرؤية المتعددة الدلالة غالبية إبان مرور عشرين عامًا على هذه «الأحداث» - إلى الآن لا ينتهي التساؤل عن هذه اللحظة الهائلة من التاريخ الاجتماعي والثقافي الفرنسي. من الناحية الثقافية ترنكن خصوبة "مايو" إلى التوتر القائم بين اتجاهين مقيمين في الحركة كانا أحيانًا متضافرين

وأحياناً أخرى متناقضين تناقضاً صريحاً: كان أحدهما يتمثل في يسارية قدامى السوقيين المنتمين إلى النزعة النقابية الطلابية، يسارية تشكل القلب المفضل لخطب "ما بعد ٦٨" سواء في المجال الإنتليكتوالي أم الفني؛ وهناك ما يتحاشى وأحياناً يتجاوز العقيدة اليسارية، ألا وهو إلهام تحريري موروث عن الموافقية، يصاحب ويحث (وإلا فهو يسبب) ثورة العادات والممارسات الثقافية التي عرفتها فرنسا في «سنواتها البيوطوبية»^(١) (Gil Delannoï).

• الأثر "٦٨": عمق الجو أحمر

«الفكر "٦٨"» - إذا صح هذا التعبير - تكون على أسس ماركسية أعاد "لوي ألتوسر" Louis Althusser وتلاميذه قراءتها. وجرت ملاحقة الإيديولوجيا المهيمنة في الأماكن المؤسسية التي تتجدد فيها بأكثر قدر من الشدة، في «هذه الأجهزة الإيديولوجية للدولة» بحسب قائمة مصطلحات "لوي ألتوسر" Louis Althusser، وهي الأسرة والكنيسة أو المدرسة التي درس "كريستيان بوديلو" Christian Baudelot و"روجييه استابليه" Roger Establet آلياتها الاستيعادية في كتاب L'École capitaliste en France [=المدرسة الرأسمالية في فرنسا] (١٩٧١). وبدأت مجلات عديدة آنذاك تحوُّلاً إيديولوجياً شرساً ووزعت، بطريقة إرهابية أحياناً، خطاباً نظرياً مصنوعاً من خليط مركَّب من الماركسية الألتوسرية والتحليل النفسي اللاكاني^(٢). إنه عصر «كل شيء نظري» الذي تحكمت فيه مجلتا "كاييه دي سينما" Cahiers du cinéma [=كراسات السينما] و"تل كل" Tel Quel في عالم السينما والأدب والفن بأدوات فكرية صنعت في السنوات الستينية وصيغت صياغة راديكالية "بعد ٦٨".

(١) utopiques (المترجم).

(٢) نسبة إلى "لاكان" Lacan. (المترجم).

وبالتوازي مع هذا التشدد في الفكر النظري، وجه عمل «التفكيك» الذي بدأه "ديريداً" **Derrida** بكتاب **De la grammatologie** (١٩٦٧) أو بكتاب **L'Écriture et la Différence** (١٩٦٧) التفكير نحو مراجعة البنيوية الأصلية. في مقابل ثوابت البنية يفضل "ديريداً" التعتلات، و ضد "التاريخ الشامل" يعرض تواريخ عديدة وجزئية، محدثاً بذلك مناخاً فكرياً جديداً توجد فيه أيضاً أبحاث "جوليا كريستيفا" **Julia Kristeva** ومن "بارت" الطريقة الثانية: مع الانفتاح نحو الكتابة وأخذ التداخل الذاتي بالنصوص في الاعتبار يكون معنى ذلك بلا شك أن نهاية بنيوية معينة (ربما كانت سيميولوجية) علمية تنتهي للحدوث.

في السينما والرسم أو المسرح يمكن الإحساس بأثر "٦٨" في التحمل بعبء خطاب نصالي وكذلك في تشكيك يكون أحياناً راديكالياً في شفرات إشارات **codes** العرض وفي دعامات الانتشار الخاصة بكل فن. وهو ما يعني بالنسبة إلى الفنانين أن يخفوا للبحث عن تلك النقطة اللامحتملة **improbable** التي تلقي فيها الثورة السياسية والثورة الفنية.

هكذا بزغ في الفنون التشكيلية عدد معين من الأسئلة الجديدة في فجر السنوات السبعينية: إلى أي حد يُفهم كيان العمل الفني انطلاقاً من المكان الذي يُعرض فيه؟ ما العلاقات التي تقوم في اللوحة بين قماش اللوحة وهيكلها؟ هذه الأسئلة طرحتها على نحو استفزازي جماعة اسمها يبين بتكوينه اهتماماتها: الدعامات/السطوح. عمل أعضاء الجماعة معاً طوال ثلاث سنوات (١٩٦٩-١٩٧٢) وكان "دانييل ديزوز" **Daniel Dezeuze** و"سيون" **Sayton** و"فياللا" **Viallat**... أول الذين عرضوا أعمالهم في الخارج، في قرى، في محاجر، على الشواطئ، خارج دوائر العرض التقليدية. ويجري تفكيك اللوحة التقليدية عن طريق عمل معتنى به جداً لهيكل - شاسيه - اللوحة الذي يعتبر متضمناً فيها، وليس مجرد "دعامة" لقماشة اللوحة التي لا تترك رجراجة دون شد. والتجديدات

الشكلية لممارستهم التصويرية، والتي هي مميزات خاصة للمناخ الشديد الإيديولوجية الغامر للإبداع، تعتبر في نظر عدد معين منهم متغلغلة ألسق التغلغل في ممارسة سياسية، وفي خطاب ثوري ماويستي يظهر التعبير عنه في المجلة العنيفة *Peinture, Cahiers théoriques* [=الرسم، كراسات نظرية] (١٩٧١).

وكما أن الرسم كانت له «قاعته الحمراء من أجل فيتنام» في صالون رسم الشباب عام ١٩٦٨، كذلك أنتجت السينما فيلماً جماعياً طويلاً: *Loin du Vietnam* [=بعيداً عن فيتنام] (١٩٦٧). وشهدت السينما "مايو ٦٨" خاصاً بها في قلب "مهرجان كان" الذي تعطل تضامناً مع الطلاب وخطط في فورة انفعال الاجتماع العام للسينمائيين بكل طبقاتهم لمشروعات إصلاح بنوية للفن السابع - تأميم، مؤسسات تعاونية... - ولكن الكلام ظل حروفاً ميتة. لم تتغير السينما من الضد إلى الضد، وندر من المخرجين من قطعوا مثل "جان - لوك جودار" *Jean-Luc Godard* صلتهم جذرياً بممارستهم السابقة. وشهد افتتاح التاريخ كما عرفته فرنسا في "٦٨" نفسه مسجلاً على هيئة عصور «سوداء» كانت السينما من قبل تجهلها تماماً. ويندرج نجاح فيلم *Le Chagrin et la Pitié* [=الغم والشفقة] (١٩٧١) إخراج "مارسل أوفيلس" *Marcel Ophüls* تحت الإرادة العائدة إلى بعث الفصول المكبوتة في ذاكرة الفرنسيين. أما فيلم *Avoir vingt ans dans les Aurès* [=أن يكون عمرك عشرين سنة في جبال الأوراس بالجزائر] (١٩٧١) إخراج "رينيه فونتييه" *René Vautier* فيستحضر حرباً جزائرية كانت إلى ذلك الحين غير موجودة سينمائياً. ودخلت المواجهات الإيديولوجية دخلتها القوية في أفلام من نسج الخيال مثل فيلم *Tout va bien* [=كل شيء على ما يرام] (١٩٧٢) من إخراج "جان لوك جودار" *Jean-Luc Godard*، أو فيلم *Camarades* [=رفاق] (١٩٦٩) من إخراج "ماران كارميتس" *Marin Karmitz*، كذلك دخلت التقلبات العاطفية والتناقضات المميزة لهذه الفترة في فيلم *La Maman et la Putain*

[= الأم والعاهرة] (١٩٧١) تناولها في تصوير درامي وأخرجها "جان أوستاش" Jean Eustache. ومع ذلك تميزت سنوات ما بعد عام ثمانية وستين خاصةً بظهور سينما مناضلة تريد لنفسها أن تكون مختلفة سواء في الصور التي تفكر في إظهارها أو في الظروف التي يجري فيها إنتاجها. اخترعت إذن منظومة مضادة على أساس من مجموعات إنتاجية: هذه هي مجموعة إنتاج "دزيجا فيرتوف" Dziga Vertov ("جان- لوك جودار" Jean-Luc Godard و"جان- بييرجوران" Jean-Pierre Gorin) ووحدة إنتاج سينما برتانيا التي يتولاها "رينيه فويتييه" René Vautier، أو مجموعة "إيسكرا" Iskra حول "كريس ماركر" Chris Marker، الذين لم يستطيعوا بصفة عامة، في قلب منطوق هامشي واضح الهامشية، أن يستمروا أكثر من بضعة سنوات وسط صناعة سينمائية لم تتغير. هذه السنوات النضالية وصفها "كريس ماركر" Chris Marker على نحو عاطفي في فيلم Le Fond de l'air est rouge [=أعماق الجو حمراء] (١٩٧٧) وهو فيلم تقريرى شامل يرسم صورة للأمال وحالات الخيبة، البيوطوبيات وتبدد الأمانى يحملها عصر غنى بالاختراعات.

مرت رسالة "مايو ٦٨" في السينما عن طريق مضاعفة صور الهامشية والمهمشين من العمال والمهاجرين يقينا، ولكن من النساء أيضا مع ظهور (أو تثبيت) مخرجات من قبيل "أنيس فاردا" Agnès Varda - فيلم L'Une chante, l'autre pas [= إحداهن تغني والأخرى لا] (١٩٧٧)، و"يانيك بللون" Yannick Bellon و"كولين سيرو" Coline Serreau وكانت هذه المخرجات ينصت بصفة خاصة إلى النساء وتطلعاتهن. وتُضاف إلى هذا الخطاب الذي يتسم بسمة سياسية شديدة - فالبعد السياسي ضمته تكامليا سينما تجارية معينة بمخرجين مثل "كوستا جافراس" Costa Gavras - إرادة تغيير طرائق السرد والعرض في السينما: "جان- ماري ستروب" Jean-Marie Straub وجودار " Godard -

بل هناك أيضًا كُتَّابٌ جدد تحولوا إلى سينمائيين مثل "مارجريت دورا" Marguerite Duras بفيلم *Détruire dit-elle* [= قالت نهدم] (١٩٦٩) أو "ألان روبه - جرييه" Alain Robbe-Grillet بفيلم *L'Éden et après* [=عدن وما بعدها] (١٩٧١) اشتغلوا بنجاح قل أو كثر بعملية "خلط" الأكواد التقليدية.

وفي المسرح أيضًا لم يخرج عالم المبدعين من "مايو ٦٨" سليمًا، وبخاصة لأن الفن المسرحي، الذي كان دائمًا مطبوعًا بالسياسة، شارك بنشاط في غليان أيام مايو. وما من شك في أن أهم ما حدث في السنوات التالية هو تزايد عدد الفرق الجديدة. وبينما كان عدد هذه الفرق الشابة وهي في أغلب الأحوال بلا كيان ولا مكان عمل بين ٤٨ و ٥٠ "قبل ١٩٦٨" بلغ ٨٥ في عام ١٩٧٢ واستمر التزايد فأصبح ٣٠٠ في عام ١٩٧٢. وقد يفسر هذا الافتتان هيبة الفن المسرحي ومستتبعات مطالب "٦٨" المتعلقة بحياة مختلفة وفن مختلف ونموذجية بعض المشروعات. كانت هذه الفرق ترى الارتقاء بمسرح مختلف في ظروف إنتاجه وكذلك في جودته الفنية: تفكيك القصة، مد الأحداث خارج حقل الرؤية، دمج المشاهد في العرض - تلك هي النقاط التي حظيت بالتكريم في الأماكن الجديدة: المقاهي المسرحية، بيوت الشباب، ولكن أيضًا في الشارع، في أي مكان يكون فيه الجمهور مستعدًا للمشاركة في هذا المسرح الاحتفالي الذي يقترحون تقديمه إليه. ومطلب الهامشية والمهمشين قوي في قلب هذا المسرح الشاب الذي يفكر في الانفتاح بالدوائر الموازية بأن يلعب في أي مكان أو بأن يلتحم بعروض الشارع من قبيل سيرك "جيروم سافاري" Jérôme Savary السحري "الماجيك سيركس" Magic Circus الذي حصد حول عام ١٩٧٠ نجاحًا مدويًا. وكذلك هامشية ومهمشين من وجهة نظر ظروف إنتاج عروض يكون فيها «الإبداع الجماعي» هو «افتح يا سمسم!» الجيل الجديد: كانت فرقة "رومان بوتيلي" Romain Bouteille تدير تعاونيًا "كافيه دي لا جار" [= مقهى المحطة]، ولكن المثل الأكثر اكتمالاً هو

بلا جدال في هذا المجال "تياتر دي سولويي" Théâtre du Soleil [= مسرح الشمس] لـ "أريانه منوشكين" Ariane Mnouchkine الذي نصب بعدئذ في "كارتوشيري فانسين"، فهو من قمم المسرح الجديد مع "المهرجان الدولي في نانسي Nancy" و"أفينيون أوف" Avignon-off^(١).

• تغيير الحياة

بينما كانت يسارية بدايةً السنوات السبعينية تعزف على أوتار الخطاب العمالي التقليدي لليسار الثوري الذي يتضمن أن الحقيقة لا تأتي إلا من البروليتاريا الناشطة، تغير مركز النقل: لا شك في أن استغلال رئيس العمل موجود، ولكنه لا ينفصل في شيء عن أشكال الاستغلال العديدة التي يفرزها المجتمع. هكذا ينمو شكل من الاستغلال أشد فتكاً من المنازعة يرمي إلى زعزعة أسس المجتمع التقني الذي وصفه "هربرت ماركوزه" Herbert Marcuse في كتابه [=الإنسان ذو البعد الواحد]^(٢) (الترجمة الفرنسية L'Homme unidimensionnel ١٩٦٨)، هناك ثورة ناعمة تتأهب ليس لموضوعها الحرية بل: ضروب من التحرير الممكنة.

هذه الحركة الاجتماعية التي تتبعها الشباب على نحو عارم، والتي تأسست على الركن الضدسلطوي في "مايو ٦٨"، واكبها ميلاد ثقافات سياسية جديدة، ثقافات أقليات، ثقافات الهامش، أكدت تأكيداً مدوياً اختلافها باعتبار أنها قيمة جديدة. والنزعة النسائية féminisme الوليدة واحدة من هذه الثقافات. كانت المطالب الأولى، المتأثرة بديناميكية الـ Women's Lib الأمريكية انطلقت من جماعات يسارية معينة - وبخاصة «تحيا الثورة!» كانت النساء فيها حاضرات

(١) المهرجان الذي يقام خارج البرنامج الرسمي. (المترجم)

(٢) عنوان الكتاب بالألمانية Der eindimensionale Mensch (المترجم).

حضوراً شديداً وكن يرين في رفاقهن الذكور مستغلين بالقوة^(١): الثورة تنتهي عند المطبخ! وكانت أعمال الحركة الأولى لتحرير المرأة تستهدف الاعتراف المتساوي بنصف الجنس البشري وتفجرت على شكل تظاهرات استغزابية: هذه اللافتة المرفوعة في أثناء احتفالات ١١ نوفمبر وعليها بالتحديد الدقيق: «هناك من هو مجهول أكثر من الجندي المجهول: امرأته!» هكذا تضع النقط فوق الحروف. ثم إن النساء وقد أصبحت حبوب منع الحمل بين أيديهن منذ عام ١٩٦٧ ناضلن من أجل تقنين الإجهاض الذي كان يمارس في الخفاء إلى أن صدر قانون "فائل" Veil ١٩٧٥، عن طريق تحركات عامة منها «منشور الـ٣٤٣» الذي ظهر في ٥ فبراير ١٩٧١ في الـ "توفيل أوبزيرفاتير" Le Nouvel Observateur والذي يعتبر أشهر فصل: إذ اعترفت ٣٤٣ امرأة فيه بأنهن مارسن الإجهاض. وحمل البيان توقيعات "ستيفانه أودران" Stéphane Audran و"كاترينه دينيف" Catherine Deneuve و"أريانه منوشكين" Ariane Mnouchkine و"چانه مورو" Jeanne Moreau و"ماري فرانس بيزيبه" Marie-France Pisier و"ديلفينه سيريج" Delphine Seyrig و"سيمونه دي بوفوار" Simone de Beauvoir و"مارجريتة دوراس" Marguerite Duras و"فرانسواز ساجان" Françoise Sagan وكثيرات من المشهورات في عالم الأدب والفن. اتسمت الحركة الأولى لتحرير المرأة MLF، "إحراق الفوطه!"، أول جريدة «قروئية» للنساء، ولحقت بالنساء في نضالهن بعد قليل أقلبات الجنسية المثلية بالإجماع الذي حلت محله شيئاً فشيئاً استبعادات وانشقاقات من شأن ظواهر الجماعات الصغيرة: صراع نساء أم صراع طبقات؟ هل يمكن المشابهة بين كل النساء أم هل لابد من أن يكون التقسيم الاجتماعي طبقاً لمعايير ماركسية موجوداً سلفاً؟ هل التقسيم الجنسي - على العكس - هو الذي

(١) "بالقوة" مصطلح فلسفي يعني "ما يظهر متى طرأ ظرف معين لوجود بعض شروطه ولم تستكمل كلها. ويقابل ما هو بالفعل." المعجم الفلسفي لمجمع اللغة العربية. (المترجم)

يحدد الباقي كله؟ فيما وراء هذه الصراعات يظل المخرج من "جيتو" النساء سالكا سبيل النجاح في التغيير العميق لقيم المجتمع الفرنسي.

كذلك كانت الحركات المشغولة بالبيئة وبالطابع المحلي جزءاً من هذه المسارات البديلة التي تعددت "بعد ٦٨". لم يعد الاهتمام بالبيئة تحركاً تكوصياً خيالياً إلى الوضع الطبيعي الفطري، فسرعان ما جرى استيعابه باعتباره ثقافة سياسية أصيلة وإدماجه في برنامج الحزب الاشتراكي الموحد PSU⁽¹⁾ والحزب الاشتراكي الجديد الذي كان في طور الإنشاء في "إيبيني" Epinay. وتصاعدت نزعة الاهتمام بالبيئة ونزعة الاهتمام بالطابع المحلي وبلغتا الذروة في تظاهرة "لارزاك" Larzac (٢٥-٢٦ أغسطس ١٩٧٣) حيث تناغم البعد الضدعسكري (الاحتجاج على توسيع معسكر حربي) مع اليوطوبيات المهمة بالطابع المحلي ومع السمة الاحتفالية التي اتخذها هذا الاحتلال السلمي.

عبارة «تغيير الحياة» التي ظهرت على جدران باريس إبان أحداث مايو دوت مثل كلمة المرور طوال هذه الفترة: تغيير العلاقات بين الرجل والمرأة، بين الإنسان والطبيعة، بين الإنسان وبدنه: بدنٍ راغب مع كتاب L'Anti-Cedipe [= الضد أوديپ] (١٩٧٢) تأليف "فيليكس جواتاري" Félix Guattari و"جيل دولوز" Gilles Deleuze، المرجع المقدس في هذه الفترة الذي يواجه الرغبة بالجمع، المتغيرة الشكل، على اعتبار أنها رهان أساسي للصراعات الثورية؛ بدنٍ مسجون ومشوّه للمحبوسين في السجون أو المجانين المحتجزين في المستشفى. و"ميشيل فوكو" Michel Foucault سائراً في مسار مايو ومتحولاً تحولاً سياسياً شرساً يشير إلى تبعر السلطات في مؤسسات قمعية اعتقالية أو احتجازية سجنية ويشكل "مجموعة الاستعلام عن السجون" GIP لكي يدع هذه الخانة السوداء في المنظومة الاجتماعية تتكلم.

(1) Parti Socialiste Unifié

بالنسبة إلى جيل مطبوع بضروب النقد الحاد التي سلطتها "جي ديوبور" Guy Debord على المجتمع الوسائطي *la société médiatique* في كتابه *La Société du spectacle* [= مجتمع العرض التمثيلي] (١٩٦٧) وكان من الكتب الأكثر رواجًا في ذلك العصر، لم يكن من المتصور ألا يريد أبنائه أن يخربوا أيضًا كل منظومة الإيصال الرأسمالية في صحافة الإثارة وفي التليفزيون الذي تكتفه الإعلانات الغامرة المحيطة. في هذا السياق الرفض ولدت خبرات صحفية جديدة أصيلة تمامًا: "شارلي إيبدو" *Charlie-Hebdo* جريدة ساخرة راحت تزود القراء بالشعارات والصور التي ستظل بمثابة رموز العصر؛ وجريدة "أكتويل" *Actuel* التي ولدت في عام ١٩٧٠ عن إرادة "جان فرانسوا بيزو" *Jean-François Bizot* التي استهدفت «حمل» الثقافة التحت أرضية *underground* في فرنسا. وخصصت الجريدة ملفات للثقافة المضادة، وللجاليات، والتحرر الجنسي، والمخدرات، وال"روك" *rock*، وموسيقى الـ "بوب" *pop*... ونظمت مهرجانات "بوب" *pop* في الوقت الذي شهدت فيه فرنسا في "بورجيه" *Bourget* في مارس ١٩٧٠ أول كونسير "روك" *rock*. والعدد الأول يتحدث عن المسرح الحي وعن "الجران ماجيك سيركس" *Grand Magic Circus*، عن كل الأشياء التي تمثل بديلاً ليسارية الجمعية الصغيرة كما تفهمه أيضًا "أريانه منوشكين" *Ariane Mnouchkine* وهي تكتب في ترجمة فيلمها "١٧٨٩": «الثورة لا بد أن تقف عند كمال السعادة». وأخيرًا جريدة "ليبيراسيون" *Libération* [= التحرير] التي ظهر عددها التجريبي في ٥ فبراير ١٩٧٣ جددت على نحو جذري التعامل مع الخبر نظرًا لأن الجريدة تعمل بفضل «لجان ليبيراسيون» تمثل همزات الوصل بين الجريدة اليومية وبين الشعب الذي تخرج منه الأخبار. وتطور الأصل اليساري للجريدة تدريجيًا تحت إدارة "سيرج جولي" *Serge July* الذي ظل في موقعه إلى

عام ١٩٨١. في هذا التاريخ طوت جريدة "ليبيراسيون" **Libération** [= التحرير] التي يختصرون اسمها إلى "ليبي" **Libé** ملف التغييرات الاجتماعية والثقافية ولبست الحداد على السنوات الحمراء لتخف إلى أراض أخرى.

بين منازعة واستهلاك عاشت الثقافة على إيقاعين مختلفين. أحداث مايو ٦٨ الكبار ومعارك تحطيم الأصنام المميزة لسنوات المنازعة تقف على طرفي نقيض مع الفترة الطويلة التي شهدت تغلغلاً متزايد العمق للثقافة الكبيرة في المجتمع الفرنسي.

ازدهار الثقافة الواسعة

يُحدّد تاريخ الازدهار الكامل الذي بلغته « الثقافة الواسعة » **culture de masse** عامةً بـ «السنوات الستينية». ويميّز نفرٌ من علماء الاجتماع سمات هذه «الثقافة الواسعة» [بالإنجليزية] **"mass culture"** بأنها انتقائية، وبأنها مُجانسة، ومستجيبة لمعايير الإنتاج الصناعي. أيًا كان الأمر، فالناحية التي تنصب عليها تساؤلاتنا هي بالأحرى مضمون هذه الثقافة. هل هذه الثقافة الكبيرة هي الثقافة الشعبية التي جرى تتبعها منذ "العصر الجميل" وتجديدها بالإمكانات التقنية المتقدمة التي أتاحتها الوسائط، وبالتأثير الأمريكي وبدور الشباب الذي أصبح دورًا حاسمًا؟ أم هي استعادة الثقافة النبيلة **noble**، ثقافة الأدب الجميل والفنون الجميلة، استعادة تولاها مستهلكون تزايدت أعدادهم تزايدًا مطّردًا، واعتبرت أولئك المنددين الغيورين بمن يبددون المعارف والقيم الجمالية جمهورها الحاشد؟

وفيما وراء هذه المجادلات هناك عنصران يطرحان تساؤلاً: إلى أي حد تخضع «ثقافة الاستهلاك» لنقائض عديدة: منها هذا التقدم التدريجي للممارسات

الثقافية الذي يمس الثقافة النبيلة أكثر مما يبدو، والذي يزداد حرصه على تناول جديد لأساليب الثقافة الشعبية ولعملية أمركة لا ينبغي أن توارى الحفاظ على إنتاج قومي ذي سمات أصيلة.

تنويعات على الثقافة الواسعة

أدى وصول شرائح عمرية ممن ولدوا في فترة ارتفاع عدد المواليد إلى مقاعد اللبسيهات والجامعات، وتعدد ممثلي الثقافة - من معلمين وصحفيين وأمناء مكتبات ووسطاء آخرين -، وازدياد الاستهلاك مرتبطاً بالنماء، أدى كل ذلك إلى تغيير شروط النقل الثقافي.

• « ثقافة جيب »

بالنسبة إلى الجزء الأكبر من الفاعلين المعنيين تنتقل الثقافة أولاً وقبل كل شيء آخر عن طريق الكتابة. وقد تكون الساعة التي دقت هي ساعة التفاوض: فقد زاد توزيع النصوص « الكلاسيكية » أو المعاصرة زيادة مطردة. وبعد أن أُطلق كتاب الجيب في عام ١٩٥٣، ازدهرت مجموعات أخرى في السوق: سلسلة **Idées** [= آراء] لدى الناشر جاليمار **Gallimard** وسلسلة **Petite Bibliothèque Payot** [= مكتبة "بيو" الصغيرة] وسلسلة **Le monde en 10/18** [= العالم في ١٨/١٠] لدى الناشر "بلون" **Plon** وسلسلة "فوليو" **Folio** التي أطلقها الناشر جاليمار **Gallimard** في عام ١٩٧٢. ومع ذلك فإن نجاح مثل هذه المبادرات أبعد من أن يتفق عليه الجميع، على نحو ما تشهد المناقشات الحادة بين متقنين قلقين من هذا الاستهلاك غير المنضبط للمعارف والفنون، على حد تصور "فيليب سوللرس" **Philippe Sollers** وآخرين مثل "جان-فرانسوا ريفل" **Jean-François Revel** مفضلاً « ثقافة الجيب » على « التبسيط الشعبي ».

وعلاوة على ذلك فقد أصبحت المعارف الرفيعة أيسر منالاً. فبالتوازي مع الإنتاج الوفير من القواميس والموسوعات، قدمت الـ "إنسيكلوبيديا أونيفرساليس" **Encyclopedia Universalis** [= دائرة المعارف الشاملة] منذ ١٩٦٨ مقالات تحليلية تمس مشكلات متنوعة، كذلك خرجت إلى النور مجلات التبسيط الشعبي العالي الجودة مثل "لا ريشيرش" **La Recherche** [= البحث] في عام ١٩٧٠ و"ليستوار" **L'Histoire** [= التاريخ] و"لير" **Lire** [= القراءة].

أما بالنسبة إلى وجوه الإنفاق الثقافي للفرنسيين والتي يجري حصرها إحصائيًا على نحو منتظم منذ عقد الستينيات فإنها تزداد. وأسلوب الحياة الحضري يشجع على الخروج وإلى إطالة الاختلاف إلى المدارس والتردد على دور الكتب المحلية. وزادت زيارات المتاحف والمعارض الكبيرة - "ببكاسو" في عام ١٩٦٦ و"توت عنخ آمون" في عام ١٩٦٧ - ومرات الخروج المتواصل للذهاب إلى السينما على الرغم من التكسب إبان الستينيات - في سنة ١٩٧٣ أعلن ٥٢% من الفرنسيين سنهم فوق ١٥ سنة أنهم ذهبوا إليها على الأقل مرة في أثناء الـ ١٢ شهرًا الأخيرة - وقد أسهم هذا في تأكيد الفكرة القائلة بأن الممارسات الثقافية تمس جزءًا أوسع من جسم المجتمع.

ولكن من الضروري تحديد الفروق اللونية. فليس من شك في أن القراءة أصبحت أسهل، ولكن انتشار المكتوب لم يصل إلا إلى من كانوا يقرعون من قبل وإلى جماهير المدارس الذين كانوا منطقيًا أكثر عددًا في الستينيات. فهو لم يمسه من لا يقرعون، الللقراء، العصاة: في عام ١٩٧٣ أعلن واحد من كل أربعة فرنسيين أنه يعيش في بيت نيس فيه كتاب. ومن ناحية أخرى لم يكن أكثر من نصف الشعب يختلف إلى الأماكن الرمزية للثقافة الكلاسيكية. وفي العام نفسه كان ١٢% فقط يذهبون إلى عرض مسرحي محترف، و٧% إلى كونسير كلاسيكي و٦% إلى عرض راقص. أما المعالم فكان وضعها أفضل حيث جذبت ٣٢% من

المواطنين، كما جذبت المتاحف ٢٧%. وعندما يفكر الإنسان في ملاحظة تكوين جمهور كل حالة فإن النتيجة التي يخرج إليها تزيده خيبةً على خيبته. فالكوادر العالية والمهن الحرة والباريسيون وسكان الضواحي الهامشية يمثلون الشريحة الكبيرة من الجمهور المنتظم على اختلاف مشاربه. ففشل انتشار الثقافة النبيلة بالقياس إلى الطموحات المعلنة واضح جلي.

والملاحظ في مجال المكتوب - كما في مجال السينما، وقد لحقهما الراديو والتليفزيون - أن المكونات التي تضمن نجاح الثقافة الشعبية هي الوصفة التي تحقق المزيد من الإيرادات.

• عن التسلية والكونسير

«مستهلكو» ثقافة شعبية مجددة يتوقون بصفة خاصة إلى الهروب من الواقع، والأسلوب الكوميدي هو يقيناً أفضل وسيلة. هكذا خلب الألباب في السينما نمطُ العسكري الهزلي في سلسلة أفلام **Jean Girault** المعروفة **Gendarme** (١٩٦٤-١٩٨٢) أو في الأفلام التي يقوم فيها بأدوار النجوم ممثلون مضحكون على درب شارلي شابلن، من قبيل **Les Bidasses en folie** [=عساكر مجانين] (١٩٧١). فقد وجد الفرنسيون فيها ممثلهم الرائعين، "بورفيل" **Bourvil** أو "لوي دي فونيس" **Louis de Funés** وذاقوا إبداعات مذهلة من بنات أفكار كتاب السيناريو من أمثال "ميشيل أوديار" **Michel Audiard**. وتحقق نجاحٌ مدهل أيضاً على المسرح شهدت عليه مسرحية [=قفص المجنونات] التي تألق فيها في عام ١٩٧٣ "جان پواريه" **Jean Poiret** و"ميشيل سيروا" **Michel Serrault**. وشهد مجال الشرائط المرسومة نجاحاً كبيراً لألبومات "لاكي لوك" **Lucky Luke**، وفي الإذاعة كان صباح كل يوم أحد غالباً مخصصاً للضحك - ومثل ذلك في

التليفزيون مع "إيجور بارير" Igor Barrière وبرنامج « الكاميرا الخفية » .
وانهمرت برامج الألعاب، وكثيرًا ما كانت أسهل وأمتع من الفترة السابقة - كان
"قابريس" يقدم على موجة الـ "إر.تي.إل" RTL منذ سنة ١٩٦٦ ببراعة برنامج
"سوبر هيت پاراد" «super hit-parade» أو في التليفزيون. وأسعد مقدمو برامج -
الذين يهون أهل المهنة المختصون من شأنهم - ملايين الفرنسيين المتعطشين إلى
اللهو: "بيير بيللمار" Pierre Bellemare الذي كان يحرص على تأدية الجسم
والروح أو "جي لوكس" Guy Lux ببرنامج المتتابع الشهير «Intervilles»
منذ ١٩٦٢. والاسترخاء هو أيضًا استرخاء الطفل بفضل برامج تجذب
المشاهدين الصغار ليكونوا زبائن دائمين: "تصبحون على خير يا صغاري" في عام
١٩٦٢، و"الدوّارة المسحورة" في عام ١٩٦٤. وعرض الرياضة يحرك
المتنافسين: هكذا أحدث البث التليفزيوني في ١٩٦٦ للأحداث التمهيدية للألعاب
الأولمبية من جرينوبل Grenoble دويًا ملحوظًا. ومنذ ١٩٦٦ سعت مسرحيات
البولفار الخفيفة إلى غزو الشاشة الصغيرة ببرنامج «في المسرح هذا المساء»؛
وتعددت تمثيلات الخيال والتأمر في الإذاعة (في إذاعة "فرانس أنتير" Les
Maîtres du mystère [=أساطين الأسرار]) وفي التليفزيون (Les Cinq
dernières minutes [=الدقائق الخمس الأخيرة])؛ ومن أدب التسلية والمسلسلات
على سبيل المثال "تيري لافروند" Thierry-la-fronde (١٩٦٢) و"بيلفيجور"
Belphégor (١٩٦٤) و"Les Saintes chéries [=القديسات العزيزات] (١٩٦٥)
خلبت أبواب هواة المغامرات العاطفية والبطولية. أما الرواية البوليسية التي يجسمها
"سان أنطونيو" والتي انتصرت في سلسلة "النهر الأسود" والرواية السوداء من
النوع الذي كتبه "ليو مالو" مستلهمًا الأمريكيين، ورواية الجاسوسية التي كتبها
"جيرار دي فيلييه" Gérard de Villiers ومجموعة "إس.آ. إس" SAS تشهد على
هذا الافتتان.

والحافز الآخر للثقافة الشعبية **culture populaire** هو الحرص على الالتصاق بالواقع وبالمشاغل اليومية. ويشهد نجاح "فرانس لوازير" - **France- Loisirs** - التي اعتمدت منذ ١٩٧٠ البيع بالمراسلة وعن طريق محلاتها المترابطة التي تروج الكتب العملية ومواد القراءة السريعة - على أن هذا الإبداع منبع ربح. وكما حققت صحافة جوار كاملة نجاحًا، نجحت الصحف اليومية المحلية والمجلات النسائية أو المتخصصة نجاحًا أصاب الجرائد السياسية والقومية ذات الطبقات العالية (باستثناء صحيفة "لي موند" **Le Monde** التي تستند إلى التعليق). في مجال المسموع والمرئي تزايدت البرامج العملية: في الراديو تتحدث "آن جايّار" **Gérard** إلى النساء، وأصبح صوت "ألدير سيمون" **Albert Simon** معروفًا في النشرة الجوية، وصوت "أندريه تيرون" **André Théron** صوت الفائز في السباق، ومدام "سوليّي" **Madame Soleil** قراءة الحظ، وصوت "ميلاني جريجوار" **Mélanie Grégoire** نبية التحليل النفسي المبسط الشعبي المهمة بمشكلات المجتمع؛ والتليفزيون الذي يستمد قوة من خصوصية الصورة يقدم بفضل "ريمون أوليفر" **Raymond Oliver** برامج الطهي أو يقدم برامج وثائقية ممثلة في «حياة الحيوان» لـ "فريدريك روسيف" **Frédéric Rossif**. وتستخدم "إيليان فيكتور" **Éliane Victor** تقنية الريبورتاج في برنامجها الذي بثته من عام ١٩٦٤ إلى عام ١٩٧٣ وهو «النساء...أيضًا» واستخدم "أرمان جامو" **Armand Jammot** التقنية نفسها في برنامج «ملفات الشاشة» في عام ١٩٦٧.

وفي نفس السياق الفكري بين الواقع والنام في مجال يقتصر غالبًا على الجمهور النسائي، يجري الربط بين المشاعر وموجة المجلات مثل "تو دو" **Nous deux** و"أنثيمتيه" **Intimité**، ونجاح المسلسلات العاطفية بالراديو مثل **Noëlle Janique aimée** [= نويله في مهب الريح] وبالتليفزيون مثل **Gilbert Cesborn** [= جانيك المحبوبة] (١٩٦٣)، والتبترات لـ "جيلبير سيسبرون" **Bernard Clavel** و"هيرفيه بازان" **Hervé Bazin** أو "برنار كلافل" **Bernard Clavel** والروايات ذات

الصور الفوتوغرافية ترد في نحو مائتي دورية. وليست أغنية المنوعات هي الملزمة بأن تقدم عند منعطف العقدين الحنين إلى «البلد» من "أدامو" Adamo إلى "إنريكو ماسياس" Enrico Massias أو التي تصوغ ثنائية الحب والشمس التي يتغنى بها النجوم المرموقون آنذاك "ميريئي ماثيو" Mireille Mathieu، "نيقوليتا" Nicoletta، "جو داسان" Joe Dassin...

هذا الاستمرار الدائم لموضوعات الثقافة الشعبية وأساطيرها الميثية لا يجوز أن ينسينا في الوقت نفسه ثقافة مستوردة وصلت فرنسا المبهورة أو الفاعدة اتجاهها.

أمركة وألوان من المقاومة الوطنية العارمة

لم تكن فرنسا - وقد أصبح هذا معلوماً - في وضع مهيم ثقافياً. ولم تكن علة ذلك أن نفوذيتها perméabilité حيال الثقافة الأنجلوساكسونية كانت جديدة، وإنما لأن هذه الثقافة في أثناء «السيكستيز sixties» - الستينيات - اشتدت نتيجة للسرعة الوسائطية médiatique وللدور الذي يلعبه الشباب. والبلد إذ يسهم في التدويلية الثقافية، إما بدمجها على نحو يتسم بالأصالة، وإما بالتصدي لها، يتخذ على أية حال وضعاً له خصوصيته.

• عن الثقافة الأنجلوساكسونية في فرنسا

عن طريق الشباب الغربي، هذا «الجمهور الحاشد من الشباب الفرنسي دون العشرين المتجرد من السياسة والمتجرد من الدراما» الذي حدده «فرانسوا نوريسييه» François Nourissier في عام ١٩٦٣، نفذت هذه التجديدات. هكذا تشكلت؛ بحسب تعبير عالم الاجتماع «إدجار موران» Edgar Morin ثقافة «المنطلقين من القفص» الذين يشتركون في قبيلة «أنا لا أعرف يا صاحبي» التي أصابت كالدوى الجسم الاجتماعي في مجموعه.

تلقت فرنسا متأخرة بعض الشيء "الروك ن رول" **rock'n'roll** الأمريكي الذي ظهر في الخمسينيات، وروجه "إلفيس بريسلي" **Elvis Presley** و"بل هيلي" **Bill Haley** و"تشاك بيري" **Chuck Berry** والـ"بلاترز" **Platters**. فيما بعد، جلب ألباب الفرنسيين كبارُ مغني الروك **rock** الأمريكي أو الإنجليزي ما أسماه الفرنسيون البوب **pop**، "البيتلز" **Beatles**، "بينك فلويد" **Pink Floyd**، "الروالينج ستونز" **Rolling Stones**، ومغني الفن الشعبي الأمريكي الفولك **folk** "بوب ديلان" **Bob Dylan**: موسيقات معقدة بتقنيات مصنعة أو بسيطة بساطة مفرطة متعددة، بكلمات صياح أو تمتمة تختلط بصوت الجيتارات الكهربائية وتحت أضواء مصنعة، كل هذا ينتمي إلى ثقافة دوار **vertige** حقيقية. والأصوات والإيقاعات يجري توضيها في الاستوديو: نحن في عصر المصطنع المضخم باستخدام الوسائل المؤثرة على الحالة النفسية.

ومن "الروك ن رول" **rock'n'roll** تلقت فرنسا مؤثرات على الموضة: بنطلونات ضيقة لصيقة بالجسم وبلوزات سوداء وقصة شعر أمامية كثيفة ملفوفة على شكل الموزة. وتلت ذلك أشياء تعتبر بمثابة رمز للتعرف على شباب غربي يريد أن يبني عالمًا جديدًا، وُجدت قبل ١٩٦٨ ولكنها انتشرت بعده بخاصة، جاءت من الساحل الغربي الأمريكي: الجينسات **jeans** والباثديفات **pat'd'eph** والتيشيرتات **tee-shirts** الديبارديرات **débardeurs** والفولارات **foulards** والتونيكات **tuniques** والسابوهات **sabots**^(١) والشعور الطويلة. كان هؤلاء الشباب يمتدحون العودة إلى الطبيعة ورفض الضغوط والمطالبة بتساوي الجنسين. وراج استيراد "بيس آند لاف" **peace and love** [= سلام وحب] المستوحى من معارضة حرب فيتنام وتجاوزات الرأسمالية الأمريكية: وغنى الشباب أنغام "جون بيز" **Joan**

(١) وصلت أنواع من هذه الملابس إلى مصر وبلاد عربية أخرى وعرفتها بعض شرائح المجتمع بأسمائها الأجنبية واشترتها من محلات البضائع المستوردة المثيرة واستخدمتها على نحو أو آخر، ولم تحدث فيما نعلم محاولات لإيجاد ألفاظ عربية أو معربة لها. (المترجم).

Baez أو "ليونار كوهين" Léonard Cohen. هذه الطريقة المجددة لفهم الالتزام واكبتها السعي إلى الفردوس المصطنع - حركة الانتشاء بالمخدرات - التي ولدت ما مكن البعض تجاوزًا من أن يسموه «ثقافة المخدرات drug culture». ولحق جزء من الشباب الفرنسي بهذه الثقافة "الهيبيّ" hippie التي نشأت في عام ١٩٦٦ في "سان فرانسيسكو" وصُدّرت إلى فرنسا متأخرًا.

وفيما وراء هذا التقليد للمنازعة الأمريكية لم يقنع الفرنسيون بالمنتجات الأنجلوساكسونية. والمؤكد أن جزءًا من الشباب، الجزء الذي يقرأ "روك آند فولك" Rock and folk منذ عام ١٩٦٦ لم يكن يقيم وزنًا إلا للفرق الأجنبية. ولكن أسماء طفت على السطح تجعل الإنسان يفكر في أن هناك موطنًا قدم للفرنسيين. على مدى فترة قصيرة (١٩٦٠-١٩٦٣) ظهر "روك ن رول" rock'n'roll فرنسي حول "جوني هاليداي" Johnny Haliday أو "كلود موان" Claude Moine - هو فيما بعد "إيدي ميتشل" Eddy Mitchell - وجواربه السوداء، لعب، مثل نموذج، على تأكيد جنسية مشاكسة، ولكنه وُفق إلى العثور على تأثيرات صوت وأنغام خاصة. وعلاوة على ذلك، فقد ثبتت ظاهرة الـ «بييهيه» yé-yé أقدامها بين الصديريات الجلدية والشعور الطويلة. وإذا كان عينه في البداية على الأغاني الأمريكية، فسرعان ما عرف سبيله إلى أنغام فرنسية خالصة على سبيل المثال أغنيات الغزل والوصال الرقيقة التي غنتها "فرانسواز هاردي" Françoise Hardy أو مشاهد الرقص والغناء التي أحياها "كلود فرانسوا" Claude François. هذا هو وقت الصحاب والمغامرة الغرامية من «نوع جديد غريب على ثقافتنا وعلى تقاليدنا وعلى أذواقنا» كما استكرها الإنتليكتواليون على نحو ما جاء في مجلة "إسبيري" Esprit، فلم يجد الإنتليكتواليون فيها أنفسهم على الإطلاق!

ولكن الـ «بييهيه» yé-yé هي أيضًا علامة على أن الهيمنة الأمريكية تبرز نفسها مستعينة بوسائل مختلفة وعلى نحو خاص بالأخذ بمناهجها في النشر والترويج.

• عن استخدام الوسائط

في واقع الأمر، على الرغم من أن «ثقافة شبابية» قومية كانت في طور النشوء، إلى إنها كانت تقلد أسلوب الترويج الممارس في الولايات المتحدة الأمريكية. وكانت أسطوانات الصيف توضع في الفونوغرافات الأوتوماتيكية - الجيوك بوكس **juke-box** - بالمقاهي والملاهي الليلية والحفلات المرتجلة^(١). هكذا كانت الأسطوانات التي تدور بسرعة ٤٥ لفة تباع طبقاً لبرنامج يحدد موعد نزول كل أسطوانة على مدار العام بدقة. وكانت برامج الإذاعة الموجهة للشباب مثل برنامج «**Salut les copains**» [= أهلاً يا أصحاب] على موجة "أوروبا رقم ١" منذ ١٩٥٩ تستمد موادها من مقتطفات لحنية وموضوعات مختلفة. وكانت حفلات تليفزيونية تعمل على ترويج المغنين. وأعدت بوسترات للإعلان عن الكونسيرترات: وأحدث بوستر "ميشيل پولناريف" **Michel Polnareff** الذي ظهر فيه نصف عارٍ فضيحة في عام ١٩٧٢. وامتألت صحافة متخصصة كاملة - مجلة **Salut les copains** [= أهلاً يا أصحاب] التي أنشئت في عام ١٩٦٢ وبلغت طبعتها المليون نسخة، ونظيرتها **Mademoiselle âge tendre** وفيما بعد **Salut! OK! Hit, Podium** - بمعلومات عن الحياة الخاصة للفنانين. وعرفت فرنسا التجمعات الحاشدة الأولى للجماهير: كونسير الأمة الذي نظمه "دانييل فيليبياكي" **Daniel Filipacchi** في ٢٢ يونيه ١٩٦٣ ضم ما يصل إلى ١٥٠.٠٠٠ من الناس، دون قياس مشترك مع "وودستوك" **Woodstock** في مهرجان "البوب" **pop** الأمريكي الكبير عام ١٩٦٩.

(١) نوع من الحفلات على النمط الأمريكي الأنجلوساكسوني المسمى **surprise-party** وقد سلك الفرنسيون مقابلاً لهذه الكلمة هو **surprise-partie**، وفي مثل هذه الحفلة يلتقي الأصدقاء وبخاصة الشباب دون ترتيب طويل، ويشارك كل واحد في الطعام والشراب بما يستطعم، ومن أجل التسلية يدور الفونوغراف بالأغاني الرائجة المختارة على الطريقة الأمريكية. (المترجم)

ولكن في مجال الوسائط، وبالتوازي مع المناهج الأمريكية نلاحظ الحفاظ على المهارات القومية. وليس من شك في أن الراديو الذي تملك أجهزته ٨٥% من البيوت الفرنسية منذ عام ١٩٦٢، والذي يستمع إليه الناس بطريقة تتسم بفردية متزايدة، تغير تحت تأثير الوصفات الأمريكية. إذاعة لوكسمبورج التي أصبحت "إر. تيه. إل." RTL أفسحت المجال أمام الشباب لإحياء برامجها، وفيهم من عرفوا باسم "ديسك جوكي" disc-jockeys ممن لهم خبرة سابقة بالمنوعات من قبيل الرئيس روسكو le président Rosko، أو أمام نجوم التليفزيون. وأدخلت إذاعة "أوروبا رقم واحد" بناءً على مقترح من "موريس سيغل" Maurice Siegel الصيغة الأمريكية "موسيقى وأخبار". وأتيح للمستمعين أن يتكلموا: فلا بد من أن يكون برنامج الراديو تفاعليًا يشارك فيه المستمعون وأن يكون مفتوحًا أمام الخدمات. ولكن النغمة الفرنسية لم تكن غائبة. يجدها الإنسان في الـ "أو. إر. تيه. إف." ORTF^(١) الذي يريد أن يعطي صورة عن الثقافة القومية مشدداً على الجد والجودة. وهكذا كانت المحطات الثلاث "فرانس موزيك" و"فرانس كولتور" و"فرانس أنتر" تبث برامج هادفة وأطلق "جاك شانسل" Jacques Chancel سلسلته "راديو سكوبي" [=كشوف بالأشعة] على موجه "فرانس أنتر" في عام ١٩٦٨.

أما التليفزيون الفرنسي الذي كان قد احتل منذ ذلك الحين وضعا مهيمنا وإن لم ينفرد بالهيمنة حصريًا، فقد استعوض تدريجيًا تخلفه في التجهيزات عن البلاد الأنجلوساكسونية: في عام ١٩٥٨ كانت ٩% فقط من البيوت تمتلك جهاز تليفزيون، في عام ١٩٧٤ ارتفعت النسبة إلى ٨٠%. على حين فترة من التأخير ضم التليفزيون إليه مستجدات ما وراء المحيط الأطلسي: ففي عام ١٩٦٩ حققت القناة الأولى تغطية الأراضي الفرنسية بالإرسال بنسبة ٩٥%؛ وتعددت القنوات بشيء من التؤدة (أنشئت القناة الثانية في عام ١٩٦٤، وجرى افتتاح القناة الثالثة

(1) Office de radiodiffusion-télévision française

«قناة تليفزيونية قومية بروح الحرص على الطابع المحلي» في ديسمبر من عام ١٩٧٣؛ وجاء جهاز التسجيل، والكاميرا المحمولة، وميكروفون الكرافته وال١٦ ملم، مبتكرات سهلت البث بعد التسجيل وسهلت المونتاج؛ ودخلت الألوان إرسال القناة الثانية في عام ١٩٦٧ وظهرت الإعلانات عن الماركات في ١٩٦٨. كذلك تتكشف اللسمة الأمريكية في الانتحاء المتزايد إلى المسلسلات - **Les Incorruptibles** [= أهل النزاهة] و **Les Mystères de l'Ouest** [= أسرار الغرب] وإلى برامج التسلية والمنوعات، أي تتكشف باختصار في تنظيم لجدول برامج لم يكن موجودًا من قبل وأصبح يشكل النصيب الوافر من التسلية. ومع ذلك فقد احتفظ التلفزيون الفرنسي بمميزاته القومية. يشهد على هذا احتكار هيئة الإذاعة والتلفزيون الفرنسية "أو.إر.تية.إف." **ORTF** التي أسست في عام ١٩٦٤ والتي نفذت أشياء من بينها أنها جعلت الشاشة الصغيرة أداة في يد السلطة. وكان أن تعددت مشكلات الرقابة التي واجهها التلفزيون إبان حكم "ديجول" و"بومبيدو" على يد المسئولين السياسيين عن الأخبار، نذكر منها: التغطية الجزئية لأحداث ١٩٦٨ في النشرة الإخبارية، التطهير الذي تبع إضراب الصحفيين والانتصراف المدوي لـ "موريس كلافيل" **Maurice Clavel** عن فقرة من البرنامج في عام ١٩٧١، كل هذه أمثلة على تلفزيون واقع تحت ضغط. ثم إن الـ ١٥ دقيقة فقرة مسلسلات قبل النشرة والتي تناقض فقرة الـ ٣٠ دقيقة الأمريكية، وثقل المخرجين الكبار من مدرسة "بوت شومون" **Buttes-Chaumont** ("مارسيل بلوخال" **Marcel Bluwal** و"كلود دارجيه" **Claude Darget** و"كلود سانتيللي" **Claude Santelli** إلخ) كل ذلك له نغمة فرنسية خالصة مميزة. هؤلاء المخرجون تساندتهم إدارتهم كما تساندتهم الصحافة النقدية أرادوا أن يصوروا الثقافة الفرنسية فزودوا الشاشة الصغيرة بمواد رفيعة الجودة. ولقد دقت ساعة الأعمال الدرامية الكبيرة التي كثيرًا ما كانوا يبثونها مباشرة، يجمع إخراجها حب الخيال والتاريخ والجودة. وتعتبر مسرحية "الفرس" لـ "إسخيلوس" التي أخرجها "جان پرات" **Jean Prat**

في عام ١٩٦١ التجربة الأولى بتقنية الاستريو. وبالإضافة إلى هذا قدم نفرٌ من كبار المنتجين برامجهم - في مجال الأدب: «مطالعات للجميع»، وفي المجال الحقوقي: «في روحك وضميرك»، وفي المجال التاريخي: «الكاميرا تستقصي الزمن»، وفي المجال الموسيقي: «ديسكوراما». أما فقرة الريبورتاجات «خمسة أعمدة في الأولى» التي أنشأها في عام ١٩٥٩ "بيير لازاريف" Pierre Lazareff و"بيير دوماييه" Pierre Dumayet و"بيير ديجروپ" Pierre Desgraupes فكانت تتناول موضوعات ساخنة مثل "فرنسيو الجزائر في لحظة العذاب".

إلا أن هؤلاء المخرجين أو المنتجين الذين عجنتهم ثقافة فيلمية وأدبية رأوا هالتهم تتآكل شيئاً فشيئاً. وقيل عن برامجهم أحياناً إنها مخربةٌ تخريباً مفرطاً: في عام ١٩٦٥ تلاشى برنامج «الكاميرا تستقصي الزمن»، وغداة ١٩٦٨ جاء دور القضاء على البرامج التي نوهنا بها من قبل والتي صنعت مجد القناة الثانية ومنها برنامج «زووم».

• «مدارس» فرنسية أخرى

الخصوصية الوسائطية الفرنسية إذن موجودة. في مجالات تعتبر صغيرة ولكنها كانت آنذاك تصل إلى نوع من الاعتراف الإنتليكتوالي، هناك لمسة خاصة وإرادة استقلال معينة تصونان الفكرة القائلة بأن هنا أيضاً مقاومةٌ للأمركة تتظم نفسها.

وبينما أفلت الشريط المرسوم *la bande dessinée* من ربة عالم الشباب - كان ألبوم الحب الحميم "بارباريللا" *Barbarella* الصادر في عام ١٩٦٤ أول شريط مرسوم حقيقي "لللكبار" - وعرف الشريط المرسوم بداية التكريس الجامعي والوسائطي - أعمال بحثية ملتزمة، معرض الـ "موتواليتيه" *la Mutualité* وصالون "أنجوليم" *Angoulême* في عام ١٩٧٤ - منح نفسه مجلات ناطقة بلسانه

تستكر بفكاهة أخذة عيوب الفرنسيين أو تقدم تخيلات مؤلفين غزيري الإنتاج. كانت صحيفة "پيلوت" *Pilote* التي يقوم على شئونها "جوسيني" *Gosciny* موجودة منذ ١٩٥٩ فتحوّلت من صحيفة للصغار المغرمين بـ"أستريكس" *Astérix* إلى بوتقة آراء ورسوم جادة وصقيلة تحت أقلام "بريتيشر" *Bretecher* و"كابو" *Cabu* و"قمور" *F'murr* و"جوتليب" *Gotlib* و"مانديريكا" *Mandryka* أو "أوديرزو" *Uderzo*. وراحت صحيفة "شارلي إبدو" *Charlie-Hebdo* التي حلت في عام ١٩٧٠ محل صحيفة "هارا كيري إبدو" *Hara-Kiri Hebdo* المحظورة تمارس «فكاهة فجة وخبيثة». ليس من شك في أن الرسامين لا يجهلون المؤثرات الخارجية، ولكنه، إذ يرغبون في عدم الخضوع لأسلوب واحد، يعددون ضروب الأداء الفردية، فيخلقون تياراً أصيلاً سيشهد تطوراً كبيراً في أثناء العقد السبعيني (ليكو دي سافان *L'Écho des savanes* [= صدى السافانا] و"قلويد جلاسيال" *Fluide glacial* [= سائل ثلجي] و"ميتال أورلان" *Métal hurlant* [= معدن صارخ] إلخ).

في قطاع الأغنية موروث تقليدي متين لا سبيل إلى اختراقه ثبتت أقدمه في عداء صريح للنغمات الأمريكية الصارخة. مع بداية السنوات الستينية تربع "جيلبير بيكو" *Gilbert Bécaud* و"چاك بريل" *Jacques Brel* و"إديت پياف" *Edith Piaf* باعتبارهم رموز موروث تقليدي عنيف وشاعري ولحني على قمة المجد. وأخذوا هم أيضاً بقوة شرعية ثقافية نسبية. وكان هناك معلمون يدرسون نصوصهم في الفصول وناشرون يأخذونها في اعتبارهم مثل "بيير سيجرس" *Pierre Seghers* الذي ضم في مجموعته «شعراء اليوم» كتاباً عن "براسانس" *Brassens* ونشر فيما بعد مجموعات كاملة من الأغاني. ثم إن أسرة "المؤلفين - الملحنين - المؤدين" *A-C-I* وُلدت ونمت على نحوٍ مفعم بالمعنى. هذه «الأغنية ذات النص» هي أغنية "كوليت ماجني" *Colette Magny* واهتماماتها الاجتماعية وهي أغنية اللاذع "بوبي لاپوانت"

Barbara و"باربارا" و**Guy Béart** "جي بينار" وكذلك أغنية "بوبي لاپوينت **Bobby Lapointe** و"إيلين مارتان" **Hélène Martin** و"جاك برتان" **Jacques Bertin** و"آن سيلفستر" و**Anne Sylvestre** و"جاك دويه" **Jacques Douai**. وكلمات الأغنية المطبوعة على المطارييف والعبارة في بعض الفقرات المذاعة، وإن صح أنها نادرة - يمكن على أية حال أن نذكر «زهرة الأغنية الفرنسية الرقيقة» من كلام "لوك بيريمون" **Luc Bérimont** على موجة "فرانس أنتير" **France Inter** - تتيج لها ألا تبقى في إطار السرية الكاملة. ولكن "المؤلفين - الملحنين - المؤدين" **A-C-I** لم يشدوا الانتباه إليهم إلا بعد أن تتحل عقدة وبصفة خاصة بعد 1968: "ليو فيرييه" **Léo Ferret** الشخصية الفوضوية انتصر بين الشباب وكان الزمن كفيلاً بتحقيق حصاد المواهب: "بريجيت فونتين" **Brigitte Fontaine** و"كلود نوجارو" **Claude Nougaro** و"جان فيرا" **Jean Ferrat** وآخرين دفعوا الأغنية المعبرة عن المنازعة بعيداً إلى أمام.

ولكن الأغنية المعبرة عن المنازعة لم تكن دائماً على ذوق المسؤولين السياسيين الذين يسعون فيما يختص بالثقافة إلى أن يطبعوا عليها بصمتهم.

وزارة للثقافة

كانت الوزارة التي أنشأتها الجمهورية الجديدة مفصلة على المقاس من أجل "أندريه مالرو" **André Malraux**، الذي سكن فيها شاعريته الجياشة بالرؤى، ونزعته اليوطوبية الطامحة إلى تجميع البشر على ثقافة حضارة **la culture d'une civilisation** في طريقها إلى التحلل. هل هو نجاح أم فشل؟ ناشطو 1968 أنكروا ميراث "مالرو" **Malraux**، بينما ناء من خلفوه في المنصب تحت ثقل مرجعية ساحقة سحفاً مفرطاً، واختاروا التواضع ونوعاً من البلادة. ومن الممكن أن نرى في ذلك أيضاً المحاولة الأولى الجادة لتثبيت الخطاب على بث ديموقراطي ثقافي في الواقع حيث ما زالت بيوت الثقافة إلى يومنا هذا ترمز إلى هذه الإرادة.

"مالرو" Malraux: تصوف في خدمة الثقافة

الرجل الذي أصبح في عام ١٩٥٩ وزير دولة للشئون الثقافية رجلٌ مثقلٌ بحيواتٍ سابقةٍ تتسم بالثراء بقدر ما تتسم بالتنوع: أديب قرأه القراء في العالم كله باعتباره الروائي الملهم من كبار الملاحم الثورية التي شارك أيضًا فيها أحيانًا بنفسه فقد كان رجل عمل؛ كان من قبل عقيدًا في الكنائس الدولية إبان حرب إسبانيا، ومناضلًا في صفوف المقاومة، وعاش بعد الحرب [العالمية الثانية] في رعدة التاريخ، في معية الشخصية التي كانت في نظره تجسم التاريخ، "ديجول" de Gaulle، الذي أصبح شاعره الأثير قبل وبعد اعتلاء "الجنرال" السلطة في عام ١٩٥٨. ظل "مالرو" Malraux طوال حياته يتابع تفكيرًا في الفن، وبخاصة في كتابه *Le Musée imaginaire* [= المتحف الخيالي] (١٩٤٧) وكتابه *Les Voix du silence* [= أصوات الصمت] (١٩٥١)، وهو تفكير من الواضح أنه لم يكن بعيدًا عن تغذية السياسة الثقافية التي اتبعت إبان سنوات مهمته العشر. «ليست المشكلة التي تطرحها علينا حضارتنا بحال من الأحوال مشكلة التسلية؛ فقد كانت الأديان الكبيرة حتى ذلك الحين هي التي تعطي معنى الحياة (...) وإذا كان لكلمة "ثقافي" معنى فهو: أنه ما يرُدُّ على وجه الموت. الثقافة هي ما يرُدُّ على الإنسان عندما يسأل نفسه عما يعمل على الأرض. أما الباقي فالأفضل ألا أن نتكلم عنه إلا في لحظات أخرى: فهناك أيضًا فترات الاستراحة في أثناء العرض». الثقافة باعتبارها تريباقًا يداوي اضطراب الإيمان، الكناية الدينية المغزولة دون ما تغيير (المتحف «مُعَبِّدًا»)، الفن من حيث هو «ضد القَدَر»، كل هذه التيمات سيفصلها بإسهاب في عدد من المحاضرات معبرًا دائمًا عن تقييم عالٍ لتعبيرات «نبيلة» (أدب أو رسم على سبيل المثال) على حساب ممارسات فنية مهجورة. والفن المعاصر يدخل في عداد هذه الممارسات المهجورة إذا أخذنا في الحسبان أن عصر

"مالرو" Malraux لم يهتم إطلاقاً بتدبير إمكانات لمتحف الفن الحديث (شارع طوكيو) فظل كسيحاً على الرغم من مساعي أمينه "جان كاسو" Jean Cassou. لم يتم إلا في عام ١٩٦٧ إنشاء مركز قومي للفن المعاصر Centre national d'art contemporain باختصار CNAC (ثم ألحق هذا المركز بـ "مركز بوبور" Centre Beaubourg) وكان إنشاء هذا المركز بداية سياسة جديدة لاقتناء الأعمال الفنية المعاصرة. وعلى العكس من ذلك دفع السعي إلى «طريق فرنسي للثقافة» وكذلك المهابة الفنية الضرورية التي يجب أن ترافق إشعاع فرنسا الديجولية الإدارة الثقافية نحو سياسة حريصة على تراثها: إعادة نشاط جرد آثار فرنسا وثرواتها، وإنشاء إدارة تنقيب مستقلة، طلاء وتبويض واجهات المباني الباريسية - كل هذه أعمال جرى تنفيذها على وجه السرعة.

إن إنشاء وزارة مكلّفة حصراً بالثقافة - حتى لو ظلت حيناً طويلاً لا تأتلف إلا من مجموعة مجمعة من الإدارات - وإن شخصية "مالرو" Malraux الاستثنائية، وهالته الدولية تمثل على نحو لا سبيل إلى إنكاره خطأ قاطعاً فاصلاً عن سياسة الفنون الجميلة المتواضعة التي كانت جارية حتى ذلك الحين، كما تجسم تجسماً رائعاً الحق في الثقافة، ذلك الحق الذي أكدته دستور الجمهورية الخامسة. ومع ذلك فمن الضروري أن نبرز ضعف الإمكانيات المالية التي خصصت للوزارة الجديدة: فمن عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٩ ستأرجح ميزانية الثقافة بين ٠,٣٨% و ٠,٤٢% من ميزانية الدولة. وعلينا أن نضيف إلى ذلك لامبالاة الوزير الإدارية - فلم يكن "مالرو" يقيناً رجل دوسيهات! - على الرغم من أن رجالاً أكفاء أتى أكثرهم من أراضي فرنسا وراء البحار، من أمثال "إميل بيازيني" Émile Biasini عاونوه، هذا من ناحية، وعلينا من ناحية ثانية أن نضيف قلة الشرعية المتاحة لهذه الوزارة الجديدة حيال كيانات الدولة الكبيرة الأخرى، وهما أمران أضافا إلى هامش المناورة مزيداً من الضيق. وأخيراً لكي نقدم وجهاً صحيحاً لإمكانات العمل الثقافي، علينا أن نضيف أن التليفزيون والراديو لا يتبعان إصلاحات الثقافة،

وأن التعليم القومي كان يسير سيرة أخ أكبر يضغط بكل ثقله لكي لا يجور أحد على أراضيه. وتعددت الصراعات، إلا أن "مالرو" Malraux نجح أحياناً اعتماداً على الصداقة الشخصية التي تربطه بديجول في التحكم فيها عن طريق اختصار دورة الطريق الإداري. وهكذا فقد كان شغل الوزارة الجديدة غير نمطي نسبياً، وغريباً، ولكن المهام التي كلفت بها لم تكن كذلك: كانت هذه المهام تتلخص في أن على "الدولة أن تجعل في متناول أكبر عدد ممكن من الفرنسيين الأعمال الرئيسية [التي أبدعتها] الإنسانية وفي المقام الأول فرنسا، وأن تضمن وجود أوسع جمهور لتراثنا الثقافي وأن تشجع إبداع الأعمال الفنية والروح التي تضمن ثراءه." وتحقيق إثراء التراث بالإبداع والحرص على النشر الواسع هما من الأمور الموروثة عن الديمقراطية الثقافية الجمهورية الرابعة. من هذا المنظور الأخير أراد "مالرو" على سبيل المثال أن يجسد "متحفه الخيالي" عن طريق مضاعفة طباعة مستنسخات من اللوحات العظيمة التي يحفل بها تاريخ فن الرسم. ولكن مغامرة بيوت الثقافة، هذه "الكاتدرائيات" الجديدة التي أحتاج إليها القرن العشرون، هي التي نهضت على نحو خاص في الواقع بواجب التوزيع الثقافي.

ومفهوم بيت الثقافة يتفق كليةً مع بلاغة "مالرو" Malraux وفكره الذي يرى فيه المكان الممكن، الذي يستطيع فيه كل إنسان إذ يتصل بالدرر الفنية أن يتلقى الوحي الفني الذي يكشف له "ملحق النفس" هذا الكامن في ذاته. بيت الثقافة يندرج إذن سواء بسواء في منطق تكريس الثقافة. وهو في الوقت نفسه يؤكد بنوته للديمقراطية التي تمت بعد 1945 عن طريق بيوت الشباب والثقافة، وبصفة خاصة عن طريق مراكز التمثيل المسرحي القومية **Centres dramatiques nationaux** في الأقاليم. ويرتبط هذا على نحو خاص بالحقيقة المتمثلة في أن جزءاً كبيراً من بيوت الثقافة أداره وأحياء مسرحيون استطاعوا بشكل مناسب أن يستثمروا من جديد كفاءاتهم المكتسبة في الفرق التي وُجدت بعد فض المركزية. ولهذا كان المسرح دائماً نشاطاً غالباً بين الأنشطة التي تقدمها بيوت الثقافة.

على مدى عشر سنوات أُنشئت ثمانية بيوت ثقافة - بخاصة في "لو هافر" **Le Havre** (١٩٦١) و"قان" **Caen** (١٩٦٣) و"بورج" **Bourges** (١٩٦٤) و"جرينوبل" **Grenoble** (١٩٦٨) - من بين عشرين تضمنتها الخطة. وإلى جانب ألوان النجاح التي لا جدال فيها - على سبيل المثال بيت ثقافة "بورج" **Bourges** الذي تولى "جابريل مونيه" **Gabriel Monnet** إدارته - فقد طرأت مشكلات عديدة، غالبًا ما كانت تتجسم على شكل صراعات مع المحليات (كانت تتحمل نصف التمويل) التي كانت متعنتة حيال أشكال من الثقافة تعتبرها بورجوازيات المدن الإقليمية مفرطة في الطليعية ومنطوية على احتمالات هدامة. وواقع الحال أن بعض المديرين اتجهوا اتجاهًا صعبَ فهمه على أعضاء المجالس المحلية بتضمينهم البرامج أعمالاً معقدة تعقيدًا مفرطًا.

ومن الصعب إجراء تقييم لبيوت الثقافة، ولكن الشيء الذي كان واضحًا للعيان هو أنها كانت في أزمة حتى قبل أن تنصبَّ عليها ضروبُ النقد الراديكالية في مايو ١٩٦٨.

الانتهاكات

يبدو مايو ١٩٦٨ بحق مثل قَطْع في تاريخ السياسة الثقافية الفرنسية. قبل مايو ١٩٦٨: كلمة مالرو والثقافة الإنسانية التي تنال احترامًا إجماعيًا باعتبارها الرد النبوي على تطلعات الإنسان العميقة للإنسان، والآمال الممكنة لثقافة يتقاسمها الناس. بعد مايو ١٩٦٨: أزمة مفهوم الثقافة والطفرة الاقتصادية الشاهدة على نهاية الثلاثينيات المجيدة تستهل فترة انتقال وحيرة حيث يتبع خلفاء "مالرو" **Malraux** - وهم على التوالي "إدمون ميشيليه" **Edmond Michelet** (١٩٦٩-١٩٧٠) و"جاك ديهامل" **Jacques Duhamel** (١٩٧١-١٩٧٣) و"موريس دريون" **Maurice Druon** (١٩٧٣-١٩٧٤) - سياسة أكثر تراخيًا وأكثر برجماتية. بدأت إدارة الأعمال تستولي على الثقافة.

خَلَفَ مايو ١٩٦٨ آثارًا شديدة العمق، أدى عمقها إلى أن دنيا الثقافة احتلت مكانًا ملحوظًا في لهيب المنازعة آنذاك. وكانت تلك هي حال المسرح بنوع خاص: فقد اتسم الاتهام الموجه إلى الرجال والمؤسسات التي صنعت أمجاد عصر "مالرو" Malraux بالشراسة. حدثت أحداث رمزية ولكنها كاشفة، احتلال مسرح "تياتر دي فرانس" Théâtre de France والانتصار (لمديره) "جان لوي بارو" Jean-Louis Barrault في مايو ١٩٦٨ الذي أجبره "مالرو" Malraux على الخروج، وكذلك التهجم على "جان فيلار" Jean Vilar في مهرجان "أفينيون" الذي أقيم في يولية («فيلار سالازار!» Salazar! Vilar) كل هذا يشهد على إرادة التحلل من أي تضامن مع الرجال الذين طبعوا بطابعهم فترة ما بعد الحرب. وفيما وراء هذه الحركات التظاهرية المثيرة فقد كان المثل الأعلى ذاته الذي ولد غداة التحرير ألا وهو الديمقراطية الثقافية هدف كل الاستكارات. بنبرة واحدة أعلن مديرو بيوت الثقافة والمراكز المسرحية ورؤساء الفرق الدائمة الذين استقبلهم "روجييه پلانسون" Roger Blanchon في "فيللوربان" Villeurbanne في ميثاقهم المؤرخ في ٢٥ مايو ١٩٦٨: «إن موقفنا ذاته حيال الثقافة - على المستوى الذي يعيننا - وُضع موضع الاتهام بشكل بالغ الراديكالية. ومهما كانت نوايانا من النقاء فإن هذا الموقف يبدو في واقع الأمر لعدد كبير من مواطنينا كأنه اختيار اختاره أصحاب الامتيازات لصالح ثقافة وراثية تمييزية هي بكل بساطة ثقافة بورجوازية.» وجرى تقديم آراء عكسية ضد "جان فيلار" Jean Vilar ورواد فض المركزية الثقافية الذين رفعوا مهللين لواء المسرح الشعبي، وتحول الاستناد على نحو خاص إلى مسلمات مختلفة. إن النوايا التي امتدحت في الماضي لتبدو إما يوطوبية أو على الأقل صادرة عن فنانيين يحملون إثم نشر ثقافة بورجوازية تريد أن يظنها الناس عالمية. وكان كثيرون ممن ينكرون فكرة استقلال الشأن الثقافي في مواجهة الشأن السياسي، ومن بينهم فرانسيس جانسون Francis Jeanson، يذهبون إلى أن المسرح

لا بد أن يكون قبل كل شيء آخر سياسياً، وإلى أنه من الضروري اجتذاب «اللاجمهور» - ذلك الشريط الخارجي الذي لم يمسه العمل الثقافي والذي ما زال على حاله لا يختلف إلى المسرح - من الضروري اجتذاب «اللاجمهور» المستهدف للمشاركة بنصيب في اندفاع ثوري يهيمه. هذه المجاهرات العقائدية تستند على أعمال علماء اجتماع قرييين من بورديو **Bourdieu** يجتهدون في أن يبينوا كيف أن النجاح في المدرسة مثل «حب الفن» والممارسات الثقافية بصفة عامة أمور أبعد ما تكون عن التحرر من التكيف الاجتماعي، فهي هكذا لا تدع إلا القليل من الأمل أمام سياسة ثقافية نازعة إلى الديمقراطية نظراً لضيق هامش المناورة.

وتَهَجَّتْ على هذا الميراث الثقيل لمايو ١٩٦٨ طائفةً من التطورات التكنولوجية والاقتصادية التي زادت من تعقيد مدى كلمة ثقافة ومعناها. ونجاح، أو على الأقل مشروعية أشكال فنية عديدة بعد مايو ١٩٦٨ مثل الروك **le rock** والشريط المرسوم، ومولد ثقافة جديدة سمعية بصرية يميّعان على نحو متزايد التمييز بين الإبداع والانتشار. أصبحت السياسة الثقافية منذ ذلك الحين إذن تعمل على أرضية ملّعمة. وهذا هو ما يفسر الحرص وقلة التجديد اللذين يميزان هذه الفترة التي تنطبع على الرغم من هذا وذاك بطابع مغامرة "مركز بوبور" **Centre Beaubourg** التي هي أيضاً تعظيم شأن رئيس جمهورية يهوى الفن (جورج بومبيدو **Georges Pompidou** منذ عام ١٩٦٩) وفرنسا يصممان كلاهما على أن يكونا من صنّاع التحديث. هذا المركز الكبير المهدى إلى الإبداع المعاصر الذي كان ينقص باريس جرى افتتاحه إذن على هضبة "بوبور" **Beaubourg** في عام ١٩٧٦. إلا أن هذا الانحياز الناجح للفن المعاصر في قلب باريس لم يقتصر على عودة إلى حكمة تم في نهاية المطاف الاتفاق عليها: فهذا هو معرض "٧٢-٧٢" المخصص لرسم مسار «١٢ سنة من الفن المعاصر» والذي رغب فيه جورج

پومپیدو **Georges Pompidou** شخصيًا، ينتهي يوم الافتتاح إلى تجريدة بوليسية ضد الفنانين المتشبهين بالتجمد. هذه الواقعة - بين أخريات - تكشف عن الشكوك والتباينات، وتكشف على كل حال عن نهاية إجماع على العمل الفني ودعائه وتويعاته وأهدافه وتطلعاته المشتقة على خط مستقيم من استهجمات عام ١٩٦٨. والظاهر للعيان أن هذه الاستهجمات لم تضمها إليها إدارة ثقافية كان في استطاعتها أن تعلن على الملأ على لسان وزيرها "موريس دريون" **Maurice Druon** - وإن لم يكن آنذاك والحق يقال يلزم إلا نفسه فقط - أن على الفنانين من الآن فصاعدًا أن يختاروا بين تسول الإحسان واستخدام زجاجة المولوتوف!

والتضاد واضح كل الوضوح بين تقليل "موريس دريون" **Maurice Druon** من شأن الفنانين وبين التقدير العظيم الذي حظي به الفنانون بعد عشر سنوات في عصر "جاك لانج" **Jack Lang**: ولم يكن ما حدث بين هذين التاريخين يقل عن تحويل الخطاب الثقافي إلى مؤسسات.

الفصل السابع

ماذا عن الثقافة

في فرنسا في منتصف السبعينيات؟

إذا كان مايو ١٩٦٨ يمثل استهلالاً، أي تمهيداً يمتزج فيه القديم والجديد فإن السنوات ١٩٧٣-١٩٧٥ تشهد بلا جدال نهاية صورة ثقافية قديمة. فهذه السنوات هي سنوات دخول في أزمة اقتصادية طويلة ابتداءً من عام ١٩٧٤ وفي أزمة ميثولوجية أزاحت الستار تدريجياً عن كل مستتبعاتها: انهيار ميثيات الثورة والماركسية، تضعف مفهوم الطليعة، نهاية المثل الأعلى للدمقرطة الثقافية. هكذا ظهرت في إطار حركة استخفاف كبيرة بقيمة المفاهيم التي هيكلت العالم الثقافي كله منذ ١٩٤٥ آثار عودة إلى لون من الموروث لدى الفنانين وانعقدت إرادة المثقفين على أخذ أضبط بما هو واقع.

تطورت الثقافة تطوراً ملحوظاً هي أيضاً وقد حفزتها سياسة چاك لانج Jack Lang الثقافية التي لم تفعل قط شيئاً آخر إلا اعتماد الممارسات الثقافية التي أنت بها قوى مستقلة ذاتية (استخدام الوسائط، الولع بالصورة، نمو صناعات ثقافية): فنزع المعنى التقليدي لكلمة الثقافة إلى الذوبان في مجمع وسائطي ثقافي واسع ضعفت الحدود القائمة في داخله (الفنون الصغيرة/الفنون الكبيرة أو الثقافة/الصناعات الثقافية) ضعفاً شديداً لصالح انسياب أكبر شمل الحقل الثقافي.

عصر ثقافة جديد؟

إذا لم يكن العقد "المديد" المنطلق من السنوات ١٩٧٥ إلى بداية السنوات ١٩٩٠ قد شيد "مقبرة للإنثليكتوالي" (على حد تعبير ج. ف. ليوتار J. F. Lyotard)، فهو على الأقل اعتمد نهاية النموذج الفرنسي للإنثليكتوالي الملنزم الذي عرفته

حركة "التحرير" وجسده جان بول سارتر. وتركت وفيات أئمة التفكير الفرنسي في سنوات قلائل جيلاً كاملاً يتألم (سارتر Sartre سنة ١٩٨٠ وبارت Barthes سنة ١٩٨٠ ولاكان Lacan سنة ١٩٨١ وأرون Aron سنة ١٩٨٣ وفوكو Foucault سنة ١٩٨٤) وتوقف ألتوسر Althusser عن الكتابة في سنة ١٩٨٠). وتدعم الانطباع المنتشر بأن صفحة قد طويت تدعمًا متزامنًا بالاستهلاك الذي نال كل منظومات فهم العالم التي هيمنت على الفكر المعاصر.

واكب نهاية الإيديولوجيات ظهور بوادر نهاية الطليعات التي لا تلبث أن تتحقق: ونحن نستشف أفولها العام قياسًا على التلاشي التدريجي لشخصية ممثلة للحدث كان منطقتها الإنتليكتوالي والفني يستند إلى قطع الصلة وعدم الاستمرارية والولع بالجديد. ابتداء من ذلك الحين هجرت الطليعات التصويرية والأدبية والسينمائية هذا "الروح الذي دائمًا ما ينفي" (على حد تعبير جوته Goethe). فلما اغتصب النفي كل المحرمات، استنزف قدرته الخلاقة. أم هل كان فقدان الطليعات لطاقتهم في السنوات الثمانينية هو رد فعل مجتمع ثقافي أكثر انفتاحًا امتص كل المحدثات الفنية المطروحة؟

نهاية نبوة الإنتليكتوالي:

"الإنتليكتوالي-الكاهن مضي زمانه" (بيير. نورال Pierre Nora)

تحت تأثير حراك الصدمات - الصدمات الاقتصادية وبخاصة الإيديولوجية - والتطورت الاجتماعية وكذلك الثقافية، يبدو على الإنتليكتوالي أنه يدخل أزمة، أزمة هوية وشرعية. ولا بد من أن نقول إن العالم لم يتغير في اتجاه أمنيات الإنتليكتوالي وأحكامه. ويضاف إلى العوامل التاريخية توزيعة وسائطية جديدة تؤدي إلى بروز الصحفيين والخبراء من كل نوع كأشخاص متنافسين.

• تأثير سولجينيستين:

اقتلاع البلشفة واعتناق حقوق الإنسان

لماذا يعود إلى "سولجينيستين" Soljénitsyne وإلى نشر المجلد الأول من "أرخيبيل جولاج" L'Archipel du Goulag في عام ١٩٧٤ النجاح في فرض مبدأ معين عن الواقع - واقع الحياة اليومية في معسكر جولاج - في مواجهة يوطوبيا الإنثليكتواليين الفرنسيين الثورية التي ظلت قبل سنوات قلائل في مايو ١٩٦٨ مطلوبة جدًا؟ ولم يكن هو الوحيد الذي مارس أدب التبليغ عن الجرائم المستترة، ولكنه بلا شك أول من عمل في سياق انحسار اليسارية، إنهاء حرب في فيتنام كانت شديدة التعبوية، اكتشاف مذابح مستمرة ارتكبتها بول بوت Pol Pot في كمبوديا باسم الثورة، نزع القدسية عن الصين الماوية - كل هذه الهزائم التاريخية والإيديولوجية تكتسب معنى على خلفية "النمو صفر" الذي أعلنه الخبراء في نادي روما. الارتباك عام. ستكون بضع سنوات ضرورية لكي يلعب "تأثير سولجينيستين" دوره بالكامل في عملية اقتلاع البلشفية من الإنثليكتواليين الفرنسيين واقتلاع الماركسية من الفكر الفرنسي.

وقام عدد من إنثليكتوالي اليسار الذين أن لهم أن يتوبوا، باستثمار كلمتهم العامة في النضال من أجل الدفاع عن حقوق الإنسان. ومن الممكن أن تبدو حقوق الإنسان، أي موضوع الحريات عندئذ بمثابة موضوعات جدالية تكون فيها التفريقات الإيديولوجية قابلة للتعلية الترنسندنالية أمام التصالح مع القيم الديمقراطية الغربية. على هذا النحو كثيرًا ما جرى تفسير النتائج النهائية التي عثر عليها من جديد رجلان عظيمان متضادان من عصر الإنثليكتواليين هما "سارتر" Sartre و"أرون" Aron، اجتمعًا حول قضية راكبي القارب Boat people.

وإن كان البعض، وفيهم "مارسيل جوشيه Marcel Gauchet"، قد حذروا من النكوص الممكن الذي يحمل بذرتَه استخدامٌ عفويٌّ لما سمي حقوق الإنسان التي لا تمثل في حد ذاتها سياسة، يكمنُ تحت سطح الإجماعية **unanimisme** الظاهرية ما لا يمكن إغفاله من تناقض هائل في هذا التحول إلى حقوق الإنسان: أما كان كل ماركسي خالص حتى وقت قريب يعتبر "الحقوق" شكلية، وأما كان كلُّ بنيوي **structuraliste** خالص يعتبر "الإنسان" شكلاً انتقاليًا جيدًا؟ وهذه هي حقوق الإنسان - التي ضُمَّتُ بجهد أليم في أمتعة المنشقين الذين يؤمنون بها - تأتي وتفرض نفسها على إنثليكتواليين مثل "ميشيل فوكو" Michel Foucault أمضوا حياتهم في تفكيك الإنسانية.

وقد جرّت الزرية التي لحقت بالماركسية معها الحطُّ من قيمة كل الأفكار التعبوية، مثل فكرة "العالم الثالثية" **tiers mondisme** التي كانت نشيطة جدًا لدى الإنثليكتواليين. يبدو أن "عصرًا إيدولوجيًا" معينًا قد مات تمامًا. وازدهرت كتابات اليساريين السابقين عن نهاية نزعة الكهانة المسيانية الثورية وعن الارتياب حيال كل التزام سياسي. نذكر: "جيببو" J.-Cl.Guillebaud وكتابه **Les Années orphelines** = السنوات اليتيمة (١٩٧٨)، و"إيف لو دانتيك" Yves Le Dantec وكتابه **Les Dangers du soleil** = أخطار الشمس (١٩٧٨) - وهما يقدان أوهامهما ويعترفان بحيرتهما، وينميان بأسهما أحيانًا. وحتى إذا لم يكن كل الإنثليكتواليين يساريين - فكثيرون لم يكونوا كذلك - فقد اتخذ انسحاب الإنثليكتواليين من السياسة طابعًا عامًا. ولم يغير انتصار اليسار في عام ١٩٨١ من هذا الأمر شيئًا: فظل الإنثليكتواليون متشبثين بهذا النزوع إلى الصمت (ماكس جاللو **Max Gallo** يستحضر في جريدة "لي موند" **Le Monde** "صمت المثقفين" في صيف عام ١٩٨٣) الذي لامتهم عليه السلطة اليسارية. وعلاوة على ارتياب تقليدي حيال النزعة الإصلاحية الاشتراكية والفجوة بين برنامج اعتبره الإنثليكتواليون

"المتطهرون من الماركسية"، مفرطاً في الماركسية، ف"السكوت" له مغزاه وكذلك الفتور في المطالبات الذي واكب هذه السنوات الوردية الأولى: فقد تحصن الإنجليكتواليون ضد السياسة ولم يعد مشروب الصبابة السحري يحدث أثراً.

ونجم عن نهاية المتربعين على القمم العقائدية إعادة الصياغة المهنية للوسط: فعاد الإنجليكتواليون إلى دراساتهم والفنانون إلى مراسمهم. وترجم الانطواء على الذات بحرص يوشك أن يتسم بسمة الاتحاد المهني هي الحفاظ على حقل النشاط ألا وهو: الثقافة. منذ ذلك الحين لم تعد القضايا الكبرى متمحورة حول يوطوبيات نائية، من كوبا إلى الصين، بل أصبحت تتمثل في الدفاع عن المعرفة وسرد قصة "هزيمة الفكر" *La Défaite de la pensée* (عنوان كتاب من تأليف "ألان فينكيلكروت" *Alain Finkelkraut* صدر في عام ١٩٨٧). فالفكر - وهذا موضوع حوار متكرر - يهدده تصاعد قوة الجهاز الوسائطي *médiatique*.

• دخول في "الدائرة الوسائطية" (*Régis Debray*)

تبدو الأوسطة^(١) *médiatisation* المتعاضمة للحياة الثقافية والإنجليكتوالية بالفعل عاملاً قوياً أدى إلى إلغاء شخصية الإنجليكتوالي الكلاسيكي: وهذه هي تبعية الإنتاج بالقياس إلى التوزيع والانتشار، وبعبارة أخرى الكاتب بالقياس إلى الصحفي تؤدي إلى فقدان لا سبيل إلى إنكاره نال من استقلالية بيئة الإنجليكتواليين. فعندما تكون الغلبة للنجاح الوسائطي ورقم المبيعات فإن سيادة تبرير العمل الإنجليكتوالي وعاقبته تفلت من البيئة المعنية وهي البيئة الإنجليكتوالية. ويتناول "ريجيس ديبريه" *Régis Debray* في كتابه *Le Pouvoir intellectuel en France* = السلطة الإنجليكتوالية في فرنسا" (١٩٧٩) هذا الموضوع تناول النساج على منوال نقدي

(١) أوسطة، يُوسِط، أوسطة = *médiatiser, médiatisation* (المترجم).

يتسم بسمه نسيج الكتيبات اللاذعة التي عرفت باسم البامفليت **pamphlet**؛ وهناك مؤلفون آخرون لم يشددوا على الهيمنة، ولكن على الاندماج القائم بين بيانات الجامعة والنشر والوسائط: في نقطة ما من أواخر السنوات السبعينية على حد قوله حدث تحول من "الانتليكتوالي" **intellectuel** إلى "الانتليكتوالي الإداري" **intellocrate** صاعدًا بمهامه الجامعية وبعموده في مجلة أسبوعية إلى الذروة بإدارة سلسلة نشریات.

إن ضياع مهابة الانتليكتوالي نتيجة الحضور القوي للوسائط في الحياة الاجتماعية هو بعبارة أخرى نهاية هيمنة المكتوب وانتصار الثقافة السمعية البصرية. ومن الأمور ذات المغزى أن نقرر أن في السنوات الثمانينية (وإن كان هذا التطور قد بدأ قبل ذلك) أن عريضة المطالب المكتوبة التي كانت منذ قضية دريفوس وسيلة رمزية للتحرك الانتليكتوالي، أصبحت تضم على نحو متزايد توقيعات ممثلين ومطربين بجانب زبائن التوقيعات التقليديين ألا وهم الفقهاء. تعرض الانتليكتواليون في أداء دورهم المتدخل في تدبير أمور المدينة لمنافسة من "كوليش" **Coluche** أو "رينو" **Renaud** (١) "يا تونتون، لا تترك الخرسانة".

بدأت الوسائط وعصر ثقافة الصورة تطالب إذن جديًا بشرعية كالتالي نالها الانتليكتواليون، تلك الشرعية التي هز أركانها صعود شخص الخبير **expert** وما جرى مؤخرًا من تحفيز التخصص. والخبير هو على نحو ما الضد-انتليكتوالي **anti-intellectuel**: الخبير يقيم سلطته على كفاءة لا يتجاوز بها حدود التطبيقات، بينما يقوم تعريف الانتليكتوالي (٢) على تعددية التكافؤ و"الخروج" من حقله العلمي

(١) مادلين رينو **Madeleine Renaud** ممثلة مسرحية وسينمائية فرنسية معروفة. (المترجم).

(٢) نطالع في الكتاب في أكثر من موضع تفصيلات تعريف الانتليكتوالي ومدى اختلافه الجوهرى عن الفقيه وعن المثقف وعن الخبير. وهنا نقطة مهمة وهي خروج الانتليكتوالي عن حقل تخصصه المهني الجامعي "ليعبّر عن رأيه في الحياة العامة". (المترجم).

ليعتبر عن رأي في الحياة العامة. بل إن الشأن السياسي نفسه أصبح موضوع تقارير خبراء، حتى إذا صحَّ أن تراث علم السياسة كان موجودًا في المسار الذي شقته أعمال "ريمون آرون" **Raymond Aron**. نقل الشرعية هذا من الإنتليكتوالي إلى الخبير كثيرًا ما يُساق متوازنًا مع ضياع مهابة مدارس المعلمين العليا لصالح مدرسة الإدارة القومية ومدرسة العلوم السياسية.

هكذا انمحت الأمثلة القياسية الجوهرية التي طبعت الحياة الإنتليكتوالية منذ قرن من الزمان. الإقرار بأن هناك "أزمة" فرض نفسه من كل النواحي. أزمة هوية: "ما حال الإنتليكتواليين؟ من هم؟ من الذي يستحق أن يكون إنتليكتواليًا؟ من الذي يشعر بالامتهان إذا قيل له إنه من الإنتليكتواليين؟ الإنتليكتوالي؟ (...)" ويبدو أن الإنسان لا يكون إنتليكتواليًا طول الوقت، ولا يمكن أن يكون إنتليكتواليًا كاملاً. هذا التساؤل الذي طرحه "موريس بلانشو" **Maurice Blanchot** برز ثانية على أساس تحليلات نقدية عديدة للبيئة الإنتليكتوالية في فجر السنوات الثمانينية ابتداءً من كتاب "ريجّي دبيرييه" **Régis Debray** المعنون **Le Pouvoir intellectuel en France** = السلطة الإنتليكتوالية في فرنسا (١٩٧٩) إلى كتاب "هامون" و"روتمان" **Hamon et Rotman** المعنون **Intellocrates** = الإنتليكتواليون الفنيون (١٩٨١) مرورًا بكتاب "بيير بوردييه" **Pierre Bourdieu** المعنون بـ **Homo Academicus** = الإنسان الأكاديمي (١٩٨٤)... وترتبط مشكلة حصر العالم الإنتليكتوالي المعاصر أيضًا بالطرفة العددية الكبيرة التي عرفها: من ثلاثين ألف فقيه حُصروا في مطلع القرن ارتفع العدد بعد ثمانين سنة إلى ما بين مائة وثلاثين ألف ومائة وأربعين ألف عضو في الجماعة الإنتليكتوالية بناء على تعريف للإنتليكتوالي من البديهي أنه كان أكثر مرونة. ومع ذلك فمن المحتمل أن يكون المط في حساب عدد نخبوية إنتليكتوالية معينة، جعل من الضروري تقسيم العدد الكلي إلى فئات أدق تحديدًا (الإنتليجنسيا الفوقية والإنتليجنسيا التحتية بحسب تعبير "ريجّي دبيرييه" **Régis Debray**)

وهو أمر لم يكن غافلاً عن نذبات الهوية في السنوات الأخيرة. هي أزمة شرعية: لم يعد الإنتيكتويون قابضين على الأطراف النهائية للتاريخ، فقد سار فقدان الفقهاء قدسيتهم متوازيًا مع نهاية النبؤية الأخروياتية **prophétisme eschatologique**. هل علينا أن نرى في ذلك اضمحلالاً؟ لقد أشهرت كلمة اضمحلال وجرى تحريك مسألة اضمحلال دوريًا. القول بأن نهاية الاستثنائية الفرنسية - الانخراط في الإطار الأوروبي، الأخذ بليبرالية تحديثية، التراجع إلى مصاف الدول الوسطى - واكبتها انتهاء نموذج معين للإنتيكتوالي على الطابع الفرنسي: هذه الفكرة تستثير محاولات إعادة تكوين العالم الإنتيكتوالي على أسس أخرى. وهذا هو ما تجاهد مجلة "لو ديبا" **Le Débat** في سبيله، تلك المجلة التي أطلقها "بيير نورا" **Pierre Nora** و"مارسيل جوشبه" **Marcel Gauchet** والتي حملت المقالة الافتتاحية لعددتها الأول عنوان: "ماذا يستطيع الإنتيكتويون؟" وإذا كانت الأزمة الواقعة محللة على اعتبار أنها نهاية "المتقف-النبى"، فإنها كذلك لم تُقرأ على اعتبار أنها اضمحلال بل على أنها فرصة ينبغي اهتبالها من أجل إعادة التفكير بالكامل في الوظيفة الإنتيكتوالية ونمط التخل الذي تتطلبه: فالإنتيكتوجنسيا الفرنسية تحس في واقع الأمر مع اكتشاف الشمولية "إحساسًا غائمًا ولكنه مؤكد بالقهر الإنتيكتوالي الذي كانت هي نفسها تمارسه (...). الإنتيكتويون لم يقوموا بثورتهم الديمقراطية."

هناك تغيرٌ إنتيكتوالي واكب تغير "الإنتيكتواليين"، تغيرٌ إنتيكتوالي يجري في الفكر الفرنسي منذ منتصف السبعينيات.

اقترب جديد من العلم في الثقافة المعاصرة

تشهد موجة مجلات التبسيط العلمي من قبيل "لا ريشيرش" **La Recherche**

= البحث، أو "بور لا سيانس" **Pour la science** = من أجل العلم،

وتعدد المجموعات النشرية العلمية أو النشر الكثيف لكتب تحكي سير أساطين العلم، على إعادة تقييم حديثة للخطاب العلمي والممارسة العلمية في الثقافة الفرنسية المعاصرة. ويبدو أن النجاح العام قد أخرج العلم من جيتو حصرت فيه الغفلة أو الاستخفاف من جانب البيئات الإنتليكتوالية وبخاصة المتفلسفة.

حدث بالفعل منذ مطلع القرن الذي شهد ازدهار فلاسفة حريصين على

مساءلة المسار العلمي - "برجسون" Bergson و"برونشفيك" Brunschvicg و"إميل مايرسون" Émile Meyerson أو من لف لفهم فيما بعد مثل "جاستون باشلار" Gaston Bachelard - بعد أن اختفت هذه التقاليد الموروثة أن اتسم الفكر الفرنسي ابتداء من الثلاثينيات بغيابه الملحوظ عن المناقشات الكبيرة في الفيزياء النظرية. فالعلوم الأساسية "الصعبة" في جيل الستينيات الذي يلهج - على أية حال - بالثناء على المثل الأعلى للعلمية، تُمَثَّل دائماً موضوع ارتياب كبير، إذ يعتبره الإنتليكتاليون أداةً محتملةً للهيمنة وإذ يشكّون على نحو منظومي في فكرة التقدم التي كانت هذه العلوم ناقلها المفضل. هكذا ترك العلم، وقد أصابه الإغفال أو الشك، في عزلة يمثّل بالقياس إليها تجدد الاهتمام الحالي بمشكلات علم المعرفة والمنطق تناقضاً مذهلاً. لماذا هذا التغير في الموقف؟ ليس من شك في أن محدثات التقدم العلمي وبخاصة في مجال الهندسة الوراثية تخلق ظروفاً لتفكيرٍ أخلاقيٍ أصبح ضرورياً، يعجل بضم العلم من جديد إلى المناقشة الإنتليكتوالية.

إلا أن هذه المحدثات الحاضرة لا تكفي لتقديم تقرير عن التحولات الجارية. وواقع الأمر أن العلم نفسه يشكك في إطارات مراجعهِ المؤسَّسة على الحتمية المطلقة للقوانين الطبيعية وعلى موضوعية الملاحظة. كانت الفيزياء الكلاسيكية تجسم هذا المثل الأعلى، ولكن الصعود الذي حققه منذ عشرين عاماً علم الفيزياء النجومية وبصفة خاصة علم الأحياء - الصدى الذي نالته كتب

"فرانسوا جاكوب" François Jacob أو كتب "جاك مونو" Jacques Monod يصدّق على هذا - أنتج نموذجًا جديدًا للعلمية: تظهر فيه مفاهيم جديدة ولا يستبعد المصادفة - ومن هذا القبيل "الكوارث" التي وضع نظريتها "رينيه توم" René Thom في كتابه **Stabilité structurelle et morphogénèse** = الاستقرار البنائي والتكوين الشكلي، الصادر في عام ١٩٧٢؛ وتبع الحتمية الحوار بين النظام والاضطراب. على هذه الأسس الجديدة يمكن أن يبدأ عمل مثمر مع اللاعلميين والفلاسفة والمختصين في علم المعرفة... من أجل التفكير في كل ما يضمه النشاط العلمي، وبصفة خاصة الوجود الفعلي للملاحظ.

من المؤكد أن العلم لم يسترد الوضع الذي أعطته إياه النزعة العلمية الظاهرة الموروثة من القرن التاسع عشر. فقد كف العلم عن التطابق مع اليقين المطلق. ولكنه في هذا الانحراف بالذات وجد نفسه في قلب تساؤلات الفكر المعاصر الأخلاقية والفلسفية والميتافيزيقية.

إعادة تركيب حقل الفكر الفرنسي

تولّد أزمة النماذج العمومية - سواء كانت هي الماركسية أو البنيوية - حالات انكفاء على حقول اختصاصات تتسم بسمات الاتحادات المهنية، ولكنها تتيح كذلك فك تصلب بعض الأفعال^(١) - ويقوم "الأخذ" بفكر ليبيرالي على أرضية فرنسية خصبة برهانًا لا جدال فيه على هذا التوجّه - وتفتح الطريق أمام حالات رجوع غير متوقعة، في هذه الظروف عودة "الذات" le sujet التي أعلنت الحركة الضدإنسانياتية المهاجمة في السنوات الستينية موتها.

(١) في الأصل "ترايبس". (المترجم).

• نزعة ليبرالية، نزعة ضدشمولية

"الفلاسفة الجدد"، خارج طوق الجدل الذي أثاروه بسبب استراتيجية وسائط ونشر- أعمالهم كلها نشرت لدى الناشر "جراسيه" Grasset في سلسلة يديرها "برنار-هنري ليفي" Bernard-Henry Lévy قائد طابورهم - وُلدوا من صدمة كهربية هي "سولجينيستين" Soljénitsyne: فقد تضمنت عدة مئات من الصفحات إنكاراً عنيفاً لحياتهم الإنتليكتوالية الماضية. وأغلب الفلاسفة الجدد - و"برنار-هنري ليفي" Bernard-Henry Lévy هو الذي أطلق عليهم هذا الاسم في عام ١٩٧٦- انبتقوا من النزعة اليسارية. كانت البداية منذ عام ١٩٧٥ حيث نشر "أندريه جلوكسمان" André Glucksmann تحت عنوان *La Cuisinière et le Mangeur d'hommes* = "الطباخة وآكل البشر" نصاً استهزل به سلسلة طويلة من الكتابات عن الشمولية: *L'Ange* = "الملاك" من تأليف "كريستيان لامبير" Christian Lambert و"جي لاردرو" Guy Lardeau (١٩٧٦) و *La Barbarie à visage humain* = "بربرية لها وجه إنساني" من تأليف "برنار-هنري ليفي" Bernard-Henry Lévy (١٩٧٧)... هذا التفكير في طبيعة النظام الشمولي، وهو تفكير قام به البعض سلفاً من جانبهم مثل: "جان فرانسوا ريفيل" Jean-François Revel مؤلف كتاب *La Tentation totalitaire* = "الفننة الشمولية"، (الصادر في عام ١٩٧٦)، هو أول انسلاخ حقيقي عن الماركسية، ويظل بصفة خاصة إضافة نقدية من فكر الفلاسفة الجدد. وهكذا فإن أهميتها تقاس بمقاييس "استراتيجية" أكثر مما تقاس بمقاييس نظرية: ولقد انتشر النقد الماركسي بسرعة فائقة وفعالة في عالم الإنتليكتواليين. وانضم كثيرون، من قبيل "فيليب سوليرس" Philippe Sollers، إلى الخطاب الجديد وربكوا هكذا تصنيف الإنتليكتواليين على الضفة الباريسية اليسرى. وجرى بعد ذلك تتابع المسارات السياسية لمهاجمي الديكتاتورية السوفيتية من أشد اليمين المحافظ تقليدية إلى الحراك الاشتراكي الديمقراطي.

وتشهد أدبيات الفلاسفة الجدد على إعادة اكتشاف الشأن السياسي والديمقراطية وحقوق الإنسان، إعادة اكتشاف سيتملكها فكر ليبرالي نهضوي. نهضوي؟ كانت الليبرالية دائماً موجودة، ولكنها كانت محصورة في هوامش حياة إنتيكتوالية فرنسية تجتذب على الأحرى المتطرفين. في عام ١٩٧٨ تكونت "لجنة الإنتيكتواليين من أجل أوروبا والحريات" **Comité d'intellectuels pour l'Europe et les libertés** (اختصارها **CIEL**) حصدت توقعات عديدة لمنشور يتناول موضوعات الحريات والنضال ضد أشكال الشمولية يمينية كانت أو يسارية. وكان كثير من الموقعين ينتمون إلى اليسار. وقوة جذب الليبرالية في هذا التاريخ الذي قليلاً ما استشرّف التحول الليبرالي الكبير للتحليلات الاقتصادية قوة حقيقية. في مجال الاقتصاد أحدثت الترجمات الفرنسية للأمريكيين الليبراليين "ميلتون فريدمان" **Milton Friedman** و"فريدرش فون هايك" **Fridrich von Hayek** أثراً حاسماً ولقيت جمهوراً متقبلاً كل التقبل. كذلك يؤكد المجد المتأخر الذي كلل به "ريمون آرون" **Raymond Aron** والإشعاع الذي بثته "الآرونية" **aronisme** حدوث هذه الطفرة الإيديولوجية. أصبح "ريمون آرون" **Raymond Aron** في مساء حياته شخصية عامة بظهور مذكراته **Mémoires** (١٩٨٣)؛ وهو يتوحد بفضل المسلسل التليفزيوني والمحادثات التي مهدت له مع هذا "المتفرج الملترم" الذي يقدّر أنه كانه طوال حياته. في العدد الأول من مجلة **Commentaire** [= تعليق] (مارس ١٩٧٨) التي كان "ريمون آرون" **Raymond Aron** أباهاً ومؤسسها يأخذ مفاص التغيير الجاري فيقول: "وهذا هو شبيهه الشلل النصفي الإنتيكتوالي (...)" الذي كان خاصة فرنسا الإنتيكتوالية وعجزها في طريق الشفاء. وينتشر تأثير "آرون" ويصبح الحراك الليبرالي مصدر التقلبات، وبخاصة في التاريخ حيث يهجر التاريخ الفرنسي للثورة النموذج الماركسي ويحلل - مع "فرانسوا فوريه" **François Furet** في كتابه **Penser la Révolution française = التفكير في الثورة الفرنسية** (١٩٧٨) - الثورة الفرنسية فيجدها انتهت، ويجد الدورة الثورية قد انغلقت، والديمقراطية الفرنسية قد استقرت. أصبحت البيروقراطية والسلطة والدولة موضوعات دراسة مفضلة تجددت تناولها بالفهم والتحليل تجدداً باهراً على يد رجال

مثل "كلود لوفور" Claude Lefort في كتابه الصادر في عام ١٩٧٦ عنوانه "Un homme de trop = رجل أكثر من اللازم، و"بيير روزنفالون" Pierre Rosanvallon في كتابه الصادر في عام ١٩٧٦ بعنوان "L'Âge de l'autogestion" = "عصر الإدارة الذاتية" أكثر انتشاراً في المجتمع، يمثل كل الامتلاء بأه الغنائية الخاصة بالعودة إلى السلام، يضع.

في الثغرة التي فتحتها الفلاسفة الجدد اكتسبت فكرة من أقصى اليمين المستتر تحت كلمة "اليمين الجديد" أهمية وساطحية médiatique معينة في نهاية السنوات السبعينية. وخرجت المجلتان المرتبطتان بهذا الحراك الجديد، "توقيل إيكول Nouvelle École و"إيليمان" Éléments، من الجيتو وأصبح "ألان دي بينوا" Alain de Benoist - منظر "مجمع بحوث ودراسات من أجل الحضارة الأوروبية" Groupement de recherches et d'études pour la civilisation européenne (اختصاراً GRECE تنطق:جريس) نواة اليمين الجديد - يمتلك منبراً في مجلة "لوي پويلس" Louis Pauwels التي تحمل اسم "فيجاروماجازين" Figaro-Magazine التي أسهم في تعريف خطها العام. وأتاح له نجاح المجلة الأسبوعية جمهوراً استثنائياً. ومن المفيد أن نقرر أن مجمع الجريس GRECE الذي كان موجوداً منذ عشر سنوات تقريباً برز بحق في السنتين ١٩٧٨-١٩٧٩. وعلى الرغم من أن الظاهرة محدودة إلا أنها شددت الانتباه باعتبارها علامة دالة على ضياع هيمنة إنتيلجنسيا يسارية كانت تسيطر على الحياة الإنتليكتوالية الفرنسية منذ ١٩٤٥.

• إعادة تركيب حقل العلوم الاجتماعية

أزمة النموذج البنيوي الذي قام على أساسه ارتقاء العلوم الاجتماعية في السنوات الستينية تترتب عليها عمليات إعادة تركيب تُترجم بلغة الاختصاصات الأكاديمية إلى الأهمية المحورية التي اكتسبها التاريخ على حساب الأنثروپولوجيا (علم الإنسان) وعلم الاجتماع واللغويات والتحليل النفسي.

في عام ١٩٧١ أطلق "بيير نورا" Pierre Nora مجموعة نشرات جديدة يلخص عنوانها الطفرات الجارية في التاريخ: "مكتبة التواريخ". تحت تأثير فكر "ميشيل فوكو" Michel Foucault (شديد الفعالية لدى المؤرخين) والأسئلة التي طرحتها العلوم الاجتماعية، رأي التاريخ اهتماماته تتضاعف تجاه آفاق ظلت حتى ذلك الحين متروكة، واستهل هذا التحول الصارخ التخلي عن الكونية التاريخية التي كان الجيل الأول من دعاة "الأناال" [=الحواليات] (1) Annales قد صاغها. وهذه هي التعاليم القليلة التي تكون ميشاق التاريخ الجديد كما يجري تقديمه في كتاب Faire de l'histoire صدر في عام ١٩٧٤ بعنوان = أن نعمل التاريخ، وهو كتاب برنامجي أدار دفته "بيير. نورا" Pierre Nora و"چاك لي جوف" Jacques Le Goff، ويتكون من ثلاثة مجلدات تنصب على "مشكلات جديدة": العلاقات بالعلوم الاجتماعية، قابلية الحياة بالنسبة إلى تاريخ بالجمع وبدون حروف استهلال كبيرة ومكان الإنسان في هذا التاريخ الجديد؛ "اقتربات جديدة": تعظيم قيمة المحفوظات الأرشيفية الشفاهية؛ "أشياء جديدة": دراسة الحساسيات والتاريخ المادي وكل ما يجذب فضول المؤرخ. وسيتمحور هذا التاريخ الجديد حول "تاريخ العقليات mentalités" الذي يحفزه الجيل الثالث من دعاة "الأناال" Annales =الحواليات: "أندريه بورجيير" André Burguière و"مارك فيرو" Marc Ferro و"چاك لي جوف" Jacques Le Goff و"إيمانويل لو روا لادوري" Emmanuel Le Roy Ladurie و"چاك ريفيل" Jacques Revel. كل شيء منذ ذلك الحين موضوع تاريخ: الموت (فيليب أريس" Philippe Ariès و"ميشيل فوفيل" Michel Vovelle) والأسرة والخوف ("جان ديليمو" Jean Delumeau) والجنس ("جان- لوي فلاندران"

(١) سبق أن نوهنا بها في ملحوظة هامشية: الحواليات = مجلة "حواليات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي"

Annales d'histoire économique et sociale التي أسسها في عام ١٩٢٩ "مارك بلوك" Marc

Bloch و"لوسيان فييفر" Lucien Febvre وكانا آنذاك أستاذين في جامعة "ستراسبور". (المترجم)

و**حب** (**Jean-Louis Flandrin**) و**شم الروائح** ("ألان كوربان" **Alain Corbin**) و**حب** الأمهات، و**الدموع...** هذا التاريخ المنصب على العقلیات والمخصَّب تخصيصًا قويًا من لدن علم الإنسان الأنثروپولوجيا يفضل الوقت الساكن للاستخدامات والطباع وطقوس الحياة والتعميد والزواج والوفاة مفترضة وجود لاشعور للممارسات الاجتماعية. في كتاب **Montaillou, village occitan = مونتايو، قرية أوكسيتانية، الصادر في عام ١٩٧٥** يصف "إيمانويل لوروا لادوري" **Emmanuel Le Roy Ladurie** الحياة اليومية لمجتمع قروي في منطقة أرييج العليا **Haute-Ariège** [الفرنسية في كنف جبال البرانس] بالقرن الرابع عشر. هذا الكتاب الذي طبع منه ٣٠٠٠٠٠٠ نسخة يشهد على الإقبال الحقيقي على التاريخ ابتداءً من السبعينيات. وتعددت المجموعات التاريخية لدى مختلف الناشرين، ولقيت كتب السير جمهوراً أوسع. كيف نفسر مثل هذا النجاح؟ ليس من شك في أن علينا أن نستحضر في ذهننا سمة الملاذ التي يمكن أن تمثلها هذه الأزمنة الغابرة في مجتمع فريسة للقلق على مستقبله. كذلك ليس من شك في أن علينا أن نتبين في الاهتمام العام الذي يستثيره هذا التاريخ النافي لكل قطيعة ما عايشه الناس من تبدد الأوهام في مواجهة العمل السياسي والتغيير السياسي.

والسنوات الأخيرة من عقد الثمانينيات، التي لا تستهل بحال من الأحوال هذا العصر من التاريخ، ترى مع ذلك ارتسام خطوط تحولات ملحوظة مع عودة الحدث وعودة السرد وبخاصة عودة التاريخ السياسي، ولكن باستيعاب عقلي متجدد للتاريخ السياسي (لا يقود إلى تاريخ معارك). وثمة مؤرخون مطبوعون بروح "الأبال" **Annales** = الحوليات يندفعون إلى كتابات من نوع السير، وهو نوع كان غائباً عن التأريخ "الجاد" على مدى الثلاثين سنة الأخيرة. هكذا يعيد هؤلاء المؤرخون النظر إلى هذه الموضوعات التي لا يمكن الالتفاف حولها وهي الفرد والحدث والنسيج السياسي من خلال شبكة زمنية مختلفة موروثه عن التاريخ

الطويل للبنىات المادية. هكذا استطاع "جورج دوبي" Georges Duby أن ينتج سيرة = جيوم المارشال أو أفضل فرسان العالم Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde (١٩٨٤) حيث غلبت دراسة "الرجل العظيم" باعتباره الممثل النموذجي لفرسانية اصطنع قدرها لنفسه على دراسته من ناحية التتبع الزمني الدقيق للوقائع والإنجازات.

من "تكيف" الفاتيكان الثاني إلى عودة التدين خارج الكنيسة

الفاتيكان الثاني هو الاسم الذي أطلق على المجمع المسكوني الواحد والعشرين الذي عقده البابا يوحنا الثالث والعشرون وتابعه البابا بولس السادس من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٥. أراد المجمع أن يحقق الـ "التكيف" **aggiornamento** أي تكيف الكنيسة مع الحياة العصرية. وواقع الأمر أن كثيراً من الكاثوليك، في فرنسا على سبيل المثال قرأء **Témoignage chrétien** [= شهادة مسيحية]، كانوا يتمنون كنيسة أقل مركزية، وأقل قياماً على الأبهاء، كنيسة أفضل إحاطة بالمعلومات، وأكثر حرصاً على أن تجعل نفسها مفهومة، بأن تتبذ استخدام اللغة اللاتينية في الشعائر الكنسية. على مدى ثلاث دورات أحدث المجمع - الذي كان الفرنسيون ممثلين فيه جيداً - تغييرات جوهرية، وبخاصة في الشعائر: فقد خلع كثير من القسيسين الثياب الدينية، وألغى الكثير من الاحتفالات والأناشيد القديمة، وهان شأن تقديس مريم. وانزعجت الأوساط الكاثوليكية التقليدية لتكشف الشعائر الكنسية وتجريدها من سمات الكاثوليكية الاحتفالية. وهكذا عاش بعضهم هذا الفاتيكان الثاني أحياناً على اعتبار أنه "ثورة" [١٧٨٩] في الكنيسة" (على حد تعبير الكاردينال "سوينانس" Suenens). وسبوذي الفاتيكان الثاني، حيث اعتزم أن يجدد كنيسة تكتنفها صعوبة، نتيجة للتقلبات الضمنية، إلى تضخيم الأزمة

الكامنة: فبينما يدخل التلفزيون منذ ذلك الحين بيوت الكهنة مُخرِجًا القسيسين من عزلتهم عن العالم، وبينما يجري تشجيع تجربة المساواة العمال، تتزايد سرعة أزمة تجنيد الإكليروس؛ ولقد مست العلمنة النقابات المسيحية بالقرار الصادر في عام ١٩٦٤ باستبعاد الصبغة الدينية عن "الاتحاد الفرنسي للعمال المسيحيين" **Confédération française des travailleurs chrétiens (CFTC)** ليتحول إلى "الاتحاد الفرنسي للعمال" **Confédération française des travailleurs (CFDT)**؛ يضاف إلى ذلك أن الإيديولوجية العالمئالتيه ذات الإيحاء المسيحي تخترق جزءًا من الكنيسة ملقية المظنة والتأييم على المنشآت التبشيرية.

وهكذا، بينما يبدو اضمحلال الكنيسة وارتقاء العلمنة أمرين حتميين، تستمر الغفلة الدينية وتتأكد. إلا أنه اعتبارًا من عامي ١٩٧٥-١٩٧٦، ونهاية الثلاثين سنة المجيدة، وانهايار المؤكّدات الاقتصادية والسياسية والانتليكتوالية **intellectuelles**، يبدو أن هذه العوامل تولّد صحوة قلق روحاني: فاستبعاد المسيحية لم يفرغ البحث عن التدين الذي يفضل أن يعبر عن نفسه خارج الكنائس. وقد عرفت السنوات الثمانينية في الواقع - من التجيم الأستروولوجيا **astrologie** إلى العلمولوجيا السيانتولوجيا **scientologie** - نمطًا جديدًا من التدين تلقّت الطوائف **sectes** تطوره. تجاوز عدد هذه الطوائف ٣٠٠ طائفة في نهاية العقد: منها المنشقة عن الكاثوليكية، وفي أغلب الأحوال المنشقة عن البروتستنتية الأنجلوسكسونية مثل "شهود يهوه" (١٨٥٠٠٠ متعاطف تقريبًا)، أو الـ "مورمون" **Mormons**؛ ومنها الملتحقة بتراث جواني **ésotérique** غربي مثل الـ "روزكروا" **Roses-Croix**، و"الغنوصيون" **gnostiques** ومنها الملتحقة بصوفية شرقية مثل الطائفة الهندوكية "هاراكريشنا" **Harakrishna**، وطائفة "مون" **Moon** (أقل من ألف من الأتباع في فرنسا)؛ وعلى هوامش العلوم هناك طائفة "التجيم" أو "الأستروولوجيا" **astrologie** وكنيسة "العلمولوجيا" أو

"السيانولوجيا" scientologie التي تربط الروحانية و"التكنولوجيا العالية" وهما طائفتان حصدتا نجاحًا حقيقيًا حيال عدم اليقين في المستقبل. هذا المطلب الثقافي الجديد كان له صداه الواسع في قطاع النشر تمثل في تطوير مجموعات نشرية متخصصة في "الروحانية" المنصرفة إلى ما وراء المؤلف: وأصبحت الأسراريات mystérieux، والأطباق الطائرة وما في حكمها OVNI [بالإنجليزية ufology]، وعلم النفس الغيبي parapsychologie موضة في أواخر هذا القرن.

• من موت الإنسان إلى عودة الرب

كانت الذات le sujet هي الغائب الكبير في الإشكاليات الفلسفية والتاريخية واللغوية إبان السنوات البنيوية، إذ اعتبرت بمثابة فرضية مزعجة وبلا فائدة منذ أن حان حين تأسيس خطابها علميًا. وجرى تقييم الذات أولاً لدى أولئك الذين قدموها قريباً: أخذ "رولان بارت" Roland Barthes في كتابه Roland Barthes par lui-même = رولان بارت بقلمه هو (١٩٧٥) وبخاصة في كتابه = شذرات من خطاب غرامي Fragments d'un discours amoureux (١٩٧٧) يقلل شيئاً فشيئاً من مقاومته لإغراءات الرجوع إلى الذات عن طريق الأدب. في هذه الحالة كان اختيار الأدب في نهاية المطاف بمثابة الاعتراف بعملية صياغة ذاتية (الكلام عن الذات). والحركة هنا حركة عميقة لأنها تجتاز كل الاختصاصات الأكاديمية: في النقد الأدبي يهتم "فيليب لوجين" Philippe Lejeune بكتابات السيرة الذاتية وبالأدب الشديد الحميمية في المذكرات واليوميات والرسائل...؛ في التاريخ يظهر نوع جديد تحت الاسم التكويني "التاريخ الأنوي" ego-histoire الذي اندفع إليه "بيير نورا" Pierre Nora في عام ١٩٨٧ في Essais d'ego-histoire = مقالات في التاريخ الأنوي، وهي شذرات من سير مؤرخين يحكون عن مسارهم الفكري الأنثيوليكتي

في علاقته بحياتهم الخاصة. هذه العودة العارمة لـ "أنا" كان المتصور أنها بادت يمكن اعتبارها بمثابة رجوع إلى الدائرة الشخصية، وبمثابة انتصار الفردية المعاصرة التي وصفها "جيل ليبوفتسكي" Gilles Lipovetsky في كتابه *L'Ère du vide = عصر الفراغ* (١٩٨٢) بأنها سمة مميزة للتصور الاجتماعي الأخير. إلا أن الذات كما عاودت الظهور في الحياة الأنثيوليكيتية والثقافية ليست وعيًا شفافًا ومثاليًا، بل ظلت موصومة بأفكار الشك، حاضرة ولكنها بلا شفافية تجاه نفسها. أي أن عودة الذات ليست إعادة للذات إلى حالها نفسه. ولهذا السبب دافع "ألان رينو" Alain Renaut و"لوك فيري" Luc Ferry في كتاب *La Pensée 68 = الفكر ٦٨*، الصادر في عام ١٩٨٢، عن إنسانياتية *humanisme* لاميتافيزيقية، دون أن يفسحا مكانًا لهذه الذات المثالية التي كان يمكن أن تكون لدى الضدإنسانياتية *anti-humanisme* الفلسفية بضعة أسباب لنقدها، وإنما أفسحا على العكس من ذلك مكانًا لذات تعي مناطقها المظلمة.

واختار آخرون الرب، محتذين حذو "موريس كلافل" Maurice Clavel. وهنا أيضًا تعتبر الحركة التي ترمي إلى إعادة الشرعية إلى المساعي الدينية تطورًا ذا دلالة على عالم مفتوح لم تعد المقاصد النهائية فيه محفورة بالضرورة في كتب التعاليم الثورية. في فرنسا، كان دور المثقفين الأنثيوليكيتواليين اليهود جوهريًا، أولئك الذين انتهى بهم الأمر تحت وطأة التطور الدولي إلى تفضيل مبدأ يهوديتهم. في عام ١٩٧٩ نشر "برنار-هنري ليفي" Bernard-Henri Lévy كتابه *Le Testament de Dieu = عهد الرب وكان "ألان فينكيلكروت" Alain Finkielkraut هو الذي قدم في عام ١٩٨٠ كتابه *Le Juif imaginaire = اليهودي الوهمي*. وعلاوة على ذلك فعل المنشقون القادمون من شرق أوروبا وبخاصة من بولندا الكثير من أجل رد شرف صورة كنيسة قاومت الشمولية الشيوعية. هكذا كانت السنوات الثمانينية بلا شك سنوات نوع من التجديد الديني*

وإعادة الشرعية إلى ثقافة دين تتأسس على الحق والأخلاق. والاعتراف المتأخر
بفيلسوفين - "فلاديمير چانكيليفيتش" Vladimir Junkélévitch و"إيمانويل ليفيناس"
Emmanuel Lévinas - لم يهجر البحث الأخلاقي والفكر الميتافيزيقي، ومشكلة
الذات والعلاقة بالآخر، أمران يشهدان على أن المسألة الأخلاقية اكتسبت من جديد
سمة حاضرة.

نهاية الطليعات؟

إذا كان التطور الفكري الأنتليكتوالي يقر إنهاكاً معيناً للخطابات الإيديولوجية،
فإن التطور الفني يحقق أيضاً انتهاء الصياغات الطليعية. كذلك التجاهل بل الامتهان
القائمان في الحاضر حيال مفهوم الطليعة (لم يعد الفنانون الشباب يحفلون بها) يؤديان
بطبيعة الحال إلى الأخذ بكل ما كانت الطليعة قد رفضته: عادت مشاورة التقاليد من
جديد، وعاد استثمار الموروث الثقافي مرة أخرى، وأحاط الحب من جديد بالخيال
والتهويم العاطفي، وعاد إلى الذاتية اعتبارها من جديد. وأصبح منعُ كلِّ دجماطية
حصرية والأخذ بالتعايش السلمي لكل الأساليب يرسمان الخطوط الجديدة لفن لم يعد
يفهم نفسه على أنه ثوري، بل ينمي لذةً ليست مجردة من الكلفة في نغمية لعبية عامة
لم تعد تعترم إحداث استقزازٍ للفضيلة.

في ساعة ما بعد الحداثة...

استُخدم تعبير "ما بعد الحداثة" postmoderne المستحدث أول ما استخدم في
دراسة ظهرت في عام ١٩٧٥ بقلم "شارل چينكس" Charles Jencks خص بها
أشكال العمارة الجديدة التي قطعت الصلة بتجريد البحوث الحديثة للسنوات
العشرينية. والبعدهداثية postmodernisme في العمارة تريد لنفسها أن تكون

مرسخة في التاريخ، وهي تستخدم لهذا الغرض مراجع تاريخية ظاهرة، كما في مجموعات "ريكاردو بوفيل" **Ricardo Bofill** على سبيل المثال؛ وأظهرت تعددية أساليب كبيرة انتقائية كانت فيما مضى مستبعدة، وكلفاً بالزخرفة متعارضاً مع روح الوظيفية. وتكونت حركة دولية واستقبل بينالي فينيسيا في عام ١٩٨٠ سبعين معمارياً من العالم كله اجتمعوا تحت هذا الشعار. وحول هذا التاريخ نفسه أيضاً جرى نقاش في شأن تحول جوهري في فن التصوير.

في مطلع السبعينيات عانى فن التصوير سكرات النزعة الطليعية **avant-gardisme** النظرية: بسطت مجلات مثل **Peinture, cahiers théoriques** = **Documents sur** وثائق عن (١٩٧٨) فن التصوير، كراسات نظرية أو فيما بعد شارك فيها "مارسلان پلينييه" **Marcelin Pleynet** الخطاب المغالي في النقد الذي صب فن التصوير جامه على نفسه. فُطع حبل هذا المنطق بالرجوع المزدوج إلى التقاليد وإلى الترسيم [اللاتجردي] **figuration**، أما الرجوع إلى التقاليد، في هذه الحالة: التقاليد الفرنسية، فاسترجاع لأعمال مصورين تجريديين من فترة ما بعد الحرب، حيث عرضت في "سانت إتيان" **Saint Étienne** ١٩٧٥ و١٩٧٦ لوحات "أولفييه ديبريه" **Olivier Debré** و"بيير سولاچ" **Pierre Soulages**، وأما العودة إلى الترسيم [اللاتجردي] **figuration** فقد انبثق في إطار بينالي فينيسيا في عام ١٩٨٠ فن تصوير ترسمي [لا تجردي] **peinture figurative** مثله خير تمثيل المصورون الفرنسيون. وعلاوة على ذلك حظي تذوق الحرفة والسمة اليدوية لعملية الرسم بالاستحسان والتقريب. أما المتحف الذي كان المصورون من محطمي الإيقونات قد رفضوه رفضاً عنيفاً وأثروا الاتجاه إلى أماكن أخرى فقد عاد من جديد يلقي منهم الإحساس بأنه مكان مرغوب يتيح التماسك المطلوب لعمل يُفقد معناه، مثل إمكانية التموثق في الواقع وإدخال الجنون الخاص في إطار يمكن قبوله ويكون مقبولاً" (كريستيان بولتانسكي "Christian Boltanski"). كل هذه التغيرات

تتجسد وتتخذ معنى في هذا التصوير الجديد بحيث يمكن أن ننظر نظرة تساؤل إلى نجاحه الرائع في فرنسا عند بزوغ فجر السنوات الثمانيينية. لا شك في أن علينا أن نرى فيه نتيجة نجمت عن نهج عمل واهٍ انتهجته الطليعة التي ظلت على الدوام معرضة لفقدان القيمة على يد موجة جديدة، دافعة منطق استبطان ممارساتها إلى خلخلة أساسات فنّها. وربما كان على الإنسان أن يستحضر للمصورين بعد سنوات من النزعة النظرية إرادة العثور من جديد على لذة التصوير الضائعة.

مع "الذاتية الجديدة" وهو الاسم الذي أطلقه "جان كلير" Jean Clair على معرض أقيم في عام ١٩٧٦ جمع مصورين مثل "صمويل بوري" Samuel Buri و"أوليفيه أو أوليفيه" Olivier.O.Olivier و"فيليب رومان" Philippe Roman و"سام سافيان" Sam Szafian بدأت العودة نحو الترسيم اللاتجريدي موسومة باستدعاء مرجعيات حاق بها شيء من النسيان: "بونار" Bonnard و"جاكوميتي" Giacometti و"بالتوس" Balthus. ويظهر التغير واضحا جليا بحق عندما نجد أتباع الخامة الحاملة/السطح من قبيل "فانسان بيوليس" Vincent Bioulès و"لوي كان" Louis Cane و"رؤان" Rouan يقاوضون تاركين الهياكل المشغولة، واللوحات الممزقة و"التركيبات" في الهواء الطلق ليعرضوا من جديد العالم الجديد بأوجهه الغارقة في التقليدية: مرتع أغنام، طبيعة ساكنة... ويتناول شباب فناني "الترسيم الحر" وظيفة العرض على نحو مختلف كل الاختلاف، فهؤلاء هم "هيرفيه دي روزا" Hervé di Rosa و"روبير كومباس" Robert Combas و"فرانسوا بوارون" François Boisrond متأثرون أشد التأثر بالشريط المرسوم، ومتضامنون مع أبحاث الإعلان الجرافيكية. إنهم يعملون بين الفن وبين الفنون التطبيقية، وبطالبن بملكية هذه المنطقة على اعتبار أنها منطقتهم في الوقت الذي رأت فيه الموضة والإعلان خطابات ترقية إلى مصاف النبلاء تقدمها إليهما السياسة الثقافية للحكومة الاشتراكية. هكذا تشهد حركات مختلفة على الانتحاء ناحية تصوير لاتجريدي هو

كذلك - إذا استثنينا فناني الترسيم اللاتجريدي الحر - تصويرٍ يريد لنفسه أن يكون مترسخاً في تاريخ طويل، تصويرٍ يُعتبر بُعدُه المرجعي ينبوعاً من ينابيع الإلهام كما هي حال "جيرار جاروست" Gérard Garouste أو "جان- ميشيل ألبيرولا" Jean-Michel Alberola أو "لويك لي جروميليك" Loïc Le Groumellec. وكذلك في مجال فن النحت مع "جان كلاربوت" نلاحظ هذا الامتلاك الجديد لفنه ولحرفته في أكثر معطياتها تقليدية، دون أن يعود ليكون مخدوعاً خدعه وهمُ العرض.

في الفنون التشكيلية، في التصوير كما في النحت، كل فن يعثر من جديد على خصوصيته، فليست استعادة الوظيفة الترسيمية اللاتجريدية نكوصاً، بل هي الابتداء مجدداً من خانة الانطلاق: إنها تتزين عن طريق الاستشهادات بمقتطفات أسلوبية وبلسمات تهكمية زائفة السذاجة ويبعدُ مستور يُقرأ على المستوى الثاني في أعمال تُبحرُ إبحاراً عجيباً بين الانضمام المقصود والتباعد الذي تجدد الإحساس به. في مجال الأدب والسينما سيتمثلُ مقابلُ اختفاءِ الطليعات على نحوٍ مشابه في رفع كبير للمحظورات tabous.

"النظرية الفرنسية" - فرينش ثيوري.

"النظرية الفرنسية" French Theory مقولة من التاريخ الإنفليكوتوالي *histoire intellectuelle* الأمريكي. وواقع الأمر أن تمحيصاً مجدداً أمريكياً خالصاً تناول منذ منتصف السبعينيات مجموعة نصوص نظرية فرنسية - من "بارت" Barthes إلى "فوكو" Foucault، ومن "ديريدا" Derrida إلى "ليوتارد" Lyotard أو "دلولوز" Deleuze - تصنع "النظرية الفرنسية" غير المعروفة في فرنسا نفسها، إلا أن يكون ذلك ما حدث متأخراً على النهج الجدلي لما عرف بـ

"الفكر ٦٨"^(١). والحق أن هذه القراءة الثانية للأصوليات الأدبية *canon littéraire* وبشكل أوسع للتاريخ الثقافي الغربي من خلال منشور أقلياتي ضوئي قراءة تتخطى تكاملياً في قلب صراع أمريكي داخلي بين محافظين وبين نازعين إلى التعددية الثقافية. وهذه هي "النظرية الفرنسية" *French Theory* تحتل مكاناً خاصاً في تاريخ استيراد أشياء ثقافية مصنوعة في باريس إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتكوّن حالة مدرسة تدرس التداول الدولي للأفكار: وعلاوة على خصوبة "النظرية الفرنسية" *French Theory* الإنطليكتوالية المدهشة، وكفاءتها في تجديد ضروب الأسئلة والتقصيص التخصصي (الدراسات [الجنسانية] الذكرية الأنثوية *gender studies*، دراسات ما بعد الكولونيالية *post-colonial studies*) معتمدة المرجعية الفرنسية، فإنها على مشارف الثمانينيات أقامت تحالفات مع سياسات الهوية التي رسختها بشكل دائم في الحقل السياسي والثقافي الأمريكي. لم يحدث من قبل شيء من هذا القبيل مثلاً بالنسبة إلى الوجودية التي جرى استيرادها إلى نيويورك على النحو السطحي للموجة الإنطليكتوالية *intellectuelle*.

هذا التاريخ المثير الذي يوظف إشكاليات النقل الثقافي - الوسيطاء وعمليات الاختيار والترجمة: تلك ساحة عمل واعدة جداً في التاريخ الثقافي - يكشف بوضوح عن البؤن منذ السنوات الثمانينية - بون مقداره تسعون عاماً بين حقلين ثقافيين: في فرنسا رُكنت آنئذ معارك السبعينيات النظرية باسم إنسانياتية ضدشمولية جديدة، بينما يستمر في الولايات المتحدة الأمريكية "ديريدا" *Derrida* و"دولوز" *Deleuze* و"فوكو" *Foucault* في إلهاب الساحات الأمريكية وإنتاج تأثيرات معرفة راديكالية: مفارقة من جانب هذا التاريخ الإنطليكتوالي وراء المحيط الأطلسي.

(1) "pensée 68".

• رفع المحظورات: العودة الكبيرة للخيال

من **Tel Quel** "تِل كِل" = كما هو إلى **L'Infini** "لانفيني" = اللانهاية (١٩٨٣) العنوان الجديد للمجلة الجديدة التي يدير تحريرها "فيليب سوللرس" **Philippe Sollers**، من النقد اللغوي الظافر إلى الرجوع إلى خطاب تأثيري وإمتاعي معيّن عن الأدب، هكذا تكون الطليعة قد سارت طريقها إلى نهايته. نُسفت المحظورات الدجماطية ونفذت من خلال ثغرة الأنواع الفنية التي كانت فيما مضى مستهجنة، ألا وهي السيرة والسيرة الذاتية والخيال والتهويم العاطفي.

ولكي نقدر ضخامة الانقلاب لابد من أن نتذكر قوة العقيدة المضادة لكتابة السيرة والتي دعت إليها العلوم الإنسانية في الستينيات: فقد امتدح علم اللغويات متضامناً في ذلك مع إيعاز "بروست" **Proust** في **Contre Sainte-Beuve** = ضد سانت بيّف (١٩٥٤) محو شخص المؤلف والفصل المطلق بين الكاتب والعمل، بينما كان تاريخ الأزمنة الطويلة طبقاً لمفهوم "برودل" **Braudel** يقلل من شأن دور البشر كفاعلين للتاريخ. ثم أصبح "كوم الأسرار الصغير البائس" (وهكذا وصف "مالرو" **Malraux** الإنسان) مرة أخرى جديراً بالاهتمام. كثيرون هم الروائيون الذين تحولوا إلى كتاب سيرة: "فرانسواز مالليه-جوريس" **Françoise Mallet-Joris** و"هنري ترويا" **Henri Troyat** و"بيير-جان ريمي" **Pierre-Jean Rémy** تحت التأثير الذي صنعه تطور وسائطي واضح جلي - "أثر بيفو" **l'effet-Pivot** الذي يفضل شخص المؤلف ويهون في المقابل من قيمة كتابه - وصنعته معه حساسية تاريخية جديدة لم تعد تغفل عن مساعلة أقدار الأفراد المثالية.

وبالتوازي مع هذا الاندفاع العارم نحو السّير ومع إعادة الذاتية إلى موضعها في قلب المغامرة الخلاقة لم يتوقف أدب السيرة الذاتية عن التقدم منذ نهاية السنوات السبعينية. ويبدو على الطليعية، سواء جاءت من الرواية الجديدة أو من آفاق أخرى، أنها تصالحت مع "الأنا" في أعمالها، حيث أعاد "جورج بيريك" Georges Pérec في *W ou le souvenir d'enfance* = *دوبل فيه أو ذكرى طفولة* (١٩٧٥) و"تاتالي ساروت" Natalie Sarraute في *Enfance* = *طفولة* (١٩٨٣) و"فيليب سوللرس" Philippe Sollers في *Femmes* = *نساء* (١٩٨٣) و"ألان روبه-جريبه" Alain Robbe-Grillet في *Le Miroir qui revient* = *المرآة التي تعود* (١٩٨٥) و"مارجريت ديرا" Marguerite Duras في *L'Amant* = *العاشق* (١٩٨٤) على التوالي علاقتهم بالـ "أنا" [الشخص الأول، المتكلم]. وهذه كشوف حسابات أناس عن حياتهم، يختلط فيها التاريخ الفردي بالتاريخ الجماعي - "كلود روا" Claude Roy في ثلاثيته: *Moi, je* = *إني، أنا* (١٩٦٩) و *Nous* = *نحن* (١٩٧٢) و *Somme toute* = *الخلاصة* (١٩٧٥)، أو "جان دانييل" Jean Daniel في *Le Refuge et la Source* = *الملاذ والنبع* (١٩٧٧) وهذه حكايات تغير العقيدة: "موريس كلافل" Maurice Clavel في *Ce que je crois* = *ما أعتقد* (١٩٧٥) ثم هذه حكايات مساءلات الثوريين السابقين: "ريجى دبيرييه" Régis Debray في *Les Rendez-vous manqués* = *المواعيد المهدرة* (١٩٧٥) أعمال تكون زخراً ضخماً من السيرة الذاتية. وشباب الروائيين أنفسهم يفتحون على عجل مساحة من السيرة الذاتية دون أن يكون لديهم كشف حساب أو خبرة يتخذونها سبباً لحكاية عن الذات: "باتريك موديانو" Patrick Modiano في *Livret de famille* = *كتيب الأسرة* (١٩٧٧) أو "سيرج دوبروفسكي" Serge Doubrovsky في *Fils* = *ابن* (١٩٧٧) يتحون لأنفسهم وسائل لكي يحدثوا تناغماً بين أعمالهم القادمة وكيانهم الذي كشفوا الستار عنه.

وإذا كانت الـ "أنا" قد نجت وظلت حية بعد عصر الشك، فإن الخيال هو أيضاً يعود إلى الحياة من الترميز الضيق لعمليات السرد التي فرضتها عليه اللغويات. وقد وصلت هذه الحيوية الجديدة للقصة الخيالية التهويمية إلى حد أن الخيال استولى على التاريخ في الروايات التاريخية التي صاغتها على قدر الشعب "جانـه بوران" **Jeanne Bourin** أو "ريجينه ديفورج" **Régine Deforges** أو "ألان ديكو" **Alain Decaux**. أما الرواية التقليدية التي استمرت فقد عرفت شباباً ثانياً عن طريق عودة "الهوسار" **Hussards** بشكل ملحوظ أو ملحقة نفسها بالأحداث الجارية، نذكر: "جـاك لوران" **Jacques Laurent** و"أنطوان بلوندان" **Antoine Blondin** و"ميشل ديون" **Michel Déon** و"فرانسوا نوريسييه" **François Nourissier** و"كليبـر هيدانس" **Kleber Haedens** الذين نموا أسلوباً مجوداً وذوقاً مشغوقاً بالقصص الجيدة التي حكيت على نحو متقن وبمرح معين في النبـرة يجدون نماذجه لدى "بول موران" **Paul Morand** - ظهرت **Venises** في عام ١٩٧١- أو لدى "فاليري لاربو" **Valéry Larbaud** أو "دريو لا روشيل" **Drieu La Rochelle** الذين يجدون من جديد جمهوراً معيناً. بين الروائيين الأصغر سناً تحصد أعمال الثلاثة "باتريك موديانو" **Patrick Modiano** و"ميشيل تـورنييه" **Michel Tournier** أو "إميل أـجار" **Émile Ajar** جميعاً نجاحاً جماهيرياً ملحوظاً وهو ما يكشف عن هذه العودة المعاصرة إلى الخيال التهومي. هذا الإبداع التهومي **la fiction romanesque** يستطيع أن يستخرج من اللحد من كتاب إلى كتاب ماضياً هوسياً. (بالنسبة إلى "باتريك موديانو" **Patrick Modiano** سنوات الاحتلال) ولكنه في أغلب الأحيان لا يؤمن إيماناً كاملاً بقدرته الأدبية على إعادة خلق عوالم منسية وينوه بذلك عن طريق إحالات، واستخدام طريقة تحوير نصوص معروفة وطريقة التحريف الهزلي. أما بُعد المعارضة التحويرية والهزلية لهذا الأدب الخيالي التهومي الملخص في أعمال "جورج پيريـك" **Georges Pérec** فيظهر كذلك جوهرياً لدى أدباء أكثر شباباً من قبيل "جان إيشينوز" **Jean Échenoz** الذي يلعب

في **Équipée malaise** = مغامرة ماليزية (١٩٨٦) لعبة بهيجة بمعارضة الأنواع الفنية، أو "إيمانويل كارير" **Emmanuel Carrère** في رواية **La Moustache** = الشارب (١٩٨٦). وهنا أيضًا لم يكن هناك بكل بساطة مجرد نسيان قوس غير ملائم من أقواس الأبحاث الطليعية، فالتساؤلات لكي تكون أقل حضورًا يعاد استئثارها في لغة تغلب على ظاهرها السمة التقليدية ولكن في داخلها مطعمة بشقوق كتابة لاعبة.

في مجال السينما عاصرت نهاية ممارسة طليعية معينة جسمتها في السينما المناضلة وعودة الأبناء الجهابذة، مثل "جان لوك جودار" **Jean-Luc Godard**، إلى دوائر أكثر تقليدية حيرة استطبيقية كبيرة اكتشفت فيها السينما نفسها لأول مرة وقد أصبحت في وضع المقهورة في مجتمع متعدد الوسائط. إلا أن الساحة المنفجرة في السينما الفرنسية في أواخر السبعينيات شهدت اتجاهًا سرديًا معينًا يبدو أنه أخذ يعبر عن ذاته ثم تفتحت زهرتها بعد ذلك لدى "الكتاب الشاب": "أندريه تيشينيه" **André Téchiné** في **Souvenirs d'en France** = ذكريات عما في فرنسا (١٩٧٥) و"بينوا جاكو" **Benoît Jacquot** في **Les Enfants du placard** = أولاد نولاب الحائط (١٩٧٧) و"سانتال أكرمان" **Chantal Ackermann** في **Je tu il elle** = أنا أنت هو هي (١٩٧٦). ولما كان التخيل قد فقد سمة البداهة (كيف يمكن والأمر على هذا النحو جعل الناس يصدقون قصة؟) فقد عاد سرد القصة يتخذ في أغلب الأحيان هيئة محاولة الاستيلاء مرة أخرى على أدب خيالي تهويمي ضائع أصبح مرغوبًا من جديد. وينخرط في هذا المنار الكتاب الأقدم أو الإخوة الكبار: "جان أوستاش" **Jean Eustache** في **Mes Petites Amoureuses** = صغيراتي العاشقات (١٩٧٤) و"موريس بيالا" **Maurice Pialat** في **Nous ne vieillirons pas ensemble** = لن نبلغ الشيخوخة معًا (١٩٧٢) و **Loulou** = لولو (١٩٨٠) و"فيليب جاريل" **Philippe Garrel**.

وتتيح متابعة أعداد *كراسات السينما Cahiers du cinéma* = ابتداءً من عام ١٩٧٥ إدراك هذا التحول عن الفكر النظري "الصارم"، بل عن الإرهاب النظري في السنوات اليسارية، إلى اهتمام متزايد التماسك بـ "عمل" سينما، بالفنيين وبالممثلين، ولكن أيضاً بفاعلية كتابة السيناريو: وهذا هو "باسكال بونيتزر Pascal Bonitzer" وهو أحد منظري الريثم الذي عمل بنشاط كبير جداً في بداية عقد السبعينيات، يوجه نشاطه شيئاً فشيئاً إلى كتابة السيناريو.

وبالتوازي مع هذا التطور المتجه إلى مزيد من القصص ومزيد من متعة القصة، ظهر حنين معين إلى الماضي يظهر في عديد من الأفلام مخرجاً من اللحد راضياً أزمنةً أصبحت مطلوبة مرة أخرى؛ هكذا يرسم فيلم Diane Kurys "ديانه كوريس" Diabolo-menthe (١٩٧٧) «من جديد سنوات الزمالة الستينية في ليسيه باريسى»، بينما يدلف فيلم "فرانسوا تريفو" François Truffot: Le Dernier Métro = آخر مترو (١٩٨٠) وفيلم "لوي مالليه" Louis Mallet: Au revoir les enfants = إلى اللقاء يا أولاد، على مستوى واحد إلى قلب سنوات الاحتلال. (١٩٧٧). وهناك فيلم سابق لـ "لوي مالليه" Louis Mallet هو: Lacombe Lucien = لاكومب لوسيان (١٩٧٧) تجري أحداثه في فرنسا إبان حكومة فيشي، أثار عند خروجه جدلاً هائلاً وأسهم في رسم حدود المعالجة التي قد تكون أحياناً خفيفة أو نازعة إلى الجماليات، بل إلى تقديس أعمى للماضي.

• بحثاً عن تراث ضائع: انفجار الباروك

من الخطأ أن يتحدث متحدث عن خمود الطليعات في مجال الموسيقى، فهي الوحيدة التي تشبثت بالبقاء أيّاً كان الثمن. وواقع الأمر أن فرنسا عرفت وضع المفارقة والإزعاج هذا الذي رأى التهيئة الموسسية للموسيقى في البحث المعاصر،

تهيئة أتاحت لها الإعانات العامة والأماكن والوسائل الرائعة كل الروعة والإخلاء المتزايد الوضوح لقاعات الكونسير التي تقدم مثل هذا النمط من الموسيقى. وهذه هي الفجوة بين الإبداع وبين الاستهلاك تُحفر على نحو خطير.

في مواجهة هذا المأزق الذي يمثله الإبداع المعاصر يكمن التطور إبان العقدين الآخرين بلا جدال في انفجار موضة الباروك في عالم الموسيقى الكلاسيكية، تلك الموضة التي انتهت بها الأمر أن فرضت نفسها بجهد جهيد في أخريات السنوات الثمانينية. وواقع الأمر أن كثيرين هبوا ضد هذا العمل البحثي الموسيقولوجي الذي استهدف عزف موسيقى الفترة من نهايات القرن السادس عشر إلى منتصف القرن الثامن عشر (وفاة يوهان زباستيان باخ **Johann Sebastian Bach**) عزفاً أقرب إلى الأصل أي: كما أرادها مبدعوها، لا كما قرأتها التأديبات الرومانتيكية في القرن التاسع عشر. عزف موسيقى الباروك يعني إذن تقليص التكوينات الأوركسترالية واستخدام آلات العصر المنصرم بدلاً من آلات الأوركسترا السيمفوني الحالي حتى يتحقق المزيد من الدقة ومن الجرس، واستخدام أصوات جديدة، وبخاصة أصوات رجالية كونترألتو أعلى من التينور، وأصوات أطفالية "تتضاد" مع تخميم **pathos** الكورس الرومانتيكي. وارتمى الرواد وهم "نيقولهاوس هارنونكور" **Nikolhaus Harnoncourt** بغيينا والألماني "جوستاف ليونهارد" **Gustav Leonhard** والإنجليزي "جون إليوت جارندر" **John Elliott Gardiner** ومن فرنسا "جان- بول مالجوار" **Jean-Paul Malgoire** و"وليم كريستي" **William Christie** على إنجاز عمليات بدت في منطلقاتها في نظر المنددين بها غير معقولة. ولقد تعرضوا للهجوم العنيف واتهموا بأنهم يريدون إصابة الموسيقى بالتخلف. ولكن تجديد الأداء الموسيقي على هذا النحو أدى إلى اكتشاف جديد لريبيرتوار فرنسي طواه النسيان والامتحان، ويرجع الفضل في ذلك إلى العودة إلى تقدير وتشريف مؤلفين موسيقيين مثل "رامو" **Rameau** أو "لولي"

Lully أو "مارك أنطوان شارپنتييه" Marc-Antoine Charpentier. ولم يعد أحد يشكك في نجاح "الباروكيين": وأصبحت موسيقى الباروك منذ ذلك الحين تعزف في المهرجانات الكبيرة تجرفها ديناميكية تكوينات رائعة معينة، فنون "وليم كريستي" William Christie المزدهرة والنجاح الجماهيري الذي لقيته عروض أوبرات مثل أوبرا "أنتيس" Atys تأليف "لولي" Lully أو "ديدون وإينييه" Didon et Énée تأليف "بورسل" Purcell؛ وفي تلمّ الموسيقى ولد رقصٌ باروكي من جديد؛ وتكونت أوركسترات جديدة وأقيم مركز فرساي لموسيقى ورقص الباروك في عام ١٩٨٧ برئاسة "فيليب بوسان" Philippe Beaussant. وعلاوة على ذلك قبضت صناعة الأسطوانات على هذه السوق، وأصبحت هناك مجموعات محددة مخصصة حصرياً لتسجيلات الباروك.

الانتصار شامل وقد يكون معتمداً على خطأ في الفهم ينتهي إلى استحضر مأخذ قديمة أخذت على أصحاب الباروك. إلى أي حد لا يمكن القول بأن نجاح العودة إلى التقاليد وإلى التراث المستخرج من اللحد وتتطلب في وقت أول كل أصالة المبدعين، نجاح يُعتبر علامة في الوقت الحاضر على الخوف من الإبداع؟

• فرنسا: ذهاب وإياب

هل ينبغي بالنظر إلى هذه الطفرات المؤتلفة أن نتحدث عن عصر ثقافة جديد؟ من المشروع على أية حال أن نستشف في شيء من الشك نهاية تعريف لهذه الثقافة بحصرها في خريطة فرنسا السداسية [بالقارة الأوروبية] ويرتبط بالوعي بفقدان نهائي لهيمنتها الثقافية الماضية. لم يعد إذن مناسباً الاسترسال في الاحتفال الذاتي وفيما قام عليه من تجاهل للثقافات الأجنبية: فقد انفتحت فرنسا منذ بداية السبعينيات فعلياً نحو الخارج. وزادت الترجمات زيادة كبيرة وبخاصة

في مجال الآداب الأجنبية، وحق الشك بالهيمنة التقليدية للآداب الانجليزية والأمريكي نتيجة "الرواج المفاجئ" للرواية الإيطالية والإسبانية اللتين اكتُشف من ثرائهما العريض ما كان الجمهور الواسع يجهله حتى ذلك الحين. واستطاعت دور نشر صغيرة - من دار "أكت سود" Actes Sud إلى دار "ريفاج" Rivages أن تبني كتالوجها وشهرتها على الأدب الأجنبي.

وهناك علامة أخرى على تغير الأزمنة وهي: الاعتراف بالآداب الفرنكوفونية التي لم تكن معترفًا بها فيما مضى على الرغم من بعض الاستثناءات الباهرة. نذكر في كندا الكاتبة الأكادية *acadienne* "أنطونين مايه" **Antonine Maillet** بديناميكيته الأدبية الكيبكية *québécois* وقريحته، والتي قوت اللغة الفرنسية باستخدامها الألفاظ القديمة، ونذكر في سويسرا الرومانية "جك شيسيكس" **Jacques Chessex**، وفي جزر الأنتيل حيث كان الأدب الناطق بالفرنسية منذ "إيميه سيزير" **Aimé Césaire** دائمًا تفكيرًا في التناقض والبحث الأليم عن الذات، وفي أفريقيا السوداء والمغرب مع "رشيد بوجدره" **Rachid Boudjedra** و"طاهر بن جللون" **Tahar Ben Jelloun**: كتاب فرنكفونيون يخترعون من جديد مكانًا أدبيًا أرحب. فلما اعترف بهذا الأدب (وكذلك على سبيل المثال المغنين وبخاصة الكيبكيين *québécois*) ناله التكريس هو أيضًا: فأن ينال "طاهر بن جللون" **Tahar Ben Jelloun** جائزة جونكور **Goncourt** على روايته *La Nuit sacrée* 1987، وأن ينالها "باتريك شامازو" **Patick Chamoiseau** في عام 1992 تكريمًا له على روايته *Texaco* التي كتبها بالكريولية، وأن ينالها في عام 1993 "أمين معلوف" **Amin Maalouf** على روايته *Le Rocher de Tanios* ليس بالشيء الهين في بلد "راسين" **Racine** و"فولتير" **Voltaire**.

في مواجهة هذه التحولات الواضحة تفرض الممارسات الثقافية تحليلاً على المدى الطويل بحسب إيقاع التغلغل المتسلط للثقافة الأمريكية والدور المتعاظم الذي يلعبه التلفزيون.

الممارسات الثقافية في زمن المد الواسطي

أخذت الخصائص المميزة للفترة الماضية تتلاشى، وطرح دخول "ما بعد الحداثة" مشكلة تفرّد الممارسات على نحوٍ أشد حدة. وفي نهاية المطاف بث التطوير المتسارع لوسائل الاتصالات الضخمة حياةً في التساؤل عن المعنى الذي ينبغي أن نعطيه لمحتوى كلمة ثقافة: أن يكمن اعتباراً من الآن التمييز بين ثقافة وبين صناعات ثقافية؟ وكيف يكون التوفيق بين الجانب الاستعراضي المطلوب من عملٍ فني ومن كتابٍ وبين جانب العلاقة الحميمة المحسوسة أو المتفكرة التي يقيمها مع الجانبين الإنسان الذي يُعتبر منقفاً؟

تأثير أمريكي، تأثير تلفزيوني

العنصر الدال للتساؤلات المرتبطة بالثقافة الواسعة وهو تأثير الولايات المتحدة الأمريكية عاد من جديد إلى قلب الرهانات الثقافية للسنوات الثمانينية. وهذا سؤال صميمي في اللحظة التي قدم فيها الساسة الفرنسيون مفهوم "الاستثناء الثقافي" لمكافحة الهيمنة الأمريكية. فإذا كان الإنتاج الفرنسي يبدو مختل التوازن اختلالاً شديداً بالقياس إلى الإنتاج الأمريكي فيما وراء المحيط الأطلسي فلا يمكن أبداً أن يكون الموقفان معبرين عن معنى واحد تماماً.

• "استثناء ثقافي"؟

هذا هو حال الأغنية الفرنسية التي ظلت مستمرة على الرغم من الغموض في روح المهنة. فرض "روك" rock فرنسي نفسه في نهاية السبعينيات: "جاك إيجلان" Jacques Higelin أخرج "بي بي آش" BBH في عام ١٩٧٤، تليفون يرد على بلبلة شباب لم يعايش أحداث ١٩٦٨ و"قنبلتها البشرية" أو عبارتها "لا أعرف ماذا أعمل"، "ماجما" Magma و"أنج" Ange على نمط أكثر صوفية. كان لها أصواتها: "جوليان كلير" Julien Clerc، فيرونك سانسون "Véronique Sanson"، وكان لها أساليبها: "سوشون Souchon"، "قولزي" Voulzy، "بيرجييه" Berger، وكان لها أبطالها: "جولدمن" Goldman ثم "بريل" Bruel، وكان لها شخصياتها النسائية: "فانيسا پارادي" Vanessa Paradis، "ميلين فارمر" Mylène Farmer، "ليو" Lio. وهي تغترف من موسيقات الجنوب، موسيقات أمريكا اللاتينية كما في حالة "كلود نوجارو" Claude Nougaro أو "برنار لافييه" Bernard Lavilliers، وموسيقات أمريكا الوسطى وأفريقيا كما في حالة "جينسبور" Gainsbourg. ولكنها تؤسس أيضا نجاحها على ثروة اللغة الفرنسية. ولها مزارها - "ربيع بورج" le Printemps de Bourges المؤسس في ١٩٧٧ - الذي يشهد على تطور أغنية نضالية في السبعينيات يمثلها "مكسيم لو فورستيه" Maxime Le Forestier بالتزام بموضوعات أكثر تحديداً وموهبة أكثر إنسانية وتفناً كما يقترح ريبورتوار "رينو" Renaud. ومع ذلك فلم تحتكم الأغنية الفرنسية إلا على بعض برامج محجوزة مثل "پولن" Pollen على "فرانس أنتير" France Inter وقناة تلفزيونية تكاد تكون سرية هي "إم سي إم" MCM تبث الأغنية بنسبة ٦٠%. وهي لم تؤت صحافة متخصصة تنتفع بها، ولم تكون خزان ال "إف إم" FM ولا خزان التلفزيون ولا تُصدّر إلا بصعوبة (انظر ما جاء في هذا الفصل في مربع تحت عنوان "النظرية الفرنسية" الـ "فرينش ثيوري".)

وواقع الأمر أن السنوات العشرين الأخيرة كانت أبعد ما تكون عن أن ترى انطفاء جذوة المنتجات الأمريكية، بل إنها شهدت اشتداد موقفها. وتلقت فرنسا في شيء من التأخر الموجات الموسيقية القادمة مباشرة من الولايات المتحدة الأمريكية. بعد انهيار "الديسكو" وصلت "No feelings, no future" = "لا مشاعر، لا مستقبل" للسكس بيستولز Sex Pistols (1976-1978)، تلقت حركة بانك punk تتميز بمجموعاتها وموضتها التي قطعت الصلة بالـ "روك" rock - ضياع في المدينة، شغف بالمادة البلاستيكية، بالتضحيات، بالمعدمين؛ ولم يحل ذلك دون أن تحقق أشكال من الـ "روك" rock نجاحًا: تقليد "هارد روك" "hardrock" قامت به مجموعات فرنسية مثل "ترست" Trust أفرادها يتخذون سمات أرموزية على غرار "ديفيد بوي" David Bowie. فيما بعد جاءت موسيقى الـ "راپ" rap المنبثقة عن أحياء الزوج المنعزلة وكانت كلها بإيقاعات متنافرة وكلمات عنيفة. ولد الـ "راپ" rap في عام 1975 عن تأسيس أمة الـ "زولو" zulu وأتى إلى فرنسا مصحوبًا بطقوس رقص - رقصة بريكدانس breakdance بالدوران على الرأس رقصة سميرف smurf بحركات متخشبة - وطقوس كتابة - عبارات متمردة مخربشة - طقوس ملابس - هيئة رياضية - حذاء باسكت قماش برقبة - جينس واسع - شعر مخلوق زيرو؛ هذه الموجة الـ "هيب هوب" hip-hop رحب بها "السود والبيض والمغاربة" من سكان الضواحي الفرنسية المتهيبين للاستماع إلى مطالب شباب ثائر تنصب عليه اللعنات. إلا أن الرابيين الفرنسيين من الـ MC Solarar إلى الـ NTM لم يقتنوا بمجرد التقليد: بل صاغوا كلمات تطرح مشكلة الاندماج بصيغ تختلف عن صيغ الأخ الأمريكي الأكبر مستخدمين صورًا أسلوبية من خصوصيات اللغة ومتقنين في تناول إمكانات الفرنسية الدارجة "الأرجو" argot بطريقة الـ "فرلان" verlan أي تغيير ترتيب الحروف لابتكار كلمات مثيرة. وتغلغلت في وقت أكثر قربًا منا الموسيقات المطهرة - "أسيد هاوس"

acid house، "تيو بيت" new beat، "تيكنو" techno، موسيقات حانات الليل معدة بأشكال متزايدة الحرفية - وأسهم هذا التغلغل في استيراد منتجات موسيقية أمريكية، أو بعبارة أكثر شمولاً "موسيقى عالمية" world music تعترف من كل منابع الإلهام الممكنة.

نقطة أخرى ألفت فيها الثقافة الأمريكية مراسيها، وهي إنتاج الأفلام السينمائية. فالجمهور متيم بهذه الإنتاجات الفائقة التي تستمد قوتها من نجاحها والتي تستطيع إقامة قنوات لأفلام مشابهة من قبيل: **Aventuriers de l'Arche perdue** = مغامرو السفينة المفقودة، **Police Academy** = أكاديمية الشرطة، = "روكي" **Rocky**، = "رامبو" **Rambo**. والسينما الأمريكية تغري بمخرجيها: "سبيلبرج" **Spielberg** و"سكورسيز" **Scorsese** وكوبولا **Coppola** - كما تغري بممثليها: "ستالون" **Stallone** و"ديوستن هوفمن" **Dustin Hoffmann** و"أرنولد شفارتسينجر" **Arnold Schwarzenegger** و"ميريل ستريب" **Meryl Streep** أو "مادونا" **Madonna**. وبينما النزعة الحرفية والمغلاة في الإمكانات تضعان تحت تصرف مرشحين أغلبهم من البالغين منتجات "منظومة النجم" **star system** الأمريكية، تجد الأفلام الفرنسية الصعاب في اتخاذ مكانها على الساحة. المنظومة الاحتكارية في التوزيع ونصيب الأسد الذي تحصل عليه الشركات الأمريكية الكبرى يشرحان هذه الصعاب: في عام ١٩٧٩ كانت النسبة المئوية في التردد بالنسبة للأفلام الفرنسية قد ارتفعت ٠,٥٠. وفي عام ١٩٨٨ انخفضت إلى ٣٨,٥. وتمثل رد السينما القومية [الفرنسية] في الاستمرار في وصفات الفترة السابقة ألا وهي إنتاج أفلام بميزانيات كبيرة تقوم على تاريخ البلد أو الأدب مثل "جرمينال" **Germinal** (١٩٩٣)؛ وأفلام من النوع الكوميدي: "الزوار" **Les Visiteurs** (١٩٩٣)؛ وأفلام لمخرجين مرموقين: "بلييه" **Blier** و"تافرنيه" **Tavernier** و"سوتيه" **Sautet**. والسلاح: الإنتاج المشترك مع قنوات التلفزيون أو في الإطار الأوروبي.

أما التليفزيون فإنه هو أيضًا يتخذ وضع التبعية. فالمسلسلات الأمريكية قليلة الثمن والجمهور يعود إلى طلبها: "دالاس" Dallas، "ماجنوم" Magnum، "سانتا باربارا" Santa Barbara، وآلاف غيرها اجتذبت ولا تزال تجتذب الجمهور بالكامل، وفي الوقت نفسه برامج التليفزيون الأمريكي المجربة - لقاءات يدعون إليها زوجين.. زوجين، وأسرة.. أسرة - حيث الأمل في تحقيق أرباح عالية، لقاءات مجالسة sit-coms وكلام talk-shaws وعرض للواقع reality-shows تحتل مكانها في خرائط تخطيط البرامج. وعلى سبيل التقليد يجري على العكس تقديم مسلسلات فرنسية حكايات مطولة عن البورجوازية أو سيناريوهات في أماكن مغلقة: "شاتوفالون" Chateaufallon و"إيلين والشباب" Hélène et les garçons... ولكن لا ينبغي أن نتصور تليفزيوناً يعتمد على الولايات المتحدة الأمريكية وحدها. من ناحية لأن الشاشة الصغيرة تأخذ في حسابها كل الفرص المواتية المعروضة بكلفة منخفضة - أعمال بوليسية ألمانية، كارتون ياباني، برامج مسلية برازيلية - في إطار سوق واسع دولي؛ ومن ناحية ثانية لأن التليفزيون الفرنسي يطور بطريقة خاصة السمات التي يشترك فيها مع بلاد أخرى.

• العدوى بالتليفزيون

للتليفزيون دور مهيم في الممارسات الثقافية - في عام ١٩٨٨ بلغت نسبة الفرنسيين الذين يمتلكون تلفزيوناً ٩٦%؛ حوالي ٧٥%، أي أكثر بنحو ٨% مما كان قبل خمس عشرة سنة، يشاهدون التليفزيون يومياً أي بمقدار عشرين ساعة أسبوعياً - فهو في قلب المجادلات التي تغذي المناقشات حول نقل الثقافة. ولما كان التلفزيون يتحمل أمانة دور عظيم في تعريف الهوية القومية فهو يلام على أنه يسيء تقديم هذه الهوية القومية. ولما كان التلفزيون يمت بصلة قرابة إلى البضاعة الاستهلاكية بامتياز، فقد ألصقت به كل رذائل أداة هراسة تهرس في هاون واحد

بضائع متنوعة كل التنوع. وهو قد وسم بأنه غول الخط والضحالة طحن ولكنه يؤثر، شئنا أو لم نشأ، في الجزء الأكبر من إنتاج النشر والفنون.

التليفزيون يفرز أولاً بضاعته هو: برامج مثل "التنقلات بين البرامج والإذاعات والقنوات والصحف المعروفة باسم زابنج zapping" على قناة "فرانس أنتير" France Inter وأخبار البرامج المزدهرة ازدهاراً متميزاً وبخاصة بعد انتشار قنوات تليفزيون الكابل. وهو يغير صياغات المجالات والصحف اليومية. وملحق الراديو والتليفزيون لصحيفة "لوموند" Le Monde يزداد دسامه، وجريدة "لالبيراسيون" La Libération تقدم برامج قنوات تليفزيون الكابل، وجريدة "لنوقل أيزرقانير" Le Nouvel Observateur تمنح مقالات النقد التليفزيوني مكاناً بارزاً.

بيانات مرتبة زمنياً:

القرارات الكبيرة في القطاع السمعي البصري

١٩٦٤ (٢٧ يونيو): إنشاء إدارة الإذاعة والتليفزيون الفرنسية Office de radiodiffusion-télévision française الـ "أو. إر. تيه. إف." ORTF التي وضعت تحت وصاية وزير الإعلام

١٩٧٤: تفكيك إدارة الإذاعة والتليفزيون الفرنسية Office de radiodiffusion-télévision française الـ "أو. إر. تيه. إف." ORTF إلى سبع شركات: (١) تيه. إف. إين. TF1 (٢) آ.دو. A2 (٣) إف. إر. تروا FR3 (٤) راديو فرانس Radio France (٥) البث التليفزيوني فرنسا Société française de Télédiffusion de France (٦) الشركة الفرنسية للإنتاج production (SFP) (٧) المعهد القومي للسمعيات والبصريات Institut national de l'audiovisuel (INA) دون المساس بالاحتكار النظري للدولة.

١٩٨١ (قانون ٩ نوفمبر): التصريح بإذاعات محلية خاصة. وكان من الضروري الانتظار إلى عام ١٩٨٤ لكي يُسمح لها بموارد من الإعلان.

١٩٨٢ (قانون ٢٩ يولية): إلغاء احتكار الدولة للإذاعة والتلفزيون. ولكن الدولة احتفظت لنفسها بالإشراف على الترددات (TDF)، وبناء شبكات الكابلات (الإدارة العامة للاتصالات التلفزيونية) واختيار المؤسسات الخاصة التي تصل إلى البث عن طريق الموجات الهيرتسية.

- إنشاء الهيئة العليا Haute Autorité

- إطلاق مشروع الكابل (نوفمبر)

١٩٨٤: إطلاق القمر الصناعي تيليكوم أن 1 Télécom

- إنشاء أول قناة مشفرة على الشبكة الهيرتسية، قناة بلس Canal Plus (نوفمبر)

١٩٨٥: الرئيس ميثيران Mitterand يوافق على "فتح الفضاء السمعي البصري". إنشاء فرانس سانك France 5 وتي في سيس TV6.

١٩٨٦: مشروع شركة نشر برامج التلفزيون Société française de production (SFP) من أجل القمر الصناعي المستقبلي TDF1.

- حرية إنشاء شبكة واستغلال البرامج وتركيب هوائي (قانون ٣٠ سبتمبر)

- تستطيع المحليات من الآن فصاعدًا التوجه إلى مؤسسات القطاع الخاص لإنشاء تلفزيون الكابل

- اللجنة العليا للاتصالات والحريات تحل محل الهيئة العليا Haute Autorité

- خصخصة شركة تيه. إف.أن. TF1

- إلغاء الامتيازات السابق منحها للقناتين فرانس سانك France 5 وتي في سيس TV6.

- التصريح بالقطع الإعلاني أي قطع البرنامج المذاع لبث الإعلانات

١٩٨٧: آلت فرانس سانك France 5 إلى "هيرزانت" Hersant

و"برلوسكوني" Berlusconi؛ وأصبحت قناة تي في سيس TV6، القناة الموسيقية، قناة عامة.

١٩٨٨: (أكتوبر) إطلاق القمر الصناعي TDF1.

- إنشاء قناة تلفزيونية محلية خاصة على النظام الهيرتسي في تولوز.

- انطلاق قناة ريپورتاچات على الكابل، قناة پلانیت Planète. ثم تعددت القنوات المتخصصة.

١٩٨٩: (قانون ١٧ يناير) إنشاء المجلس الأعلى للسمعيات والبصريات

Conseil supérieur de l'audiovisuel بديلاً للجنة القومية للاتصالات والحريات
Commission nationale de la Communication et des Libertés CNCL

١٩٩٢: (أبريل) اختفاء "لا سانك" La Cinq التي استخدمت القناة الثقافية

الألمانية الفرنسية آر تي ARTE قنواتها.

١٩٩١: إنشاء "قنال جيمي" Canal Jimmy و"سيني-سينيفيل"

Ciné-Cinéfil على الكابل. انطلاق آر تي ARTE.

١٩٩٢: (٢٠ يونيو): صدور قانون المخزن القانوني للسمعيات

والبصريات. قنوات الخدمة العامة اتخذت اسم "فرانس تلفزيون"

France-Télévision. أصبحت القناة "آ دو" [أنتين دو Antenne 2] "فرانس دو" France 2 وأصبحت قناة "إف.إر. نروا" "فرانس نروا" France3 (٧ سبتمبر).

١٩٩٣: إنشاء الكابل "أورونيوز" Euronews أول قناة أخبار أوروبية، وكابل الرياضة الأوربي "أوروسپور" Eurosport.

١٩٩٤: انطلاق موجة "إورچانس" Urgences، موجة إذاعية أقامتھا "إذاعة فرنسا" موجهة إلى المحرومين. إنشاء القناة الخامسة "لا سانكليم" La Cinquième، قناة تحفز على "الوصول إلى المعرفة وإلى التكوين وإلى التوظيف". إنشاء قناة أخبار "إل.سي.إي" LCI. صدور مرسوم خاص بدخول الإذاعات الخاصة سوق الإعلانات المحلي (٩ نوفمبر).

١٩٩٦: انطلاق تجاري للباقة الرقمية "قنال ساتيليت" Canal Satellite. اعتبارًا من أول يناير بدء تنفيذ حصص الموسيقى الفرنسية على موجات الراديو (٤٠% أغنيات فرنكفونية، بينها ٢٠% مواهب جديدة).

١٩٩٧: انطلاق من "راديو فرانس دي موڤ" Radio France du 'Mouv' إذاعة موجهة إلى الشباب. إنشاء القناة المتخصصة في التاريخ Histoire. تعديل الخريطة الإذاعية (إعادة توزيع ٤٧٢ ترددًا).

١٩٩٨: تأجيل فحص مشروع قانون السمعيات والبصريات المقدم من "كاترين تروتمان" Catherine Trautmann وزيرة الاتصالات.

٢٠٠٠: الموافقة في ١ أغسطس على قانون السمعيات والبصريات. الإجراءات الأساسية: دعم وسائل العمل، وخفض ملحوظ للإعلانات من أجل الخدمة العامة ("فرانس دو" France2 و"فرانس نروا" France3 والقناة الخامسة "لا سانكليم" La Cinquième)، حماية أفضل للأحداث، تشغيل الرقمية

الهيرونتسية؛ مساحة جديدة للقنوات التلفزيونية المحلية؛ وسائل تنظيمية جديدة للـ "سيه.إس.آ." CSA المجلس الأعلى للسمعيات والبصريات Conseil supérieur de l'audiovisuel؛ تحديد حصص الأغاني الفرنسية (موجات الراديو المتخصصة في المجال الموسيقي، ٦٠% أغنيات فرنسية، بينها ١٠% مواهب جديدة؛ لموجات "الشباب" ٣٥% ولكن بينها ٢٥% مواهب جديدة.)

٢٠٠٤ (٨ يونية): تحديد الجدول الزمني لإطلاق تلفزيون رقمي أرضي.

ثم إن الشاشة الصغيرة تقيم مع ضروب الإنتاج الفني علاقة ملتبسة. فهي من ناحية تتيح اكتشاف "سلع ثقافية"، معارض كبيرة، عروض، كتب عن طريق نشرات أو برامج أكثر تخصصًا. ويمكننا أن نحكم على ذلك بناءً على برنامج "أپوستروف" Apostrophes من تقديم Bernard Pivot أو في وقت أقرب برامج أخرى، متأخرة بكل تأكيد ومبعثرة المضمون، ولكنها شأنها لا يقل في سعيها إلى نفس الأهداف. وهي من ناحية أخرى بوضعها ضروب الإنتاج الفني هذه أمام نظر مشاهدي التلفزيون توفر عليهم الخروج إلى ما لا داعي للخروج إليه. هكذا بعد أن كان التردد على دور السينما قد زاد زيادة طفيفة في عام ١٩٨٢ عاد إلى التآكل في عام ١٩٩١ بتردد قدره ١٢٠ مليوناً. والأفلام التي تبثها الشاشة الصغيرة تنتمي إلى هذا التناقض نفسه: فربيرتوار السنوات من الستينيات إلى الثمانينيات يمثل متجر تلفزيون فنون الخيال؛ والقنوات التلفزيونية التي أصبحت على نحو متزايد شريكة في الإنتاج تعرض الأفلام بعد فترات يزداد تقصيرها زيادة شديدة. فالسينما هنا في وضع خندقي، "هي في آن واحد بالنسبة إلى التلفزيون: العائد والراقصة والرهينة" بحسب تعبير الناقد "سيرج دانيه" Serge Daney. وهذا الناقد يأسف للتمسك بوضع

سينما ذات "خصائص فرنسية" في وضع احتكاري بالتلفزيون أو بحصر سينما أكثر تجردًا من النمط في برامج على نمط نادي السينما. ولم تعد السينما على الشاشة الصغيرة سينما: فاللقطات خارج المجال المحدود على سبيل المثال تُجَنَّبُ. وفي نهاية المطاف عندما يندس التلفزيون في السينما فإنه يشوه طبيعتها. فالتلفزيون إذ يلجأ إلى الـ "زوم" أكثر من التحريك، وإلى حشر العناصر المتفجرة أكثر من المونتاج المتمكن، مستخدمًا كاميرا فيديو تلغي كل مؤثرات المنظور הפרسپيكتيف، فإنه بالضرورة يفسد السينما. ولكن الأفلام لم تحظ بمثل هذا العدد من المشاهدين من قبل قط: ويقدر عدد مشاهدي الأفلام في التلفزيون بما يساوي بيع ٤ إلى ٦ مليارات تذكرة سينما في العام.

ولكن الشيء الذي يفوق كل ما عداه هو أن الوسيط التلفزيوني هو بامتياز رمزٌ مجتمعٍ يشاهد نفسه. هذا الوسيط يقدم أحداث الكون ووقائع المجتمع المتأججة فور فك رموزها. فليست هناك إذن وظيفة جمالية بمعنى جمالية لهذا الوسيط، بل هناك كما يؤكد "جيل دولوز" Gilles Deleuze "وظيفة اجتماعية: ضبط وربط، وسلطة". فكيف يمكن، والأمر على هذا النحو أن يتم في مجال التلفزيون شيء آخر غير وضع خطة متوسطة؟ والحق أن البحث في الناحية الشكلية - بغض النظر عن بعض المبادرات التقنية (كاميرات متعددة ومتقاربة، تأثيرات عدسات في مجال الرياضة، صورة مبطنه ببرامج متأخرة عن طريق اللعب بالفلاتر...) - لا يمثل مركز الاهتمام الرئيسي لتلفزيون يحرص أولاً وقبل كل شيء آخر على جمهوره المستمع. وثمة تأثير شاذ لنجاحه سمعيًا يتمثل في ميزانيات الإعلانات التي تنهمر عليه متضمنة مشكلات مالية شديدة تتاب المجالات الوسائطية الأخرى في الوقت الذي ترجو فيه أن تفيد من الموارد الوفيرة في مواجهة الطفرات التكنولوجية الجديدة.

مصير الثقافة الواسعة

عُرِّفت الثقافة الواسعة *la culture de masse* فيما مضى على نحو خاص بأنها ثقافة تجانسية التأثير، انعكاساً للتميط الصناعي. ولقد أصبحت من الآن فصاعداً تتميز بتعدد التوجهات حيال الأشياء الثقافية. ولهذا السبب أصبحت الدراسات المنصبة على الاستهلاك الثقافي أهم من الدراسات المنصبة على الإنتاج. ولهذا السبب أيضاً، عندما ظهر في عام ١٩٩٠ استطلاع عن ممارسات الفرنسيين الثقافية ١٩٧٣-١٩٨٩ ضم المنددون بالاضمحلال الثقافي صفوفهم، وعلى رأسهم "ألان فينكيلكروت" **Alain Finkielkraut**، وأدانوا المزج بين أوقات الفراغ وبين الثقافة الجادة، ذلك المزج الذي يحمل أسوأ النزعات النسبية، ويحمل أجلاً تسويةً تضر الثقافة ذاتها ضرراً بليغاً. وليس هدفنا هنا اتخاذ موقف إيجابي أو سلبي في هذا الجدل، بل إظهار تحوُّر مراكز اهتمام الفرنسيين دون أن نخفل، ونحن نعمل هذا، عن أن أخذ المعطيات الإحصائية في الحساب يسهم في هذا التهوين المنتشر الذي طالما تعرض للتديد.

• ازدياد تفرُّد الممارسات

هناك واقعة لاحظها محللون عديدون، [منهم] "ليوتارد" **Lyotard** أو "ليبوفيتسكي" **Lipovetsky**، وهي أن الدائرة الشخصية تنزع إلى شغل حيز كبير. والممارسات الثقافية لا تقلت من هذا المُعطى الجديد، ألا وهو أن: المكان المحدود والمغلق الذي هو "بيتك ومطرحك" يصبح النقطة المركزية لأوقات الفراغ. والجمهور، وهو أبعد ما يكون عن تكوين كيان، لم يعد يكون إلا سلسلة من المجموعات **ensembles** المتناثرة التي تجتهد البحوث بعمل لا يخلو من العسر في الإحاطة به: لا العد بعدادات القنوات التلفزيونية **audimat** المركبة على البيوت المتطوعة، ولا تقنيات القياسات الاحتمالية نهاراً تبدو مقنعة تماماً.

ويشهد تطور مرات الخروج [خروج الناس إلى أماكن الثقافة] على هذا الانطواء على البيت. ويفقد المسرح والسينما والميوزيكهول والمرقص العام والمباراة الرياضية جمهورها بشكل منتظم منذ عام ١٩٧٣. صحيح أن مرات الخروج المرتبطة بالتعرف إلى الماضي تحقق تقدماً ولكن على نحو أقل إثارة مما يريد هؤلاء أو أولئك إيهامنا به.

نسبة الممارسين الذين ذهبوا أو زاروا خمس مرات فأكثر في خلال الاثني عشر شهراً الأخيرة			نسبة الفرنسيين من سن ١٥ فأكثر الذين ذهبوا أو زاروا في خلال الاثني عشر شهراً الأخيرة			
١٩٨٨	١٩٨١	١٩٧٣	١٩٨٨	١٩٨١	١٩٧٣	تاريخ الاستطلاعات
٥٣	٦٠	٥٨	٤٩	٥٠	٥٢	سينما
١٠	١٢	١٥	٤٥	٤٣	٤٧	احتفال في سوق
١٦	١٤	١٥	٣٠	٣٠	٢٧	متحف
٢٤	٢٠	٢٢	٢٨	٣٢	٣٢	معلم تاريخي
٢٣	٢٩	٣٧	٢٨	٢٨	٢٥	رقص جماهيري
٤١	٤٥	٤٧	٢٥	٢٠	٢٤	مباراة رياضية
١٩	١٧	١٥	٢٣	٢١	١٩	معرض تصوير أو نحت
٦	٦	٤	٢٢	٢٣	٣٠	حديقة حيوان
٩	١٠	٥	١٤	١٢	١٠	مسرح هواة
١٥	١٧	٢٥	١٤	١٠	١٢	مسرح محترفين

٢٢	٢١	١٥	١٣	١٠	٦	كونسير روك أو جاز ^(١)
٩	٥	٦	١٢	١٢	١٢	عرض رقصات فولكلورية
٥	١٠	١٢	١٠	١٠	١١	ميوزيك هول، منوعات
(٢)	(٢)	(٢)	٩	١٠	١١	سيرك
١٦	١٦	١٤	٩	٧	٧	كونسير موسيقى كلاسيكية ^(٢)
(٢)	(٢)	(٢)	٦	٥	٦	عرض رقص محترف
(٢)	(٢)	(٢)	٣	٢	٤	أوبريت
(٢)	(٢)	(٢)	٣	٢	٣	أوبرا

• كل الأرقام الواردة في هذا الجدول نسب مئوية إلا الموضوعات بين قوسين فأرقام ملحوظات هامشية.

(١) بعض العناوين ليست متطابقة في كل الاستطلاعات بل قد تختلف من استطلاع لآخر: فعنوان "موسيقى كبيرة" حل محله "كونسير موسيقى كلاسيكية" و"عرض باليه" حل محله "عرض رقص" في عام ١٩٨٨؛ "كونسير موسيقى بوب وفولك وروك وجاز" جرى شطرها إلى شطرين "كونسير روك" و"كونسير جاز" في عام ١٩٨٨
(٢) أرقام لا اعتبار لها لأن الأعداد ضعيفة ضعفاً مفرطاً.
ممارسات الفرنسيين الثقافية ١٩٧٣-١٩٨٩
جدول مأخوذ من

Pratiques culturelles des Français 1973-1989, La Découverte, la Documentation française, 1990.

ممارسات الفرنسيين الثقافية ١٩٧٣-١٩٨٩

أنماط عديدة من العروض واضح أنها أهملت - تشهد على ذلك شيخوخة الجمهور - خلافاً لمرات الخروج إلى الموسيقى وبخاصة كونسيرتات الروك. وليس هناك بديل حقيقي يتمثل في صياغات أخرى جذابة. ولهذا فلا بد من الاتفاق على أن تطور الضواحي وما يرتبط بذلك من بعد مراكز الحياة الثقافية، والضغط المالية أو الاستمتاع المريح بما يعرضه التلفزيون هي الأمور التي لها الغلبة. أما ما حدث مؤخراً من مضاعفة عدد الأماكن الثقافية والمسارح وما إليها من دور العرض، في المدن المتوسطة والضواحي، بعد صيغة العمل الثقافي التي أحاط بها الجدل في السنوات السبعينية فلا ينبغي أن تواري فشل دور السينما العديدة وما تلقاه من عنق في جمع جمهور لها.

وعلاوة على ذلك فالاستماع الجماعي إلى الموسيقى والفيلم السينمائي بل والتلفزيون نفسه - وهو الجهاز الذي كان حتى ذلك الحين بصفة خاصة قاصراً على الاستخدام العائلي - تخطى عن مكانه لممارسات إما أن تكون انفرادية أو على الأقل صادرة عن أفراد غير سلبيين يركزون اهتمامهم على الاختيار. وآية ذلك: أسلوب الاستماع المتنقل بين البرامج واستخدام الشاشة الصغيرة الشخصي بالنقل الريموت وامتلاك عدة أجهزة تلفزيون في داخل الأسرة الواحدة (حوالي ٣٥% من البيوت اليوم) والالتجاء إلى أجهزة التسجيل (٤٧%) وفيضان أجهزة التلفزيون المحمولة والمنتقلة. وما حدث مؤخراً من تعدد في القنوات المتخصصة على الكابل وقناة "أرتي" ARTE ذات المقصد الثقافي التي أنشئت على الشبكة الهيرتسية، كل هذا يسهم في هذا التنشيطي الذي اعترى الأذواق.

والموضة تخضع لهذا المنطق طائعة. فقد جاء التفرد بعد التتميط. فقبل خمس وعشرين سنة كان العديد من الشباب يلبسون جينس نمطي متطابق، أما اليوم فمن الممكن أن تنتشيط الماركة الواحدة وتتفرد إلى نحو عشرين شكلاً. أما الحياطون الذين يأخذون في اعتبارهم أذواق الشارع ليطبقوها على الأزياء الرفيعة

وللجاهز فهم يعمدون إلى التشكيمة ويعددون صيغ الملبس الممكنة. فهذا العصر هو عصر الـ "لوك" look والتتويج.

• أوسطة médiatisation مفرطة

هناك مشكلة أخرى تواجه الاقتراب من الممارسات الثقافية الحديثة، مشكلة تقوم على أن تطورها يرتكن إلى طفرات تكنولوجية تخضع لها الوسائط **médias**. ولقد وصل الأمر إلى حد الخلط بين ما ينتمي إلى الثقافة، أي نقل الأشياء الرمزية وبين الصناعات التي تتولى نقلها^(١). والصيغة الجديدة التي جاءت في "أكتويل" **Actuel** أعلنت أن "السنوات الثمانينية ستكون نشيطة وتكنولوجية وبهيجة". ولم تخطئ: فهذا هو عصر التنوع الوسائطي.

في مجال الراديو أحدث تعديل الذبذبات ربكة. فقد تكاثرت الإذاعات الحرة، ثم الإذاعات المقرصنة كصدى لإذاعة راديو فرنسا **Radio France** منذ بداية السبعينيات. وجاءت بعد الإذاعات الحرة التي غالباً ما كانت مرتبطة باتحادات، بلا دعاية، منذ بدايات السلطة الاشتراكية، إذاعات محلية خاصة تسيطر عليها بعض الأسماء البراقة: "إن إر جي" **NRJ** "سكايروك" **Skyrock**، "إر إف إم" **RFM**... ولها جمهورٌ شبابي مخلص بين عصر اليوم وبداية المساء، يجذبهم مزج الموسيقى والأخبار السريعة. والتصنيف في الاستماع الإذاعي يجري أولاً وقبل كل شيء آخر بناء على العمر.

في قلب الطفرات الوسائطية نجد الصوت، ولكننا نجد أيضاً الصورة. وتزايد الاستخدام المنظومي للصور المركبة ومؤثرات الليزر. والعروض الحية، عروض "جان

(١) الخلط بين أمرين، هما: (١) الثقافة (٢) الصناعات الثقافية. (المترجم).

ميشيل جار " Jean-Michel Jarre وعروض "فيليب ديكوفليه" Philippe Decouflé بمناسبة ألعاب "ألبرتفيل الأولمبية" في عام ١٩٩٢ تعترف منها اعترافاً واسعاً. أما بالنسبة إلى الفيديوكليب الأولي فقد أنتجت في فرنسا في عام ١٩٨١. وهي إذ تحل محل الـ "جيوك بوكس" juke-box تشجع المطربين وتسعد الـ "إم سيس" M6 وعدد من القنوات القائمة على كابلات. والـ "كليب" - هذا التتابع الموجز والسريع بصفة عامة - أصبح يسيطر في مجال "الوسائط" وينقل العدوى إلى الممارسات الفنية. وهو وقد استقى نمونجه من الإعلانات، يفرض نوعه في البرامج التلفزيونية - حيث ينبغي الإسراع والإكثار من الفقرات - كما يفرضه في مجالات تبدو في ظاهرها أكثر بعداً. فالسينما في الثمانينيات تتسم بجماليات مستلهمة بوضوح من "الكليب". وهذا هو "جان-جاك بينيكس Jean-Jacques Beineix" قد لجأ إليه في Diva et 37° 2 le matin. ثم هذا هو "لوك بيسون" Luc Besson يتبع خطاه في (Subway و Le Grand Bleu). وهكذا أصبحت السينما مساوية لإنتاج صور مطبوعة بطابع الرغبة والدهشة والإعجاب.

وأخيراً عند بزوغ فجر التقدم التقني، في قلب الوسائط المختلفة، تطورت الرقمية: دخلت مضمار التجارة في فرنسا منذ عام ١٩٨٣ أقراص مدمجة سمعية رقمية، وفضل الناس فيما يبدو التلفزيونات الرقمية على التلفزيون الذي كانت صورته قد وصلت إلى درجة عالية من الوضوح، ودخلت أجهزة الراديو الرقمية مرحلة التجريب، وأقراص الـ "سي دي روم" CD-ROM أو الأقراص البصرية الرقمية - هذه السجلات الهامدة القادرة على اختزان عدد مذهل من المعطيات التي تترجم بها المتاحف والمكتبات-، و"نوميريس" NUMERIS شبكة الخدمات المتكاملة التي تمزج الألفاظ والكتابات والصور الثابتة أو المتحركة. إن ما جرى عليه التحوير ليس فقط نوعية الإدراك بل أيضاً الوصول إلى الفن وإلى المعارف.

• مصير المكتوب والنقل التقليدي للمعارف

كيف يمكن أن تدخل القراءة مندمةً في هذا المؤلف من ضروب النقد التكنولوجية؟ والقراءة التي يطالب بحقها "فيليب سولرس" Philippe Sollers أو "مارك فومارولي" Marc Fumaroli من منظور أوقات الفراغ هذه المستترة والمحتمل أن تغذي المعرفة، فهي لذلك تتعرض لتأثيرات الأوسطة *médiatisation* من قبيل فردنة *individualisation* الاستهلاك. في غضون عقد الثمانينيات لم تزد النسبة المثوية للقراء على مستوى الشعب؛ كبار القراء قل عددهم، وجمهور القراء في طريق الشيخوخة كما يبين تراجع القراءة في الشريحة العمرية ١٥-٢٤ سنة. وإذا كان هناك جمهور من المستبعبدين من القراءة - مزارعين وعمال وأرباب معاشات - قد أصبحوا يهتمون بالكتاب، فربح الفرنسيين لم يطالع كتابًا واحدًا في عام ١٩٨٨. أما الكتب التي قُرئت، فأصبحت قراءتها تبعد على نحو متزايد عن مطالعات وقت الفراغ، وتميل إلى أن تكون إجابة عن تساؤلات منصبية على ظواهر مجتمعية وممارسات مهنية. ومن الضروري أن نحدد تفصيلات وفروقًا لونية، فهناك إلى جانب النجاحات الكبيرة التي تحصدها نوعية المقالات أو نوعية الكتيبات البامفليات (أعمال "جاك أتالي" Jacques Attali مثلاً) كتب تحقق مبيعات طيبة، هي السِّير والروايات التهويمية التي غالبًا ما تكون متوجة بجوائز أدبية تعمل، أكثر من أي وقت مضى، عمل المرجعيات.

ويشهد تطور الصحافة على أمرين في وقت واحد، من ناحية: هذه الصعوبة التي يواجهها المكتوب - في عام ١٩٣٩ كان عدد الصحف اليومية ١٧٥ صحيفة وأصبح اليوم ٧٠ - ومن ناحية ثانية: الالتصاق بمشكلات العصر وفردنة

individualisation الممارسات. نصف الفرنسيين يقرأ الصحف، وأفضل نجاح تحققة الصحف الإقليمية التي تهيمن عليها مجموعات قوية مثل "هيرزانت" **Hersant** (صحيفة "ويست فرانس" **Ouest France** [= غرب فرنسا] كانت طبعتها ٧٦٥٠٠٠ نسخة في عام ١٩٨٨، وصحيفة "لو پاريزيان" **Le Parisien** [= الباريسي] ٣٨٥٠٠٠) والمجلات المتخصصة. ٨٤% من الفرنسيين صرحوا بأنهم يطالعون المجلات المتخصصة بانتظام.

ومن بين هذه المجلات تمثل الصحافة النسائية **la presse féminine** رمزا على البحث الهادف عن جماهير وعلى التركيز الاقتصادي القوي. هكذا انطلقت في السنوات الثمانينية مجلات "بيبا" **Biba** و"كوسموبوليتان" **Cosmopolitan** و"فيتال" **Vital** بغية تجديد صورة المرأة: التي ستكون "امرأة عليا - سوپرومان **superwoman** - مُركّبة" على العالم. وفي نهاية عقد الثمانينيات كانت هناك عودة إلى أشكال أكثر تقليدية متمثلة في مجلات "قام أكتويل" **Femme actuelle** و"پريما" **Prima** و"ماكسي" **Maxi**.

وهكذا أصبحنا بهذه السياسة بعيدين عن شرفة الحصن التي تستغل صورة امرأة تكون مرة أمًا ومرة أخرى امرأة لعوبًا أو امرأة خارقة أو امرأة محترفة أو امرأة نمطية من الستينيات. في هذا الإطار تعاني الصحف اليومية القومية الكبيرة: بعضها تلاشى مثل "لو ماتان دي پاري" **Le Matin de Paris**، وبعضها لاقى ما لاقى من صعاب - "لومانيتيه" **L'Humanité**، وبعضها أحسن التخلص من المأزق بإصدار العديد من الملاحق والصياغات الجذابة كما فعلت صحف "لو موند" **Le Monde** و"لو فيجارو" **Le Figaro** و"ليبراسيون" **Libération**.

والمدرسة؟ المدرسة التي يهيم عليها المكتوب تُبلور الحوارات. وإذا لم تعد هدف ألوان النقد الجذري والمساءلات المنصبة على وظيفتها كما كانت الحال في

السبعينيات، فهناك تساؤل عن مضمونها وسوء أدائها، وهذا هو شأن كتاب **Tant qu'il y aura des profs = طالما سيكون هناك أساتذة** تأليف هيرفيه هامون "Hervé Hamon" و"باتريك روتمان" **Patrick Rotman** (١٩٨٤). ومن الناس - من قبيل "بول جوت" **Paul Guth** أو "چاكلين دي رومي" **Jacqueline Romilly** - من يأخذون على المدرسة فشلها في مهمتها المتمثلة في نقل المعارف الأساسية وإمداد مواطن المستقبل بثقافة "الإنسان الفاضل **l'honnête homme**". وهم يشددون على ضرورة إصلاح تعليم المعارف الابتدائية التي يحوم الشك حول تعرضها للإهمال. وتلك قضية خاسرة كما يفند "كريستيان بوديلو" **Christian Baudelot** و"روچيه إيستابليه" **Roger Establet** اللذان يحرصان على إثبات أن "المستوى يرتفع" **Le Niveau monte** وهذا هو عنوان كتابهما الصادر في عام ١٩٩٠. وهناك على العكس من ذلك من يستحضر نزوع المدرسة إلى التوجهات العتيقة، وعدم فاعليتها في التصدي للفشل المدرسي. والمدرسة في نهاية المطاف في قلب نفس الحوار الذي يثير أتباع التعميم الديمقراطي للثقافة وأتباع مفهوم نخبوي للثقافي.

رهانات نهاية القرن

• هل تتعثر ديمقراطية الممارسات الثقافية؟

الإجابة عن السؤال المزعج عما إذا كانت الممارسات الثقافية قد عُمِّت على نحو ديموقراطي إجابة مركبة. لا يزال الوضع القائم يشهد يقيناً استمرار ممارسات متميزة، من قبيل كونسير الموسيقى الكلاسيكية أو المسرح. والدراسات وتأثيرات الأسرة والأصدقاء هي التي تلعب - أكثر من المهنة - دوراً حاسماً في الوصول إلى "الثقافة المنمأة": هذه هي خلاصات الدراسات الإحصائية التي أجريت منذ الستينيات والتي سيطرت عليها فكرة فشل التعميم الديمقراطي للثقافة.

إلا أن السؤال عن الديمقراطية الثقافية يمكن فهمه على نحو آخر. أولاً على المستوى الإحصائي: هناك مؤشرات عديدة تبين منذ ١٩٨٩ تنامي سلسلة من الممارسات. الممارسات الفنية للهواة تتطور تطوراً ملحوظاً بالنسبة إلى الشباب وبالنسبة إلى من تجاوزوا الخمسين. كذلك تزايد عدد العروض الحافزة إلى مشاركة الأهالي: عروض في الشوارع، عروض صوت وضوء، مهرجانات وزيارات إلى المواقع التراثية. وبصفة عامة تزايد التردد على المنشآت الثقافية، وكان من الضروري تفسير هذا التطور أياً كان الأمر على أنه تضخم في الكوادر والمهن الإنتليكتولية العالية في قلب الشعب أكثر من تفسيره على أنه انتشار فعلي لهذه الممارسات. ومن الممكن أن تسير في الاتجاه نفسه ملاحظة زيادة طفيفة في التردد على السينما توارى انكماش تردد العمال على الفن السابع. وينبغي على أية حال التشديد على الانتشار العام لأجهزة الانتشار الثقافي: في عام ١٩٧٧ كان ٧٤% من الفرنسيين يمتلكون مجموعة "هاي في hi-fi"؛ وزاد عدد المتقنين بين القنوات بنسبة ٤٥% بين عام ١٩٨٩ وعام ١٩٩٧ كما زاد عدد قراء الأقراص المدمجة في الفترة نفسها بنسبة ٦٧%. أما "قوة الرواج الموسيقية boom musical" التي صوّرت في الستينيات على أنها علامة من العلامات الجوهرية للثقافة الشابة فإنها لم تستمر فقط، بل انتشرت في مجموع المجتمع الفرنسي.

ومشكلة الديمقراطية الثقافية تُحيل إلى قراءة بمفردات التباينات الاجتماعية. إلا أن التوزيع الثقافي لا يجري فقط حسباً لمعايير اجتماعية بل يجري بين الأفراد في الشريحة الاجتماعية الواحدة. بل هناك أيضاً تغيرات قوية في ضروب السلوك الثقافي لدى الفرد الواحد بحسب السياقات، وبحسب مساره الاجتماعي السابق، ورغبته في الأخذ أو الترك.

الممارسات الثقافية في فرنسا بين عام ١٩٨٩ وعام ١٩٩٧

نسبة الفرنسيين من سن ١٥ سنة وما فوقها الذين ذهبوا أو زاروا في أثناء الاثني عشر شهراً الأخيرة	النتائج على شكل نسب مئوية	
١٩٩٧	١٩٨٩	تاريخ الاستطلاعات
٩١	٩٠	شاهدوا التلفزيون يومياً
٧٧	٧٣	أو تقريباً يومياً
٢١ ساعة	١٩ ساعة	متوسط المدة
٦٦	٢٤	شاهدوا كاسيتات فيديو
٨٧	٨٥	سمعوا الراديو يومياً
٦٩	٦٦	أو تقريباً يومياً
٧٦	٧٣	سمعوا أسطوانات أو كاسيتات
٢٧	٢١	يومياً أو تقريباً يومياً
١٤		استخدموا ميكروكومبيوتر في
٤		نطاق أوقات فراغهم يومياً
		أو تقريباً يومياً
٧٣	٧٩	يقرعون صحيفة يومية يومياً
٣٦	٤٣	أو تقريباً يومياً
	٨٦	يقرعون مجلة بانتظام
٧٤	٧٥	قرعوا على الأقل كتاباً واحداً
٣٤	٣٢	١-٩ كتب

٢٣	٢٥	١٠-٢٤ كتابًا
١٤	١٧	٢٥ كتابًا فأكثر
٣	١	امتنعوا عن الإجابة
١٠	٨	مارسوا الغناء أو العزف مع منظمة أو مع أصدقاء
٣٢	٢٧	مارسوا هواية غير الموسيقى منها
٩	٧	كتابة يوميات خاصة حميمة، تسجيل أفكار
٦	٦	كتابة قصائد أو قصص أو رواية
١٠	٦	تصوير أو نحت أو حفر
٤	٣	ممارسة حرفة فنية يدوية
٢	٢	مسرح
١٦	١٤	رسم
٧	٦	رقص
		استخدموا
٦٦	٦٦	آلة تصوير
١٤	٥	كاميرا أو كاميرا فيديو بالتسجيل
٤٩	٤٩	سينما
٣٣	٣٠	متحف
٣١	٢٣	مكتبة أو مكتبة: وسائل
١٦	١٤	مسرح

٣٠	٢٨	معالم تاريخية
٨	٦	عرض رقص محترف
٩	٩	كونسير موسيقي كلاسيكية

المصدر: إدارة الدراسات واستشراف المستقبل. وزارة الثقافة.

ومن هنا فالبحث عن ترابط لا يكفي، والأصح أن يستهدف الاهتمام "العمليات الاجتماعية المتعددة" ("برنار لاهير" Bernard Lahire). وآية هذا العصر المتمسم بسمة نهاية القرن، هو أن ساعة الانتقائية *éclectisme* دقت، هذه الانتقائية التي يجسمها "تيري أريسون" Thierry Ardisson في برنامجه التلفزيوني *Tout le monde en parle* = كل الناس يتكلمون عنه، الذي يناصر خلط الأنواع. والتشديد الذي يأخذ به علم الاجتماع الحالي ينصب على التنوعات و"التنافرات" يُحيل إلى صميم شكل المجتمع الفرنسي الذي يتسم بالتمايز الشديد وبأنه في الوقت نفسه موضع حراك اجتماعي وجغرافي. وهكذا فقد تزايد انشطار الممارسات الثقافية.

• ثقافة شاشات وأصوات

تنتم الفترة الممتدة بين عام ١٩٨٩ و عام ١٩٩٧ على نحو خاص بصعود بالقوة للصور. هكذا دخل المجتمع الفرنسي - ولكن ليس وحده - عصرًا جديدًا في استهلاك المرئيات. واتخذت ترجمته في البداية سمة تضاعف عدد وسائل الوصول إلى الصورة. في عام ١٩٩٧ كان نصف البيوت الفرنسية تقريبًا يمتلك تلفزيونًا؛ ثم جاءت أجهزة التسجيل أولاً (٦٦% من البيوت تزودت بها) ثم، حول عام ٢٠٠٠،

زاد عدد قراء أقراص الـ "دي في دي" DVD زيادة خلابة (٣٧% من البيوت الفرنسية مزودة بقارئ "دي في دي" DVD في نهاية عام ٢٠٠٢ أي أن عدد أجهزة قراءة أقراص "دي في دي" DVD وصل إلى ٩ ملايين)؛ ودخلت أجهزة الميكروكومبيوتر المستخدمة في أوقات الفراغ الحيازة الخاصة دخولاً ضخماً (٢٧% من البيوت الفرنسية مزودة بها في نهاية عام ٢٠٠١).

وتعددت أنماط الاستقبال: فالكونسير من الممكن أن يؤدي إلى خروج إلى الحفل، كما يمكن أن يؤدي إلى شراء قرص مدمج أو قرص من أقراص الـ "دي في دي" DVD، ومن الممكن أن يظهر الشغف بالموسيقى في شكل الاختلاف إلى مهرجان، أو في شكل مشاهدة كليبات أو قراءة موقع انترنت، ومن الممكن أن يظهر استحسان فيلم سينمائي أو برنامج تلفزيوني في شكل شراء منتجات مشتقة. والألعاب الإلكترونية التي تمارس على أجهزة وكومبيوترات و"جيمبوز" game-boys أو تليفونات محمولة من شأنها أن تزيد غمرة انهمار الصور.

وأخذت استخدامات صوتية وبصرية جديدة تستقر شيئاً فشيئاً. وأصبحت ممارسات الاستماع الصوتي البصري على نحو متزايد ففضافة، شجعها على ذلك التعامل بالريموت الذي اتسع استخدامه في مطلع التسعينيات. وانطبعت الاستخدامات بالطابع الشخصي: التوفيق الدقيق للأفلام بفضل أقراص الـ "دي في دي" DVD؛ تحميل الموسيقى على الـ "إم بيه تروا" MP3 بما يتيح التصحيح والتوليف والمعالجة الجديدة. فتمحيص الاستخدامات يدعو إذن إلى النظر إلى المستهلكين.

ولا ينبغي بالقدر نفسه إنكار قوة المنتجين في العرض الفني: في عام ٢٠٠٢ كان القائمون بالعمل في الـ "إن إر جي" NRJ على سبيل المثال قد انتقوا ٩٢% من المواد التي أنتجها الكبار. كان المنتجون عن طريق الاختيار وضبط العيار

يؤثرون تأثيرًا واضحًا جليًا في مفضليات الجمهور. ولهذا اتجه تنوع العرض على ما يبدو إلى الانكماش وهو ما تشهد عليه الطبقات المعادة والمختصرات "الدايجست" digests أو أشكال أخرى من "المختار" best of. وهناك جزئية لا بد من التنويه بها وهي أن بعض البنيات الصغيرة المرتبطة بعالم الاتحادات أو العالم الجامعي تتعايش مع بيوت الإنتاج الكبيرة وتسمح بالتجديد. ومن الممكن التنويه بالملاحظة نفسها فيما يختص بقطاع النشر. هناك - من ناحية - التجميع الذي اشتدت قوته اشتدادًا جليًا والهوس بـ "القيمة" المالية الذي أفاض "أندريه شيفران" André Schiffrin في إيضاحه بشأن النشر الأمريكي والذي انتهى إلى السعي إلى "الأكثر بيعًا" best sellers وإلى الضربات الواسطية؛ وهناك - من ناحية ثانية - دور النشر الصغيرة التي يتزايد عددها والتي تسهم إلى اليوم في تنويع الإنتاج.

هل نشهد خصخصة للاستخدامات؟ إن مصطلح "هاوس ميوزيك" house music = موسيقى البيت - الذي بزغ في نهاية الثمانينيات - يجعلنا نتخيل ذلك. وتقنيات التأليف الموسيقي بالكمبيوتر، من قبيل "السَمبَلينج" sampling، تقنية النسخ واللصق الصوتي، تدعونا إلى أن نستخدم في تفكيرنا مفردات الانطواء على الدائرة البيئية الخاصة. ثم إن الحد الفاصل بين المحترفين وبين الهواة المشغوفين قد زاد صلابة منذ ذلك الحين. إلا أن تفضيل الحيز البيئي لم تؤد إلى انخفاض العروض الجماعية وبخاصة لأنها وجدت أشكالاً متجددة (حدايق الملاهي الجذابة، الحفلات الغنائية المسائية بتقنية الكاراوكيه (karaoke). ولكن الانطواء على الدائرة البيئية الخاصة استمر على حساب دوائر الألفة الاجتماعية واللقاءات العائلية والأصدقاء. والتلفزيون علاوة على ذلك وبالرغم من تزايد القنوات احتفظ بكامل قدرته على تجميع الناس. وبهذا المعنى فليس التلفزيون "فقط أداة ترفيه بل يظل مكونًا لحيزٍ عام" (جويل رومان Joël Roman).

وبعبارة أكثر دقة نقول إن حيز الخصوصية وحيز العمومية متداخلان. فنحن نعايش من مشاهد الواقع إلى تلفزيون الغث حركة مزدوجة: "خصصت العمومية، وتعميم الخصوصية" (جويل رومان Joël Roman). ويتزايد وهن التمييز بين التجهيزات الجماعية وبين الأجهزة البيئية، كما يشهد على ذلك إتاحة الكتاب الموجود في دار الكتب القومية عن طريق خط كومبيوتر أو مضاعفة التقنيات البيئية. أما استخدامات الإنترنت فهي لا تعني فقط خصخصة. فالمادة الحاملة الداعمة **support** على حدود الشفهية (الردشة ثشات **chat**) والمكتوب (المواقع، البريد الإلكتروني) إذ تُلحق صفحة من الـ "ويب" **web** بصفحة من جريدة أكثر مما تُلحقها بصورة من التلفزيون، تتضمن وجودًا مشتركًا وبالتالي حيزًا عامًا جرى تكوينه.

إن القدرة على السير في قلب صور يغيّر النظرة: ابتداءً من هذه اللحظة الاهتمام بالخبر هو الذي تكون له الهيمنة على حساب العمارة الداخلية التي تنظمه. فبينما كانت السينما تصنع "شاشة"، وتحدد مسافةً بين المتفرج وبين الفيلم، فإن اللاعب بال ألعاب فيديو إذ يتقاسم العمل والحركة مع الأشخاص، ينظر في شاشة أصبحت مرآة. واستعمال قرص من أقراص الـ "دي في دي" **DVD** - علاوة على أنه يعود المتفرج على صورة رقمية عالية الوضوح يتيح له حرية كبيرة في المشاهدة ويشد نظرتَه على نحو خاص بوجود مكافأة **bonus** ويشد إلى حب للسينما مقدّمًا إليه قدرة متجددة على التبحر. وهناك ممارسات جديدة تنبثق أيضًا من استخدام شاشة السينما (في عام ٢٠٠٣، ٥٠٠ مليون صورة، من ٨ إلى ١٠ مليارات من الصفحات المستقلة على الـ "ويب" **web** العمومي، ٧ ملايين صفحة أخبار يومية من بينها ٧٠% لا تبقى أكثر من أربعة أشهر): إبحار في قلب صفحات الـ "ويب" **web**؛ البحث عن ارتباطات؛ أهمية النصية الفوقية؛ القدرة على التحوير وعلى تحريف المضمون. هكذا "عصر الأشياء الوسائطية النوعية - الفن، المعالم المعمارية، الأغنية، الفيلم - المرتبط بالتمييز الواضح للمواد الحاملة الداعمة **supports** (الصحيفة، القرص، البكرة، الفيديو) يترك مكانه لعصر الفيض المعلوماتي **flux informatif**: الراديو، التلفزيون، الإنترنت" ("إمانويل هوج" Emmanuel Hoog، مجلة "لو ديبا" **Le Débat**، مايو-أغسطس ٢٠٠٣).

النظرة يمكن أن تتحور نتيجة تجدد المواد الحاملة الداعمة **supports** [الصحيفة، القرص، البكرة، الفيديو إلخ]، ولكن أيضاً نتيجة لتجدد الأنواع. ويمكن أن نأخذ على سبيل المثال مشاهد الواقع التلفزيونية **Loft Story** التي تحيل إلى فئة الصور التي يصفها "قانسان أمييل" **Vincent Amiel** بأنها لا شأن لها بالجماليات، فهي تجعل الأسبقية للمواقف والتعليقات على حساب القواعد الجمالية (مستويات، أطر، زوايا الالتقاط...) والأرموزية **emblématiques** المتبعة في السينما أو حتى التلفزيون القائم على البلاطو.

الشأن الثقافي في السلطنة

إذا كانت الثقافة في السنوات السبعينية في مجموعها قد أهملها رجال السياسة، بل هجروها - حيث تراجعت الوزارة وأُنزلت إلى وضع سكرتارية دولة في عام ١٩٧٢ - كما نقدتها الإنتليكتواليون ورأوا فيها قناعاً غليظاً تتنقع به الإيديولوجيا البورجوازية، فمن المفارقات أن هذه الفترة شهدت ترسخاً نهائياً للحرص على الشأن الثقافي في قلب المجتمع الفرنسي ممهداً للإجماع في العقد التالي: في عام ١٩٨١ رفع الاشتراكيون الثقافة إلى درجة الأمر القطعي الثقافي.

ثقفة السياسة

• الترسخ الاجتماعي للشأن الثقافي

تحولت الثقافة تدريجياً إلى رهان تاريخي وسياسي مع تطور الطموح إلى الشأن الثقافي تطوراً شاملاً لكل الوسائل والمقاصد. هذه الحاجة أخذها مأخذ الجد في النصف الثاني من عقد السبعينيات أناس فاعلون في الحياة الاجتماعية، وبخاصة في حركات الاتحادات والنقابات أثاروا بدورهم اهتمام الأحزاب السياسية.

ومن المؤكد أن تفكير الأحزاب في مفهوم العمل الثقافي أو السياسة الثقافية يمكن أن يكون قد بدأ قبل ذلك بكثير، ولكن من الجلي أن هذه السنوات تسجل وعياً أوضح بضرورة صياغة آرائها في الموضوع. هكذا، ما كاد الحزب الاشتراكي يجدد نفسه حتى سارع (في عام ١٩٧٣) بإنشاء سكرتارية قومية في مجال العمل الثقافي وعين في المنصب "جاك لانج" Jack Lang من ١٩٧٩ إلى ١٩٨١؛ في عام ١٩٧٥ نظمت "لقاءات من أجل الثقافة" لتقرير إعادة توازن التأثير الثقافي للحزب الاشتراكي حيال ما يشبه الاحتكار الذي كان الحزب الشيوعي الفرنسي يمارسه على العالم الثقافي منذ عام ١٩٤٥. هذا الذي فعلته السياسة بأخذها الشأن الثقافي في الاعتبار يظهر على مستوى المحليات في صورة زيادة الميزانيات الموجهة للثقافة كما يظهر في الاستغلال الانتخابي الممكن للعمل الثقافي. كانت بعض المحليات رائدة وتذكر بصفة عامة ديناميكية بلديات اليسار من قبيل "جرينوبل" Grenoble أو "لو هافر" Le Havre. ويبين مثال "أنيسي" Annecy كيف كان رد فعل الإرادة السياسية انطلاقاً من اتحادات ثقافية تشكلت على شكل جماعات ضغط. وكان العكس هو الذي يحدث أحياناً فتكون الإرادة السياسية هي التي تلعب دور المحرك في المحليات الشيوعية بالضاحية الباريسية.

ثم إن دور التجمعات بالمحليات قد زاد نتيجة لوضع "ميشيل جي" Michel Guy - أول سكرتير دولة للثقافة إبان رئاسة "فاليري جيسكار ديستان" Valéry Giscard d'Estaing - "موثيق ثقافية" في عام ١٩٧٥. وتهدف هذه الموثيق الثقافية بالاتفاق مع المسؤولين في المحليات إلى تشجيع مبادرات دقيقة محددة مرتبطة بحاجات مدينة أو محافظة أو منطقة: إنشاء مركز ثقافي، تجهيز مسرح، تنظيم أوركسترا... في بوردو مثلاً تم تجهيز مخازن "لينييه" Lainé في إطار ميثاق ثقافي. في عام ١٩٨١ عقد ٢١ ميثاقاً ثقافياً. وفي منظور هذه السياسة الهادفة إلى التحلل من المركزية يندرج أيضاً إنشاء "إدارات محلية للشئون الثقافية" DRAC في عام ١٩٧٧.

وثمة طفرة جسيمة حدثت في اللحظة نفسها، ألا وهي: تشجيع الرعاية الخاصة للثقافة. وليس مما يجوز التهوين من قيمته أن يكون "جاك ريجو" **Jacques Rigaud**، المدير السابق لـ "جاك ديهامل" **Jacques Duhamel**، والرجل المقتنع بفعالية العمل العام في مجال الثقافة، هو الذي أمسك القلم وكتب مدافعاً عن تطوير قيام مؤسسات القطاع الخاص برعاية الثقافة في "الرعاية الثقافية ١٩٨٠". وهو ينطلق من الإقرار بأن الدولة، في فرنسا، منذ الحرب العالمية الثانية كان لديها الشغف والإمكانات للنهوض بالجزء الأكبر من التنمية الثقافية، ولم يعد لديها اليوم الإمكانيات اللازمة لهذا الغرض. والدول تبذل جهداً فوق الطاقة، وتبحث عن مراحل وعن مشاركين. ورعاية الثقافة في رأي "ريجو" **Rigaud** لا بد من أن تفهم بدهاء على أنها إجراء حر وأمر داخلي في المؤسسة.

إشباع عميق ومتزايد تدريجياً للمجتمع السياسي (وبخاصة اليساري) بالخطاب الثقافي، نداء إلى الرعاية الثقافية الخاصة وإلى التجمعات المحلية. ودون أن نضحّم استدلالياً شيئاً هو الآن تغير في روح الزمن لم يزل إلى الآن، فالثابت أن عدداً من هذه التطورات تأكدت في السنوات الثمانينية، في الوقت الذي كان فيه الاشتراكيون في الحكم، وأصبح فيه "جاك لانج" **Jack Lang** وزيراً للثقافة.

• الأمر الثقافي الإلزامي

تولّى "فرانسوا ميثيران" منصب رئيس الجمهورية هو صعود رجل الكلمة، رجل النور إلى قمة السلطة، رجل هو نقيض صورة اقتصادية معينة لمن سبقه. وشغل "جاك لانج" **Jack Lang** منصب وزير الثقافة هو قيام شخصية لامعة برعت من قبل في مهرجان نانسي، شخصية تعرف وتحب الاختلاف إلى البيئات الثقافية على الفور باعتبار السياسة الثقافية مجالاً مميزاً لتدخل الدولة ورهاناً رمزياً

واقصاديًا عاليًا. أمران يرسمان اختيارًا متفردًا كل التفرد في أوروبا وفي العالم ألا وهما: من ناحية: إرادتهما المشتركة المصممة على عدم التضحية ماليًا بالسياسة الثقافية ومن الناحية الأخرى الخطاب "الاستقافي" **culturaliste** الذي ينطلقان به أمام زملاتهما حيث يريان في الثقافة القوة القادرة على حفز الطاقات في فترة الأزمات.

ويتطلب الوفاء بمثل هذا البرنامج مبالغ طموحة إلى أبعد حد. من الناحية المالية عبرت مضاعفة ميزانية الثقافة (التي أصبحت منذ ذلك الحين فوق ٠,٧ % من ميزانية الدولة بما في ذلك الأعمال الكبيرة، حتى إذا تعرضت لتقلبات نتيجة للظروف الاقتصادية أو السياسية: ٠,٧٦ % في عام ١٩٨٢ و ٠,٧٩ % في عام ١٩٨٣ و ٠,٨٤ % في عام ١٩٨٤ و ٠,٩٣ % في عام ١٩٨٦ و ٠,٨١ % في عام ١٩٨٨ و ٠,٩٨ % في عام ١٩٩٢) رأس صعاب رمزيًا مقتربة من ١ % من الميزانية القومية، وأعطت الثقافة دورًا لم يتح لها من قبل. ولقد منحت شخصية وزيرها "جاك لانج" **Jack Lang** - بما اتسمت به من قبول واتزان، والمساندة المنظومية لرئيس الجمهورية، والطعم الإداري في الوزارة - السياسة الثقافية شرعيةً جديدة.

وتابعت الحكومة الجديدة أعمال فض المركزية التي بدأت في عصر "قاليري چيسكار ديستان" **Valéry Giscard d'Estaing** الذي استمر سبع سنوات بإنشاء "صناديق الحفز على الإبداع" (**FIACRE 1982**) و"الصناديق المحلية للفن المعاصر" (**FRAC 1982**) و"الصناديق المحلية لمقتنيات المتاحف" (**FRAM 1981**). وقوانين فض المركزية الصادرة في عام ١٩٨٢ لها استحقاقات ثقافية ما دامت تنقل إلى المحليات مسئولية مؤسسات من قبيل دور الكتب المركزية التي لها صلاحية الإعارة. وفي المجالس البلدية، سواء كانت يمينية أو يسارية، تحقق الإجماع على صفة الأسبقية التي توصف بها الثقافة على نفس مستوى الاقتصاد. فالسياسة الثقافية تمثل إذن في مطلع التسعينيات رهانًا سياسيًا جوهريًا بالنسبة إلى المنتخبين.

وفيلم [L'Arbre, le Maire et la Médiatèque =] الشجرة والعمدة ومكتبة الوسائط] (١٩٩٣) إخراج "إيريك رومر" **Éric Rohmer** ينقد بأسلوب تهكمي هذا الجري وراء التجهيزات الثقافية التي أصبحت رموزًا دالة على عافية المدن وعلى حسن إدارة المحليات، وهو أمر ينحرف أحيانًا انحرافًا ظاهرًا إلى مبالغ مفرطة.

وجدد "جاك لانج" **Jack Lang** تأكيد ضرورة تنويع العناصر الفعالة المنخرطة في العمل الثقافي، وتشجيع الرعاية الثقافية الخاصة التي كانت في عصر "قاليري جيسكار ديستان" **Valéry Giscard d'Estaing** تعلن صراحة إرادة تخفيف التزام الدولة، وذلك من أجل تحسين ترابط الدوائر الاقتصادية والثقافية. وهكذا أنشئت مؤسسة تمويل السينما والصناعات الثقافية ضمانًا لتدخل البنوك في اقتصاديات الفن السابع. ولم تتعرض السلطة الاشتراكية من قريب أو بعيد بالتنشيط للرعاية الثقافية الخاصة غير الحكومية، بل على العكس شجعها "جاك لانج" **Jack Lang**: في عام ١٩٨٩ جاء ١٥% من تمويل مهرجان أفينيون من مصادر خاصة.

اكتسبت السياسة الثقافية إذن شرعيتها كلها: أفلم يُبق اليمين عندما عاد إلى السلطة في عام ١٩٨٦ على بنيات التدخل نفسها رغم كل شيء حتى إذا ضيق القروض قليلاً؟ واليسار الذي وُهب هذا الطموح الثقافي الإرادي، ما الذي يستطيع أن يعمل في الوقت الذي بدأت فيه سياسة الديمقراطية - التي هيكلت العمل الثقافي منذ ١٩٤٥ - بدأت تلوح كأنها ميثية أو مثل أعلى لا سبيل إلى بلوغه؟

توسيع الحقل الثقافي:

من الثقافة إلى "الكل الثقافي"

الوسيلة التي اختارها "جاك لانج" **Jack Lang** لكي يتابع المسيرة أياً كان الثمن نحو الهدف المتمثل في الديمقراطية ستقوم في جوهرها على محو الهيكل الهرمية الثقافية التقليدية التي تجعل الفنون الكبرى ضد الفنون الصغرى، وعلى ضم أنشطة تكاملياً في مجال الثقافة الذي لم تكن فيه.

• نحو جدارة الفنون الصغيرة بالاحترام

هكذا أصبحت الموسيقى (التي ليست كلاسيكية) والسيرك والفوتوغرافيا والرقص هدف ترقية سريعة نظمتها وزارة "جاك لانج" Jack Lang.

ووجدت المنوعات والـ "روك" نفسها معترفاً بها شرعياً، باحتفالات تؤكد كرامتها ونجاحها الجماهيري، في احتفالات "ربيع بورج" **Printemps de Bourges** أو "ترانسموزيكال دي رين" **Transmusicales de Rennes** على سبيل المثال؛ لا يخف إليه الجمهور وحده في مواعده، بل تأتي الوسائط حريصةً على الحضور للتعريف بأنماط مختلفة من الموسيقى والفرق التي كانت حتى ذلك الحين مهمشة.

كذلك التصوير الفوتوغرافي الذي ينحت جمالياته الخصيصة بين الفن والفنون التطبيقية يعيش هو الآخر نفس الارتقاء، فهذه هي احتفالات الـ "فوتوفولي" **Photofolies** تقام مرة كل عام عيداً كبيراً للصورة الفوتوغرافية، وهذه هي "المدرسة القومية للصورة الفوتوغرافية" أنشئت في مدينة "أرل" **Arles** وانعقدت فيها عاماً بعد عام "لقاءات" **Rencontres**؛ يضاف إلى ذلك "البيت الأوروبي للصورة الفوتوغرافية" الذي يمارس عمله في باريس.

وحصد السيرك، وهو فن جوال بامتياز، ثمرات تجديد الحقل الثقافي حيث أقيم "مركز قومي لفنون السيرك" في "شالون سير مارن" **Châlon-sur-Marne** وتولى "اتحاد قومي لفنون السيرك" شئون المعونات المقدمة من الوزارة. هناك ديناميكية جديدة يبدو أنها تعيد الحياة إلى نشاط كان قبل بضعة أعوام يوشك أن يلفظ أنفاسه الأخيرة.

أما الرقص فقد ظل على سيرته الأولى التقليدية: مترجم الموسيقى. ولكن الرقص الكلاسيكي توارى في الظل لصالح تعبيرات راقصة أكثر حرية وأكثر

شخصية، وعرف رقص معاصر متأثرًا تأثرًا شديدًا بالرقص الحديث الأمريكي "modern dance" من "مارثا جراهام" Martha Graham إلى "كارولين كارلسون" Carolyn Carlson و"ميرس كانينجهام" Merce Cunningham - كيف يسيرها في مسارها. منذ ذلك الحين أصبح الرقص المعاصر، الذي يضم في صميمه كذلك حركات الارتجال كما يضم الحركات اليومية أو خطوات أكثر مسرحية، يحقق نجاحًا له معناه (من خلال التردد على حلقات دراسية في الرقص وعلى صالات العرض التي تعرض البحوث المعاصرة) ويلقى على نطاق واسع تشجيع السلطات العامة: في عام ١٩٦٩ أنشئت "مسابقة بانيوليه في تصميم الرقصات" التي أصبحت تقوم عامًا بعد عام بتكريم المتميزين من شباب مصممي الرقصات؛ وأوتى الرقص في مطلع الثمانينيات إدارة مستقلة في قلب الوزارة، وفي عام ١٩٨٤ وُلد في "أنجييه" Angers "مركز قومي للرقص المعاصر" Centre national de la danse contemporaine. ويترجم التقييم الحديث لشخصية مصمم الرقص وللرقص المعاصر بصفة عامة في البرمجة السنوية التي تحظى دائمًا بالنجاح على خشبة "مسرح لا فيل" Théâtre de la Ville الذي يقدم فرقاً مختلفة من قبيل "بيننا باوش" Pina Bausch أو "أنا-تيريزا دي كيرسميكر" Anna-Jean Thérésa de Keersmaeker ومن الفرق الفرنسية فرقة "جان كلود جالوتّا" Jean-Claude Galotta وفرقة "كارين ساپورتا" Karine Saporta وفرقة "ليسكيس لبوشيه أوباديا" "L'esquisse" de Bouvier-Obadia أو فرقة "فيليب دي كوفليه" Philippe Decouflé. وتضاعفت أعداد الفرق الفرنسية الشابة ونجحت بصفة عامة في أن تثبت أقدامها في الأقاليم حيث تعمل في الوقت الحاضر وتتلقى من السلطات العامة دعمًا يمثل نصف ميزانيتها.

• ضم "الصناعات الثقافية" إلى الحقل الثقافي

باعتراف "جاك لانج" Jack Lang بمجالات مثل الموضة la mode والإعلان la publicité والتصميم le design وغيرها من الفنون الزخرفية

arts décoratifs arts décoratifs بأنها ثقافية أصيلة، تكون سياسة "چاك لانج" Jack Lang قد أخذت في اعتبارها طفرات طرأت منذ أكثر من عشر سنوات، هي: التشابك الوثيق بين الأنشطة الفنية والصناعات الثقافية. ومثال قطاع الإعلان في هذه الناحية واضح شارح: في بعد أن تعرض للرفض المتعنت إبان السبعينيات تلقى وثائق الاعتماد والتشريف وخلق هو نفسه منظومة التكريس الخاصة به بمنح المبرزين في منطقة المينيرفا "Minerve".

ومصطلح "الصناعات الثقافية" الذي يدل في آن واحد على تكنولوجيات وسائطية جديدة (المسجلات، وأجهزة الـ "هاي في" chaîne hi-fi والـ "ووكمان walkman...)) وعلى أنشطة تتطلب سر صناعة فني ولكنها تُنتج طبقاً لمنطقٍ تجاري (موضة، إعلان...) يظهر في خطاب "چاك لانج" Jack Lang ابتداءً من عام ١٩٨٣ ويشكّل منعطفًا إيديولوجيا مهماً بعد سنتين من نضال ضد التأثير الأمريكي والتركيز الاقتصادي. وأصبح الرهان منذ ذلك الحين يتمثل في إعطاء بُعدٍ ثقافي لهذه المعطيات التكنولوجية الجديدة، وعدم اتخاذ سياسة متصلبة تؤدي إلى حفر هوة بين القطاعات المدعومة والقطاعات الخاضعة لمنطق السوق، وإحداث استقلال ذاتي للفن عن الاقتصاد. ولهذا اختار الفريق الاشتراكي مواجهة الواقع الثقافي في زمانه متحاشياً بأي ثمن حصر الفن في جيتو برج عاجي قاصر على النخب.

وتمثل الإجراء الآخر المتخذ بقصد إعادة تكوين الحقل الثقافي، والمكمل للإجراءات السابقة، في: محاولة تغيير العلاقة بين المبدع وبين المشاهد/المستقبل.

في مواجهة توسيع الحقل الثقافي على هذا النحو والفهم الواسع لمصطلح الثقافة، أقامت فعاليات الدولة الاشتراكية ساحة أشغال فسيحة تتجاوز فيها التدخلات التقليدية والإجراءات التجديدية السائرة في التجديد إلى أبعد مدى.

إنجازات "عصر" جاك لانج Jack Lang

إذا نحن تصورنا أن السياسة الثقافية تتشكل بحسب ثلاثة خطوط يحددها "باسكال أوري" Pascal Ory — (١) الخط "الملكي" و(٢) الخط "الليبرالي" و(٣) الخط "الديموقراطي"، فإن وزارة "جاك لانج" Jack Lang تتميز بأنها اتبعت الخط الأول اتباعًا صارمًا، وأنها جددت نشاط الخط الثاني وأنها تراخت في الخط الثالث.

• ساحات الرئيس

النزعة الإرادية للدولة الراعية للثقافة التي يتطلبها الخط الملكي monarchique كانت دائمًا حاضرة في سنوات "جاك لانج" Jack Lang التي شهدت اكتمال مشروعات الحكومات السابقة الكبيرة، كما شهدت إطلاق "الأعمال الكبيرة" grands travaux (وهو قطاع تحول في عام ١٩٨٨ إلى سكرتارية دولة ملحقة بوزارة الثقافة أنيطت بـ "إميل بيازيني" Émile Biasini) ولم يكن بعضها قد تم بعد. واكتمل إبان رئاسة "فرانسوا ميثيران" تنفيذ "مدينة العلوم والصناعات" La Cité des sciences et de l'industrie وقد أدمجت في حديقة "لو پارك دي لا فييت" Parc de la Villette، ومحطة "لا جار دورسيه" La Gare d'Orsay وقد حوّلت إلى متحف القرن التاسع عشر، و"معهد العالم العربي" Institut du Monde Arabe. وأطلقت السلطة الاشتراكية مشروعات جديدة: "قوس الدفاع العظيم" ومبنى "وزارة المالية" في "بيرسي" و"أوبرا باستيي" Opéra Bastille، و"دار الكتب الكبرى" ومشروع "اللوثر الكبير". الاستمرارية التي يحلو لهؤلاء وأولئك أن يشددوا عليها، في الغالب على نحو ساخر، بين لويس الرابع عشر وفرانسوا ميثيران، وتتمثل في عدد من السمات المشتركة التي تكوّن تحديدًا هذا المنطق الذي يسمونه المنطق الملكي monarchique، والذي يتضمن: المركزية

الباريسية التي تقويها كل هذه العمليات، والنقل المفرط للرئيس في اتخاذ القرارات، وتكلفة الإنجازات المتصلة بالهالة الشخصية - ٣٤ ملياراً بنود إنفاق مبدئية - والتي تستغل الناحية المبهرة في السياسة الثقافية. ولهذا كانت سياسة الأعمال الضخمة **grands travaux** موضع نقدٍ كثيرٍ حادٍ ومجادلاتٍ عديدة.

• الديمقراطية الثقافية تفقد سرعتها

كانت السياسة الثقافية منذ عام ١٩٤٥ تتضوي تحت شعار الديمقراطية **la démocratisation** التي قامت منها مقام الممثل الأعلى الصريح. ولكن اتباع هذه السياسة طوال ما يزيد على ثلاثين سنة لم ينجح في تقليص الهيكل الهرمي الاجتماعي للثقافة ما تزال دائماً، بحسب الإحصائيات، شديدة الانتقاء. فهامش مناورة السلطات العامة يجد نفسه محدوداً بين الأتقال الاجتماعية من ناحية وبين قوانين سوقٍ للثقافةٍ تعلن عن ضغوط متزايدة الحدة من ناحية ثانية. وهكذا نفهم أن الاشتراكيين، عندما آلت إليهم السلطة، وعلى العكس مما كان يمكن أن نتوقعه منهم بعد أكثر من خمسين سنة من "الجبهة الشعبية"، لم يرفعوا إلا نادراً راية الديمقراطية؛ لم يتأكد الهدف باعتباره هدفاً.

ومع ذلك فمن المؤكد أن أعمالاً جرت وبخاصة تلك التي قامت بها "إدارة التنمية الثقافية". يمكننا أن نذكر من بينها تسارع حرفة **professionnalisation** العمل الثقافي، والاستمرار - على درب استمرارية مبادرات "مارسل لاندوفسكي" **Marcel Lândowski** - في السياسة الموضوعية لصالح التعليم الموسيقي وتنمية الأوركسترات المحلية: وأصبحت فرنسا على ما يبدو أكثر كلفاً بالموسيقى منها قبل ثلاثين سنة. وعلاوة على ذلك حققت الـ "أوبرا باستيتي" **Opéra Bastille** الأصل

الذي نشأت على أساسه، على اعتبار أنها أوبرا "شعبية" هدفها، سيرًا على طريق "مالرو" Malraux المستقيم، تسهيل صعود جماهير جديدة إلى فن نخبوي شديد النخبوية. وأخيرًا في مجال السينما اهتمت "وكالة التنمية المحلية للسينما" بإقامة شبكة من دور السينما في المناطق المحرومة منها.

ويهدف هذا الاستعراض العام هنا، الذي لا يدعي الشمول، إلى بيان أعمال الديمقراطية التي جرت والتي لم يعد لها الطموح البروميني لبيوت الثقافة كما تصورهما "أندريه مالرو" André Malraux. وواقع الأمر أن هدف تحقيق أقصى انتشار للثقافة إذا كان قد ظل حاضرًا، فقد أصبحت السياسة الثقافية تهدف على نحو أكبر بكثير من ذي قبل إلى ضمان الظروف التي تسمح بإنتاج فني يتميز بالتنوع والجودة.

• مساعدة الإبداع

يحظى "المبدع" دونما تغيير بالتشريف في وقت وزارات "چاك لانج" Jack Lang المختلفة، ربما نتيجة لنقص المثقفين الإنتليكتواليين اليساريين الذين هجر أغلبهم طرقات السلطة. وشخصية "المبدع" مطاطة مثل الإبداع ومثل الثقافة ذاتها، أي أنها لا تنحصر في الفنانين بالمعنى التقليدي للكلمة، بل تضم كبار الخياطين ونجوم السينما والموسيقى وكبار طهاة فن الطهي الفرنسي. ومن البديهي أن تقديم المساعدة للإبداع لا ينحصر في التمييز الرسمي لمبدعيه.

هذه الأسبقية التي حُبي بها الإبداع أصبحت تترجم في صميم قلب البنيات الإدارية للوزارة حيث جرى تقليص الوزن السياسي والمالي لإدارات الحفظ الثلاث وهي: التراث ودور المحفوظات والمتاحف، لصالح الإدارات الإبداعية وهي المختصة بالموسيقى، والرقص، والمسرح، والعروض، والكتاب والقراءة العامة.

أما بالنسبة إلى السينما فقد جرى إكمال منظومة دفع مقدم على أساس الإيرادات وذلك بمساعدات متنوعة، وبخاصة للكتابة أو بمساعدات تمنح مباشرة لمشروعات معينة من صناديق تأتي مباشرة من خزينة الوزارة. بالنسبة إلى قطاع المسرح وهو المحرك الذي يحرك العمل الهادف إلى الديمقراطية وإلى تفكيك المركزية، هناك - إلى جانب المسارح المدعومة التي يؤدي ثقل الإدارة فيها إلى فتور متفاوتة الشدة - نتجه السياسة الحالية بوضوح إلى تقديم معونات إلى الفرق التي تتلقى ١٧٠ منها دعمًا وتتلقى ٢٧٠ مساعدات أكثر تواضعًا. ومن الممكن في نهاية المطاف تفسير قانون السعر الواحد للكتاب الذي أصدره "جاك لانج" Jack Lang (١٠ أغسطس ١٩٨١) على أنه مساعدة للمبدعين بشرط اعتبار أصحاب المكتبات وصغار الناشرين المجيدين مبدعين، من قبيل "جيروم ليندون" Jérôme Lindon صاحب دار النشر "مينوي" Minuit مثلاً، أولئك الذين ناضلوا من أجل صدور هذا التشريع. فقد قامت الفكرة على أساس النضال، صحيح تمامًا أنه نضال انتهج نهج اقتصاد موجه قاس، نضال ضد المنافسة المحتدمة التي استرسل فيها الـ FNAC والكبار منذ أن حرر مرسوم "مونوري" Monory (٢٣ فبراير ١٩٧٩) أسعار الكتب.

من الثقافة إلى الإبداع، بل إلى القدرة الإبداعية، من الأعمال الفكرية الكبيرة إلى الحركات اليومية، كل شيء أصبح على ما يبدو ثقافيًا. وهذه هي على الأقل القضية التي طرحها ضد سياسة "جاك لانج" Jack Lang إنكليكيوتاليون من قبيل "الآن فينكيلكروت" Finkielkraut في كتابه La Défaite de la pensée = هزيمة الفكر ١٩٨٧. يحللون ويثبتون من جديد "الامتصاص الانتقائي أو المتشفي للموضوع الثقافي (حياة العقل) امتصاصًا في الشأن الثقافي (الوجود العادي)". إن شجب انحراف "الكل الثقافي" (١) يستل حجته من الإغماط الذي أصبح مقبولاً من كل

(1) Le tout-culturel

الممارسات وكل القِيم لإنشاء خطاب "ثقافة في أزمة". إن نزعة الإرادية⁽¹⁾ الثقافية التي قام الاشتراكيون بتفعيلها وقام "جاك لانج" Jack Lang بتنفيذها منذ ١٩٨١ ثار حولها جدل مستفيض في أواخر العقد عندما تشكلت بنية تيار ليبرالي قوي سياسياً وبصفة خاصة إيديولوجياً. وهذه أدبيات ساخرة مستهجنة توجه النقد ضد سياسة ثقافية غازية أو ترفض جذرياً كل ثقافة مدعومة، جرت بها أقلام كتاب من "مارك فومارولي" Marc Fumaroli (مؤلف كتاب L'État culturel = الدولة الثقافية ١٩٩١) إلى "ميشيل شنايدر" Michel Schneider رئيس إدارة الموسيقى والرقص في وزارة الثقافة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩١ (مؤلف كتاب La Comédie de la culture = مهزلة الثقافة ١٩٩٣) لا تقف عند حد في تنديدها بالديماغوجية وبمهزلة "الدولة الثقافية" التي نمت في فرنسا من "الجبهة الشعبية إلى "جاك لانج" Jack Lang وجعلت من الثقافة "ديانة عصرية" جديدة. هذه المعارضة تتشكل حول رفض من ثلاث نقاط كبيرة يضاف بعضها إلى البعض أو يعارض بعضها بعضاً: رفض ليبرالي أصيل لثقافة دولة وتهديد لكل فن رسمي؛ ورفض تحول الثقافة إلى آلية في يد الاقتصاد. فاعتبار الثقافة محركاً للنمو حجة كثيراً ما استخدمها "جاك لانج" Jack Lang. وتصل هاتان النقطتان النقديتان في نهاية المطاف بصفة عامة إلى نقطة رفض ثالثة أكثر جوهرية ألا وهي رفض النسبية الثقافية والتبني الرسمي لتعريف أنثروبولوجي للثقافة. ومسألة تعريف الثقافة والتضخم الدلالي للمصطلح رهانٌ يطبع بقوة السنوات الثمانينية ويبدو أنه يحدث التزاماً بمسئولية إنتليكتوالية. وعلينا بلا شك في هذا الجدل الذي غذته على نحو وفير صحافة متخصصة وعامة غير متخصصة أن نقرأ تشكيكاً حقيقياً في شرعية قيام الدولة بالتدخل في الشؤون الثقافية، وأن نقرأ فيه كذلك تصويراً داخلياً مجدداً للإنتليجنسيا الفرنسية، وأن نقرأ فيه ما هو أكثر من ذلك عمومية ألا وهو التساؤل القلق عن الهوية الفرنسية.

(1) Le volontarisme culturel

وواقع الأمر أن الثقافة إذا كانت قد تحولت إلى هذه الدرجة من التعقد المحوري في هذه السنوات الاشتراكية، فإنما يعني هذا أنها تعبر عن السياسة في عالم انتليكتوالي يلبس الحداد على السياسة. الكلف المتعاطف باستنكار الماضي، والجدال المدرسي المعقد الذي لا سبيل إلى حل عقده، وإضفاء سمات ميثية على الجمهورية الثالثة، ترجمة المشكلات الاجتماعية الكبيرة إلى مفردات ثقافية (على سبيل المثال: الهجرة إلى الداخل وصياغاتها المتصلة منظومياً بالهوية) كل هذه الأمور تشير على نحو مشابه إلى الفلق من حدوث اضمحلال ثقافي، وهو شيء مروّع لا يمكن احتمالها في بلد ظل زمنًا طويلاً يرى هويته مطابقة لأمة أدبية وفنية عظيمة.

سياسات ثقافية بين شكوك واستمراريات

• ديمقراطية، فض المركزية، شراكة

بعد عام ١٩٩٣ كان الوزراء الذين أنيطت بهم الثقافة، عندما يستقرون في مناصبهم، ينخرطون جميعًا، بشكل أو آخر، في الاستمرار فيما بدأه "چاك لانج" Jack Lang. وهذه هي حال "چاك توبون" Jacques Toubon. (مارس ١٩٩٣ - مايو ١٩٩٥) الذي أبقى على النسبة المخصصة للثقافة من الميزانية العامة للدولة (٠,٩٥ %) على الرغم من أن الساعة لم تكن ساعة التجميل المالي ولا ساعة الأسبقية المعلنة للثقافة. وهو على التوازي يخص بالأسبقية ثلاثة مجالات: العمل القومي في الخارج والحفاظ على استخدام اللغة الفرنسية؛ تجهيز أرضية وسياسة المدينة (١١ مشروعًا كبيرًا على مستوى المنطقة؛ مشروعات على مستوى الحي)؛ تكوين وشحن أحاسيس الجماهير تجاه الثقافة. على أية حال وبمساعدة التقشف المالي قل من المشروعات ما حقق الغاية منه.

فلما انتخب "چاك شيراك" Jacques Chirac في عام ١٩٩٥ على خليفة موضوع "الشرح الاجتماعي" كان منتصف التسعينيات يندرج بالأحرى تحت شعار الخط القاطع. وطراً تفكير بمفردات "تأسيس جديد" أجراه "فيليب دوست-بلازي" Philippe Douste-Blazy وزير الوسط للثقافة في حكومة "ألان جوبيه" Alain Juppé (مايو ١٩٩٥-مايو ١٩٩٧). وترجم هذا التفكير إلى تشكيل لجنة يتولاها "چاك ريجو" Jacques Rigaud - المدير السابق لمكتب "چاك دوهامل" Jacques Duhamel - الذي كانت أعماله تتمنى "أن تعطي من جديد نفساً لسياسة ثقافية ألم بها شيء من الوهن والتكرار". ويؤكد التقرير المقدم في عام ١٩٩٦ من جديد شرعية النموذج الفرنسي لتدخل الدولة، مشدداً في الوقت نفسه على دور المحليات؛ وهو يشجب شكوك وزارة المالية ويقترح تجديد التنظيم الإداري ويقرر اعتبار التعليم الفني والثقافي "قضية قومية". وهو يشير أخيراً إلى أن تحقيق الاتساق بين السياسات الثقافية والصناعات الثقافية أمر ملح. وبعد أن استخلص النتائج، انقطعت عملية التجديد في أعقاب حل الجمعية الوطنية في عام ١٩٩٧.

وإذا كانت الأغلبية قد غيرت معسكرها، فإن الخط القاطع الصريح لم يرتسم بالنسبة إلى الوزراء التاليين: "كاترين تروتمان" Catherine Trautmann (يونية ١٩٩٧- مارس ٢٠٠٠) ثم "كاترين تاسكا" Catherine Tasca (مارس ٢٠٠٠- مايو ٢٠٠٢). فباسم "الحلف الجمهوري" كان التشديد على الشراكة التي ظهرت في متابعة سياسة تفكيك المركزية، والحرص على إنشاء علاقات تعاقدية مع المحليات وبصفة خاصة انعقاد الإرادة على التزامات مؤسسات ثقافية بدلاً من الدعم ("ميثاق مهام الخدمة العامة للعرض الحي" ١٩٩٨). في عام ١٩٩٩ كان التقارب مع جمعيات التعليم الشعبي يعني نهاية الطلاق الذي يرجع تاريخه إلى عصر مالرو. ولقد تدخلت "كاترين تروتمان" Catherine Trautmann مثل سلفها لتأكيد دور

الدولة من جديد في الحفاظ على التعددية الثقافية في الوقت الذي كانت فيه عدة بلدات تحت سيطرة "الجبهة القومية" تشكك فيها. إلا أن ضغط المحترفين الذين نظموا مؤامرة حقيقية في عام ١٩٩٧ أضعف الوزارة. وفي نهاية المطاف شهدت الشهور الأخيرة إتمام عدة مشروعات لعلم الآثار التمهيدي، وتقوية الشراكة مع التعليم القومي من أجل التعليم الفني، وتدعيم الإبداع في مجالات عديدة غير مسبوقه (أراضٍ جرداء، مصانع، مساكن محتلة...).

تعبير "عمل في الاستمرارية": يمكن استخدامه كذلك في حالة "جان-چاك أياجون" Jean-Jacques Aillagon الرئيس الأسبق لمركز جورج بومبيدو، الذي لقي استقبلاً طيباً من جانب المحترفين في مجال الثقافة، قبل أن يؤدي تمرّد عام إلى ضعف شأنه. سعى الوزير مثل من سبقوه إلى تشجيع الالتجاء إلى الرعاية الثقافية الخاصة وتشجيع الاستقلال الذاتي للمؤسسات الثقافية الكبيرة. إلا أن تغير الموقف السياسي الذي اتخذته رئيس الجمهورية وحكومة "رافاران" Raffarin كانت له نتائج على السياسة الثقافية. فالخط الذي ترسمه أوامر رئيس الجمهورية تظهر فيه ثلاثة موضوعات بارزة: التراث وفض المركزية (تقرير "بادي" Bady) والعنف في التلفزيون (تقرير "كريجل" Kriegel) والتفكير في العرض الثقافي في التلفزيون (تقرير "كليمان" Clément). ولكن الضجر الذي سببه خفض الميزانية وإصلاح فترات الانقطاع بين العروض هما اللذان انتهى أمرهما إلى جرف الوزير بعد الانتخابات المحلية في عام ٢٠٠٤.

• أسئلة موجهة إلى السياسة الثقافية

في أثناء السنوات التسعينية تسيطر على الجدل بشكل متزايد الرهانات المرتبطة بالعلامة. ويتركز حول الدفاع عن "الاستثناء الثقافي" الفرنسي وبشكل

أوسع حول "الاستثناء الثقافي" الأوروبي. في عام ١٩٩٥ في لحظة جولة مفاوضات الجات GATT بأورجواي، ثم في عام ١٩٩٨ حول توقيع الاتفاق المتعدد الجوانب الخاص بالاستثمار "الأمي" AMI. وبشكل إجماعي جدًا يتضافر اليمين واليسار للدفاع عن الثقافة القومية في مواجهة الصناعات الثقافية الأمريكية، بينما يجد العالم السياسي حلفاء بين السينمائيين الفرنسيين والأوروبيين.

الموضوع الثاني الكبير الذي أحاط به التساؤل والشك ينصب على حدود الديمقراطية الثقافية. البعض يشدد على أن الخطاب الإنساني الشامل الساعي إلى تمكين أكبر عدد من الفرنسيين من الوصول إلى الأعمال، والقائم من "مالرو" إلى اليوم، يخفي نخبويته بشكل سيئ. والبعض يشددون على المشكلة المستعصية على الحل ألا وهي مشكلة الحد من التباعدات الاجتماعية في مجال الممارسات الثقافية، بينما يلاحظ آخرون كارهين اضمحلال الثقافة النخبوية والانفتاح على الممارسات البارزة. وعالم الاجتماع "فيليب أورفالينو" Philippe Urfalino يتحدث عن ضياع "بلاغة الوزارة الطنانة الرنانة" التي عبر بها "مالرو" Malraux و"لانج" Lang والتي بادت منذ ذلك الحين وحتى "رينو دونديو دي قابر" Renaud Donnedieu de Vabres، خليفة "أياجون" Aillagon في ربيع عام ٢٠٠٤.

كذلك يحتدم الجدل بين هؤلاء الذين يريدون تخليًا كاملاً واضحًا صريحًا من الدولة عن الالتزام، وحجتهم في ذلك التكلفة العالية لتدخلها، وعدم فاعليتها النسبية وما ينجم عن ذلك من جمود وبين أولئك الذين على العكس يتجهون إلى الدولة على اعتبار أنها "دولة الرعاية الثقافية". وهكذا فالدولة مدعوة منذ عام ٢٠٠٢ من قبل الشركاء الاجتماعيين للتدخل استنادًا إلى النظام النوعي للتأمين ضد بطالة العاملين على فترات متقطعة، وهي منظومة يجري بناء عليها، عن طريق الـ UNEDIC، تحميل جزء من تمويل الثقافة على اشتراكات أرباب المرتبات في القطاع الخاص.

ومن أجل وضع بديل لهذه المنظومة التي وُلدت في عام ١٩٣٦ للسينما، ثم امتدت في عام ١٩٦٤ ثم في عام ١٩٦٨ إلى السمبصريات وإلى العرض الحي، وقد أصبحت في الرمق الأخير ماليًا نتيجة لتفجر العمالة في القطاع، ينادي البعض بأن تتحمل الدولة سد العجز. على أية حال اتجه المحترفون الغاضبون إلى سلطات الدولة، وساروا في عديد من التظاهرات وعمدوا إلى إلغاء المهرجانات في صيف ٢٠٠٣.

ما الخلاصة التي نخلص إليها عن السياسة الثقافية الفرنسية؟ الدولة الثقافية الفرنسية هي "نتاج ترسيب تاريخي" هي في آن واحد "ثمرة صعودٍ طويل متردد بالقوة" وانقطاع أحدثه مجيء اليسار في عام ١٩٨١ وهو ما أعطى الوزارة بُعدًا جديدًا ميزانياً وسياسياً واجتماعياً (فيليب پوربيه "Philippe Poirrier"). في وقت واحد توحى المطالبة الملحّة بـ ١% من الميزانية العامة باستمرار ضعف الميزانية، وترد عمليات إعادة التنظيم المتتالية إلى صنوف من التحيالات الإدارية المميزة لتوسع الوزارة. وهناك شيء آخر ملحوظ وهو أن المحليات أصبحت منذ ذلك الحين مشاركة على نطاق واسع كحال القطاع الخاص الذي يزداد الإلحاح على مطالبته بالمشاركة منذ السبعينيات، من إنشاء "جمعية تطوير الرعاية الصناعية والتجارية" الأدميكال ADMICAL التي أطلق إشارة مولدها "چاك ريجو" Jacques Rigaud في عام ١٩٧٩ إلى القانون الخاص بالرعاية الصادر في أول أغسطس ٢٠٠٣. والمثال الأكثر رمزية على هذا المنعطف هو الافتتاح المرتقب لمركز كبير خاص بالفن المعاصر مولته بالكامل "مبرة بينو" Fondation Pinault في بولونيه بيانكور Boulogne-Billancourt على موقع بجزيرة سيجان Seguin المعقل القديم لمصانع رينو Renault. أما عملية التوزيع المتجانس للمعروض الثقافي في ربوع البلاد بناء على خطة مؤسسية بسيطة، فقد تبدو كأنها انكشمت: فمن بين ١٠٠ محافظة لا تحتكم إلا ٥٣ فقط على مشهد عرض قومي

(ومصطلح "مشهد عرض قومي" يضم منذ عام ١٩٩٢ دور الثقافة القديمة ومراكز العمل الثقافي ومراكز التنمية الثقافية)؛ وعدد المناطق المحرومة من أوركسترا قومي ٥ مناطق فقط. وهذا كله دون الاعتماد على انفجار المعروض الثقافي للمدن والمحافظات والمناطق، وعلى حيوية قطاع الاتحادات والجمعيات وقيام مبادرات من القطاع الخاص في أنشطة مدعومة على نحو متفاوت. من الممكن جدا أن يتكلم الإنسان عن اقتصاد مختلط في معرض الحديث عن قطاع ثقافي قد أحاط به الاحتراف على نطاق واسع.

ثبت موجز بالمراجع

- ABIRACHED R., *La Décentralisation théâtrale*, 4 tomes. Actes Sud, 1992-1995.
- ABRAHAM P., DESNÉ R. (dir.), *Histoire littéraire de la France*, tomes 11, 12 et 13, Éditions sociales, 1978-1980.
- ADDED S., *Le Théâtre dans les années Vichy. 1940-1944*, Ramsay, 1992.
- ARNAUD P. (dir.), *Les Athlètes de la République. Gymnastique, sport et idéologie républicaine (1870-1914)*, Toulouse, Privat, 1987.
- ASSOULINE P., *L'Épuration des intellectuels*, Complexe, 1985.
- AUDOIN-ROUZEAU S., *La Guerre des enfants (1914-1918)*, Armand Colin, 1993, rééd., 2004.
- AUDOIN-ROUZEAU S., BECKER A., *1914-1918. Retrouver la guerre*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2003.
- BAECQUE A. de, *Histoire des Cahiers du cinéma*, tomes 1 et 2, Les Cahiers du cinéma, 1991-1992.
- BAECQUE A. de, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Fayard, 2003.
- BAECQUE A. de, LOYER E., *Histoire du festival d'Avignon*, Gallimard, 2007.
- BANTIGNY L., *Le Plus Bel âge. Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Fayard, 2007.
- BANTIGNY L., JABLONKA I. (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France. XIX^e-XX^e siècles*, PUF, 2009.
- BARBIER F., BERTHO-LAVENIR C., *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Armand Colin, 3^e éd., 2009.
- BARROT O., CHIRAT R., *La Vie culturelle dans la France occupée*, Gallimard, coll. « Découvertes », 2009.
- BARROT O., ORY P., *Entre-deux-guerres. La création française 1919-1939*, F. Bourin, 1990.
- BECKER J.-J., WINTER JAY M., KRUMEICH G., BECKER A., AUDOIN-ROUZEAU S. (dir.), *Guerre et cultures (1914-1918)*, Armand Colin, 1994.
- BELLANGER C., GODECHOT J., GUIRAL P., TERROU F., *Histoire générale de la presse française. Tome 3, De 1871 à 1940*, PUF, 1972.
- BENHAMOU F., *Engouements. Économie du star-system*, Odile Jacob, coll. « Politique actuelle », 2002.

- BERTIN-MAGHT J.-P., *Le Cinéma sous l'Occupation*, Orban, 1989.
- BERTRAND-DORLÉAC L., *L'Art de la défaite (1940-1944)*, Le Seuil, 1993, rééd., 2010.
- BERTRAND-DORLÉAC L., *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, 2004.
- BILLARD P., *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Flammarion, 1995.
- BLANC J., *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme 1940-1941*, Le Seuil, 2010.
- BLANCHARD P., LEMAIRE S., *Culture coloniale, La France conquise par son Empire, 1871-1931*, « Mémoires », Autrement, 2003.
- BLANDIN C. (dir.), *Le Figaro : histoire d'un journal*, Nouveau monde Éditions, 2010.
- BOSCHETTI A., *Sartre et « Les Temps modernes », une entreprise culturelle*, Éditions de Minuit, 1985.
- BOSCHETTI A. (dir.), *L'Espace culturel transnational*, Nouveau monde Éditions, 2010.
- BOSSÉNO C.-M., *La Prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, Gallimard, 1996.
- BOURDON J., *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Anthropos, 1990.
- BRILLANT B., *Les Clercs de 68*, PUF, 2003.
- BRION-GUERRY L. (dir.), *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Klincksieck, 1971.
- BROCHAND C., *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, La Documentation française, 1994.
- BURGUIÈRE A., REVEL J., *Histoire de la France, tome IV. Les Formes de la culture*, Le Seuil, 1993.
- BURRIN P., *La France à l'heure allemande (1940-1944)*, Le Seuil, 1995.
- CABANES B., *La Victoire endeuillée : la sortie de guerre des soldats français 1918-1920*, Le Seuil, 2004.
- CALLU A., EVENO P., JOLY H., *Culture et médias sous l'Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, Éditions du CHTS, 2009.
- CASANOVA P., *La République mondiale des lettres*, Le Seuil, 1999.
- Catalogue Beaubourg, *Paris-Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1982.
- CAUNE J., *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992.
- CHANET J.-F., *L'École républicaine et les petites patries*, Aubier, 1996.
- CHARLE Ch., *Naissance des « intellectuels », 1880-1914*, Éditions de Minuit, 1990.
- CHARLE Ch., *Paris, fin de siècle, Culture et politique*, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 1998.

- CHARLE Ch., *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914)*, Albin Michel, 2008.
- CHARTIER A.-M., HÉBRARD J. (dir.), *Discours sur la lecture (1880-2000)*, PBI-Centre Georges Pompidou/Fayard, 2000.
- CHARTIER R., MARTIN H.-J., *Histoire de l'édition française. Tome 4. Le Livre concurrenté (1900-1950)*, Fayard-Cercle de la Librairie, rééd., 1991.
- CHEBEL D'APOLONIA A., *Histoire politique des intellectuels en France 1944-1954*, Bruxelles, Complexe, 1991.
- CHIMÈNES M., *Mécènes et musiciens : des salons privés aux concerts publics, Paris 1870-1940*, Fayard, 2004.
- CHOLVY G., HILAIRE Y.-M., *Histoire religieuse de la France contemporaine*, tomes 2 et 3, Toulouse, Privat, 1988, rééd., 2000.
- CLASTRES P., DIETSCHY P., *Sport, culture et société en France du XIX^e siècle à nos jours*, Hachette Supérieur, 2006.
- COINTET M., *Histoire culturelle de la France. 1918-1958*, SEDES, rééd., 1989.
- COLIN P. (dir.), *Intellectuels chrétiens et esprit des années vingt*, Cerf, 1997.
- COMPAGNON A., *Le cas Bernard Fay : du Collège de France à l'indignité nationale*, Gallimard, 2001.
- COMTE B., *Une Utopie combattante. L'école des cadres d'Uriage (1940-1942)*, Fayard, 1991.
- CORBIN A. (dir.), *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Aubier, 1995.
- CORCY S., *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Perrin, 2005.
- COULANGEON P., *Sociologie des pratiques culturelles*, La Découverte, coll. « Repères », 2005, rééd., 2010.
- COUTY D. (dir.), *Histoire de la littérature française*, Bordas, 1988, Larousse, rééd., 2002.
- CRUBELLIER M., *Histoire culturelle de la France (XIX^e-XX^e)*, Armand Colin, 1974.
- CRUBELLIER M., *L'École républicaine (1870-1940). Esquisse d'une histoire culturelle*, Christian, 1993.
- CUCHE D., *La Notion de culturel dans les sciences sociales*, La Découverte, coll. « Repères », 1996, rééd., 2010.
- CUSSET F., *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle américaine*, La Découverte, 2003.
- DAGEN P., *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, 1996.
- DARNTON R., *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 2011.
- DE WARESQUIEL E. (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS, 2001.

- DEBRAY R., *Le Pouvoir intellectuel en France*, Ramsay, 1979.
- DEBRAY R., *L'État séducteur*, Gallimard, 1993.
- DELANNOI G., *Les Années utopiques (1968-1978)*, La Découverte, 1990.
- DELPORTE Ch., *Histoire du journalisme et des journalistes en France (du XVII^e siècle à nos jours)*, PUF, 1995.
- DELPORTE Ch., MOLLIER J.-Y., SIRINELLI J.-F. (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, PUF, 2010.
- DIGEON C., *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914*, PUF, 1959. réed., 1992.
- DILLAZ S., *La Chanson sous la Troisième République (1870-1940)*, Tallandier, 1991.
- DONNAT O., *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, La Découverte, 1994.
- DONNAT O. (dir.), *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.
- DONNAT O., COGNEAU D., *Les Pratiques culturelles des Français (1973-1989)*, La Découverte/La Documentation française, 1990.
- DONNAT O., TOLILA P. (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Presses de Sciences-Po, 2003.
- DOSSE F., *Histoire du structuralisme*, 2 tomes, La Découverte, 1992.
- DUBY G., PERROT M. (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, tomes IV et V, Plon, 1991-1992, réed. Perrin, coll. « Tempus », 2002.
- DULPHY A., FRANK R., MATARD-BONUCCI M.-A., ORY P. (dir.), *Les Relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- ECK H. (dir.), *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Armand Colin, Lausanne, Payot, Bruxelles, Complexe, 1985.
- ESQUENAZI J.-P., *Sociologie des publics*, La Découverte, coll. « Repères », 2003, réed., 2009.
- ESTOILE B. DE L', *Le Goût des autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2007, réed., 2010.
- EVENO P., MARSEILLE J. (dir.), *Histoire des industries culturelles en France XIX^e-XX^e siècles*, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002.
- FABIANI J.-L., *Après la culture légitime : objets, publics, autorités*, L'Harmattan, 2007.
- FAURE C., *Le Projet culturel de Vichy. Folklore et Révolution nationale (1940-1944)*, CNRS-Presses universitaires de Lyon, 1989.
- FERRY L., RENAUT A., *La Pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985.
- FINKIELKRAUT A., *La Défaite de la pensée*, Gallimard, 1987.
- FISCHER D., *L'Histoire des étudiants en France de 1945 à nos jours*, Flammarion, 2000.

- FLEURY A., JILEK L., *Une Europe malgré tout (1945-1990) : Contacts et réseaux culturels, intellectuels et scientifiques entre Européens dans la guerre froide*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
- FOUCHÉ P. (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Cercle de la Librairie, 1998.
- FOUCHÉ P., *L'Édition française sous l'Occupation (1940-1944)*. Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris VII, 1987.
- FRANK R., GERVEREAU L., NEYER H.J., *La Course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt 1919-1933*, BDIC, 1992.
- FRODON J.-M., *L'Âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995.
- FRODON J.-M., *La Projection nationale. Cinéma et nations*, Odile Jacob, 1998.
- FUMAROLI M., *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Fallois, 1991.
- FURET F., *Le Passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Robert Laffont, Calmann-Lévy, 1995.
- GAUTHIER Ch., *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées en France de 1920 à 1929*, AFRHC-École des Chartes, 1999.
- GENET-DELACROIX M.-C., *Art et État sous la III^e République. Le système des beaux-arts 1870-1940*, Publications de la Sorbonne, 1992.
- GERVEREAU L., PESCHANSKI D. (dir.), *La Propagande sous Vichy, 1940-1944*, BDIC, 1990.
- GOETSCHÉL P., *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, PUF, 2004.
- GOETSCHÉL P., *Histoire culturelle de la France au XX^e siècle*, La Documentation française, La Documentation photographique, 2010.
- GOULEMONT J.-M., LINDENBERG D., ORY P., PROCHASSON Ch., *Dernières questions aux intellectuels*, O. Orban, 1990.
- GOURNEY B., *Exception culturelle et mondialisation*, Presses de Sciences-Po, 2002.
- GRANGER Ch., *Les Corps d'été. Naissance d'une variation saisonnière, XX^e siècle*, Autrement, coll. « Mémoires : culture », 2009.
- GRANJON M.-C., TREBITSCH M., *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Complexe, 1998.
- GRÉMION P., *Intelligence de l'anticommunisme. Le Congrès pour la liberté de la culture à Paris (1950-1975)*, Fayard, 1995.
- GROHENS J.-C., SIRINELLI J.-F. (dir.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, PUF, 2000.
- GUMFLOWICZ Ph., KLEIN J.-C., *Paris 1944-1954. Artistes, intellectuels, publics : la culture comme enjeu*, Autrement, 1995.
- GUMFLOWICZ Ph., *Les Travaux d'Orphée. Cent cinquante ans de vie musicale en France. Harmonies, chorales, fanfares*, Aubier, 1987.
- HAMON P., ROTMAN P., *Les Intellocrates*, Ramsay, 1981.

- HAMON P., ROTMAN P., *Génération*, tomes 1 et 2, Le Seuil, 1987-1988.
- HARTOG F., *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Le Seuil, 1994, rééd., 2003.
- HEINICH N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, 1998.
- HOURMANT F., *Au Pays de l'avenir radieux, Voyages des intellectuels français en URSS, Cuba et en Chine populaire*, Aubier, 2000.
- HOURMANT F., *Le Désenchantement des clercs. Figures de l'intellectuel dans l'après-Mai 68*, PUR, 1997.
- HUBERT-LACOMBE P., *Le Cinéma français dans la guerre froide 1946-1956*, L'Harmattan, 1996.
- HUBSCHER R., DURRY J., JEU B. (dir.), *L'Histoire en mouvements. Le sport dans la société française, XIX^e-XX^e siècles*, Armand Colin, 1992.
- JACKSON J., *Arcadie. La vie homosexuelle en France de l'après-guerre à la dépenalisation*, Autrement, 2009.
- JEANCOLAS J.-P., *Le Cinéma des Français. 1. La V^e République 1958-1978*, Stock, 1979 ; 2. *Quinze ans d'années trente, 1929-1944*, Stock, 1983.
- JEANCOLAS J.-P., *Histoire du cinéma français*. Nathan Université, 1995, Armand Colin, rééd., 2005.
- JEANNENEY J.-N., CHAUVEAU A. (collab.), *L'Écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Hachette Littératures, 1999, coll. « Pluriel », rééd., 2001.
- JOMARON J. de (dir.), *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1992, LGF, rééd., 1993.
- JOUBERT M.-A., *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Tallandier, 1998.
- JOYEUX-PRUNEL B., « Nul n'est prophète en son pays » ? *L'Internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914)*, Musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009.
- JUDT T., *Un Passé imparfait : les intellectuels en France, 1944-1966*, Fayard, 1993.
- JULLIARD J., WINOCK M. (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Le Seuil, 1996, rééd., 2009.
- KALIFA D., *L'Encre et le Sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Fayard, 1995.
- KALIFA D., *La Culture de masse. Tome 1. 1860-1930*, La Découverte, coll. « Repères », 2001.
- KUISEL R.F., *Le Miroir américain. 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Lattès, 1996.
- LAHIRE B., *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004, rééd., 2006.
- LE GOFF J., RÉMOND R. (dir.), *Histoire de la France religieuse*, tome IV, Le Seuil, 1992.
- LE GOFF J.-P., *Mai 1968, l'héritage impossible*, La Découverte, 1998, rééd., 2002.

- LEBOVICS H., *La Vraie France. Les enjeux de l'identité culturelle, 1900-1945*, Belin, 1995.
- LÉONARD Y. (dir.), « Culture et société », *Les Cahiers français*, La Documentation française, mars-avril 1993, n° 260.
- LEPAPE P., *Le Pays de la littérature, des serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*, Le Seuil, 2003.
- LEQUIN Y. (dir.), ORY P. (collab.), *Histoire des Français, XIX^e-XX^e siècles*, Armand Colin, 1984.
- Les Idées en France, 1945-1988. Une chronologie*, Le Débat, coll. « Folio Histoire », 1989 ; *L'Aventure des idées 89-99*, Le Débat, n° 110-111-112, 2000.
- « Les Impasses de la politique culturelle », *Esprit*, mai 2004.
- LEYMARIE M., SIRINELLI J.-F. (dir.), *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui*, PUF, 2003.
- LINDENBERG D., *Les Années souterraines (1937-1947)*, La Découverte, 1990.
- LIPOVETSKY G., *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983.
- LOOSELEY D., *Popular Music in contemporary France : Authenticity, Politics, Debate*, Oxford, Berg, 2003.
- LOUBET DEL BAYLE J.-L., *Les Non-Conformistes des années trente*, Le Seuil, 1969.
- LOYER E., *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar, Une utopie d'après-guerre*, PUF, 1997.
- LOYER E., *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil, 1940-1947*, Grasset, 2005. Hachette Littératures, coll. « Pluriel », réed., 2007.
- MAISONNEUVE S., *L'Invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Éditions des Archives contemporaines, 2009.
- MARTIN L., *Le Canard enchaîné ou les fortunes de la vertu. Histoire d'un journal satirique (1915-2000)*, Flammarion, 2001.
- MARTIN L., *Jack Lang : une vie entre culture et politique*, Complexe, 2008.
- MARTIN L., VENAYRE S. (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain*, Nouveau monde Éditions. Culture-médias, 2005.
- MARTIN M., *Médias et journalistes de la République*, Odile Jacob, 1997.
- MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Le Seuil, 2003.
- MEUSY J.-J., *Paris-Palaces ou le temps des cinémas 1894-1918*, CNRS Éditions, 1995.
- MILLET C., *L'Art contemporain en France*, Flammarion, 1987, réed., 2005.
- MISSIKA J.-C., WOLTON D., *La Folle du logis, la télévision dans les sociétés démocratiques*, Gallimard, 1983.
- MOLLIER J.-Y. (dir.), *Où va le livre ?*, La Dispute, 2002.
- MOLLIER J.-Y., *L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Fayard, 1988.

- MOLLIER J.-Y., *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, PUF, coll. « Le Nœud Gordien », 2001.
- MOLLIER J.-Y., *Le Camelot et la rue. Politique et démocratie au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Fayard, 2004.
- MONGIN O., *Face au scepticisme (1976-1983). Les mutations du paysage intellectuel ou l'invention de l'intellectuel démocratique*, La Découverte, 1994.
- MONNIER G., *Des Beaux-Arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, La Manufacture, 1991.
- MONNIER G., *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Gallimard, 1995.
- MONTEBELLO F., *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Armand Colin, 2005.
- MOULIN R. (dir.), *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, 1992.
- MOULIN R., *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, coll. « Champs », 2003.
- MURRACIOLE J.-F., *Les Enfants de la défaite. La Résistance, l'éducation et la culture*, Presses de Sciences-Po, 1998.
- NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 1984-1993, Quarto, réed., 1997.
- ORY P. (dir.), *Nouvelle histoire des idées politiques*, Hachette, 1987.
- ORY P., *L'Aventure culturelle 1945-1989*, Flammarion, 1989.
- ORY P., *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Le Seuil, 1983.
- ORY P., *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du front populaire 1935-1938*, Plon, 1994.
- ORY P., *L'Histoire culturelle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.
- ORY P., SIRINELLI J.-F., *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, 1986, réed., 2002, Perrin, coll. « Tempus », 2004.
- OZOUF J. et M., *La République des instituteurs*, Gallimard, Le Seuil, 1992, coll. « Points histoire », réed., 2000.
- PATTIEU S., *Tourisme et travail. De l'Éducation populaire au secteur marchand (1945-1985)*, Presses de Sciences-Po, 2009.
- PELLETIER D., *La Crise catholique en France au XX^e siècle*, Payot, 2002.
- POIRRIER Ph., *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, LGF, 2000.
- POIRRIER Ph., *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles, France, XIX^e-XX^e siècles*. La Documentation française, 1999.
- POIRRIER Ph., *Les Politiques culturelles en France*. La Documentation française. 2002.
- POIRRIER Ph., *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Le Seuil, 2004, réed., 2010.

- POIRRIER Ph. (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation française, 2010.
- POULAIN M. (dir.), *Histoire des bibliothèques françaises*, tome 4, *Les Bibliothèques au XX^e siècle (1914-1990). Les Bibliothèques françaises de 1990 à 2010*, Promodis-éd. Du Cercle de la Librairie, 1992, rééd., 2009.
- PROCHASSON Ch., *Les Années électriques, 1880-1910*, La Découverte, 1991.
- PROCHASSON Ch., *Paris 1900 : essai d'histoire culturelle*, Calmann-Lévy, 1999.
- PROCHASSON Ch., RASMUSSEN A., *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la Première Guerre mondiale (1910-1919)*, La Découverte, 1996.
- PROST A., *Éducation, Société et Politiques. Une histoire de l'enseignement en France de 1945 à nos jours*, Le Seuil, 1992, rééd., 1997.
- PROST A., dans L.-H. PARIAS (dir.), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*. Tome IV. *L'École et la famille dans une société en mutation*, Labat, 1981, Perrin, coll. « Tempus », rééd., 2004.
- PROST A., WINTER J., *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Le Seuil, 2004.
- RACINE N., TREBITSCH M. (dir.), *Sociabilités intellectuelles*, CNRS-Cahiers de l'IHTP, n° 20, mars 1992.
- RACINE N., TREBITSCH M., *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Complexe, 2004.
- RAUCH A., *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Hachette Littératures, coll. « La vie quotidienne », 1996, coll. « Pluriel », rééd., 2001.
- REARICK S., *Pleasures of the Belle Époque. Entertainment and festivity in Turn-of-the century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1985.
- RIEFFEL R., *La Tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, Calmann-Lévy, 1993, Hachette, coll. « Pluriel », rééd., 1995.
- RIOUX J.-P. (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990.
- RIOUX J.-P., SIRINELLI J.-F. (dir.), *Histoire culturelle de la France*. 4. *Le Temps des masses. Le vingtième siècle*, Le Seuil, 1997, coll. « Points histoire », rééd. 2004.
- RIOUX J.-P., SIRINELLI J.-F. (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Complexe, 1991.
- RIOUX J.-P., SIRINELLI J.-F., *La Culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Fayard, 2002, Hachette, coll. « Pluriel », rééd., 2006.
- RIOUX J.-P., SIRINELLI J.-F., *Pour une histoire culturelle*, Le Seuil, 1997.
- RITAINÉ E., *Les Stratèges de la culture*, PFNSP, 1983.
- ROBIN R. (dir.), *Masse et Culture de masse dans les années trente*, Éditions ouvrières, 1991.

- ROGER P., *L'Ennemi américain, Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Le Seuil, 2002.
- ROUDINESCO E., *Histoire de la psychanalyse en France*, Le Seuil, 1986, Fayard, rééd., 1994, LGF, rééd., 2009.
- ROUSSO H., *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Le Seuil, 1987, coll. « Points histoire », rééd., 1990.
- SAEZ G. (dir.), *Institutions et vie culturelles*, La Documentation française, coll. « Les notices », 1996, rééd., 2004.
- SALLÉE A., CHAUCHEAU P., *Music-Hall et Café-concert*, Bordas, 1985.
- SAPIRO G., *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Fayard, 1999.
- SAPIRO G. (dir.), *L'Espace culturel en Europe : de la formation des États-nations à la mondialisation, XIX^e-XX^e siècles*, La Découverte, 2009.
- SASSOON D., *The Culture of the Europeans from 1800 to the Present*, London, Harper Collins, 2006.
- SCHIFFRIN A., *L'Édition sans éditeurs*, La Fabrique, 1999.
- SCHIFFRIN A., *Le Contrôle de la parole. « L'édition sans éditeurs », suite*, La Fabrique, 2005.
- SCHWARTZ V., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, University of California Press, 1998.
- SEIGEL J., *Paris bohème : culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Gallimard, 1991.
- SILVER K.-E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Flammarion, 1991.
- SIMONIN A., *Les Éditions de Minuit (1942-1955). Le devoir d'insoumission*, IMEC, 1994.
- SIRINELLI J.-F., *Intellectuels et passions françaises. Manifestations et pétitions au XX^e siècle*, Fayard, 1990, Gallimard, coll. « Folio Histoire », rééd., 1996.
- SOHN A.-M., *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 60*, Hachette Littératures, coll. « La vie quotidienne », 2001.
- « Splendeurs et misères de la vie intellectuelle » (1), *Esprit*, mars-avril 2001.
- TALIANO-DESGARETS F., *Les Métropoles régionales et la culture, 1945-2000*, La Documentation française, 2007.
- TAMAGNE F., *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, EDLM, 2001.
- THIESSE A.-M., *Le Roman du quotidien, lecteurs et lectures à la Belle Époque*, Le Chemin Vert, 1984, Le Seuil, coll. « Points », rééd., 2000.
- THIESSE A.-M., *Faire les Français : quelle histoire nationale ?*, Stock, coll. « Parti pris », 2010.

- TÉTART Ph. (dir.), *Histoire du sport en France de la Libération à nos jours*. Vuibert, coll. « Sciences, corps et mouvements », 2007.
- TOURNÈS L., *New Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*. Fayard, 1999.
- TOURNÈS L., *Du Phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée XIX^e-XX^e siècle*, Autrement, coll. « Mémoires », 2008.
- URFALINO P., *L'Invention de la politique culturelle*. La Documentation française, 1996, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », rééd., 2004.
- VAÏSSE P., *La III^e République et les Peintres*. Flammarion, 1995.
- VERDÈS-LEROUX J., *Au service du parti : le PC, les intellectuels et la culture*. Fayard-Minuit, 1983.
- VERDÈS-LEROUX J., *Politique et littérature à l'extrême-droite des années 1930 à la Libération*, Gallimard, 1996.
- VEZYROGLOU D., *Le Cinéma en France à la veille du parlant : un essai d'histoire culturelle*, CNRS Éditions, 2011.
- WINOCK M., *Le Siècle des intellectuels*, Le Seuil, 1997, coll. « Points », rééd., 1999.
- YON J.-C., *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Armand Colin, coll. « U », 2010.
- YONNET P., *Jeux, Modes et Masses. La société française et le moderne 1945-1985*, Gallimard, 1985.

باسكاله جوتشيل

- أستاذة فى جامعة باريس الأولى .
- متخصصة فى علوم الثقافة والتاريخ الثقافى، وتاريخ فرنسا الثقافى.
- تتركز بحوثها وكتبها المنشورة على مكونات الثقافة، ومنها على سبيل المثال: الجوانب الاجتماعية والسياسية والتاريخية والحرفية والمنهجيات الحديثة.
- نذكر من أعمالها:
- "استخدامات الصورة فى التاريخ" (٢٠٠٥)، السياسات الثقافية باعتبارها حقلا جديدا فى دراسات التاريخ الثقافى (٢٠٠٨)، "تحو تاريخ الحماية الاجتماعية لحرف العروض المسرحية (٢٠٠٩).

إيمانويله لوييه

- أستاذة فى معهد الدراسات السياسية فى باريس.
- متخصصة فى التاريخ المعاصر وفى علوم الثقافة والتاريخ الثقافى، وتاريخ فرنسا الثقافى.
- تتركز بحوثها وكتبها المنشورة على التاريخ الثقافى للمجتمعات المعاصرة، وعلى المسرح وتأثيره فى المواطن فى عصرنا الحاضر، وعلى دور الإنترنت واليوتوب فى العمل الثقافى، وبالتالى فى قضايا المجتمع فى البلاد المختلفة، وهم نخبة من المفكرين المهمين بالنضال من أجل قضايا الإنسان، ويذكر كتابها الصادر فى عام ٢٠٠٨ حول "الثورة الثقافية فى فرنسا فى مايو ٦٨".
- نذكر على سبيل المثال: "الإنترنت واليون والفنانون الفرنسيون فى المنفى ١٩٤٠ - ١٩٤٧" (٢٠٠٧).
- وجدير بالذكر أن باسكاله جوتشيل وإيمانويله لوييه - علاوة على كتاب تاريخ فرنسا الثقافى من العصر الجميل إلى أيامنا هذه - اشتركا معا فى دراسات منشورة عديدة تناولت السياسة الثقافية فى فرنسا فى الفترة المعاصرة وتفاعلها مع الإبداعات الفردية والجماعية من خلال علوم الثقافة الحديثة.

المترجم فى سطور:

مصطفى ماهر

ولد فى القاهرة فى عام ١٩٣٦. وهو أستاذ بكلية الألسن جامعة عين شمس حيث أسس منذ مطلع الستينيات قسم اللغة الألمانية وآدابها والترجمة على المستوى الأكاديمى، وأدخل علم الترجمة الذى ازداد ترسخاً بمرور الزمن. درس فقه اللغة الألمانية وآدابها، وفقه اللغات ذوات الأصول اللاتينية، وفقه لغات وثقافات الأمم الإسلامية وحصل فيها على الدكتوراه من جامعة كولونيا بألمانيا فى عام ١٩٦٢. له فلسفته الثقافية ونظريته فى الترجمة، ومن أقواله: «تؤدى الترجمة أدواراً حاسمة فى تشكيل الاستقبال الثقافى واستثماره، وفى العمل على التغلب على الحواجز بين الثقافات، محولة الحواجز إلى جسور، إلى أن تتحقق بالترجمة أدق صور ثقافية إنسانية ممكنة معبرة عن تكامل البشر». أهم ترجماته: ترجمة القرآن الكريم كاملاً إلى اللغة الألمانية (نشرتها وزارة الأوقاف والمجلس الأعلى للشئون الإسلامية). له برنامج ترجمة متكامل يقوم على انسجام جهوده الفردية فى مجالات الثقافة وبخاصة الأدب والفلسفة مع الجهود المؤسسية. ظهرت أول ترجماته عن الفرنسية فى عام ١٩٥٢/١٩٥٣ وما زال نشاطه - منذ اعتمده طه حسين مترجماً - مستمرًا منذ أكثر من نصف قرن فى النقل عن الفرنسية والألمانية. تشمل ترجماته المنشورة مجموعة مجلدات المختارات، وأعمالاً أدبية كاملة تمثل العصور المختلفة من العصر الوسيط إلى العصر الحاضر نذكر منها فى مجال كلاسيكيات المسرح الألمانى مسرحيات جوته من البداية إلى الصياغة الأولى لفاوست، ومسرحيات مختارة من أعمال ليشنج وكلايست وكبار المعاصرين من أمثال دورينمات وفريش وهاندكه. ونذكر فى مجال الأدب القصصى السيرة الذاتية لجوته. ولعبة الكريات الزجاجية لهرمن هيسه والقصر والقضية لكافكا. وهو يذكر بامتنان خاص تكريم المؤتمر الدولى الأول للترجمة الذى أقامه المركز القومى للترجمة بمشاركة المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة فى مارس ٢٠١٠ له تقديرًا لعطائه وجهوده فى إثراء حقل الترجمة من العربية وإليها.

التصحيح اللغوي: إبراهيم عبد التواب

الإشراف الفني: حسن كامل

هذا الكتاب من تأليف عالمتين فرنسيتين معاصرتين متخصصتين في تاريخ فرنسا الثقافي هما باسكاله جوتشيل Pascale Goetschel وإيمانويله لوييه Emmanuelle Loyer، وقد راج كتابهما هذا راجا مستحقا، فهو إضافة قيمة إلى علم الثقافة الحديث ومبادئه ومناهجه وتطبيقاته؛ وذلك لإحاطته بالثقافة الفرنسية وتاريخها منذ القرن التاسع عشر (العصر الجميل) وصولا إلى العصر الحاضر وما حفل به من تجديد للثقافة على يد جال لانج وأقرانه؛ كما أن الكتاب يشير إلى مجالات للمقارنة تتيح لنا فهما أفضل لثقافتنا وتواصلنا أقوى مع الثقافات الأخرى. وتشرح المؤلفتان في التمهيد منهجهما القائم على التركيب والإحاطة بكل ما ذهب العلماء المحدثون إلى أنه ينتمي إلى الثقافة. وهكذا نشأ بفضل جهود المؤرخين المجددين فرع من التاريخ العام هو التاريخ الثقافي Histoire Culturelle الذي جدد حقل البحث التاريخي، فشمّل الأحداث المعاصرة والمشكلات المعرفية والمسلمات البحثية، والعلاقة بالعلوم الاجتماعية ذات الصلة، كما تناول أبعاد الثقافة والآراء المتباينة حول مداها، وهي تتراوح من الماهية الثقافية المحصورة في "الثقافة الثقيفية" إلى الثقافة من حيث هي موضوع يدرسه علماء الإنسان الأنثروبولوجيون، يضاف إلى ذلك أن الكتاب يحيط بظواهر الانتشار واستخدامات الوسائط والاستقبال علاوة على الإبداع.

