صدر
ضمن سلسلة دفاتر فلسفية

1
التفكير الفلسفي
2
الطبيعة والثقافة
3
المعرفة العلمية (نفد)
4
الحقيقة
5
اللغة
6
الحداثة
7
حقوق الإنسان
8
الإيديولوجيا
9
العقل والعقلانية
10
العقلانية وانتقاداتها
11
الحداثة وانتقاداتها
-1-
نقد الحداثة من منظور غربي
12
الحداثة وانتقاداتها
-1-
نقد الحداثة من منظور عربي-إسلامي
13
ما بعد الحداثة
-1-
تحديدات
14
ما بعد الحداثة
- 2 -
فلسفتها

دفاتر فلسفية
نصوص مختارة

15

ما بعد الحداثة

III

تجلياتها وانتقاداتها

إعداد وترجمة :
محمـــــد سبيـــــلا وعبد السلام بنعبد العالي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدارالبيضاء 20300 - المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 22 (212) ـ 38 40 40 22 (212)
الموقع : www.toubkal.ma البريد الالكتروني : contact@toubkal.ma

ثم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
دفاتر فلسفية

الطبعة الأولى 2007
© جميع الحقوق محفوظة

الإيداع القانوني رقم : 2007/1750
ردمك 0-30-496-9954

تمهيد

على رغم ما عرفته الحداثة من تحولات كبرى ظهرت تجلياتها سواء في المعمار أو الفن والموسيقى أو الأدب والفلسفة، دعت إلى استحداث مصطلح «ما بعد الحداثة»، إلا أن بعض النقاد لا يرون في تلك التحولات ما يستدعي وضع مصطلح يؤكد على فعل التجاوز. فهم لا يرون في تلك التجليات ما ينم عن تجاوز فعلي.

فما يدعيه الفن ما بعد الحداثي من كونه يجمع بين أساليب مختلفة في العمل الفني الواحد، وكونه يهشم عالم التجربة اليومية ليعيد تركيبه في توليفات غير متوقعة، وكونه يقوم على المفارقة والغموض وانعدام اليقين، إن كل هاته الخصائص ربما لا تدل على ميلاد أشكال جمالية جديدة، بقدر ما تعيد تشغيل تقنيات الحداثة واستراتيجياتها لتدخلها في سياق ثقافي متبدل. لذا فمن الأنسب، في نظرهؤلاء النظر إلى هذه التطورات بوصفها أشكالا مختلفة من الحداثة، لا بوصفها قطيعة معها وتجاوزا لها.

وعلى رغم هذه الانتقادات فربما لا يمكن لأحد أن يجادل فيما عرفته الحساسية الجمالية والممارسات الفنية والمعمارية وتكوينات الخطابات من تحولات ابتداء من ستينيات القرن الماضي على الخصوص. والأهم من ذلك فربما لن يكون من السهل الذهاب إلى القول، مع هابرماس، بأن فلسفة ما بعد الحداثة لم تستطع أن تنفصل عن الحداثة وتتجاوزها، كما لن يكون من اليسير إثبات روابط تشد مفكرا مثل دريدا، على

سبيل المثال، إلى التراث المنحدر من عقلانية الأنوار، وتربط الأسس الفلسفية لما بعد الحداثة، التي أثبتناها في الجزء الثاني من هاته الدفاتر حول «ما بعد الحداثة»، بما قامت عليه الحداثة من أسس !

1. الرأسْمَالِيةُ والحداثةُ وما بعدَ الحَداثة

ت . إيجلتون

في مقاله بعنوان «ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخّرة» (نيولفت ريفيو، رقم 146)، يجادل فريدريك جيمسون Fredric Jameson بأن المقابسة [الباستيش] Pastiche، وليس المحاكاة الساخرة [الباروديا] Parody، هي النمط الملائم لثقافة ما بعد الحداثة.

ويكتب قائلاً إن «المقابسة، مثل المحاكاة الساخرة، هي محاكاة لقناع غريب، حديث بلغة ميتة، لكنها ممارسة محايدة لتلك المحاكاة، بدون أي من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة، مقطوعة الصلة بالحافز التهكمي، ومفرغةً من الضحك ومن أي اقتناع بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التي استعرتها للحظة، مازال ثمة بعض السواء اللغوي الصحي». هذه نقطة ممتازة؛ لكنني أودّ أن أشير هنا إلى أن نوعاً ما من المحاكاة الساخرة ليس غريباً تماماً عن ثقافة ما بعد الحداثة، رغم أنه ليس نوعاً يمكن أن يقال عنه أنه واع بوجه خاص، وما تجري المحاكاة الساخرة له من جانب ثقافة ما بعد الحداثة، بحلها للفن إلى الأشكال السائدة للإنتاج السلعي، ليس أقل من الفن الثوري للطليعة في القرن العشرين. فكأنما ما بعد الحداثة هي، بين أشياء أخرى، نكتة سخيفة على حساب تلك الطليعة الثورية، التي كان أحد دوافعها الرئيسية، كما جادل بيتر بورجر Peter Burger بصورة مقنعة في عمله **نظرية الطليعة** Theory of the Avant-Garde، هو فك الاستقلال الذاتي المؤسسي للفن، ومحو الحدود بين الثقافة والمجتمع السياسي، وإعادة الإنتاج الجمالي إلى مكانه المتواضع، غير المتميز، ضمن الممارسات الاجتماعية ككل. في الأعمال الفنية ذات الطابع السلعي لما بعد الحداثة، يعود الحلم الطليعي للتكامل بين الفن والمجتمع في صورة كاريكاتورية بشعة؛ يُعاد تمثيل مأساة مایاکوفسكي من جديد، لكن كمهزلة هذه المرة. فكأنما تمثل ما بعد الحداثة الانتقام الساخر الذي جاء متأخراً والذي تُوقعه الثقافة البورجوازية بخصومها الثوريين، الذين

يتم الاستحواذ على رغبتهم الطوباوية في اندماج الفن والممارسة الاجتماعية، وتشوّه، وتُعاد إليهم باستهجان بوصفها واقعاً طوباوياً ـ فاسداً Dystopian ـ من هذا المنظور، تحاكي ما بعد الحداثة التحلل الشكلي للفن والحياة الاجتماعية الذي حاولته الطليعة، بينما تُفرغه بلا رحمة من مضمونه السياسي؛ قراءات شعر مایاکوفسكي في ساحة المصنع تصبح أحذية وعلب حساء وارهول Warhol.

أقول كأنما تُحدث ما بعد الحداثة هذه المحاكاة الساخرة، لأن چيمسون على صواب بالتأكيد في زَعمه أنها في الواقع أحياناً، ما تكون بريئة تماماً من أي دافع تهكمي ملتو من هذا النوع، ومُفرَغةً تماماً من نوع الذاكرة التاريخية التي قد تجعل مثل هذا التشويه واعياً بذاته. فوضع كومة من قوالب الطوب في قاعة تيت جاليري Tate gallery مرة قد يعدّ تهكمياً، لكن تكرار هذا الفعل إلى ما لا نهاية هو إهمال مطلق لأي قصد تهكمي من هذا النوع، حيث إن قيمة الصدمة فيه يتم إفراغها بعناد بحيث لا تترك شيئاً يتجاوز الواقعة الفظّة. إن الأسطح المجرّدة من العمق، المجرَّدة من الأسلوب، المجرّدة من التاريخية، المجرّدة من التعلّق العاطفي لثقافة ما بعد الحداثة ليس المقصود منها أن تعني استلاباً، لأن نفس مفهوم الاستلاب لابد أن يطرح خفية حلماً بالأصالة تجده ما بعد الحداثة غير مفهوم تماماً. تلك الأسطح المبطّطة والأوجه الداخلية المجوّفة ليست «مستلبَة» لأنه لم يعد ثمة أي ذات لتُستلب ولاشيء يجري الاستلاب عنه، فـ«الأصالة» لم ترفض بقدر ما نُسيت ببساطة. ومن المستحيل أن نستشفّ من تلك التكوينات، مثلما في الأعمال الفنية للحداثة بمعناها المحدّد، وعياً عابساً، معذباً أو مستهجناً، بالنزعة الإنسانية التقليدية المعيارية التي تطمسها تلك التكوينات. إذ لو كان العمق وهماً ميتافيزيقياً، فلا يمكن إذن أن يكون ثمة شيء «سطحي» بالنسبة لتلك الأشكال الفنية، لأن المصطلح نفسه لم تعد له قوة. هكذا فإن ما بعد الحداثة هي محاكاة ساخرة رهيبة لليوتوبيا الاشتراكية، ألغت كل استلاب بضربة واحدة. إنها برفعها الاستلاب إلى الأسّ التربيعي، مستلبةً إيانا حتى عن استلابنا ذاته، تحضنا على إقرار تلك اليوتوبيا ليس بوصفها غاية بعيدة معينة، بل بصورة مدهشة، على أنها ليست متساوية تماما أقل من الحاضر نفسه، الطافح كماهي الحال بوضعيته الفظّة والذي لا يخدشه أدنى أثر للنقص. إن التشيؤ، بعد أن مدّ امبراطوريته عبر مجمل الواقع

الاجتماعي، يمحو نفس المعيار الذي يمكن بواسطته إدراكه على ماهو عليه وبذلك يلغي نفسه بصورة ظافرة، مُعيداً كل شيء إلى وضعه الاعتيادي. كان الغموض الميتافيزيقي التقليدي مسألة أعماق، وضروب غياب، وأسساً، واستكشافات سحيقة؛ بينما غموض بعض الفن الحداثي هو مجرد الحقيقة التي توجّه الذهن إلى أن الأشياء هي ماهي، متطابقة مع ذاتها على نحو تآمري، ومجرّدة تماماً من العلّة، أو الدافع، أو الإقرار؛ أما بعد الحداثة فتحافظ على هذه الهوية ـ الذاتية، لكنها تمحو فضائحيتها الحداثية. يتم تجاوز مأزق ديشيد هيوم بدمج بسيط: الواقع هو القيمة. واليوتوبيا لا يمكن أن تنتمي إلى المستقبل لأن المستقبل، في هيئة التكنولوجيا، قد حلّ فعلاً، متزامناً تماماً مع الحاضر. ووليام موريس، في حلمه بأن يذوب الفن في الحياة الاجتماعية، يتضح أنه، كما يبدو، كان نبياً حقيقياً للرأسمالية المتأخرة: إذ أن الرأسمالية المتأخرة، باستباقها لتلك الرغبة، وبتحقيقها لها بتعجل سابق للأوان، فإنها تقلب نفس منطقها ببراعة وتعلن أن العمل الفني إذا كان سلعة، فإن السلعة يمكنها دائماً أن تكون عملاً فنياً. إن «الفن» و«الحياة» يتهاجنان ـ فعلاً ـ مما يعني القول بأن الفن يصوغ نفسه في قالب بشكل سلعي يكون مكتسباً بالفعل ببريق جمالي، وذلك في حلقة محكمة الإغلاق. يبدو أن الآخرة eschaton قد حلّت فعلاً تحت أنوفنا ذاتها، لكنها بلغت من الانتشار والمباشرة حدّ أن تصير لا مرئية لأولئك الذين مازالت عيونهم موجهة بعناد صوب الماضي أو المستقبل.

احتقرتْ الجماليات الإنتاجية النزعة لطليعة بداية القرن العشرين مقولة «التمثيل» representation الفني بالنسبة لفن سيكون «انعكاساً» بدرجة أقل من كونه تدخلاً مادياً وقوة منظّمة. أما جماليات ما بعد الحداثة فهي محاكاة ساخرة كئيبة لتلك النزعة المضادة للتمثيل: فإذا لم يعد الفن يعكس، فليس ذلك لأنه يسعى إلى تغيير العالم وليس إلى محاكاته، بل لأنه ليس ثمة في الحقيقة شيء يمكن عكسه، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسه صورةً فعلاً، استعراضاً، شبيهاً simulacrum، اختلافاً Fiction مجانياً. والقول بأن الواقع الاجتماعي قد أصطبغ على نطاق واسع بالطابع السلعي، يعني القول بأنه قد أصبح على الدوام «جمالياً» في نسيجه، وتغليفه، وصنميته، وليبيديته، وأن يعكس الفن الواقع يعني إذن بالنسبة له أنه لا يفعل أكثر من أن يعكس

ذاته مرآوياً، في مرجعيته ـ ذاتية مبهمة هي في الحقيقة إحدى أعمق بنيات صنمية السلعة. فالسلعة هي صورة بمعنى «انعكاس» أقل مما هي صورة لذاتها، وكلّ وجودها المادي مكرس لتقديمها ـ الذاتي؛ وفي مثل هذا الشرط فإن الفن الأكثر أصالة في تمثيله يصبح، بصورة متناقضة، هو العمل الفني المضاد ـ للتمثيل والذي يبين إمكانه وحقيقته مصير كل موضوعات الرأسمالية المتأخرة. إذ لو كانت لا واقعية الصور الفنية تعكس مرآوياً لا واقعية مجتمعها ككل، فإن هذا يعني إذن أنها لا تعكس مرآوياً شيئاً واقعياً ومن ثم لا تعكس مرآوياً على الإطلاق في الحقيقة. وتحت هذا التعارض تكمن الحقيقة التاريخية في أن نفس الاستقلال الذاتي والهوية الذاتية الفظة للعمل الفني ما بعد الحداثي هي تأثير تكامله الشامل ضمن نظام اقتصادي يكون فيه ذلك الاستقلال الذاتي، في شكل صنمية السلعة، هو الحالة السائدة.

إن رؤية الفن على طريقة الطليعة الثورية، ليس بوصفه موضوعاً اكتسب الطابع المؤسسي بل بوصفه ممارسة استراتيجية، أداءً، إنتاجاً: كل هذا، من جديد، يجد مسخه الكاريكاتوري على نحو فظيع على يد الرأسمالية المتأخرة، التي يكون مبدأ الأدائية هو كل ما يهم، بالنسبة لها، كما أبرز جان ـ فرانسوا ليوتار Jean Francois Lyotard. ففي كتابه «الوضع ما بعد الحداثي The Postmodern Condition»، يلفت ليوتار الانتباه إلى «إخضاع» الرأسمالية «الشامل لمقولات الإدراك لهدف أفضل أداء ممكن»؛ ويكتب «إن ألعاب اللغة العلمية، تصبح ألعاب الأغنياء، التي يكون فيها للأغنى أياً كان أفضل فرصة لأن يكون على صواب». وليس من الصعب، إذن، رؤية علاقة بين فلسفة ج. ل. أوستن وبين شركة آي. بي. إم IBM، أو بين مختلف النزعات النيتشوية ـ الجديدة لحقبة ما بعد ـ البنيوية وبين شركة ستاندارد أويل. وليس من المدهش أن تكون النماذج الكلاسيكية للصدق والإدراك مكروهة بشكل متزايد في مجتمع ما يهم فيه هو ما إذا كنت تُسلّم البضائع التجارية أو البلاغية. وسواء بين مُنظّري الخطاب أو معهد المديرين، لم يعد الهدف هو الصدق بل الأدائية، ليس العقل بل السلطة.

وأعضاء اتحاد الصناعة البريطانية CBI هم بهذا المعنى ما بعد ـ بنيويون تلقائيون بالنسبة لشخص ـ ساخط تماماً (ألم يعلموا ذلك) إزاء الواقعية الابستمولوجية ونظرية الصدق القائمة على التناظر Correspondence. وكون الأمر على هذا النحو ليس سبباً

للتظاهر بأن باستطاعتنا أن نعود متنفسين الصعداء إلى جون لوك أو جورج لوكاتش؛ بل إنه مجرد إقرار بأنه ليس من السهل دائماً التمييز بين الهجمات الراديكالية سياسياً على الابستمولوجيا الكلاسيكية (والتي يجب أن نعدّ من بينها لوكاتش المبكر نفسه، جنباً إلى جنب مع الطليعة السوفيتية) وبين الهجمات الصارخة الرجعية. وفي الحقيقة، فإن من علامات هذه الصعوبة أن ليوتار نفسه؛ بعد أن رسم بجهامة الخطوط العريضة لأكثر الجوانب قمعية لمبدأ الأدائية الرأسمالي performativity principk لم يجد لديه ما يقدمه فعلاً بدلاً منه سوى ما يعادل في أثره طبعةً فوضوية لنفس هذه الإبستمولوجيا، أعني مناوشات حرب عصابات لـ «خطاب هامشي» paralogism [بارا لوچيزم] «يمكنه من حين لآخر أن يُحدث انقطاعات وقلاقل، وتناقضات، وتوقّفات كارثية متناهية الصغر في هذا النسقّ التقني ـ العلمي الإرهابي. باختصار، تُوجَّه براجماتية «جيدة» ضد براجماتية «سيئة»؛ لكنها ستكون دوماً خاسرة منذ البداية، لأنها قد تخلّت منذ زمن طويل عن حكاية التنوير الكبرى grand narrative عن الانعتاق الإنساني، الذي نعلم جميعنا الآن أنها ميتافيزيقية سيئة السمعة.

ولا يشك ليوتار في أن «النضالات [الاشتراكية] وأدواتها قد تحوّلت إلى مُنظّمات للنظام في كل المجتمعات المتقدمة، وهذا يقين أوليمبي ربما تحسده أو تتساءل عنه المسز ثاتشر، بينما أكتب هذا الكلام. (وليوتار يلتزم الصمت الحكيم بصدد الصراع الطبقي خارج الدول الرأسمالية المتقدمة) وليس من السهل رؤية كيف أن التجريب العلمي النافر غير الأرثوذكسي سيسبب الكثير من المتاعب للنظام الرأسمالي إذا كان هذا النظام فعّالاً بما يكفي لكي ينفي كل الصراع الطبقي برمته. إن «العلم ما بعد الحداثي»، كما يوحي فريدريك جيمسون في مقدمته لكتاب ليوتار، يلعب هنا الدور الذي كان يضطلع به فن الحداثة العليا ذات حين، والذي كان على نحو مماثل إعاقة disruption تجريبية للنسق المعطى؛ ورغبة ليوتار في النظر إلى الحداثة وما بعد الحداثة باعتبارهما متصلتين الواحدة بعد الأخرى، هي في جزء منها رفضٌ لمواجهة الحقيقة المزعجة المتمثلة في أن الحداثة قد أثبتت أنها فريسة لإضفاء الطابع المؤسسي عليها. وكلتا المرحلتين الثقافيتين هما بالنسبة لليوتار تبدّيات لذلك الشيء الذي يفلت من، ويربك التاريخ بقوة الآن الانفجارية، ما ينتمي إلى «الخطاب الهامشي» Paralogic

بوصفه قفزةً ممكنة بالكاد، تجعل العقل يُجعل، إلى الهواء الطلق تُسقط كابوس الزمنية temporality والحكاية الكونية global narrative الذي يحاول بعضنا الاستيقاظ منه. إن الخطاب الهامشي، مثله مثل الفقراء، معنا دوما، لكن ذلك فقط لأن النظام معنا دوماً كذلك. إن «ماهو حديث» ليس ممارسة ثقافية معينة أو فترة تاريخية معينة، يمكنها من ثم أن تعاني الهزيمة والاستيعاب؛ بقدر ماهو نوع من الإمكانية الأنطولوجية الدائمة لإحداث انقطاع في كل التقسيمات إلى مراحل تاريخية، بقدر ماهو إيماءة لازمنية جوهرياً لا يمكن تكرارها أو حسابها ضمن حكاية تاريخية لأنها ليست سوى قوة لا زمانية تُكذّب كل ذلك التصنيف الخطّي. ومثلما بالنسبة لكل تمرّد فوضوي أو على طريقة كامو، فإن الحداثة لا يمكن هكذا أن تموت حقاً على الإطلاق ـ وقد عادت لتطفو على السطح في زماننا على أنها علم بارالوجي [ينتمي إلى الخطاب الهامشي] لكن السبب في أنها لا يمكن أبداً أن تصير أسوأ ـ حقيقة أنها لا تحتل نفس المجال الزمني أو الفضاء المنطقي الذي تحتله غريماتها ـ هو بالذات السبب في أنها لا يمكنها أبداً أن تهزم النظام. ومزيج التشاؤم والابتهاج المميّز لما بعد ـ البنيوية ينبع على وجه الدقة من هذا التناقض. إن التاريخ والحداثة يلعبان لعبة القط والفأر التي لا تنتهي داخل وخارج الزمن، ولا يستطيع أي منهما القضاء على الآخر لأنهما يحتلان مواقع أنطولوجية مختلفة. «اللعبة» بالمعنى الإيجابي ـ اللهو اللّعبي للإعاقة والرغبة ـ تستهلك نفسها في شقوق «اللعبة» بالمعنى السلبي ـ نظرية اللعب، النسق التقني ـ العلمي ـ في نزاع وتواطؤ بلا نهاية. هنا تعني الحداثة حقاً «نسياناً» نشيطاً «نيتشوياً للتاريخ: فقدان الذاكرة الصحي للحيوان الذي كتب بإرادته قراراته الخسيسة ذاتها وبذلك صار حراً. وهكذا فإنها العكس التام لـ «الحنيني الثوري» لدى والتر بنيامين: أي القدرة على التذكّر النشيط باعتباره استدعاءً واستحضاراً طقسياً لتقاليد المقهورين في التحام Constellation عنيف مع الحاضر السياسي. وليس عجيباً أن يكون ليوتار معارضاً بعمق لأي وعي تاريخي من هذا النوع، مع احتفائه الرجعي بالحكايات narrative باعتبارها حاضراً أبدياً بدل أن تكون تذكراً ثورياً للمقموعين ظلماً. ولو استطاع التذكر بهذه الطريقة البنيامينية، لأصبح أقل ثقة في أن الصراع الطبقي يمكن استنصاله ببساطة، كذلك ما كان يمكنه لو كان قد استوعب عمل بنيامين على نحو كاف، أن يستقطب في ذلك

التعارض الثنائي التبسيطي ـ وهو تعارض نمطي بالنسبة لكثير من الفكر ـ ما بعد ـ البنيوي ـ حكايات التنوير الكبرى الكلية الطابع من جهة والميكرو ـ سياسي أو البارالوجي [ما ينتمي إلى الخطاب الهامشي] من جهة ثانية (ما بعد الحداثة باعتبارها موتاً للميتا ـ حكايات) إذ أن تأملات بنيامين البارعة على نحو لا يسبُر غوره توقع الاضطراب فوراً في أي مخططات ثنائية ما بعد ـ بنيوية من هذا النوع. من المؤكد أن «تقاليد» بنيامين هي كل من نوع معين، لكنها في الوقت نفسه نزعاً لا يتوقف للطابع الكلّي عن تاريخ طبقة حاكمة ذي طابع ظافر؛ أنها معطى بمعنى معين، لكنها تنبني على الدوام ابتداءً من نقطة الحاضر المتميزة؛ وهي تعمل كقوة تفكيك داخل أيديولوجيات تاريخ مهيمنة، لكن يمكن أيضاً النظر إليها بوصفها حركة تضفي الطابع الكلّي يمكن في إطارها لتآلفات، وتناظرات والتحامات مباغتة أن تتشكل بين نضالات متنافرة.

كذلك يلهم حسّ نيتشوي بماهو «حديث» عمل أكثر التفكيكيين الأمريكيين نفوذاً، ألا وهو بول دي مان Paul de Man و رغم أن ذلك ينطوي على لمسة مفارقة إضافية. لأن «النسيان النشيط»، كما يجادل دي مان، لا يمكن أن يكون ناجحاً تماماً أبداً: فالفعل الحداثي المتميز، الذي يسعى إلى محو أو وقف التاريخ، يجد نفسه في نفس تلك اللحظة مستسلماً للنسب الذي يسعى إلى قمعه، مؤبّداً له بدل أن يلغيه. وفي الحقيقة، فإن الأدب بالنسبة لدى مان ليس أقل من هذه المحاولة المحكوم عليها باستمرار، والتي تُبطل نفسها على نحو تهكمي لجعله جديداً، إنه العجز الذي لا يتوقف عن الاستيقاظ تماماً من كابوس التاريخ: إن «الجاذبية المستمرة للحداثة، الرغبة في الإفلات من الأدب صوب واقع اللحظة، تسود وبانطوائها على نفسها، بدورها، تولّد تكرار واستمرار الأدب» وحيث إن الفعل والزمنية لا ينفصلان، فإن حلم الحداثة في التولّد ـ الذاتي، جوعها للقاء مع الواقعي دون توسط تاريخي، متصدّع داخلياً، ومحبط ذاتياً: فالكتابة هي قطع تقاليد تعتمد على مثل ذلك القطع من أجل إعادة إنتاجها الذاتية. إننا جميعاً، في آن واحد وبلا فكاك، حداثيون وتقليديون، وهما مصطلحان لا يشيران بالنسبة لدى مان لا إلى حركات ثقافية ولا إلى إيديولوجيات جمالية بل إلى نفس بنى تلك الظاهرة ذات الوجهين، التي هي دائماً وفي نفس الآن داخل وخارج الزمن، والمسماة بالأدب، حيث يصوّر هذا المأزق المشترك نفسه بوعي

ذاتي بلاغي. والتاريخ الأدبي هنا، كما يجادل دي مان، «يمكنه حقاً أن يكون نموذجاً للتاريخ عموماً؛ وما يعنيه هذا، إذا ترجمناه من لغة دي مان، هو أنه رغم أننا لن نتخلى أبداً عن أوهامنا السياسية الراديكالية (الفانتازيا الأثيرة في تحرير أنفسنا من التقاليد ومواجهة الوجود الواقعي العادي، وهي حالة مرضية دائمة للأمور الإنسانية، كماهي الحال)، فإن تلك الأفعال ستثبت دوماً أنها تنهزم ذاتياً، سوف يستوثبها دوماً تاريخٌ تنبأ بها وتَشبَّث بها بوصفها جيلاً لدوامه-الذاتي. أي أن اللجوء الراديكالي الجسور إلى نيتشه. يتكشف عن أنه يَضع المرء في موضع ديمقراطي ليبرالي ناضج، متشكك بتجهم لكنه أصيل التسامح إزاء الغرابات الراديكالية للشباب.

إن موضوع الرهان هنا، خلف قناع مناظرة حول التاريخ والحداثة، ليس أقل من العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة. إذ لو تم تعريف الممارسة بأسلوب نيتشوي جديد على أنها خطأ تلقائي، أو عمى مثمر أو فقدان ذاكرة تاريخي، فلن تكون النظرية بالطبع أكثر من تأمل مُنهَك في استحالتها النهائية. والأدب، ذلك الموقع الشكّي الذي ينضفر فيه الصدق والخطأ بلا فكاك، هو في آن واحد ممارسة وتفكيك للممارسة، فعل تلقائي وحقيقة نظرية، إيماءة في سعيها إلى لقاء دون وسيط مع الواقع تفسِّر في اللحظة ذاتها هذا الدافع نفسه على أنه اختلاف Fiction ميتافيزيقي. الكتابة هي فعل وكذلك تأمل في ذلك الفعل، لكن الاثنين منفصلان أنطولوجياً؛ والأدب هو المكان المتميّز حيث تصل الممارسة إلى معرفة وتسمية اختلافها الأبدي عن النظرية. وليس مدهشاً، إذن، أن تقوم آخر جملة في مقالة دي مان بانعطافة مفاجئة إلى ماهو سياسي: «إذا مددنا هذا المفهوم إلى ما وراء الأدب، فإنه يؤكد ببساطة أن أسس المعرفة التاريخية ليست هي الحقائق الإمبيريقية بل النصوص المكتوبة، حتى ولو تخفّت هذه النصوص تحت قناع حروب وثورات». إن نصاً يُستهل بمشكلة في التاريخ الأدبي يختتم كهجوم على الماركسية. لأن الماركسية بالطبع وقبل كل شيء هي التي أصرّت على أن الأفعال يجب أن تكون مُطلَعَة نظرياً والنظريات تحريرية، وهي مفاهيم قادرة على القضاء على حجة دي مان برمتها. إذ فقط بفضل دوجمائية نيتشوية أولية-هي أن الممارسة عمياء-ذاتياً بالضرورة، والتقاليد مُعوقة بالضرورة-يستطيع دي مان التوصل إلى تشككاته المهدئة سياسياً. ومع وجود هذه التعريفات الأولية، فإن تفكيكاً حصيفاً لتعارضاتها

الثنائية يكون أمراً جوهرياً من الناحية السياسية، إذا كان للإيمان النيتشوي الموجب Offirmative بالفعل الإيجابي ألاّ يُرَخَّص بسياسة راديكالية؛ لكن ليس مسموحاً لذلك التفكيك أن يغيِّر من اليقين الميتافيزيقي في أن ثمة في الحقيقة بنية سائدة وحيدة للفعل (العمى، الخطأ) وشكل وحيد من التقاليد(توقع الارتباك بدل أن تمكّن من اللقاء بـ «الواقعي»). وتقترب ماركسية لوى التوسير من هذه النزعة النيتشوية: فالممارسة هي أمر «خيالي» يزدهر على كبت الفهم النظري الحق، والنظرية هي تأمل بصدد الاختلافية Fictionality الضرورية لذلك الفعل. والاثنان، مثلما عند نيتشه ودي مان، منفصلان أنطولوجياً، ولا-متزامنان بالضرورة.

يتميز دي مان، إذن، بأنه أكثر تعقلاً إزاء إمكانات التجربة الحداثية من ليوتار المتسرع في احتفائه بعض الشيء. فكل الأدب بالنسبة لدى مان هو حداثة مُحطَّمة أو مُعاقة، وأكتساب تلك الدوافع للطابع المؤسسي هو أمر دائم وليس سياسياً. إنه في الحقيقة جزءٌ مما يصنع الأدب في المقام الأول، مؤسسٌ لإمكانيته ذاتها. فكأنما، في مفارقة حداثية نهائية، يتملك الأدب ويُجهض نفس اكتسابه للطابع المؤسسي الثقافي بأن يتمثله نصياً، فمحتضناً نفس السلاسل التي تقيّده، مكتشفاً نفس شكله السلبي للتسامي Transcendence في قدرته على التسمية البلاغية، وبذلك يُبعد جزئياً، فشله المزمن في معانقة الواقعي. أن العمل الحداثي-وكل الأعمال الفنية هي كذلك-هو العمل الذي يعرف أن التجربة الحداثية (اقرأها أيضاً «السياسية») عاجزة في النهاية. والطفيلية المتبادلة بين التاريخ والحداثة هي تفسير دي مان الخاص للمأزق ما بعد-البنيوي للقانون والرغبة، الذي يزداد فيه الدافع الثوري جموحاً وهذياناً بينما يتغذّى على مقتنات سجنه الشحيحة.

إن إصرار دي مان على إسباغ الطابع الأنطولوجي على الحداثة ونزع طابعها التاريخي، والذي هو جزء من الجدال المتصل، الصامت، المناهض للماركسية الذي يجري خلال كل أعماله، يتوقف مرة على الأقل ليتأمل فيما يمكن أن يعنيه المصطلح فعلاً. إلاّ أن بيري آندرسون Perry Anderson، في مقاله النيِّر «الحداثة والثورة» (نيولفت ريفيو، العدد 144)، يختتم برفض نفس تحديد «الحداثة» باعتباره «مفتقراً تماماً إلى مضمون إيجابي... ومرجعه الوحيد هو مجرد مرور الزمن نفسه». هذه النزعة

الاسمية nominalism الناقدة الصبر مفهومة بدرجة معينة، إذا نظرنا إلى مرونة المفهوم؛ إلاّ أن نفس ضبابية الكلمة قد تكون ذات مغزى بمعنى معين. لأن «الحداثة» كمصطلح تعبّر عن، وتكسو بالغموض في آن واحد، حس بالمفترق التاريخي الخاص للمرء باعتباره مشحوناً على نحو غريب بالأزمة والتغيير. إنها تعني وعياً ذاتياً مثقلاً بالاحتمالات، مشوشاً لكنه مثيرٌ في حدّته، باللحظة التاريخية الخاصة للمرء، وعياً متشككاً في نفسه ومغبطاً نفسه في نفسَ الآن، وعياً قلقاً وظافراً معاً. إنها توحي في نفس الوقت بكبح وإنكار التاريخ في الصدمة العنيفة للحاضر المباشر، الذي يمكن من نقطته المتميزة ويرضى عن النفس وضع كل التطورات السابقة في سلّة نفايات «التقاليد»، وبحسّ مربك بالتاريخ الذي يتحرك بقوة وإلحاح غريبين ضمن إطار تجربة المرء المباشرة، راهن بصورةٍ ضاغطة لكنه مُصمت بصورة مُعذّبة. كل الحقب التاريخية حديثة بالنسبة لنفسها، لكنها لا تحيا جميعاً تجربتها بهذا النمط الإيديولوجي. وإذا كانت الحداثة تحيا تاريخها بوصفه حاضراً بطريقة فريدة، وبإصرار، فإنها تخبرُ كذلك حساً بأن هذه اللحظة الحاضرة تنتمي على نحوٍ ما إلى المستقبل، الذي ليس الحاضر بالنسبة له سوى تَوَجُّه؛ بحيث إن فكرة الآن فكرة الحاضر بإعتباره حضوراً مكتملاً يحجب الماضي، يحجبها هي نفسها وبشكل متقطع وعي بالحاضر بوصفه إرجاءً، بوصفه انفتاحاً مُستثاراً فارغاً على مستقبل حل فعلاً بمعنى من المعاني، ولم يأت بعد بمعنى من المعاني، ولم يأت بعد بمعنى آخر. إن ماهو «حديث»، بالنسبة لمعظمنا، هو ذلك الذي يجب دائماً أن نلحق به: والاستخدام الشعبي لمصطلح «مستقبلي»، للإشارة إلى التجربة الحداثية، هو أمر مميّز لهذه الحقيقة إن الحداثة ـ وهنا يمكن أعطاء قضية ليوتار بعض المعقولية المشروطة ـ ليست لحظة دقيقة في الزمن بقدر ماهي إعادة تقييم للزمن ذاته، إنها حسٌ بتحول مرحلي في نفس معنى وشرط mondality الزمنية، انقطاع كيفي في أساليبنا الإيديولوجية للتاريخ المعاش. وما يبدو أنه يتحرك في تلك اللحظات ليس «التاريخ» بقدر ماهو ذلك الشيء الذي يفلت من زمامه نتيجة انقطاع التاريخ ووقفه؛ والصور الحداثية النمطية للدوامة والهاوية، التدويمات inruptions «الرأسية» إلى الزمنية والتي تموج داخلها القوى بلا كلل في كسوف للزمن الخطّي، تمثل هذا الوعي المتنافر. وهكذا، في الحقيقة، بفعل تقسيم التاريخ إلى فضاءات

Spatializing أو «التحامه» Comstellating لدى بنيامين، مما يفرض عليه سكوناً مفزعاً وفي نفس الوقت يجعله يومض بكل قلق الأزمة أو الكارثة.

إن الحداثة العليا، كما جادل فريدريك جيمسون في موضع آخر، قد ولدت دفعة واحدة مع الثقافة السلعية المعمَّمة. وهذه حقيقة بصدد تكوينها الداخلي، وليس مجرد تاريخها الخارجي. فالحداثة هي، بين أشياء أخرى، استراتيجية يقاوم بها العمل الفني إسباغ طابع السلعة عليه، ويعض بالنواجذ ضد تلك القوى الاجتماعية التي تنحط به إلى مرتبة شيء قابل للتبادل. إلى هذا المدى، فإن الأعمال الحداثية في تناقض مع نفس وضعها المادي، ظواهر منقسمة ذاتياً تُنكر في أشكالها الخطابية واقعها الاقتصادي البائس. فمن أجل صدّ ذلك الاختزال إلى وضع السلعة، يضع العمل الحداثي المرجع أو العالم التاريخي الواقعي بين أقواس، ويكثّف أنسجته ويشوش أشكاله ليجهض قابلية الاستهلاك الفورية، ويلف نفسه بلغته الخاصة بصورة واقية ليصبح شيئاً هو غاية نفسه على نحو غامض، متحرراً من كل تعامل ملوث مع الواقعي. ومستغرقاً في تأمل ذاتي في وجوده ذاته، فإنه يباعد نفسه من خلال السخرية irony عن عار كونه لا يعدو أن يكون شيئاً فظاً، متطابقاً مع ذاته. لكن أشد المفارقات تدميراً هي أن العمل الحداثي بقيامه بهذا يهرب من أحد أشكال التحول إلى سلعة ليسقط فريسة شكل آخر. فإنه لو كان يتجنب إذلال أن يصبح شيئاً مجرداً ضمن سلسلة، وقابلاً للتبادل الفوري، فإنه لا يفعل ذلك إلاّ بفضل إعادة إنتاج ذلك الجانب الآخر للسلعة الذي هو صنميتها. إن العمل الفني الحداثي، المستقل ذاتياً، والذي يحترم نفسه، وغير القابل للنفاذ، في كل بهائه المنعزل، هو السلعة بوصفها صنماً وهي تقاوم السلعة بوصفها تبادلاً، وحلُّه للتشيؤ ينطلق من نفس هذه المشكلة.

وعلى صخرة تلك التناقضات سيتهاوى مجمل المشروع الحداثي في النهاية. ففي وضع الحداثة للعالم الاجتماعي الواقعي بين أقواس، إقامة مسافة نقدية، نافية، بين نفسها وبين النظام الاجتماعي الحاكم، لابد للحداثة في نفس الوقت أن تضع بين أقواس القوى السياسية التي تسعى لتغيير ذلك النظام. وثمة في الحقيقة حداثة سياسية. فماذا يكون برتولت بريخت سوى ذلك؟ ـ لكنها ليست سمة مميّزة للحركة ككل. وفضلاً عن ذلك، فإن العمل الحداثي، بإزاحته لنفسه من المجتمع إلى فضائه الخاص

غير القابل للنفاذ، يعيد بشكل متناقض إنتاج - بل ويكثّف في الحقيقة - نفس وهم الاستقلال الذاتي الجمالي الذي يميّز النظام البورجوازي الإتساني النزعة والذي يحتج هو ضده أيضاً. فالأعمال الحداثية هي «أعمال» في نهاية الأمر، كيانات متحفظة ومحدّدة الحدود رغم كل اللعب الحر داخلها، وهذا بالضبط ما تفهمه مؤسسة الفن البورجوازية. والطليعة الثورية، التي عاشت هذا المأزق هزمت على يد التاريخ السياسي. أما ما بعد الحداثة، فإنها حين تواجه هذا الموقف، سوف تسلك الطريق الأخرى للخروج منه. إذ لو كان العمل الفني سلعة «حقاً»، فيجب عليه إذن أن يُسلّم بذلك، بكل سبق الإصرار Sang froid الذي يمكنه أن يستجمعه. وبدل أن يتعذّب في نزاع لا يُحتمل بين واقعه المادي وبنيته الجمالية، فإن بإمكانه دوماً أن يهدم هذا النزاع على أحد جانبيه، ليصبح جمالياً ماهو عليه اقتصادي. ومن ثم، فإن التشيؤ الحداثي - العمل الفني بوصفه صنماً منعزلاً - يُستبدل بتشيؤ الحياة اليومية في ساحة السوق الرأسمالية. السلعة بوصفها تبادلاً قابلاً للاستنساخ ميكانيكياً تطرد السلعة بوصفها هالةQuro سحرية. في تعقيب ساخر على عمل الطليعة، ستذيب ثقافة ما بعد الحداثة حدودها الخاصة وتصبح متشاركة في الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطبغة بالطابع السلعي، والتي لا تعترف تبادلاتها وتحولاتها الدائمة على أية حال بأي حدود شكلية لا يجري انتهاكها باستمرار. إذا كان النظام الحاكم يمكنه تملّك كل الأعمال الفنية، فمن الأفضل إذن إجهاض هذا المصير بصفاقة بدل معاناته تُرهاً: أن ماهو سلعة فعلاً هو فقط ما يمكنه أن يقاوم اكتساب الطابع السلعي. وإذا كان عمل الحداثة العليا قد اكتسب الطابع المؤسسي ضمن البنية الفوقية، فسوف تردّ ثقافة ما بعد الحداثة بصورة مُلغزة على تلك النزعة النخبوية بوضع نفسها ضمن الأساس: فالأفضل، كما لاحظ بريخت، البدء من «الأشياء الجديدة السيئة»، بدل البدء من «الأشياء القديمة الجيدة».

إلاّ أن ما بعد الحداثة تتوقف هنا أيضاً. فتعليق بريخت يشير إلى العادة الماركسية في استخلاص اللحظة التقدمية من واقع يكون من نواح أخرى عصياً على القبول أو متنافراً، وهي عادة تجد مثالاً جيداً لها في احتضان الطليعة المبكرة لتكنولوجيا قادرة على التحرير والاستبعاد كليهما. وفي مرحلة لاحقة، أقل نشوةً من الرأسمالية التكنولوجية. فإن ما بعد الحداثة التي تحتفي بالفن الهابط Kitsch و Camp تقـــدم

كاريكاتوراً للشعار البريختي ليس بزعم أن السيئ يتضمن الجيّد، بل بزعم أن السيئ هو جيد - أو بالأحرى أن كلا هذين المصطلحين «الميتافيزيقيين» قد عفا عليهما الزمن بصورة حاسمة بفعل نظام اجتماعي لا يجب لا إثباته ولا شجبه بل مجرد قبوله. فمن أين، في عالم متشيئ تماماً، سنستمد المعايير التي تكون على أساسها أفعال الإثبات أو الشجب ممكنة؟ بالتأكيد ليس من التاريخ، الذي لابد لما بعد الحداثة أن تمحوه بأي ثمن، أو تُقسّمه فضائياً Spacialize إلى مجال من الأساليب الممكنة، إذا كان لها أن تقنعنا بنسيان أننا عرفنا أو نستطيع أن نعرف على الإطلاق أي بديل لها هي نفسها. وهذا النسيان، مثلما مع الحيوان الصحي فاقد الذاكرة لدى نيتشه وكهنته المعاصرين، هو القيمة: فالقيمة لا تكمن في هذا التمييز أو ذاك ضمن الخبرة المعاصرة بل في ذات القدرة على أن نصمّ آذاننا إزاء نداءات حوريّات التاريخ ونواجه ماهو معاصر على ماهو عليه، بكل راهنيته الجوفاء. إذ أن التمييز الأخلاقي أو السياسي سيُخمدُ المعاصرَ بمجرد التوسط معه، وبفصل هويته - الذاتية، ويضعنا قبله أو بعده؛ القيمة هي مجرد ماهو كائن، هي محو ودحر التاريخ، وخطابات القيمة، التي لا يمكن إلاّ أن تكون تاريخية، هي من ثم عديمة القيمة بالتعريف. ولهذا السبب، فإن نظرية ما بعد الحداثة معادية للتأويل، ولا نجدها في أي مكان أشد عنفاً في ذلك مما هي في كتاب جيل ديلوز وفيليكس جواتاري بعنوان ضد أوديب Anti-Oedipus في باريس مابعد 1968، كان اللقاء وجهاً لوجه مع الواقعي مازال يبدو على القائمة، فقط لو أمكن التخلّي عن التوسطات المشوّشة لماركس وفرويد. وبالنسبة لديلوز وجواتاري، فإن ذلك «الواقعي» هو الرغبة، التي في وضعية ميتافيزيقية مطلقة العنان، «لا يمكن خداعها أبداً»، ولا تحتاج إلى تفسير وتكون ببساطة. في هذه النزعة القطعية apodicticism للرغبة، التي يكون الفصامي بطلاً لها، لا يمكن أن يكون ثمة مكان للخطاب السياسي بوصفه كذلك، لأن ذلك الخطاب هو بالضبط الجهد الذي لا يتوقف لتفسير الرغبة، جهد تفسير لا يترك موضوعه سليماً. وبالنسبة لديلوز وجواتاري، فإن أي حركة من هذا القبيل تجعل الرغبة عُرضةً لفخاخ المعنى الميتافيزيقية. لكن ذلك التفسير للرغبة والذي هو السياسي ضروري بالضبط لأن الرغبة ليست كياناً مفرداً، موجباً على نحو نهائي؛ وديلوز وجواتاري، رغم كل إصرارهما على التبدّيات المشتّتة والشاذة للرغبة، هما

الميتافيزيقيان الحقيقيان في اعتناقهما لتلك الرغبة الجوهرية essentialism الخفية. مرة أخرى نجد النظرية والممارسة على طرفي نقيض أنطولوجياً، حيث إن البطل الفصامي للدراما الثورية عاجز بالتعريف عن التأمل في وضعه الخاص، ويحتاج إلى المثقفين الباريسيين ليفعلوا ذلك من أجله. و«الثورة» الوحيدة التي يمكن إدراكها، مع وجود مثل هذا البطل، هي الاضطراب؛ ومما له مغزى أن ديلوز وجواتاري يستخدمان المصطلحين كمترادفين، في أسوإ بلاغة فوضوية.

في بعض كتابات نظرية ما بعد الحداثة، جرى بانتقام تنفيذ التوصية القائلة بتبيّن الجيد في قلب السيئ. فالتكنولوجيا الرأسمالية يمكن النظر إليها على أنها آلة رغبة هائلة، دائرة ضخمة من الرسائل والتبادلات تنتشر فيها اللغات الجمعية وتتوهج الأشياء، والأجسام، والأسطح العشوائية بكثافة ليبيدية. و«الشيء المثير للاهتمام» كما يكتب ليوتار في كتابه بعنوان الاقتصاد الليبيدي Economie libidinale، «هو أن نظل حيث نحن. لكن أن نتشبث دون ضجة بكل الفرص للأداء كأجساد وموصلات جيدة للكثافات intensities. لا حاجة للتصريحات، والبيانات، والمنظمات؛ ولاحتى من أجل الأعمال النموذجية. أن ندع الرياء يلعب لصالح الكثافات» أن كل هذا لهو أقرب إلى والتر باتر Walter Pater منه إلى فالتر بنيامين وبالطبع لا تنال الرأسمالية مصادقة غير نقدية من جانب مثل تلك النظرية، وذلك لأن فيوضاتها الليبيدية خاضعة لنظام إستبدادي أخلاقي، وسيميوطيقي، وقانوني؛ إن الخطأ في الرأسمالية المتأخرة ليس هو هذه الرغبة أو تلك بل حقيقة أن الرغبة لا يجري تبادلها بحرية كافية. لكن لو استطعنا فقط أن نركل حنيننا الميتافيزيقي للصدق، والمعنى، والتاريخ، والذي كانت الماركسية هي النموذج النمطي له، فقد نبلغ حدّ إدراك أن الرغبة قائمة هنا والآن، شذرات وأسطح هي كل مالدينا على الإطلاق، فن مبتذل Kitsch جيّد جودة الشيء الواقعي لأنه ليس ثمة في الحقيقة شيء واقعي. وما يحيد عن الصواب بشأن الحداثة العتيقة الطراز، من هذا المنظور، هو مجرد حقيقة أنها ترفض بعناد أن تتخلى عن النضال من أجل المعنى. إنها ما زالت مشتبكة بصورة مُعذّبة في أحبولة العمق والبؤس الميتافيزيقي، ما زالت قادرة على أن تخبر التمزق النفسي والاستلاب الاجتماعي على أنها أشياء جارحة روحياً، وبذلك تكون مرتهنة على نحو محرج لنفس النزعة الإنسانية

البورجوازية التي تسعى هي من ناحية أخرى إلى تخريبها. أما ما بعد الحداثة، ولأنها ما بعد ميتافيزيقية عن ثقة، فقد بقيت بعد كل فانتازيا الجوّانية interiority هذه، تلك الرغبة القهرية المرضية لخدش الأسطح بحثاً عن أعماق خفية؛ وبدلاً من ذلك فإنها تحتضن الوضعية الصوفية لفتجنشتين المبكر، التي يكون العالم بالنسبة لها - أتصدق ذلك؟ - هو مجرد ماهو عليه وليس على أي نحو آخر. ومثلما بالنسبة لفتجنشتين المبكّر، لا يمكن وجود خطاب عقلي للقيمة الأخلاقية أو السياسية، لأن القيم ليست ذلك النوع من الأشياء التي يمكن أن تكون في العالم في المقام الأول، أكثر مما يمكن للعين أن تكون جزءاً من مجال الرؤية. والذات المبعثرة، الفصامية ليست شيئاً يجب الانزعاج بشأنه في نهاية الأمر فلا شيء يمكن أن يكون أكثر معيارية في خبرة الرأسمالية المتأخرة. وتبدو الحداثة في هذا الضوء بمثابة حيود مازال أسيراً لقاعدة، طفيلية على ما تشرع في تفكيكه. ولكن إذا كنّا الآن لاحقين علىّ تلك النزعة الإنسانية الميتافيزيقية، فلم يتبق حقاً شيء للنضال ضده سوى تلك الأوهام الموروثة (القانون، الأخلاق، الصراع الطبقي، عقدة أوديب) التي تمنعنا من رؤية الأشياء كماهي.

لكن حقيقة أن الحداثة تواصل النضال من أجل المعنى هي بالضبط ما يجعلها شديدة الإثارة للاهتمام. لأن هذا النضال يدفعها باستمرار نحو الأساليب الكلاسيكية لتكوين المعنى والتي هي في آن واحد غير مقبولة ولا يمكن تجنبها، مصفوفات المعنى التقليدية التي صارت فارغة بصورة متزايدة، لكنها رغم ذلك، تواصل ممارسة قوتها التي لا تلين. بهذه الطريقة عينها يقرأ فالتر بنيامين فرانز كافكا، الذي يرث فنه القصصي شكل حكي تقليدي بدون مضمون الصدق فيه. إن أيديولوجية تمثيل representation كاملة في أزمة، لكن ذلك لا يعني التخلي عن البحث عن الصدق. وعلى النقيض من ذلك، فإن ما بعد الحداثة ترتكب الخطأ المنذر بنهاية العالم apocaltptic في الاعتقاد بأن تكذيب هذه الإبستمولوجيا التمثيلية المعنّية بمثابة موت الصدق نفسه، مثلما تخلط أحياناً بين تحلل أيديولوجيات تقليدية معنية عن الذات وبين الاختفاء النهائي للذات. وفي كلتا الحالتين، تكون إشعارات التأبين مبالغاً فيها بدرجة كبيرة. إن ما بعد الحداثة تحثنا على التخلي عن اليارانويا الابستمولوجية لدينا ومعانقة الموضوعية الفظة للذاتية العشوائية؛ إلاّ أن الحداثة، وبشكل أكثر جدوى، تمزقها

التناقضات بين نزعة إنسانية بورجوازية مازال من المتعذر تجنبها وبين ضغوط عقلانية مختلفة تماماً، مازالت، وهي الحديثة البزوغ، غير قادرة حتى على تسمية نفسها، وإذا كانت تفجيرات الحداثة لنزعة الإنسانية التقليدية معذبة ومنتشية في آن واحد، فذلك يرجع جزئياً إلى أن ثمة، في الحقبة الحديثة، قلة من المشكلات التي تفوق في استعصائها مشكلات التمييز بين تلك الانتقادات التي يمكن أن تكون تقدمية «للعقلانية الكلاسيكية، وتلك الانتقادات اللاعقلانية بأسوإ المعاني. إنه الاختيار، إذا شئت القول، بين النزعة النسائية وبين الفاشية؛ وفي أي مفترق معين فإن السؤال عما يُعدُّ انقطاعاً ثورياً وليس همجياً مع الإيديولوجيات الغربية السائدة عن العقل والإنسانية يكون عصياً على الحسم في بعض الأحيان فثمة اختلاف، مثلاً، بين «اللامعنى» الذي تحفزه بعض اتجاهات ما بعد الحداثة، وبين «اللامعنى» الذي تحققه عمداً بعض تيارات الثقافة الطليعية في المعيارية البورجوازية.

إن تناقض الحداثة في هذا الصدد هو أنها لكي تفكك بصورة قيّمة الذات الموحدة للنزعة الإنسانية البورجوازية، فإنها تستند إلى جوانب سلبية محورية في الخبرة الراهنة لتلك الذوات في المجتمع البورجوازي المتأخر، وهي جوانب لا تتمشى مطلقاً في الغالب مع التفسير الإيديولوجي الرسمي. ومن ثم فإنها تضع ما نحسّ به باطراد على أنه الواقع الفينومنولوجي للرأسمالية في مواجهة أيديولوجياتها الصورية، وبعمل ذلك تجد أنها لا يمكن أن تحتضن أياً منهما. فالواقع الفينومنولوجي للذات يطرح للتساؤل الأيديولوجيا الإنسانية الصورية، بينما استمرار بقاء تلك الأيديولوجيا هو على وجه الدقة ما يمكّن من تشخيص الواقع الفينومنولوجي بوصفه سلبياً. وهكذا تضفي الحداثة الطابع الدرامي في بنياتها الداخلية على تناقض محوري في إيديولوجية الذات، يمكننا أن نقدّر قوته إذا سألنا أنفسنا بأي معنى يكون المفهوم الإنساني البورجوازي عن الذات بوصفها حرّة، وفعّالة، ومستقلة ذاتياً، ومتطابقة مع نفسها، بأي معنى يكون إيديولوجيا عملية أو مناسبة للمجتمع الرأسمالي المتأخر. سيبدو أن الإجابة هي أن تلك الإيديولوجيا مناسبة تماماً لمثل تلك الشروط الإجتماعية بمعنى معين، وغير مناسبة على الإطلاق بمعنى آخر. هذا يغفله أولئك المنظّرون ـ مابعد ـ البنيويون الذين يبدو أنهم يراهنون بكل شيء على افتراض أن «الذات الموحّدة» هي

حقا جزء متكامل من الإيديولوجيا البورجوازية المعاصرة، ومن ثم فإنها ناضجة للتفكيك العاجل. وضد وجهة النظر هذه، فإن من المؤكد أنه يمكن الجدال بأن الرأسمالية المتأخرة قد فككت تلك الذات بكفاءة أعلى بكثير من التأملات حول الكتابة ecriture. وكما تشهد ثقافة ما بعد الحداثة، فإن الذات المعاصرة قد لا تُعد وسيطاً جوهرياً فرداً monadic نشيطاً منتمياً لمرحلة سابقة من الأيديولوجيا الرأسمالية بقدر ما تُعدُّ شبكةً مبعثرة، فراغةً عن المركز من التعلّقات الليبيدية، المُفرغة من الجوهر الأخلاقي ومن الجوانب النفسية، وظيفة عابرة لهذا الفعل أو ذاك من أفعال الاستهلاك، أو خبرة وسائل الأعلام، أو العلاقة الجنسية، أو الاتجاه أو الموضة. إن «الذات الموحدة» تجثم في هذا الضوء باعتبارها أكثر فأكثر كلمة سر Shibboleth أو هدفاً زائفاً، أحد مخلفات حقبة ليبرالية أقدم للرأسمالية قبل أن تبعثر التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية أجسادنا أدراج الرياح كأشلاء عديدة متشيئة جميعها من التقنية، والشهية، والأداء الميكانيكي أو الاستجابة للرغبة، وبالطبع، لو كان ذلك صادقاً تماماً لوجدت ثقافة ما بعد الحداثة تبريرها المتصر: سيكون ما لا يمكن التفكير فيه أو الطوباوي، حسب منظور المرء، قد حدث فعلاً. لكن الذات الإنسانية البورجوازية ليست في الحقيقة مجرد جزء من تاريخ طُويت صفحته يمكننا جميعاً، مما نعين أو عن طيب خاطر، أن نخلّفه وراءنا: لأنها لو كانت نموذجاً غير ملائم باطراد عند مستويات معينة من الذاتية، فإنها تظل نموذجاً ملائماً بقوة عند مستويات أخرى. لنأخذ، مثلاً، وضع أن يكون المرء أباً ومستهلكاً في آن واحد. الدور الأول تحكمه قواعد أيديولوجية تتعلق بالتوسط agency، والواجب، والاستقلال الذاتي، والسلطة، والمسئولية؛ والدور الآخر، بينما لا يخلو تماماً من تلك التقييدات، يطرحها لتساؤل ذي دلالة. وليس الدوران بالطبع منفصلين ببساطة؛ لكن رغم أن العلاقات بينهما قابلة للتبادل عملياً، فإن المستهلك المثالي الحالي للرأسمالية يتعارض بشكل صارم مع الأب المثالي الراهن لها. وبعبارة أخرى، فإن الذات في الرأسمالية المتأخرة ليست هي الوسيط المركب الذاتي ـ التنظيم الذي طرحته الأيديولوجيا الإنسانية الكلاسيكية، ولا هي مجرد شبكة رغبة مزاحه عن المركز، بل هي مزيج متناقض من الاثنين. وتأسس تلك الذات عند المستويات الأخلاقية، والقانونية، والسياسية ليس استمراراً متسقاً تماماً مع

تأسسها بوصفها وحدة استهلاك أو وحدة «ثقافة معمَّمة» ـ mass - Culural يكتب ليوتار أن «التوفيقية هي درجة الصفر للثقافة العامة المعاصرة : فالمرء يستمع إلى موسيقى الريجي reggae، ويشاهد فيلم غرب أمريكي [ويسترن]، ويأكل سندوتشات ماكدونالد على الغداء وطعاماً محلياً على العشاء، ويضع عطراً باريسياً في طوكيو ويرتدي ملابس توحي بالعودة إلى الماضي retro في هونج كونج؛ إن المعرفة هي مسألة ألعاب تليفزيون وليس الأمر مجرد أن هناك ملايين من الذوات الإنسانية الأخرى، أقل غرائبية من راكبي الطيارات النفاثة لدى ليوتار، يُعلِّمون أطفالهم، ويدلون بأصواتهم كمواطنين مسئولين، وينسحبون من أعمالهم ويصلون إلى أشغالهم في موعدهم؛ بل كذلك أن عديداً من الذوات تحيا أكثر فأكثر عند نقاط التقاطع المتناقض بين هذين التعريفين.

كان هذا أيضاً، بمعنى معين، هو الموقع الذي احتلته الحداثة، التي كانت تثق، كما كانت لا تزال تفعل، بخبرة جوّانية كانت إمكانية صياغتها من اصطلاحات أيديولوجية تقليدية تتناقض باستمرار رغم ذلك. كان بإمكانها أن تكشف صمد تلك المصطلحات عن طريق أساليب خبرة ذاتية لا يمكن أن تتسع لها تلك المصطلحات؛ لكنها كانت أيضاً تتذكر تلك اللغة بما يكفي لكي تُخضع الوضع «الحديث» على نحو حاسم لمعالجة نقدية ضمنية. ومهما كانت مداهنات ما بعد الحداثة، فإن هذا في رأيي هو موقع التناقض الذي ما زلنا نحتلّه؛ ومن ثم فإن أكثر أشكال ما بعد البنيوية قيمة هي تلك التي، مثلما الحال مع كثير من كتابات جاك ديريدا، ترفض إقرار عبث أن بإمكاننا على الإطلاق التخلّص من «الميتافيزيقي» ببساطة مثل معطف مُهمَل. إن الذات الجديدة ما بعد ـ الميتافيزيقية التي اقترحها برتولت بريخت وفالتربنيامين، ذلك الـ Unmensch المُفرغ من كل جُوّانية بورجوازية ليصبح الموظف الهُمام الذي لا وجه له للنضال الثوري، هو في آن واحد مجازٌ قيم للتفكير في أنفسنا متجاوزين برست Proust، وشديد القرابة على نحو غير مريح بالمستخدمين الذين لا وجه لهم للرأسمالية المتقدمة بحيث لا يمكن تبنّيه بصورة غير نقدية. وبطريقة مماثلة، تُحدث جماليات الطليعة الثورية قطيعةً مع الجوهر الفرد monad التأملي للثقافة البورجوازية بنداء نفيرهما الداعي إلى «الإنتاج»، فقط لكي تنضم من بعض الجوانب إلى الذات العاملة والصانعة

للنزعة النفعية البورجوازية. وربما كنا لا نزال في توازن هش كتوازن متسكع Flaneur بنيامين البودليري بين الهالة oura الآخذة في الأفول السريع للذات الإنسانية القديمة، وبين الأشكال الحافزة والمنفِّرة بشكل متضارب للمشهد المديني.

تأخذ ما بعد الحداثة شيئاً من كل من الحداثة والطليعة، وتضرب إحداهما بالأخرى بمعنى معين. فمن الحداثة بمعناها المحدد، ترث ما بعد الحداثة الذات المفتتة أو الفصامية، لكنها تمحو كل مسافة نقدية منها، معادلة ذلك بتقديم جامد لخبرات «غريبة» يشبه إيماءات معينة للطليعة. ومِّن الطليعة، تأخذ ما بعد الحداثة ذوبان الفن في الحياة الاجتماعية، ورفض التقاليد، والمعارضة للثقافة «الراقية» بوصفها كذلك، لكنها تمزج ذلك بالدوافع اللاسياسية للحداثة. وهكذا تكشف بصورة خرقاء الشكلية الكامنة لأي شكل فني راديكالي يحدِّد نزع الطابع المؤسسي للفن، وإعادة تكامله مع الممارسات الاجتماعية الأخرى، على أنهما حركة ثورية باطنيا.

القاهرة، مارس 1993، ترجمة أحمد حسان

2 . مَا بعدَ الحداثة ومُجتَمَعُ الاستهلاك

فريدريك . جيمسون

إن مفهوم ما بعد الحداثة ليس مقبولاً أو حتى مفهوماً بشكل واسع اليوم. بعض الرفض يتأتى من عدم الإحاطة بالأعمال التي يغطيها، والتي يمكن أن توجد في كل الفنون : شعر جُون أشبري، على سبيل المثال، وحتى في كثير من الأشكال الأبسط من الشعر المحكي الذي جاء كردة فعل ضد الشعر الحداثي الأكاديمي الساخر والمعقد في الستينيات؛ ردة الفعل على العمارة الحديثة، وبشكل خاص ضد الأبنية العملاقة ذات الطراز العالمي، وأبنية اللهو والسقوف المزخرفة التي احتفى بها روبرت فينتوري في بيانه (التعلّم من لاس فيغاس)؛ أندي وارهول، وفن البوب، وتلك الأشكال الأكثر راهنية من الواقعية الفوتوغرافية؛ في الموسيقى، ولحظة جون كيج، وذلك المزج بين الأساليب الكلاسيكية و«الشعبية» مؤخراً لدى مؤلفين موسيقيين من أمثال فيليب

غلاس وتيري رايلي، وموسيقى الروك والموجة الجديدة كما تقدمها فرق من مثل (clash) و(Talking Heads) و(Gang of Four) ؛ في السينما، وكل ما يأتي من غودارد. الفيلم الطليعي المعاصر وكذلك الفيديو. وهناك أيضاً الروايات المعاصرة أيضاً، حيث أعمال ويليام بورود وثوماس بينشون وإسماعيل ريد من جهة، والرواية الفرنسية الجديدة من جهة أخرى، والتي يمكن أيضاً اعتبارها من بين التنويعات التي يمكن أن يقال عنها ما بعد حداثية.

هذه القائمة يمكن أن توضح أمرين معاً : أولاً، جميع أشكال ما بعد الحداثة المذكورة أعلاه انبثقت كردات فعل خاصة ضد الأشكال المكرسة للحداثة الرفيعة، وضد هذه أو تلك من أشكال الحداثة الرفيعة المهيمنة في الجامعة والمتحف وشبكة الفن التشكيلي والمؤسسات. هذه الأساليب المقموعة والمحاربة سابقاً. التعبيرية التجريدية، الشعر الحداثي العظيم لباوند، وإليوت وولاس ستتيفنس؛ والأسلوب الدولي (لي كوربيه، فرانك رايت، ميز)؛ سترافينسكي؛ جويس؛ بروست، ومان. التي كان يُنظر إليها من قبل أجدادنا على أنها فضائحية وصادمة، كانت بالنسبة للجيل الذي وصل إلى بوابة الستينيات بمثابة المؤسسة والعدو. ميتة، خانقة، منحطة، وأوابد متحجّرة يجب على المرء تحطيمها والإتيان بشيء جديد. هذا يعني أن ثمة أشكالاً عديدة ومختلفة ما بعد الحداثة تتناسب طرداً مع أشكال الحداثة القائمة، حيث إن تلك الأشكال الآنفة كانت، على الأقل، ردود فعل خاصة ومحلية ضد تلك النماذج. هذا بوضوح لا يجعل محاولة وصف ما بعد الحداثة أكثر سهولة، بما أن وحدة هذا الهاجس -إذا كان يتحلّى بوحدة- لا تُعطى في ذاته بل في الحداثة ذاتها التي يحاول استبدالها.

السمة الثانية لهذه القائمة من أشكال ما بعد الحداثة تكمن في محو بعض الحدود المفتاحية أو الفواصل فيما بينها، والأبرز نسف التمييز الأكثر قدماً بين الثقافة الرفيعة وبين ما يُسمى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية. ربما كان هذا من أكثر التطورات للاكتئاب من وجهة النظر الأكاديمية والتي كان لها تقليدياً مصلحة راسخة في الإبقاء على دائرة الثقافة العالية أو ثقافة النخبة ضد البيئة المحيطة من ثقافة الرعاع، وما تطرحه المسلسلات التلفزيونية وثقافة «دليل القارئ»، وذلك من خلال نشر مهارات صعبة ومعقدة للقراءة والإصغاء والمشاهدة لمريديها. غير أن بعض نماذج ما بعد الحداثة

الجديدة انبهرت بوجه خاص بذلك الأفق الكلي من الدعاية والفنادق، وملاهي لاس فيجاس، والبرامج الليلية المتأخرة، وسينما هوليود من الدرجة (B)، وما يسمى الأدب الثانوي وكتب الأخيولة والرومانس ذات الأغلفة الورقية في المطارات، والسير الشعبية، وكتب الألغاز والجريمة والخيال العلمي أو رواية الفانتازيا. إنها لم تعد «تقتبس» تلك «النصوص» مثلما كان يفعل جويس، أو ماهلر، بل تقوم بدمجها إلى درجة أنه يصبح من الصعب رسم الحد الفاصل بين الفن الرفيع والأشكال التجارية.

مؤشر آخر مختلف قليلاً عن عملية طمس النماذج الأقدم من الأجناس الأدبية وأنواع الخطاب يمكن العثور عليها في ما يُسمى أحياناً بالنظرية المعاصرة. قبل جيل من الآن، كان ما يزال يوجد خطاب تكتيكي للفلسفة المحترفة. الأنظمة العظيمة لسارتر أو الظاهراتيين أعمال وفيتغنشتين أو الفلسفة التحليلية أو فلسفة اللغة العامة. وكان باستطاعة المرء أن يميز عنها الخطاب المختلف الآخر تماماً للمناهج الأكاديمية. العلوم السياسية، على سبيل المثال، أو علم الاجتماع، أو النقد الأدبي. لدينا اليوم، وبازدياد، نوع من الكتابة يسمى ببساطة «نظرية» وهي جميع هذه الأشياء كلها وليست أياً منها في وقت واحد. هذا النوع الجديد من الخطاب، والذي ارتبط اسمه عامةً بفرنسا وما يسمى المدرسة الفرنسية، يصبح واسع الانتشار ويشير إلى نهاية الفلسفة بحد ذاتها. هل عمل ميشيل فوكو، على سبيل المثال، يمكن تسميته فلسفة أم تاريخاً أم نظرية اجتماعية أو علما سياسيا؟ إنه غير قابل للحسم، كما يُقال هذه الأيام، وسوف أقترح أن «خطاباً نظرياً» كهذا يمكن أيضاً إدراجه ضمن تجليات ما بعد الحداثة.

الآن، يجب أن أقول كلمة حول الاستخدام المناسب لهذا المفهوم : إنه ليس مجرد كلمة أخرى لوصف أسلوب معين. إنه أيضاً، على الأقل حسب استخدامي له، مفهوم تحقيبي تكمن وظيفته في الربط بين ظهور خصائص شكلانية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية والنظام الاقتصادي الجديد. وهذا ما يشار إليه مجازياً بالتحديث، ومجتمع الاستهلاك أو المجتمع ما بعد الصناعي، ومجتمع وسائل الإعلام أو المشهد أو الرأسمالية متعددة الجنسيات. هذه اللحظة الجديدة من الرأسمالية يمكن إرجاعها إلى ازدهار ما بعد الحرب في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينياتا، منذ تأسيس الجمهورية الخامسة في عام 1958. حقبة

الستينات كانت بطرق عديدة حقبة انتقالية أساسية، وفترة شهدت بزوغ النظام العالمي الجديد (الاستعمار الجديد، الثورة الخضراء، الأتمتة والمعلومات الإلكترونية) وفي الوقت ذاته شهدت زواله وتصدّعه بسبب تناقضاته الداخلية نفسها، إضافة إلى المقاومة الخارجية. أريد هنا أن أرسم بعضاً من هذه الطرق التي تعبر من خلالها ما بعد الحداثة الجديدة عن الحقيقة الداخلية لذاك النظام الاجتماعي الجديد الناهض حديثاً من الرأسمالية المتأخرة، لكنني سأحدد الوصف بمنحنيين اثنين هامين فقط، واللذين سأدعوهما الفصام (schizophrenia) والمزج [بين أساليب عديدة: (pastiche)] وسوف يقدمان لنا فرصاً لتحسّس حقيقة التجربة ما بعد الحداثية للمكان والزمان بالترتيب.

إن أكثر الخصائص أو الممارسات أهمية في ما بعد الحداثة اليوم هو المزج. يجب أولاً أن أشرح هذا المصطلح، والذي يميل الناس عامة إلى دمجه أو الخلط بينه وبين تلك الظاهرة الصوتية المرتبطة به المسماة محاكاة ساخرة (parody) إن كلاً من المحاكاة والمزج يتضمنان التقليد، أو، بصورة أفضل، محاكاة أساليب أخرى، وبشكل خاص، طرائق أسلوبية نافرة ونبضات أسلوب بعينه. من الواضح أن الأدب الحديث بشكل عام يوفّر حقلاً غنياً جداً للمحاكاة، بما أن كتاب الحداثة العظام تميّزوا من خلال ابتكار أو إنتاج أساليب فريدة حقاً: فكّر بالجملة الفوكنرية الطويلة التي تميّز صور الطبيعة النموذجية لدى د. ه. لورانس؛ فكّر بالطريقة الغريبة في استخدام التجريديات لدى ولاس ستيفنس؛ فكّر زيضاً بالطرائق الأسلوبية للفلاسفة، لدى هيدغر على سبيل المثال، أو سارتر؛ فكّر بالأساليب الموسيقية لماهلر أو بروكوفييف. جميع هذه الأساليب بغض النظر عن اختلاف بعضها عن بعض، متقاربة في هذا: كل منها لا يمكن أن نخطئه زبداً، وما إن نتعلّمه، لا يمكن أن نخلط بينه وبين أي شيء آخر.

تقتنصُ المحاكاة الساخرة فرادة هذه الأساليب وتستفيد من غرائبيتها وشذوذها بحيث أنها تُنتج تقليداً يسخر من الأصل. لن أقول إن الهاجس الهجائي متعمّد في جميع أشكال المحاكاة. وفي جميع الأحوال، لابدّ للهجّاء الجيد أو العظيم أن يملك تعاطفاً سرياً مع الأصل، مثلما أنّ المقلّد لابد أن يملك القدرة على وضع نفسه في مكان الشخص المقلّد. مع ذلك، إن التأثير العام للمحاكاة - سواء أكان يقف وراءها التعاطف أم الحقد - هو أن تظهر السخرية من الطبيعة الخاصة لهذه العادات الأسلوبية النافرة

وبذخها الغرائبي فيما يتعلق بالطريقة التي يتحدث أو يكتب فيها البشر. إذن خلف كل محاكاة يكمن شعور بأن ثمة عرف لغوي يمكن من خلاله، وبالمقارنة معه، التهكّم والسخرية من أساليب الحداثيين العظام.

ولكن ماذا يحدث إذا كفّ المرء عن الاعتقاد بوجود لغة سوية، ولغة عادية، وعرف لغوي (ذاك النوع من الوضوح والطاقة التواصلية التي يحتفل بها أو رويل في مقالته الشهيرة مثلاً؟) يمكن للمرء أن ينظر إلى المسألة بالطريقة التالية: ربما كانت البعثرة الهائلة والخصخصة التي طالت الأدب الحديث - انفجاره على شكل أساليب خاصة وتقنيات أسلوبية نافرة - تشي بنزعات أكثر عمقاً وشمولية في الحياة الاجتماعية ككل. إذا افترضنا أن الأدب الحديث والحداثة - أبعد من أن تكون نوعاً من الفضول الجمالي المتخصص - تنبآ حقاً بالتطورات الاجتماعية وفقاً لهذه الخطوط، وإذا افترضنا أنه منذ تلك العقود التي انبثقت فيها الأساليب الحديثة العظيمة، بدأ المجتمع بالتفكك بهذه الطريقة، حيث كل مجموعة تتحدّثُ لغةً خاصّة تمثلها، وكل مهنة تطورُ عرفاً خاصاً أو خطاباً يخصّها، وأخيراً كل فرد ينتهي به المطاف ليكون جزيرة لغوية معزولة، منفصلاً عن كل ما عداه؟ في حالة كهذه، فإن احتمال وجود أي عرف لغوي يستطيع المرء من خلاله أن يتهكّم باللغات الخاصّة والأساليب الغرائبية لابدّ أن يتلاشى، وسينتهي بنا الحال إلى أن لا نملك شيئاً سوى التعددية الأسلوبية والمغايرة.

هذه هي اللحظة التي ظهرت فيها تقنية المزج وأصبحت المحاكاة الساخرة مستحيلة. المزج، كالمحاكاة، هو تقليدُ أسلوب فريد أو غريب، وارتداء قناع لغوي، والتكلم بلغة ميتة: لكنه ممارسة حيادية لتلك المحاكاة التنكرية، مع غياب الدافع البراني للمحاكاة، وغياب الهاجس الهجائي، وغياب الضحك، وغياب ذاك الشعور الكامن بوجود شيء سوى يظهرُ. ابقارنة مع ما تتم محاكاته - بأنه مضحك وهزلي. المزجُ محاكاة بيضاء، محاكاةٌ فقدَت حسّها بالطرافة: المزج هو أن تحاكي ذاك الشيء الطريف، وهو تلك الممارسة الحداثية لذلك النوع من المفارقة البيضاء ومقارنتها مع ما سمّاه وين بوث، المفارقات المستقرّة والهزلية للقرن الثامن عشر، مثلاً.

غير أننا نريد الآن أن نضيف قطعةً جديدة لهذه الأحجية، والتي يمكنها أن تساعدنا في تفسير لماذا تكون الحداثة الكلاسيكية شيئاً من الماضي، ولماذا يجب أن تحتلّ ما بعد الحداثة مكانها. هذا المكوّن الجديد هو ما يُدعى عامّةً، بـ «موت الفاعل»، أو لنقلها بلغة أكثر تقليدية، نهاية الفردية كفردية. الأشكال العظيمة للحداثة، كانت تقوم، كما نوهنا، على ابتداع أسلوب شخصي خاص، لا يمكن للمرء أن يخطئه، مثل بصمة الإبهام، وكالجسد، غير خاضع للمقارنة. غير أنّ هذا يعني، بشكل ما، أن الجمالية الحداثية مرتبطة، عضوياً، بمفهوم الذات الفريدة والهوية الخاصة، بالشخصية الفريدة والفردانية الفريدة، والتي ننتظر منها أن تولّد رؤيتها الفريدة للعالم، وصياغة أسلوبها الفريد، والمتميّز.

مع ذلك، نجد اليوم، ومن أكثر من منظور متميّز، أن المنظرين الاجتماعيين، والمحللين النفسانيين، وحتى اللغويين، هذا إذا لم نتحدث عنا نحن العاملين في حقل الثقافة والتغييير الثقافي والشكلاني، يتناولون، جميعاً، فكرة أن ذلك النوع من الفردانية والهوية الشخصية شيء من الماضي، وأنّ الفرد القديم أو الفاعل الفرداني «ميت» بل أنه يمكن للمرء أن يصف مفهوم الفرد المتفرّد والأساس النظري للفردانية أيديولوجيا. ثمة في الواقع، موقفان حول هذا الأمر، احدهما أكثر راديكالية من الآخر. الأول يرضى بالقول، نعم، ذات يوم، في العصر الكلاسيكي للرأسمالية التنافسية، وفي أوج العائلة النووية، وظهور البرجوازية، كان ثمة ما يسمى الفردية، والفاعلين الأفراد. ولكن اليوم، في عصر الرأسمالية المتّحدة، وما يسمى إنسان التنظيم، في عصر البيروقراطية في العمل، وفي الدولة، والانفجار السكاني- هذا الفرد الفاعل البرجوازي الأقدم، لم يعد له وجودٌ.

أما الموقف الثاني، الأكثر تطرفاً، فيمكن تسميته بالموقف ما بعد البنيوي. وهو يضيف أنه ليس الفرد البرجوازي شيئاً من الماضي فحسب، بل إنه أيضاً خرافة، ولم يكن موجوداً أبداً، ولم تكن توجد ذوات مستقلة من هذا النمط والحال، أنّ هذه البدعة ليست سوى تعتيم فلسفي وثقافي سعى إلى إقناع الناس بأنهم «كانوا» يتحلّون بذوات فردية، ويمتلكون تلك الهوية الشخصية المتفرّدة. بالنسبة لما يخصّ غاياتنا، ليس من المهمّ، على وجه التحديد، أن نقرّر أياً من هذين الموقفين هو الصحيح. (أو

أيهما أكثر متعةً وخصوبة) ما يجب أن نستخلص من كل هذا هو محنة جمالية، إذ إذا كانت تجربة وأيديولوجية الذات الفريدة، التجربة الكلاسيكية، كانت قد انتهت ومضى أوانها، فإنه لم يعد واضحاً ماذا يترتب على كتاب وفناني الفترة الراهنة أن يفعلوه. ماهو واضحٌ فحسب هو أن النماذج الأقدم- بيكاسو، بروست، ت. س. إليوت- لم تعد تعمل، (بل تسبب، إيجابياً، أذىً ما) بما أنه لا أحد يملكُ ذاك النوع من الأسلوب الفريد والخاصّ، يتيح له إمكانية التعبير. وهذه بالضبط ليست مجرد مسألة «سيكولوجية»: علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار الثقل الهائل لسبعين أو ثمانين عاماً من الحداثة الكلاسيكية نفسها. ثمة شعور آخر بأن كتاب وفناني الوقت الحاضر لم يعد بمقدورهم ابتكار أساليب وعوالم جديدة. فهذه ابتُكرت لتوها، والمتاحُ هو ابتداع عدد محدود من التوليفات، وقد نظرنا للتو في تلك النماذج الأكثر فرادة بينها. وذن، إن ثقل التقليد الجمالي الحداثي- الميت الآن- «يخيّم على عقول الأحياء كالكابوس»، كما يقول ماركس في سياق آخر.

من هنا، مرة أخرى، كانت ولادة المزج بين الأساليب (pastiche) إذ في عالم لم يعد فيه الابتكار الأسلوبي ممكناً، لم يبق هناك سوى تقليد الأساليب الميتة، «التكلّم من خلال الأقنعة، وبأصوات الزساليب لذلك المتحف المتخيّل. ولكن هذا يعني أيضاً أن الفنّ المعاصر أو ما بعد الحداثي سيدور حول الفنّ نفسه بطريقة ما جديدة؛ بل ويعني أيضاً أنّ إحدى غاياته الجوهرية تضمرُ الإخفاق الضروري للفنّ والبعد الجمالي، وإخفاق الجديد، والارتهان للماضي.

مجلة **نزوى**، العدد 41 يناير 2005 ، ترجمة ع. اسماعيل

3 . جوليا كرستيفا : «ما بعد الحداثة؟»

ب . بروكر

إن مصطلح «ما بعد الحداثة» نادرا ما يستخدم في المناظرات الفرنسية . لذا فقد أضيفت علامة الاستفهام إلى عنوان مقال كريستيفا لأغراض النشر الأمريكي . نضيف إلى ذلك أن استخدام مفهوم «ما بعد الحداثة» في علاقته بالنظرية النسائية يعد مشكلة في الغالب . يقول كريج أوينز عام 1983 إن «غياب المناقشات التي تتناول الاختلاف الجنسي» و«قلة عدد النساء اللائي شاركن في المناظرات الدائرة حول الحداثة وما بعد الحداثة توحي بأن ما بعد الحداثة ربما كانت ابتكار آخر للرجل تم تصميمه بحيث لا يشمل النساء»(Foster. (ed). 1985,p.61) . واطلعت ميجان موريس على تلك العبارة وعلى تعليقات أخرى لكتّاب آخرين وكان ردها في «خطيبة القرصان» The 1988) (Prirate's Fiancée عبارة عن قائمة تضم ست صفحات من أعمال نسائية تتناول الموضوع بما فيها أعمال جوليا كريستيفا وغيرها من أتباع النظرية النسائية من الفرنسيين .

إن أسباب إدراج كرستيفا في هذه القائمة ليست واضحة في حد ذاتها . فإشارتها إلى أدباء الحداثة (باوند، سيلين، مایاكوفسكي، مالارميه) في المقال الحالي وفي غيره، وإعجابها بالاستكشافات الفردية للأدب الحديث في مواجهة الآثار الجماعية للإعلام المكثف يوحي باتخاذها موقفا سلبيا تجاه ما بعد الحداثة . ثانيا أدت إشارتها إلى الأدباء من الرجال وبعدها عن أشكال النشاط السياسي بالكثيرين إلى التساؤل عن دورها في النظرية النسائية .

ويمكن القول إن مبررات موقف كريستيفا تكمن في نزعة الشك تجاه النظم والتقسيمات التي تنم عن تناغم كلي، وفي نظريتها التفكيكية النفسية السيميوطيقية عن اللغة والهوية، وهذا هو الجديد الذي أضافته إلى ما بعد الحداثة . وبالتالي، فإن ردها على الاستفهام في عنوان مقالها هو القول بأن الكتابة بعد الحداثية توسع مبررات دينية

أو سياسية تحميها وتدعم الكتابات الأولى . وإذا كانت كرستيفا تعزو استكشاف «مالا يمكن تصويره أو عرضه» (the unrepresentable) إلى الفن، فإن هذا معناه أنها تتحاشى وضع المرأة في وضع «ما لا يمكن عرضه»، أي في موقف «الآخر» والمثال بالنسبة لما بعد الحداثة، كما وردت الإشارة ضمنا في أعمال أخرى . من ثم، فإن رأيها يرتبط نقديا بموضوعات طرقت في مواضع أخرى في المناظرة الدائرة حول ما بعد الحداثة .

يمكن إعادة صياغة هذا السؤال في ما يلي : أولاً، كيف يمكن الكتابة عن شيء في القرن العشرين؟ ثانيا، كيف يمكن أن نتحدث عن هذه الكتابات؟ . وتتطلب منا هذه الصيغة من السؤال أن نوضح خصائص القرن العشرين المميزة التي كان لها تأثير على النشاط الأدبي . وعلى هذا الأساس، فإن أي بحث أدبي يتحول أولاً إلى بحث معرفي ثم إلى بحث اجتماعي تاريخي . وسأركز على هذين الجانبين من البحث .

أولا، أوضحت العلوم التي تتناول القدرات الرمزية (اللسانيات، السيميولوجيا، التحليل النفسي، علم الإنسان) والأبحاث العصبية البيولوجية أن وضع اللغة في نطاق التجربة الإنسانية يعد علامة حاسمة، إلا أنه هش .

واللغة عامل محدد حاسم لأن كل الظواهر الاجتماعية رمزية . واكتشاف اللاوعي يفضحنا لا لأنه يأخذ الجبرية الجنسية مأخذ التسليم، بل لأنه يكشف عن أن الجنس يدخل في دائرة اللاوعي، وبالتالي يعد نظاما مبنيا على نسق اللغة . ومن المهم أن يتم إيضاح الآليات الاجتماعية من خلال علم الإنسان البنيوي، لا بسبب تأكيده على أن المرأة أداة تبادل، بل بسبب كشفه عن أن الأفراد ماهم إلا متغيرات زائلة في آلة تكرر القبول والرفض والسلب والإيجاب والمحاكاة والعدوانية وتسيطر على البنية الصوتية للغة مما يعد أمراً مرفوضا من وجهة نظر النرجسية الأنثروبولوجية .

وتعد اللغة كيانا هشا لأن أية لغة ماهي إلا جزء ضئيل من إجمالي التجربة الرمزية باعتبارها أداة للتدقيق اللغوي إلى جانب تنويعات الحوار الخاصة بالاتصال اللغوي لتلك اللغة . ولا يقتصر تهديد المخزون البيولوجي الغريزي الشعوري على الشريط الرقيق للغة، بل يشمل ظاهرة الرمزية ذاتها؛ فهو يفرز أعراضا جسدية وكبتا

وحزنا يتخذ فيه ما يعجز عن التحول إلى الرمزية شكل كتابة على أساس متغير لا يوَن في الفراغ الخاص به، أي في نطاق الرمز، وبالتالي، فهو لا يدون على الإطلاق. فإما يصرخ أو يختنق.

كما أن اللغة كيان هش في وضعها كوسيلة اتصال حقيقية، وضعت موضع الدراسة من جانب تلك العلوم التي ورثت منطق القرن التاسع عشر. وعندما يتهدد المخزون البيولوجي النظام الرمزي، فإن الكيان المتكلم يفضح عن نفسه قادراً على تركيب ما لا يمكن تصوره في اللغة. ألسنا إذن في حالة خلق متقلب للغات والنظم الدلالية وما لا حصر له من التعبيرات التي تحاول أن تبقى حية وأن تمدنا زيضاً بكيان جمالي متكامل؟!

وإذا كان صحيحاً أن علوم الإنسان تستخدم اللغة كآداة لاختراق درع العقلانية الواقي، فصحيح أيضاً أن هذا البحث المعرفي، وهو سمة القرن الحالي، صاحبته واحدة من أكبر المحاولات لتوسيع «حدود المدلول»، أي توسيع نطاق التجربة الإنسانية من خلال إعادة تنظيم أشد عناصرها تميزا، وهي اللغة.

ولنقل إن ما بعد الحداثة هي ذلك الأدب المدون بهدف توسيع نطاق المدلول، وبالتالي، النطاق الإنساني. ومن ثم، سأطلق على ممارسة عملية الكتابة اسم «تجربة الحدود». وإذا استخدمنا صيغة جورج باتاي، نقول حدود اللغة باعتبارها نظام اتصال، وحدود الكيان الذاتي والجنسي وحدود الصبغة الاجتماعية. وتتفرد الكتابة كتجربة للحدود بالمقارنة بوسائل الإعلام التي تقتصر وظيفتها على تجميع كل نظم العلامات والرموز حتى اللاوعي منها. ويمتد هذا التفرد إلى أعماق الآليات المكونة للتجربة الإنسانية كتجربة للمعاني. وتمتد إلى ذات النرجسية الأولية الغامضة التي تنشأ فيها الذات لكي تواجه ذاتا أخرى. وتعتبر الكتابة بصفتها تجربة للحدود بديلا عن العودة إلى هذه الآلية الخاصة بالتفرد رالتي تميز الذهان أو اضطراب الصلة بالواقع (psychosis). لذا فهي أعجبت وأغرب منافس للتحليل النفسي. فقد اتضح منذ عهد فرويد أن التحليل النفسي قد حل محل الأدب الذي يقوم على الخيال ويهبط إليه. ولو أن التحليل النفسي بدأ لتوه وبصعوبة شديدة في إدراك أن الأدب باعتباره تجربة

للحدود حرم التحليل النفسي من الذهان ومن كل ما يصاحبه ويؤدي إليه.

والنقطة الثانية التي يؤكدها هذا البحث هي أن تاريخ القرن العشرين صاحبته سلسلة من الورات في إطار التضاد بين الدولة والأخلاق أو الدين. ومنذسياسة عن الدين في القرن التاسع عشر، ظهرت نتيجتان في مجالين مختلفين؛ أولاهما في مجال السياسة، حيث كان هناك تنظيم مفرط للعقلانية الاقتصادية وذروتها هي المركزية التكنوقراطية؛ والأخرى في مجال الأخلاق حيث ظهوت فجوة تعزى إلى النقص الحاد في المؤسسات (وقانا الله شره)، بل إلى نقص في اللعاب التي يمكن التعبير بها عن الاستحالة والمخاطرة التي يشملها ذلك. وهناك ردآ فعل محتملان لهاتين النتيجتين. فإما أن تدرك الدولة الامتيازات الأخلاقية وتدمجها في عقلانيتها الاقتصادية، مما يؤدي إلى شمولية فاشية أو ستالينية؛ أو أن تتخلى الدولة عن هذا الدور وتلعب دورها بصورة غير مباشرة من خلال الليبرالية التكنوقراطية، مما يؤدي إلى زيادة الممارسات الجمالية على الصعيد الذي يهمنا.

في أوربا على سبيل المثال، كان الأدب يحتل مكانته التي كانت تقليدية باعتباره الناصح الأمين أو الناقد السياسي. أما في القرن العشرين، فقد وجد نفسه أمام نزعة شمولية. وأتحدث ها هنا عن پاوند وسيلين ومایاکوفسکي. ويقترب هؤلاء الأدباء في أعمالهم من حالتي المعنى والذاتية لكي يطورونهما ويصقلونهما ويطوعونهما لمسار الحياة؛ وبالتالي، ففي جوانب أخرى من أعمالهم، يصادفون ما أسميه «الشرك الإيجابي» أي الرغبة الجامحة في رؤية روح معينة، أي تلك الروح الإيجابية التأكيدية التجميعية والمدمجة في أية آيديولوجيا أوحتى مؤسسة كالدولة أو الخرب. من ثم، فهم يستثمرون هذه الرغبة بصورة مضادة. وهذا التوازن المضاد أمام تجربة الموت أو البعث، وهي الكتابة، أو بالأحرى الكتابة كتجربة للحدود، يتحول إلى ثقل يسقط فوقهم. وعندما يرفض الأدباء العباقرة الواعون بدروس التاريخ الإغراءات السياسية، ففي الغالب يكون الدين هو الذي يلعب دور من يمنح الحيطة والتعقل والزمان أو ما يبرز نشاطهم المغامر الذي لا مبرر له. وهكذا، فإن سولزينتشين (Solzhenitsyn يقف على النقيض من سيلين (Céline)).

السؤال هو ما إذا كانت هذه الكتابة المتفاوتة تغيرت في الهيئة والاقتصاد منذ مالارميه وجويس اللذين يعكسان معاهدة النوعية الراديكالية المعاصرة من الكتابة التي لها أشباه في الحضارات والعصور الأخرى في التراث الصوفي. وإذا أخذنا كلاً من آرتو وبوروز كمثالين، يتضح أن هذه الكتابة تواجه أكثر من أسلافها اللارمزية التي تميز حالة الذهان أو الأنسياق المنطقي والصوتي الذي يسحق المعنى ويضاعفه، بينما يدّعي اللهوبه أو الفرار منه. وإذا ركزنا الضوء على باتاي أو نقيضه سيلين، نجد أن هذه الكتابة التي تعدّ تجربة للحدود تتعرض للتشويه أولاً ثم تثور وتتخذ مرة أخرى من الحافة الحادة لتلك «الملهاة» التي كان هيجل يعتبرها أساس العلاقة بين الذات وبين الهدف الأول أو الروح المشتركة وتعبر عن التناقض الحاد بينهما قبل ظهور الدين الموحي به. وتتحول الخسة عند كل من باتاي وسيلين إلى كوميديا سواء. ويبدو أنه لا يمكن تحقيق أي سمو إلا من خلال تلاعب ساخر باللغة، وهو مالا تأثير له في حد ذاته إلا بنوع من التلقائية العشوائية. تضاف إلى هذه الإتجاهات الكتابات بعد المستقبلية وبعد السريالية وجميعها تظهر نوعا من إعادة التنظيم الأساسي في الأسلوب، مما يمكن تفسيره على أنه استكشاف للعلاقة الوهمية ـ أي العلاقة بالأم ـ من خلال اللغة التي تعدّ أشد جوانب هذه العلاقة راديكالية وإشكالية. وتعود هذه العلاقة إلى ما قبل الرمزي، إلى ترتيب القوافي والجناس وهو يقف ضد المعنى أو بصيغة. أليس هذا هو ما نسمعه على خشبة المسرح وحتى بعد ظهور روبرت ويلسن وجون كيدج؟ إذ يعد تفريغ اللغة والدوران حولها ومسرحه الإيماءات والأصوات واللون، دعامات يرتكز إليها هذا الصراع المباشر ضد الذهان. وليس من الغريب أن تدعى بعض المحاولات النسائية في الكتابة تميزها النسائي بفضل هذه الفجوات في المعنى. وهذه المحاولات النسائية التي تندفع باتجاه تجارب مالارميه وجويس ليست بها أية جدة أسلوبية ولا أدبية بالتالي. إلا أنها تبين أن المرأة أيضاً يمكنلتعبير عن حوارها الجسدي مع الأم.

إضافة إلى ذلك، فإن الكتابة بعد الحديثة كما يبدو في Tel Quel وفي كتابات سولرز بصورة خاصة تثير اهتماما متجددا ومتزايدا بالدلالة (Significance) في مقابل فكرة الإبداع في القرن التاسع عشر عن المعنى. وتعيد الكتابة بعد الحديثة اكتشاف الشعر الغنائي والملحمي في ما يعد مشروعا لذاتي يشمل في داخله التجربة الشكلية

لأسلافه. ومن خلال مناظرتها المستمرة مع الحدث ومع السياسة ومع المآزق السياسية والجنسية والفصامية، تعدّ هذه الكتابات ترياقا للكون ومقياساً له. قارن مثلا بين Gulag لسولزينتسين وبين Paradise لسولرز.

إن الكتابة معرفة عملية في إطار الخيال أو تكنيك للخيال. ودائما ما تستشار وتحاكي بهذه الصورة. وفي إطار النزوة الخيالية، يمكن لها أن تكون تجربة طائفية، فتشارك الكتابة في تشكيل طائفة أو جماعة كعنصر رقيق أو فوضوي نوعا ما.

وعندما يواجه الخيال الكتابة الحدودية (Borderline)، فإنه يصل إلى نقطة يغادر فيها المجتمع أو الجماعة. وتعبر هذه الكتابة بالرموز عما لا سبيل إلى اختزاله في الخيال إلى تجربة للآخرين. هناك مثلا العدوانية وأهدافها النهاية وألفاظها. فإذا كانت العدوانية سابقة للغة ولاحقة لها، فالشيء الوحيد الذي يمكن أن نقوله عنها يتعلق بذلك الجزء من العدوانية (أو حافز الموت) الذي يعزل الأشياء لكي يخصها بأسماء، أي ذلك الجزء الذي ينشئ الرموز ويبينها. وهكذا، فإن الكتابة بعد الحديثة تستكشف هذه التبادلية بين الرموز والموت بمضامينها أو ببلاغتها، بخيالاتها أو بأسلوبها اللغوي، وبتدخلها السياسي المغمور في الخسة والضحك.

عند هذه الدرجة من الخصوصية والتفرد، تواجهنا التعبيرات اللغوية التي تتكاثر بصورة تخرج عن السيطرة مع المخاطرة بأن تتحول إلى آثار مهجورة عملاقة لكنها غير مرئية، في نطاق مجتمع يتجه بصورة عامة نحو النقيض؛ أي نحو التوحد والاتساق. ومن الواضح أننا لن يكون لدينا أمثال كوزيت أو الأب جوريو أو ليان سوريل في الكتابة. فقد تحولت الفرقة الخلفية للخيال الغامض إلى شاشة التلفزيون. وفي ما يتعلق بالكتابة، فقد انطلقت منذ ذلك الحين لتقود قافلة وسط المجهول. ويعدّ بيكيت أفضل مثال على ذلك بشهادته الساخرة والشيطانية. والكتابة لا تختبئ بشكوكها في اللاوعي الذي يتم إنتاجه على نطاق واسع وبارتيابها في النزوة الخيالية الأثيرة لدى كل فرد. ورغم وساوسها، فإنها تقتحم أشد المناطق إظلاماً حيث ينبع الخوف والحزن وتحدي الوضوح الشفاهي. ولم يحدث في تاريخ البشرية من قبل مثل هذا الاستكشاف لحدود المعنى بهذه الطريقة العارية من زية حماية؛ وأقصد هاهنا بدون أي

مبرر ديني أو صوفي أو غيره.

هل ستسود إحدى هذه اللغات التعبيرية على غيرها؟ وأي اللغات ستسود؟ أما أنا فأراهن على أقربها وأشدها تنوعاً وخروجاً على القياس واستعصاء على التعبير. ولكن ماهو الاستعصاء على التعبير (unrepresentability)؟ إنه مالا يعدُّ جزءاً من أية لغة بعينها كالإيقاع والموسيقى والشذى الغريزي؛ إنه مالا يطاق ومالا سبيل للتفكير فيه من خلال المعنى كالشيء المخيف أو الدنيء. والكتابة الحديثة تعرف كيف «تضفي صبغة موسيقى»(حسب تعبير ديديرو) على ما يعتبر مخيفاً ودنيئاً بالنسبة لعصرنا، عصر الماسكارة والمسلسلات التلفزيونية. هذه الموسيقى الهابطة التي يمكن لنا أن نعيش فيها دون أن نغلق أعيننا أو نسد آذاننا. وهذا هو الشكل الحديث المختلف من الحقيقة.

ب. بروكر **الحداثة وما بعد الحداثة**

ترجمة ع. علوب، المجمع الثقافي، 1995 ـ ص 309-318.

4. أ. إيكو «مَا بَعْدَ الحَدَاثَة والسُّخرية والامتاع»

ب. بروكر

إن كتابات أومبرتو إيكو في النظرية السيميوطيقية وفي القصص والصحافة العارضة تنم عن سعة أفق ونشاط وافر، إذ تتناول مقالاته الألزياء والرياضة والسينما والفنون الجميلة والقصص الشعبي والحداثة العليا وعالم العصور الوسطى والسياسة المعاصرة، مما يجعله مثالاً حياً للتزامن المتعدد النبرات وهو ما يميز ما بعد الحداثة. وكان كتابه «اسم الوردة»(The Name of the Rose) (1981) يحقق أفضل المبيعات. وهو عبارة عن قصة بوليسية مثيرة بشكلها الكلاسيكي والأقرب إلى القصص الشعبي المألوف ينسج فيه الوسيط مع الحديث.

والمقالة التالية مأخوذة من تأملات لإيكو عن فن الرواية. ومن الجوانب الشيقة في هذا الصدد إشارته إلى هيمنة النموذج الأمريكي (والمقدمة الحالية ترى أن ما بعد

الحداثة تعد ظاهرة أمريكية في المقام الأول). ويعرّف إيكو ما بعد الحداثة من خلال تداخلها النصّي وصلتها بالماضي. وفي حين كانت الحداثة تتمنى دون طائل أن تلغي الماضي، فإن ما بعد الحداثة تعود إليه في أي وقت تاريخي ويروح ساخرة، وهو منظور يستحق المقارنة بالنبرات الغامضة والنزعة العدمية التي نصادفها في حكاياته الأخرى.

بين عام 1925 والوقت الحاضر، اتضحت فكرتان؛ الأولى أن الحبكة يمكن أن تتوفر في شكل استشهاد بحبكات أخرى؛ وبالأخرى أن الاستشهاد قد يكون أقل نزوعا إلى الهروب من الحبكة المستشهد بها. وفي عام 1972، توليت رئاسة تحرير Almanaco Bompiani، واحتفلت «بعودة الحبكة»، ولو أن هذه العودة كانت عن طريق مراجعة من جانب بونسن دي تيراى وايوجين سو وعن طريق الإعجاب بعدد من الصفحات القيمة في أدب زوما. وهل يمكن أن تكون هناك رواية لا تنزع إلى الهروب إلى الخيال ورغم ذلك تحتفظ بقدرتها على الإمتاع؟!

قُدر لهذه الصلة ولإعادة اكتشاف الحبكة، بل للقدرة على الإمتاع، أن يدركها أصحاب نظريات ما بعد الحداثة من الأمريكيين. ومما يؤسف له أن مصطلح «بعد الحديث» يصلح لكل شيء. ولديّ انطباع بأنه ينطبق اليوم على أي شيء يريده من يستخدمه. كما أن هناك على ماي يبدو محاولة لجعله ذا أثر رجعي. ففي البداية، تم تطبيقه على بعض الأدباء والفنانين ممن قاموا بنشاط في السنوات العشرين الماضية؛ ثم عاد إلى بداية القرن؛ ثم ظل يتراجع إلى الوراء. ولا زالت عملية العودة في الاتجاه العكسي مستمرة، وسرعان ما يطلق المصطلح على هو ميروس.

الحقيقة أني أعتقد أن ما بعد الحداثة ليست تياراً حتى يتسنى تحديده زمنياً؛ بل هي باب مثالي أو أسلوب عمل نموذجي. ويمكن القول إن كل حقبة لها ما بعد الحداثة الخاصة بها بنفس الصورة التي يكون لكل حقبة نزعة للتألق (mannerism) خاصة بها (وإني لفي حيرة مما إذا كانت ما بعد الحداثة لا تزيد عن تسمية حديثة لنزعة التأنق هذه باعتبارها مقولة تنتمي إلى التاريخ الشارح). أعتقد أن كل حقبة تمر بلحظات أزمة كتلك التي وصفها نيتشه في مقالة بعنوان «أفكار في غير أوانها» الذي تناول فيه ما تحدثه الدراسات التاريخية من أضرار. فالماضي يفرض علينا شروطا ويغير علينا

ويستزنا. ويحاول الإبداع التاريخي أن يرد على الماضي (ولكني ها هنا أيضا أرى الإبداع تصنيفا ينتمي إلى ما وراء التاريخ). ويعد الشعار المستقبلي «الفجر يطلع مع ضوء القمر» منطلقا لكل حركة إبداعية. فما عليك إلا أن تستبدل أي اسم مناسب بعبارة «ضوء القمر». والإبداع يدمر الماضي ويمحوه. وتعد «آنسات أڤينيون» عملاً إبداعيا صرفا. ثم يذهب الإبداع إلى ماهو أبعد فيدمر الشخصية ويلغيها ويصل إلى المجرد وغير الرمسي وإلى القماش الأبيض وإلى النسيج غير المنقوش. وفي العمارة والفنون المرئية، يكون الستار والبناء الذي يبني كالعمود الحجري؛ فن بدائي متوازي الأسطح.

وفي الأدب، نجده في صورة تدمير لتدفق الحوار والصمت ولاصفحة البيضاء. وفي الموسيقى، يتمثل الإبداع في تجاوز اللانغمية إلى الصخب، إلى الصمت المطبق.

ومع ذلك، هناك لحظات لا يستطيع الإبداع (الحديث) فيها أن يذهب إلى ماهو أبعد، لأنه يكون أفرز نوعا من اللغة الشارحة (metalanguage) تتحدث عن نصوصه المستحيلة (الفن التصوري). والرد بعد الحديث على الحديث قوامه إدراك أن الماضي يجب أن يُبعث من جديد لأنه لا ينبغي تدميره. فتدميره يؤدي إلى الصمت. وإحياء الماضي للنظر فيه ينبغي أن يتسم بالسخرية لا بالبراءة. وعندما أفكر في الاتجاه بعد الحديث، ترد على خاطري صورة رجل يحب امرأة مهذبة جداً ويعرف أنه لا يستطيع أن يقول لها «أحبك بجنون»؛ لأنه لا يعرف أنها تعرف أن هذه الكلمات كتبتها باربرة كارتلاند من قبل. وكان لا يزال هناك حل. فيمكنه أن يقول «أحبك بجنون كما تقول باربرة كارتلاند». وبهذا، فهو يتجنب البراءة الزائفة ويكون قد قال ما أراد قوله لها من أنه يحبها في زمن ضاعت فيه البراءة. فإن وافقت امرأته على ذلك، تكون تلقت إعلانا بالحب. ولن يشعر زي منهما بالبراءة؛ إذ يكون كل منهما قبل التحدي الذي يتمثل في الماضي وفيما سبق قوله مما لا سبيل إلى استبعاده. وسيلعب كل منهما لعبة السخرية عن وعي وعن رضا ... إلا أن كلاً منهما سيكون نجح مرة أخرى في الحديث عن الحب.

السخرية والتلاعب باللغة الشارحة. هكذا، فإن كل من لا يفهم اللعبة في ما يتعلق بالحديث، ما عليه إلا أن يرفضها. وقد لا يفهم اللغة بما بعد الحديث، لكنه مع ذلك يأخذها مأخذ الجد. وهذه هي سمة السخرية وهناك دائماً من يأخذ الحوار الساخر على محمل الجد. وأعتقد أن قصاصات بيكاسو وخوان جريس (Juan Gris) وبراك (Braque) كانت حديثة؛ وهذا هو السبب في عدم تقبل الأفراد العاديين لها. ومن ناحية أخرى، فإن قصاصات ماكس ارنست الذي كان يمزج قطعاً من نقوش القرن التاسع عشر مع بعضها البعض، كأنت تندرج تحت ما بعد الحديث، ويمكن قراءتها كقصص خيالية أو كسرد الأحلام دون أن يدرك أنها توازي مناقشة طبيعة النقش وربما القصاصة. وإذا كان ما بعد الحديث يعني ذلك، يتضح السبب في إدراج شتيرن (Sterne) ورابيليه (Rabelais) وبورج (Borges) ضمن ما بعد الحديث. كما يتضح سبب إمكانية التعايش بين اللحظة الحديثة واللحظة بعد الحديثة في نفس فنان واحد. ويعد جويس مثالا على ذلك. فقصة «اللوحة» (Portrait) هي قصة بذل محاولة في نطاق الحديث؛ في حين أن قصة «أهالي دبلن»(Dubliners) تعد أكثر حداثة من «اللوحة» ولو أن الأخيرة أسبق زمنا. وتأتي «أوبيسس» على الحدود في ما بينهما. وتندرج «يقظة فينيجانز» ضمن ما بعد الحديث، أو على الأقل تفتتح الخطاب بعد الحديث.

إن كل شيء تقريباً قيل عن موضوع ما بعد الحديث ومنذ البداية (أي في مقالات مثل «أدب الإرهاق»)(The literature of exhaustion) لجون بارث والتي تعود إلى عام 1967. لكن هذا لا يعني أني أتفق تماماً مع التقديرات التي يعطيها منظرو ما بعد الحداثة (ومنهم بارث) للأدباء والفنانين، والجزم بأن هذا يدخل ضمن ما بعد الحديث وذاك لم يرق إليه بعد. لكني مهتم بالنظرية التي يستقيها منظرو هذا التيار من مقدماتهم المنطقية:

«إن الأديب بعد الحديث المثالي في نظري ليس ذلك الذي ينكر أو يحاكي آباءه الحداثيين في القرن العشرين أو أجداده بعد الحداثيين في القرن التاسع عشر. فهو يحمل نصف القرن الحالي تحت حزامه، لا على ظهره... وقد لا يتمنى أن يصل إلى ما وصل إليه المتعصبون لجيمس ميتشنر وايرفنج والاس؛ بل يتمنى، ويجب أن يتمنى، أن يصل إلى ما وراء دائرة ما كان مان يطلق عليه اسم «المسيحيين الأوائل»، أي أنصار

الفن الرفيع من المتعصبين ... والرواية بعد الحديثة المثالية ستسمو بصورة ما على الشجاريين الواقعية واللاواقعية وبين الشكلية و«المضمونية»، أو بين الأدب الخالص والأدب الملتزم. والتشبيه الذي يرد على خاطري هو موسيقى الجاز الجيدة أو الموسيقى الكلاسيكية. فالمرء يجد في تكرار سماعها ما لم يستطع أن يجده في المرة الأولى».

هذا ما كتبه بارث عام 1980 في مواصلته لمناقشة، ولكن هذه المرة تحت عنوان «أدب التزويد : فن القصة بعد الحداثي». ويمكن بالطبع الاسترسال في مناقشة الموضوع، وهو ما يفعله ليزلي فيدلر بتذوق أكبر للتناقض. كما نشرت ساماجوندي عام 1980 مناظرة بين فيدلر وغيره من الأدباء الأمريكيين كان فيدلر مستعداً بصورة واضحة للاستفزاز. فهو يثني على «آخر الهنود الحمر» (The Last of the Mohicans) وهي قصص مغامرات حط النقاد من شأنها، ولكنها كانت قادرة على خلق الأساطير وأسر الخيال لدى أكثر من جيل. ويتساءل ما إذا كان هناك شيء مثل «كوخ العم توم» (Uncle Tom's Cabin) سيظهر مرة أخرى. وكان هذا كتابا يمكن قراءته بنفس الحماس واللهفة في المطبخ أو في غرفة المعيشة أو في حجرة الأطفال. ويقوم بإدراج شكسبير ضمن من كانت لهم خبرة كبيرة بالتسلية جنبا إلى جنب مع «ذهب مع الريح». وكلنا نعرف مدى حرصه كناقد على الإيمان بهذه الأشياء. فهو يود أن يخترق الحواجز القائمة بين الفن والإمتاع. ويشعر أن الوصول إلى جمهور عريض وأسر أحلامه قد يعني الإبداع. ولا يزال رغم ذلك يتركنا أحراراً في أن نقول إن الوصول إلى أحلام القراءة لا يعني بالضرورة الحث على الهروب من الواقع؛ بل معناه ملازمة تلك الأحلام.

ب. بروكر، **الحداثة وما بعد الحداثة**
ترجمة ع. علوب، المجمع الثقافي، 1995، ص 353-359.

5. مَا بعدَ الحداثة في صورتها الداخلية التاريخية

ترجمة : د. أشرف الصباغ

لعل علم الثقافة الغربي الأحدث لا عهد له بمفهوم أكثر عصرنة، وفي الوقت نفسه أكثر إثارة للجدل مثل مصطلح «ما بعد الحداثة». فالبعض يفترض أن هذا المصطلح نشأ في أوروبا عقب الحرب العالمية الثانية، وطلبا لسعة الانتشار عبر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبعد انتصاره وتحققه هذا اكتسب شعبية في مسقط رأسه وموطنه الأول. والبعض الآخر على يقين بأن هذه الظاهرة أمريكية بحتة، ولكونهم أوروبيين فهم يتلفظون بهذه التسمية بطريقة لا تخلو من التهكم. وينبغي إدراك أن لذلك أسسا إذ أن المتخصصين حتى الآن لا يستطيعون الاتفاق فيما بينهم على ما تعبر عنه هذه الظاهرة في نهاية الأمر. وفي حالة اعتماد وجهة النظر الشكلية تماماً، فلن تبدو هذه الظاهرة سوى «شيء ما» ظهر «بعد» مرحلة الحداثة الأدبية.

وإذا كان النقد الأدبي الرسمي عندنا حتى زمن غير بعيد اتخذ لنفسه معبودا على هذا الجانب من «الستار الحديدي» من الواقعية عموما والواقعية الاشتراكية خصوصا، فإن الغرب كاد يجمع على إعلان الثلثين الأولين من القرن العشرين مرحلة الفن الحديث والطليعي (Modern Art, Avant-Gard). وحينما دعت الحاجة إلى العمل بشكل من الأشكال على تعيين مرحلة ما جديدة، أطلقوا ببساطة عليها تسمية ما بعد الحداثة. ومن المعروف أن كل تعريف (شأن كل مقارنة وتشبيه) يعرج لعجزه عن الإحاطة بشعب الوجوه المتعددة لموضوع البحث. ومع ذلك فإن مصطلح «الحداثة» قد زشار على نحو ما، في أقل تقدير، إلى الخواص المميزة للظاهرة: وأعني الانقطاع الحاد جدليا عن تقاليد الفن السابق. أما مصطلح «ما بعد الحداثة» فإنه كأنما قد اكتفى بالتأكيد على بعض التوراث في الزمن، ومن هنا يبدو بصراحة أقرب ما يكون إلى الجرأة والفراغ من المحتوى.

من المعروف أن الحداثة الأدبية بدت كخليط مرقش للفئات والمجموعات المختلفة من حيث النوع إلا أنها موحدة على مستوى المؤشر المشار إليه أعلاه. وهذا المؤشر ميّز الحداثة وأبرز الوسط المحيط للمدارس والتيارات السابقة عليه زمنيا أو المتعايشة معه في زمنه. أما اتجاه ما بعد الحداثة فإنه لا يتميز عن أي شيء سوى عن مرحلة الحداثة السابقة عليه مباشرة، وذلك لأنه كأنما لا يوجد بجواره وبقربه أصلا أي بديل. وحتى وقت قريب نسبيا كان الجدل يدور حول مذهب الوجودية وعن «الواقعية السحرية» أو عن مذهب «الموقف المحدد»، واليوم فقد استغرق تيار ما بعد الحداثة الموحد كل شيء. ولكن على أية حال فالشيء الذي لم ينتظم فيه يبدو بمثابة البقية الباقية من الماضي والمحرومة من أية راهنية مهما كانت، أي أنها غير منسجمة على الإطلاق مع زمنها الحاضر. ومهما يكن من أمر فإن الحدود المميزة بين الاتجاهات مطموسة إلى حد يدفع المرء بشكل لا إرادي إلى الشعور بالرغبة في تجسيد عملية تماثل بين اتجاه ما بعد الحداثة مع أحدث المجريات عموما، أو بشكل أدق مع كل ماهو عصري ومستحدث الجريان. ولكن بعدما يفقد اتجاه ما بعد الحداثة القدرات على اجتذاب المنافسين إليه يتحول حتما إلى شكل من أشكال «الفراغ» الخاص، أو إذا شئت إلى ذلك الفراغ الذي يتوسط «الكعكة المدورة» حيث كان اتجاه الحداثة «كعكة». ولكن الزمن أكل هذه «الكعكة» وبقي الفراغ الذي كانت تحيط به، وهذا هو اتجاه ما بعد الحداثة. يتساءل المشككون متضاحكين: «ولكن هل كان أصلا ثمة طفل؟» أي أنهم ينفون أو يشكون في وجود مرحلة لاتجاه كهذا أصلا. وبتعبير أبسط فقد انتهت محاولات رسم الحدود لفراغ «الكعكة» السابقة إلى الابتعاد بالذات عن نزعة الحداثة نفسها. فأحد المفسرين لهذه النزعة يفترض «أن جماليات ـ استيطيقا ـ الحداثة كانت متوجهة بكليتها نحو الحقيقة النهائية ... وفي وضع ما بعد الحداثة يفقد هذا الموضوع الأرضية التي يقف عليها.

ويذهب مفسر آخر لها إلى القول إن «الوعي الذاتي الجمالي لدى اتجاه الحداثة مقترن بالتمرد على العقل التقريري الإرشادي ... أما فكرة ما بعد الحداثة فتغدو تدميرا للبناءات الرمزية و... تفضل عدم التذكير بشكل مستمر عما أعلن عن موته: الإله، والميتافيزيقا، والتاريخ، والأيديولوجيا، والثورة، وفي خاتمة المطاف عن الموت نفسه».

ويصر ثالث على أنه «حين استمد الفن الحديث القوة من تصوير العالم غير الإنساني، نجد اتجاه ما بعد الحداثة (خلافا للأشكال الجمالية الاستيطيقية ـ السابقة) يقف بوقاحة ضد الحاضر الفاسد». والأكثر إثارة للفضول في هذه المجالات بين باحثي الثقافة الألمان دتمارفوس وكلاوس شيربه ويوهان شوتس حول تجربة الحداثة هي أن هذه ليست فقط نقطة للمحاسبة ولكن أيضا نقطة اعتماد لوجهة نظر أيديولوجية وفي وقت ما نظر إلى النزعتين الدادية والسريالية باعتبارهما نزعتين تدميريتين لا من قبل خصومهما وحدهم بل ومن قبل دعاتهما أيضاً. والآن كما ترى، ففي الحداثة يحاولون إبراز ـ وبشكل مفرط ـ الطموحات والرغبات الإبداعية.

أما الفيلسوف الألماني بيتر سلوتروديك فإنه يعتبر الحداثة غير منفصلة قط عن الطوباويات التاريخية للبرجوازية العالمية في أوروبا وآسيا وأمريكا ومشبعة مثلها بروح «غزو المستقبل».

وحتى هناك حيث بدت الحداثة شيئاً مضادا للبرجوازية وغريبا عن التاريخ حافظت مع ذلك على التبعية في الموقف إزاء أشكال النقد الذاتي لفكرة التقدم المتمثلة في بروميثيوس. وفيما يتعلق بما بعد الحداثة فإن كلاوس شير به المذكور آنفا يصدر بحقها هذا الحكم: «... إن نظرية ما بعد الحداثة تعتبر هي نفسها غالبا «موت الحداثة» وتصفية لقدرتها التنويرية كممارسة للنظرية في شأن دمج وتوحيد جميع الآمال الطوباوية».

وباختصار فإن الحداثة التي أحدثت ضجة منذ أمد بعيد وبدا كما لو أنها درست وبحثت طولا وعرضا صارت في أواسط الثمانينيات تعرض لنا وجهها الجديد تماما، بل ويجب الاعتراف بأنه الوجه الذي لم يكن متوقعا بالمرة. وقد أعطى عالم الاجتماع الألماني أ. هيوسن موجزاً ساخرا لمجمل إعادة تقييماتها بقوله: «... تغدو اليوم نزعة ما بعد الحداثة نفس ما كانت عليه الحداثة لدى لوكاتش. وتحولت الحداثة التقليدية في عيون عدد من النقاد إلى «الواقعية» الحقيقية الوحيدة للقرن العشرين ووجهت إلى نزعة ما بعد الحداثة التهمة المعروفة منذ أمد بعيد بمركب النقص والانحطاط الفني والشذوذ». ومن المعهود أن الأخير في الترتيب التاريخي يسارع التقليديون إلى

اعتباره« صبيا للضرب» أي هدفا للانتقاد والتهجمات. إلا أن ما يهمني الآن أكثر من سواه ليس ما بعد الحداثة وإنما سابقتها، أي الحداثة نفسها. إذ إنها أخذت في عيون المعتدلين تجمع النقاط لصالحها لا لمجرد كونها قد تحركت من المرتبة الأخيرة. أليس كذلك؟ ولا يقل أهمية عن ذلك أنه قد نظر إليها في العشرينيات كماهي عليه، أما في الثمانينيات والتسعينيات فطبقا لما يتوقع أن تكون عليه، وبعبارة أخرى وضعوا مركز الثقل قبل كل شيء بين الظواهر الجديدة، والآن يبحثون عنه بين التقاليد المهدئة. ولقد أخذت الحداثة، وكأنها بالضبط بعبعا يفزع بروحه التجريبية المدمرة، في نهاية المطاف تنتمي إلى معسكر المبدعين الذين يكادون أن يكونوا من المحافظين. ومن حيث المبدأ فذلك هو تقريبا مصير الرواد، ولكن في حالتنا هذه لا يخلو الأمر من انحراف في الرؤية ارتبط في حينه بتحركات انكسارية أفضت بالعالم إلى «وضعية مغايرة».

إن الحداثة في حد ذاتها إذ ينظر إليها من الزاوية الشعرية المحضة كانت وتبقى مدمرة وهدامة لجميع الأشكال القائمة وخصما لكل التقاليد التي تقضي بها العادة. وفي أوائل قرننا أيضا لم يمعن أحد التفكير في الأهداف التي دفعت الحداثة لإنجاز ثورتها الجمالية ـ الأستيطيقية ـ دون هوادة وكأنما اكتفى الجميع بإدراك أن البناء الاجتماعي المهترئ سوف ينهار، وسيحل بعده الآخر المنتظر. ولكن ما الذي كان يجب أن يظهر، على أية حال، كنتيجة لهذا الانهيار العظيم؟ ففي حالة تنصلنا من رموز يقينية محددة، ومن المناهج الحزبية الانفصالية، لم يكن متوقعا في القرن العشرين أيضا أي شيء سواه في القرن الثامن أو الثامن عشر وهو بالذات الجنة على الأرض «الفردوس الدنيوي»، أو بتعبير علمي مدرسي التنظيم الاجتماعي الأكمل والأمثل. ولقد وجه الأجداد الحكماء بفطنة واحتراس أحداث العصر الذهبي نحو الماضي محررين أنفسهم من واجب تجسيد المثل الأعلى في الواقع مع عدم إلغائه. إما الكنيسة فإنها بقدر لا يقل من الحذر والحصافة جعلت الفردوس في السماء، وفي الوقت ذاته تنبأت بالظهور الآخر للسيد المسيح لكي لا تلغي بالمرة الأمل الدنيوي. إلا أن التحرز القديم أخذ في الزوال تدريجيا تحت تأثير النجاحات اليقينية المذهلة للتمدن التكنيكي. وهكذا فإن الرغبة التي ألهبتها الثقة الذاتية في إعادة جنة عدن الأسطورية إلى الأرض أخذت تراود أكثر فأكثر ليس فقط بسطاء المبشرين بالنعيم

الأرضي وحدهم بل ومعهم أيضاً حتى المفكرين المتعمقين المتأملين والرصينين.

وابتداء من عصر النهضة لم تنقطع تقريبا الأطوار المتواصلة للأحلام الطوباوية الاجتماعية ـ العلمية ـ في تنظيم الحياة المثالية. وبشكل أدق يمكن القول إنها لم تتوقف أبداً، إذ إنه على أثر التحليقات (حينما تفشل وتنهار محاولة أخرى لإسعاد الجنس البشري) تحل فترات الهبوط المعنوي وخيبة الأمل وروح التخاذل والإحباط : فبعد عصر النهضة جاءت الأسلوبية الموضوعية والوصفية ـ الباروك (Baroque أو Barocco بالإيطالية)، وبعد التنويرية والثورة الفرنسية جاءت الفنتة الرومانسية، وبعد التجربة الشيوعية والتوسعية النازية جاء الانحلال الروحي العالمي. ولقد رأى المتحمسون في التاريخ البشري حركة تقدم صاعدة في خط مستقيم موحد (ولا يتميز بعضهم عن بعض من هذه الناحية كثيراً كل من الإنسانيين النهويين والتنويريين، بل وحتى الماركسيين). وفي الحقيقة فقد كان ينبغي أن يدور الكلام حول خط منكسر إذا لم يكن أصلا عن خط متقطع لكونه يتماس مع عمليات دورية تترك فيه تأثيراتها وتعرجاتها، وجوهر الأمر هنا ليس في كون البشرية قد استلهمت التجريبية الاجتماعية تارة، وتارة أخرى خاب أملها فيها متعرضة لما يشبه أمواج المد والجزر. فهي كعرضة للتجارب كانت تعود أيضاً في اندفاعات خلفية إلى حلقتها : من خلال عصر النهضة إلى العصور القديمة، وعبر الرومانسية إلى القرون الوسطى... وتصور الحياة كما لو كانت تسير في شكل سلاسل متكررة، ليس فقط من أقدم التصورات وإنما أكثرها طبيعية، إذ إنها مماثلة للطبيعية. إلا أنه بتطور العلم والتقنية أصبحت فكرة خط التقدم المستقيم تدريجيا (على أقل تقدير في الظاهر) هي المهيمنة. وقد أزاحت جوهريا نظريات الحلقات، إلا أنها لم تستطع على أية حال خنقها جميعاً، وأشير هنا على الأقل إلى الإيطالي جامباتيستافيكو، وإلى جوته أو إلى فردريك نيتشه.

ومن الطريف أنه لم يتم القضاء عليها حتى في نفوس المفكرين الذين أطلعوا على مجمل علوم القرن العشرين، والذين نظروا إلى العالم باعتباره عجلة دوارة دون قصور. ولنتذكر على الأقل أوسفالد شبنجلر وهرمان بروخ وأرنولد توينبي، علما أن الذي شغل أذهانهم ليس دورة الحياة في الطبيعة أبدا، ولكن في المجتمع تحديداً، بل وأكثر من ذلك في مملكة الروح، ومن الطبيعي أن تغدو الحصيلة في النظرية الدورية

وفيرة وخصوصا عقب فشل آخر في محاولة بناء العالم.

أما الحداثة فهي على الرغم من كل تعرجاتها مستقيمة، إذ لم تكف أبداً عن الإيمان بالطوباوية وكل مافي الأمر هو اتهامها لها بالغوغائية والتطرف. وليس عبثا كون الحداثيين في معظمهم يساريين، وأحيانا حتى من الثوريين اللينينيين. والأمر الآخر هو أن الشيوعيين المنتصرين في روسيا سرعان ما تنصلوا من ذلك الحليف غير الموثوق به، حيث إن الفوضى الشكلية للحداثة ربما كانت رد الفعل على ماهو متراكم في الذاكرة البشرية من الإحباطات المترتبة على عدم تحقق المشاريع الطوباوية السابقة: إذ لم تتحقق إنسانية عصر النهضة وعادت التنويرية بالثورة الدموية وهكذا دواليك. إن حنين الحداثة إلى الماضي الذي يكاد يكون كلا سيكيا يخفف على أقل تقدير بعاملين، فإذا كان يوم ميلادها في الفن يعود عادة إلى عام 1910 (لكن فرجينيا وولف قد أشارت، وربما كانت محقة بعض الشيء، إلى موعد أدق هو خريف العام المذكور)، فإن الفلاسفة وسعوا منذ أمد بعيد حداثتهم: حيث يدرج الكثيرون كلا من هيجل وكانط وآخرين، حتى باسكال مع ديكارت. ومن الواضح أن الحداثة فلسفيا ليست تماما بالضبط (أو حتى أنها ليست كذلك بالمرة) هي الحداثة الفنية (وليس من قبيل المصادفة أن الأولى يفضل تسميتها حداثة «modern»). ولكنكم توافقون على أن اقتران بريتون بفولتير أو عزرا باوند بروسو أسهل على أية حال من القدرة على وصف باسكال بأنه حداثي، وهذا هو العامل الأول الذي إذا كان يساعد على طمس الحدود وتعميتها، فإن العامل الثاني على العكس منه يساعد على تعميقها، ولكن ذلك سيكون من وراء ظهر الحداثة: أي بينهما وبين ما بعد الحداثة. والقضية ليست بالطبع في أنه توجه إلى مرحلة ما بعد الحداثة (نظرا لأنها الأخيرة) التهم بمركب النقص والانحطاط: فهذا أسلوب متبع منذ أبد الآبدين. وبالمناسبة فالجميع لا يلقون باللائمة على ما بعد الحداثة، بل وثمة أيضاً من يتوجونها بالأكاليل. ومن ضمنهم مثلا الفيلسوف الألماني فولفجانج فيلش الذي كتب: «إن ما بعد الحداثة هي تلك المرحلة التاريخية التي تصبح فيها التعددية الراديكالية سمة واقعية ومعترفا بها عموما في الحياة الاجتماعية... وتفسير هذه التعددية بأنها عملية إلغاء خالصة من شأنه أن يكون مجانبا للصواب على الإطلاق. فهي إيجابية بعمق، وجزء لا يتجزأ من الديموقراطية

الحقيقية».

وعليه فالقضية في أمر آخر: فاتجاه ما بعد الحداثة غريب عضويا عن التقاليد الراسخة، والتي مهما كان من أمر فإنها تبقى بالنسبة إلى الحداثة مقدسة. وأعني هنا الموقف حيال الرغبات العارمة في إقامة جنات عدن في الأرض قبل السماء. ولقد سبق القول إنه كلما اختنقت محاولة من هذا النوع بالدم المسفوك، حلت مرحلة اليأس والقنوط وخيبة الآمال، إلا أن هذه الفترة كانت عادة قصيرة إلى حد العجب، زد على أنها محدودة وموضعية فهناك مثلا يبدأ الهمود والخمول بينما يبدأ في مكان آخر النهوض. الخمول الحالي فقط هو الذي يبدو كوكبيا شاملا، أي على مستوى العالم أجمع. مما يحمل على التفكير بأن ذلك بالذات هو السبب في أن الثقافة المشبعة بالروح الرافضة مبدئياً للطوباوية قد انتشرت انتشارا واسعاً، وهذه هي مرحلة ما بعد الحداثة، ووفقاً لدورها الغريب باعتبارها «الحلقة الفارغة في الكعكة» فهي تمتلك مجموعة من الدلائل بالغة الخصوصية. وقد عدد الباحث الأدبي الأمريكي-مصري الأصل-إيهاب حسان إحدى عشرة دلالة من بينها: «عدم التحديد»، «المقطعية»، «اللاتقنينية»، «فقدان الأنا»، «السخرية»، «الهجين-المختلط»، «المهرجانية الرنفالية»، «الاختلال البنائي». وأضاف باحث آخر من الولايات المتحدة الأمريكية هو ليسلي فيدلر دلالة أخرى هي في رأيه أهم-إن لم تكن الوحيدة عموما-الدلالات وأطلق عليها: الرعب العضوي في اتجاه ما بعد الحداثة أمام ثقافة الـ (بوب)، أي الثقافة الشائعة المبتذلة. وكتب فيدلر «أنسب شيء هي قصص الغرب الوحشي (المقصود بذلك الغرب الأمريكي أي رجال العصابات ورعاة البقر) على اعتبار أنها ظلت على مدى عشرات السنين مادة للطبعات الرخيصة والمسلسلات التلفزيونية والأفلام المبتذلة... واعتمدت عودة الهندي الأحمر إلى مركز اهتمامنا الفني على انبعاث أقدم وأبسط أشكال ثقافة البوب الأمريكية». وبوسعي وصف جميع هذه الدلائل بما فيها ملاحظة فيدلر بأنها «تفكيكية»، إضافة إلى أنه يوحدها شيء من اللا استقلالية النشطة، حيث إنه لا الشخرية ولا التهكم على الذات، ولا المحاكاة ولا تقليد الذات على استعداد لإنجاز عملية الخلق. وأقل من ذلك فهي تُرجع إلى عملية الخلق الإمكانية لوضع كل شيء في دائرة الشك وفي الوقت نفسه الاقتداء بكل ماهو مشكوك فيه وتمثيله للآخرين.

وبإنجاز، إذا كان اتجاه ما بعد الحداثة يتخذ موقفا ما استعراضيا فإن هذا «القوام» يعتبر بهذا المقدار مثيرا للتكرار إلى درجة يصعب التنبؤ عندها بما سيأتي بعده غير «اللعب». والبروفيسور الألماني أرنولد جيلين محق في توصيفه لما بعد الحداثة «كخليط متضارب لجميع الأساليب والإمكانات». [...]

ولو أن أحد كتاب ما بعد الحداثة يبرز بشيء ما بين الكتاب الآخرين، فذلك يتأتى على الأغلب عن طريق عادة الجمع بين الدلائل ـ العلامات ـ المشركة لدى الجميع، وأيضاً عن طريق درجة عموميتها القصوى. والمثال الساطع من هذه الناحية هو الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس الذي يبدو ذلك الفنان الأكثر مجدا على طريق ما بعد الحداثة، ولكن إلى حد ما أبعد ما يكون عن النمطية السائدة. وذلك لا يقتصر فقط على أسلوب الكتابة، وإنما ينسحب أيضاً على الزمن، وكذلك من ناحية أن بورخيس أقرب إلى المولود قبل أوانه لكونه ولد أواخر القرن الماضي، وألف كتبه قبل وقت طويل من ظهور اتجاه ما بعد الحداثة. وعلى أقل تقدير قبل ظهورها الرسمي. وهذه، بالمناسبة، واحدة من أهم خصائص هذه الكتب: سواء عند بورخيس أو اتجاه ما بعد الحداثة. ولدى بورخيس قصة بعنوان «بيير مينار» مؤلف «دون كيشوت» كتبت خلال النصف الأول من الستينيات. وهذه القصة تشبه المقالة الأدبية (لقد وضع بورخيس برغبة شديدة أسلوب نصوصه الفنية تحت تأثير الدراسات الأدبية) حيث يدور الكلام هناك حول كاتب يؤلف عامدا من جديد بعض فصول رواية سرفانتس وبحيث لا يبدل فيها حتى ولا حرفا واحدا. ومن الطريف أنه بشكل مستقل تماما عن بورخيس، وربما من الممكن أن يكون تحت تأثيره، أكد العالم الفرنسي رولان بارت، وهو نظري محض محلل، رأيه فيما كتب بورخيس بقوله: «إن بورخيس من طراز بوفار وبيكوشه، من هؤلاء الكتاب الناقلين دوما، ومن العظماء الساخرين في آن واحد، والكوميديا العميقة لديهم تتسم بكونها تأليفا حقيقيا. وبوسعه دائما أن يقلد ما كتب سابقا، وما كتب ليس للمرة الأولى، حيث يُخضع لسيطرته مزج أنواع مختلفة من الكتابة، ويجعلها تتصادم ويتصارع بعضها مع بعض دون الاعتماد كليا على أية واحدة منها حدة...». ومن الصعب القول في قصة بورخيس «بيير مينار» أيهما الأكثر: الانحناءة أمام براعة الأستاذ الكاتب، أم التهكم المستتر على عجزه. وربما

يعاني بورخيس نفسه من الصعوبة في إعطاء إجابة عن ذلك. فنحن نقرأ عنده «أن نصي سرفانتس ومينار من الناحية اللفظية متماثلان تماما، إلا أن الثاني أثرى بشكل لا نهائي من حيث المحتوى والمضمون. (الذين يعيبون عليه يقولون إنه نص مزدوج إلا أن الازدواجية نوع من الثراء)». إن الازدواجية هي التعددية والشك، أي أنهما القاعدة التي يتوازن وفقها اتجاه ما بعد الحداثة. وعليه فإن بورخيس كاتب نمطي من اتجاه ما بعد الحداثة. ومهما بدا في ذلك من مفارقات غريبة فإن عدم الانحشار ضمن الأطر الزمنية التقليدية هو بالذات، وبذلك المفهوم، آخر الألوان في لوحة الشخصية. يضيف عالم الثقافة الأمريكية فريدريك جيمسون منوها بغياب الوضوح في الأطر الزمنية: «ولهذا بالذات أتصور من المهم إدراك ما بعد الحداثة لا كاتجاه أسلوبي بل كمحرك للثقافة». وبوسعي أن أضيف بأن الثقافات المقصورة هنا هي الثقافات المأزومة، والمصابة بأضرار، وربما حتى المقلوبة، والتي يؤدي تطويعها على حد قول إيهاب حسان إلى أنهم «يحولون الطبيعة إلى ثقافة، والثقافة إلى منظومة سيموطيقية فطرية».

إن أزمة التقبل العقائدي ليست حدثاً تاريخياً نادر الوقوع، وإنما هي مرحلة تكرر نفسها دائماً بتكرار النفس البشرية، تارة بالطمع في الجنة، وتارة أخرى بالحزن العميق لعدم تحققها. والناقد والكاتب الإيطالي أمبيرتو إيكو، وهو العبقرية الأكثر لمعانا في اتجاه ما بعد الحداثة في أيامنا هذه، على صواب عندما يقول إن «اتجاه ما بعد الحداثة ليس بالظاهرة التاريخية المسجلة، بل هو حالة روحية ما»... وبهذا المعنى ـ يضيف ـ فهي تعتبر عبارة واقعية حيث إنه لكل مرحلة اتجاهها الخاص لما بعد الحداثة، وذلك مثلما لكل عصر حالته الأسلوبية الخاصة... ويبدو أن كل مرحلة تصل في زمنها إلى عتبة الأزمة على غرار ما وصفه نيتشه في كتابه «تأملات في غير أوانها». وثمة أمر واحد لا أفهمه وهو: لماذا يبدو كأن إيكو يضع على طرفي النقيض كلا من اتجاه ما بعد الحداثة والنزعة الأسلوبية؟ فالحديث يدور حول ظاهرتين قريبتين إلى بعضهما البعض من حيث الوعية، ولو لأكدت أمراً آخر هو: أن كل مرحلة زمنية. تاريخية تتسم بخصائصها الخاصة بها، أي بتلك الحالة الروحية المتحمسة والمتطرفة والطوباوية.

ولكن فلندع الحداثة وشأنها، ولنعد من الأفضل إلى نقيضها لأن البعض قد انجذب إلى مثال «ترسترام شيندي» من تأليف ستيرن، أو إلى رواية سرفانتيس «دون

كيشوت» نفسها، واللتين من السهل تماما وضعهما في خانة أحدث الأدبيات في اتجاه ما بعد الحداثة.

لكن ما الذي يثير الاندهاش أكثر من سواه عند ستيرن؟ هو بالطبع حرية توجه المؤلف في تعامله مع الأبطال، ومع القارئ، ومع المحتوى. وأستطيع القول إنها حرية تكاد تكون غير متكلفة. ولكن في الوقت نفسه فهذه ليست تلك «السيادة» التي يأخذون بها لتحطيم القديم وإنشاء الجديد عندما يتم الإيمان بمادته. وتبدو حرية ستيرن على العكس شبيهة بعدم الإيمان بمتانة الأسس والأركان وبالشك في أنه من الممكن عموما التمسك بنظام عالمي أيّاكان. إن المؤلف يقص على لسان الشخص الأول، وكأنما باسم البطل الرئيسي. ولكن هذا عبارة عن وهم، وكل شيء عبارة عن أوهام حتى عنوان الكتاب «حياة وآراء ترسترام شيندي الجنتلمان»، وذلك لأن الحديث يدور هناك عن كل شيء إلا عن حياة المستر شيندي: إذ إنه لم يولد إلا في الفصل الثاني والثلاثين من المجلد الرابع. إن سترين هنا يثرثر مع القراء على هواه وهم (كما هو نفسه متصورون) يساعدون بتقديم النصائح تارة، وتارة أخرى يقابلونه بركام من الملاحظات. «والقارئ هو ذلك المجال الرحب الذي ينطبع عليه كل شيء حتى الفقرة الأخيرة التي يتألف منها الكتاب ...». ولكن هذا ليس صوت ستيرن بل صوت معاصرنا رولان بارت الذي يجمل الرأي قائلا: «... لولادة القارئ ثمن يسدد بموت المؤلف» أفلا يستنبط من هنا أن بارت بتأمله في الفن اللفظي لأيامنا هذه كان يقصد أيضا خبرة سترين؟ لقد تنافس بلداك وتولستوي، القمتان العظيمتان للقرن التاسع عشر الواثق من نفسه، في خلقهما الأكوان الأدبية، أما كتاب النصف الأول من القرن العشرين فإنهم على العكس حيث منعهم الحياء من ادعاء مثل هذا «الدور المهمين» وكتب ألبيرتو مورافيا: «عندما انهار ميزان القيم غدت عبارة «لقد فكر» من الألفاظ الجوفاء المزعجة، ومن هنا تتأتى ضرورة أن يقال «أنا فكرت»، حيث هذه العبارة تجيب بدقة عن مذهبنا في شأن الواقع الراهن ...».

أما باتريك زيوسكيند كما نرى يهمل نصائح مورافيا: فهو كأنما من جديد يبني كونه الخاص.

ولكن بالتحديد «كأنما» لأنه لا يحاكي بلزاك وتولستوي بل يقلد بتهكم كل تصرفاتها، ولكنه يحاكي ستيرن بالذات. فالذي عبر عنه زيو سكيند ليس الواقع الراهن، وليس حتى التصور الذاتي عنه، وإنما هو التقليد الخالص المعبر عنه في الشخصيات، والذي يمكنني القول عنه بأنه متقن. والمؤلف عند زيو سكيند إذا كان هو السيد في مهرجانه، فذلك مقصور على فكرة أنه صاحب الإرادة، إلى ما لا نهاية، في التلاعب بالأقنعة الموروثة وبالملابس ولوحات الديكور المموهة. وعليه فمن الجائز أن يكون بارت قد قصد بـ «موت المؤلف» شيئاً من هذا القبيل؟

إن تضييق عالم مورافيا إلى حد الـ «أنا» هو بالذات روح الحداثة، أو (وهو في هذه الحالة يكاد يكون الأمر نفسه) «واقعية القرن العشرين»: حيث يوجد ميل لطرح الشكوك، ولكن الإيمان بعدن الأرضية ـ الفردوس الأرضي ـ لم يفقد فقط، وإنما أعيد إلى حد العمى، وحتى بدرجة ما مصطنعة ولكن زيوسكيند تخلص من هذا الريمان وخرج ليس إلى العالم الواسع، وإنما إلى الكواليس العريضة، حيث الأمر الوحيد الذي كان يروق له هو السخرية والتندر. وهذا معناه أنه لم يكن بوسعه كمبدع جيد عدم الالتفات إلى «دون كيشوت». ولقد كتب سرفانتس في الصفحات الأولى من روايته: «يؤكد آخرون أنه (أي دون كيخوت ـ المؤلف) قد حمل لقب كيخادا، وآخرون يؤكدون: كيسادا. وفي سبع حالات يختلف المؤلفون الذين كتبوا عنه، إلا أنه تتوافر لدينا جميع الأسس للاعتقاد بأن لقبه كان كيخادا». ويحاكي سرفانتس بسخرية طريقة كتّاب التراجم في عصر النهضة الأمر الذي جعله يحصل على هدفه الام المتمثل في كتابه المحاكاة الاسخرة، والتي هي في رأي لودفيج تيك «تعتبر الشعر الحقيقي». ولكن طبقا لقول توماس مان فهي «هزلية بأعمق معاني الكلمة». وذلك لأن كل شيء، مهما كان الموضوع المتناول، يوضع موضع الشك. وحتى لو كان الشك سيئ الانسجام مع الواقع فإنه يشكل المفتاح للمعرفة، لأنه ليس في العالم أي شيء نهائي وكامل تماما: لا الحكم الأخلاقي الذي لا يمكن أن يعاد فيه النظر، ولا التشجيع المعنوي الذي لايبدو زبداً، ولا لأي أحد كان، أنه غير مستحق. فكل كذبة تنطوي في ذاتها على جزء من النما أية حقيقة تنطوي في ذاتها على قطرة من السم، حيث إن المجد والعار غالبا ما يتداخلان، بل وحتى يحل أحدهما محل الآخر، ولكن

ليس من جراء ذلك يبدو كل شيء في الحياة نسبيا إلى حد ميئوس منه مما يستتبع أن تكون الحياة حالكة . وببساطة ، فحسب تصورات سرفانتس ، ليس لأحد القدرة على احتكار الخير والعدل وبناء سعادة الغير . إذ يبقى مسلطا على نظرته العقائدية شعاع من أوهام عصر النهضة التي حرم منها سترين منذ أمد بعيد . إلا أن أوهام مؤلف «دون كيشوت» عرضت مجزأة على دفعات في حدود تكاد تكون غير هدامة : فهو لم يفقد الإيمان ، وكل ما في الأمر هو أنه حكيم بصورة مقبولة ، حيث موضع اهتمامه ليس ذلك الشر بمفهومه المحدد الذي يتطلب التعرية الفورية والتامة كأحد النواقص البدائية للحياة البشرية . ولهذا فالمحاكاة الساخرة لدى سرفانتس ليست حدثا ، وإنما هي عملية متعددة التكرار والدرجات ، وسخرية ذاتية : كمرآتين تواجهان بعضهما بعضا وكل شيء ينقلب ويقلب في انعكاسته إلى مالا نهاية ...

لدى ستيرن يبدو المؤلف ، على أقل تقدير ، وكأنه لا يستدعي الشك . أما في «دون كيشوت» فالمؤلف يختفي خلف قناع المؤرخ ، بل وحتى عدة مؤرخين : أحدهما عالم موريتاني . والآخر كما يبدو لا يتقن العربية وهو مترجمه . وفي بداية المجلد الثانييخبر حامل شهادة البكالوريوس كاراسكور الفارس ذا الوجه الحزين حامل سلاحه العائد لتوه من جولته ، أن مغامراتهما قد سجلها كاتب روايات ، وسيصدر منها قريبا المجلد الأول في صورة رواية تاريخية . أما المجلد الثاني فسيكون بمثابة عرض للحياة الواقعية . والمجلد الثاني بالذات هو من كل النواحي فنيا أعلى من الأول : إذ إن نزول دون كيشوت وسانتشو في ضيافة الدوقة تشيتا مجرد لعبة ، ومسرح داخل مسرح . فضلا عن ذلك تظهر هناك شخصية أخرى غريبة تماما عن شخوص الكتاب . وهذه الشخصية تتمة لشخصية «دون كيشوت» التي ابتدعها الساخر سرفانتس ، والتي تخفت وراء لقب مستعار هو «أوليليانيدا» . إن هذه الوهيمة لدى سرفانتس هي التي دفعت بورخيس بالفعل إلى إقلاق روح أستاذه الأسباني : ففضلا عن «بيير مينار» خرجت من تحت قلم هذا الكاتب الأرجنتيني روايات منها «أنشودة عن سرفانتي ودون كيشوت» و«السحر الخفي في دون كيشوت» ، ومؤلفات أخرى . وفي رواية «السحر الخفي» قال ضمن ما قال : «لماذا يربكنا أن دون كيشوت يغدو قارئا لرواية دون كيشوت» ، وهاملت مشاهدا لمسرحية «هاملت»؟ يبدو أنني توصلت إلى العثور على

سبب ذلك : «إن أمثال هذه التطورات توحي إلينا بأنه لو أن الشخوص المبتدعة يمكنها أن تغدو من القراء أو الجمهور المشاهدين ، فمن الممكن أيضا أن نبدو نحن أنفسنا بالنسبة إليهم كذلك قراء ومشاهدين من وحي الخيال . في العام 1833 لاحظ كارلييل أن تاريخ العالم هو عبارة عن كتاب إلهي لا نهائي يكتبه الناس جميعا ويقرأونه ويحاولون فهمه ، وفيه زيضاً يكتبون أنفسهم » . ومن يدري ، فلعله من فكرة بورخيس هذه خرج ذلك الكتاب الغريب من تأليف إيتالو كالفينو بعنوان «لو أن عابر السبيل ذات ليلة شتوية»(1979) . إلا أن إمبيرتو إيكو قد جعل من بورخيس ذاك نفسه بطلا لروايته التي أصبحت كتابا رائجا بعنوان «اسم الوردة»(1980) . وهذا البطل شأنه شأن بورخيس يدعى خورخي . وشأنه شأن بورخيس أيضا في نهاية حياته أصابه العمى ، وكانت له علاقة بأعمال المكتبات العامة . وفي الحقيقة فخورخي عند إيكو راهب يعيش في نهاية القرون الوسطى . وبالمناسبة فلا هذه النوعية من العمل ، ولا هذا العصر يشكلان إشارة خلافية بالنسبة لبورخيس ، ولكن فلنعد إلى كالفينو . فأثناء تحليل هانز روبرت باوس ، المحلل الأدبي المعروف ، لكتاب كالفينو المشار إليه سابقاً ، كتب : «خلافا عن كلا سيكيي الرواية الحديثة الذين أشركو القراء في لعبتهم («دون كيشوت» ، «ترسترام شيندي» ، «جاك ـ فاتاليست» ... فالقارئ هنا منذ البداية يشارك في أي مشهد مما كتب ، وهو محجوز لدور في ذات العالم المبدع» .

وكالفينو ، بدوره ، كأنما تعليقا على ياوس ، قال ضمن إحدى محاضراته التي قرأها في عامي 1985-1986 في هارفاد : «من نحن ، ومن يكون كل واحد منا إن لم نكن خليطا من الخبرة والمعلومات والقراءة والتفكير؟ إن كل حياة هي موسوعة ومكتبة وسجل للأشياء ، ومجموعة الألعاب التي تمتزج وتنظم بشكل مستمر في تراكيب عشوائية» . وبالفعل فقد قام القراء عند كالفينو بإنجاز كل شيء . وبشكل أدق فهما عبارة عن قارئ وقارئة يندفعان خارج القصص التي تساقطت من صفحات الكتب التي أسيء حفظها : بعد فقدان أثر الكتاب الأول ، يندفعان إلى الثاني فيصابات بالهزيمة هنا أيضاً ، ويتعطشان إلى ما لا نهاية . ويندفع التسابق الجنوبي إلى الفضاء الفسيح : حيث تبدأ ملاحقة المترجم الشرير (وبالمناسبة غير المتقن ، كما عند سرفانتس ، للغة التي يترجم منها) ، وعلى أثرها صدامات مع رجال العصابات والإرهابيين الثوريين ورجال

البوليس الذين يستبدلون أدوارهم باستمرار شأن المضامين الموجودة في الكتب. ويختلط المقروء والمعاش بحيث يتعذر فصل أحدهما عن الآخر. وإذا كان لدى زيوسكيند كل ما يجري كأنه كان قد جرى وانتهى، فإنه لدى كالفينو يبدو كأنما لم يكن أي شيء بالفعل: حيث كل شيء مبتدع، وكل شيء مؤلف بما في ذلك حياتنا نفسها... وفي النهاية تختتم كل «مجموعة الألعاب» هذه بالزواج السلمي بين القارئ والقارئة التي تكاد تكون قد حفظت أخيراً، وهي في عش الزوجية، النص الأصلي لرواية «لو أن عابر السبيل ذات ليلة شتوية». أم أن ذلك كان بالنسبة لها ولنا مجرد حلم؟...

فخلافا للاستخفاف بكل القوانين والقواعد الخاصة بالنوع الأدبي (أو ربما بفضل ذلك؟) يبلغ كتاب كالفينو غايته رذ قدر له إعادة تكوين ـ خلق ـ روح وإيقاع حياتنا الـ «ما بعد حداثية» بكل درجات يزسها الذي ليس له معنى. بحيث لا يبقى لنا إلا الضحك عليها.

إن وجهة نظر كارليل إلى الحياة باعتبارها اختراعا، وإلى الاختراع باعتباره هو الحياة نفسها، توجد بورخيس مع سرفانتس. أما كالفينو مع بورخيس فقد ألفّا ماهو فاسد أسلوبيا، أو إذا شئتم فهو من اتجاه ما بعد الحداثة. وعلى أية حال لم أكن أود الحكم بهذه الدرجة من القطيعة، مثل ياوس وليس كسرفانتس ولا ستيرن، على فن الحداثة حتى لو أدخلت ـ بهذا المفهوم ـ أقصى ما يكون من الأفكار «الموسعة». ثم أن اتجاه ما بعد الحداثة غير صالح لتمثيل نفسه في صورة مدرسة أدبية أو تصويرية أ معمارية. إذ أية مدرسة مؤهلة، بشكل أو بآخر، لإظهار نفسها للعالم في غضون قرون عديدة؟ وهنا تكون لك في الحقيقة علاقة مع «ثقافة محركة» بالفعل. ولم يكن عبثا أن ذكر بورخيس المسرحية الشكسبيرية «هاملت» بجانب «دون كيشوت»، حيث إنها أيضاً مشاركة في اتجاه ما بعد الحداثة:

ياهو راتسيو... في العالم أشياء كثيرة

مما لم يخطر لفلسفتكم على بال

هكذا يقول الأمير الدانماركي. يقول أيضا لرونكرانتيس غير المواقف على أن الدامارك كالسجن: «معنى ذلك أنها بالنسبة لك ليست سجنا، لأن الأمور في ذاتها لا تكون حسنة أو سيئة، ولكنها كذلك فقط في تقديراتنا. وهي بالنسبة لي سجن».

إذن فهاملت هذا يعرف: أن للحياة جوانب كثيرة مما لا يمكن للعقل أن يحيط بها، والإنسان يحكم على ما يجري ـ في أحسن الأحوال ـ مقتربا من الحقيقة، ولكنه لن يبلغها أبداً. وهذه المعرفة وحدها (حتى من دون ارتباط العلاقة بالملك المسموم، والأم كلاوديا، وأوفيليا، ولا يرتس، وفورتنبراس) للأمير، ولشكسبير نفسه كافية لعدم التعجل واستباق الأحداث. وبكلمات أخرى من أجل الشك والتردد. ولعل هاما هو الوحيد الوحيد بين النماذج العظيمة للأدب العالمي الذي دُعي لتبرير روح الشك. وبالطبع ليس كخير محض، وإنما فقط كشيء منسجم لا محالة مع نظام الأمور. ومن خلال هذا نفسه يبدو هاملت غريبا بالنسبة للبراجماتية الوقحة ولما ألهمت به الأيديولوجيا التعصب على حد سواء الشيء الذي يجعله غير متسق: دراميا ونفسيا، وبالدرجة الأولى منطقيا. وذلك ما يجعل المسرحية التي يمارس فيها الفعل ولا يمارسه، على هذه الدرجة من عدم التحديد. وعدم التحديد بدوره يقرب «هاملت» من «دون كيشوت». والبديهي هنا هو النتائج الأدبي من النتاج الأدبي وليس البطل من البطل، وذلك لأن الفارس الحزين ـ المتعصب على طريقته ـ هو الضد الأمير الدانماركي. وقد لاحظ تورجينيف ذلك إذ رفع الأول عاليا وحط من قدر الثاني، إلا أنه لم يلحظ أمرا آخر: ذلك هو أن مبدأ الاقتراب من العالم والإنسان عند سرفانتس وشكسبير في الواقع موحد. ولكن أليس أمامنا في إحدى الحالتين مهزلة منحطة، وفي الحالة الثانية تراجيديا غير رفيعة المستوى؟ ولكن هذا ما يخيل للوهلة الأولى إذ إن «دون كيشوت» من حيث الجوهر تراجيدي، أما «هاملت» ففي الكثير من الأمور هزل. وهنا وهناك يوجد الوهم الذي ذكره بورخيس، وهو تلك اللعبة الماكرة على خشبات المسرح المرتجل. وفقط شكسبير وحده يحقق الفكرة من الممكن أن نقول، بوساطة البطل، وإن كان من الممكن أن نقول، بوساطة البطل، أما سرفانتس، على الأغلب، خلافا له وإن كانت الفكرة هي نفسها... فهي تنمو في موضع انهيار الأفكار العظيمة لعصر النهضة، حيث إن كلا من سرفانتس وشكسبير معارصات لأزمة أكثر

ضراوة وألما : إذ انقلبت مملكة الروح الحرة التي تراءت للإنسانيين في الحلم إلى مرحلة قرصنة من قبل التكديس الأولي للرأسمال، وتشبعت إلى أقصى الحدود بالغدر الأناني والمتبجح الذي صاحب إعادة توزيع الثروة والسلطة. [...]

هناك من يمدح اتجاه ما بعد الحداثة، وهناك من يذمه. وهؤلاء وأولئك للسبب نفسه، وهو كونه يضع المرآة أمام وجه كاليبان. إلا أن اتجاه ما بعد الحداثة لا يستحق لا الذم ولا المديح، وذلك لأنه هو ما لم يكن بوسعه أن يكون سواه، أي أنه النتيجة الحتمية لزمننا الراكد روحيا. وليست فقط الحتمية وإنما أيضاً الضرورية : إذ يبدو أنه ليس بمقدورنا التطهر من فساد الأيديولوجيات الفتاكة في أي مكان سوى أن نحترق في نار اللاإيمان ... وكلما بدأت تفهم على نحو أفضل ما هي حقيقة اتجاه ما بعد الحداثة هذا، كلما شعرت بمزيد من الجلاء بالحاجة إلى دفع الخط الفاصل - بعض الشيء - الذي يعزله عن الحداثة في القرن العشرين - وليس من قبيل المصادفة أنه قد نجمت المصاعب حينما حاول بروست وجويس وكافكا أو الشخصيات الأخرى (الشبيهة بهؤلاء في شيء ما) من قبيل فرجينيا وولف وأندريه جيد ووليم فولكنر وصمويل بيكت، ناهيك عن ذكر بوريس فيان، استكمال المنظومات الحداثية. ونظرا لكونهم بدوا هناك على نحو رديء، فقد حاولوا إلقاء الذنب على فارق المستويات الفنية : يزعم أن كافكا أو جويس أستاذان عظيمان، أما أحد ما مثل عزرا باوند أو أندريه بريتون فليسا إلا صبية ناشئين. ومن أجل الأوائل ابتكروا تسمية : «الحداثة الكبرى»، ولكن لم يكن هناك حتى ذلك الوقت الاتجاه الأدبي الذي يضم ذوي المواهب المتساوية. وهذا لم يمنعها من الحفاظ على شكل من أشكال الوحدة. وعليه ينبغي التفكير بأن جوهر الأمر يكمن في شيء مغاير. ومن الملاحظ أن الفيلسوف الألماني والتر بنيامين المتوفي العام 1940 قد اعتبر كافكا من زصحاب اتجاه ما بعد الحداثة على أكمل ما يكون : حيث إن كل ميتافيزيقا غريبة بالنسبة له، فلم يعول على أن الكارثة قادرة على جلب الخلاص. وأخيرا فحسب رأيه «في انتظارنا ليس الجحيم وإنما حياتنا هذه». وهي نفسها التي لم تتح لموسي أن يبلغ أرض كنعان. وتخطر أفكار مماثلة للفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا : فمن وجهة نظره، أن إشكالية أحدث الكوارث قد تناولها وعالجها كافكا وجويس، وحتى مالا رميه في جدية تزيد كثيراً على تناولها ومعالجتها من قبل مؤلفي

«الروايات الذرية». وطبقا لرأي فرنسي آخر، هو جان فرنسوا ليوتار، أن هرترودا شتاين كانت ما بعد حداثية : حيث يربطها بـ «رابليه» وستيرن من ناحية، وبدريدا من ناحية أخرى إحساس «اللاقياس» للوجود كله.

وعليه فإن كافكا وجويس وبروست، ومعهم على نحو ما الـ «ما بعد الحداثيين العريقين» للقرن العشرين، أو بمعنى أدق الخوارج الدائمين الهائمين على وجوههم سعيا وراء العصر المحموم بالأيديولوجيات، ووراء تلك الشخصيات القريبة لهم من نوع سرفانتس ... وهكذا تواصل الصورة الداخلية التاريخية إبراز «فجوة» ما بعد الحداثة.

الثقافة العالمية العدد 83 يوليو ـ غشت 1997

ظهر لأول مرة في مجلة «قضايا الأدب». راجع الترجمة ن. معلا

6. مَا بعدَ الحداثة : هل هي بالفعل عصر جديد؟

أليكس كالينيكوس

أشارت النيويورك تايمز مؤخراً إلى أن ما بعد الحداثة هي «الموضة الثقافية للثمانينيات وحتى الآن، للتسعينيات». فمن الصعب العثور على أي مظهر من مظاهر الحياة الثقافية المعاصرة لا يجري وصفه بأنه «بعد حداثي».

ويجري تطبيق المصطلح على الكثير جدا من الأمور المتناقضة بحيث إنه يبدو بلا معنى محدد. على أن ما بعد الحداثة يمكن النظر إليها على أنها تداخل لثلاثة عناصر متميزة :

أما العنصر الأول فهو الردة التي تطورت خلال السنوات العشرين الماضية على الحداثة، الثورة الكبرى في الفنون والتي حدثت في بداية هذا القرن.

والردة «ما بعد الحداثية» أوضح ما تكون في رفض لـ «الأسلوب الدولي» الكتل الصماء المستطيلة التي أخذت تهيمن على مراكز المدن بعد الحرب العالمية الثانية. فالعمارة «ما بعد الحداثية» تمثل هربا من التقشف إلى التزيين، من التجديد إلى التقليد، من العقلانية إلى الهزل - كما في حالة بلوكات المكاتب المزينة بأعمدة كلاسيكية.

وتنطوي ما بعد الحداثة، ثانياً، على تيار فلسفي محدد - ما أصبح يعرف بما بعد البنيوية، عبرت عنه مجموعة الفلاسفة الفرنسيين الذين برزوا على المسرح في الستينيات، خاصة «جيل دولوز» و«جاك دريدا» و«ميشيل فوكو».

وقد طوروا أفكارا معينة، تتمثل أولاها وأكثرها أساسية في رفض التنوير. وكان (التنوير) هو المشروع الذي صاغه عدد من المفكرين الاسكوتلنديين والفرنسيين في القرن الثامن عشر استنادا إلى فكرة أن العقل البشري قادر على فهم العالم الطبيعي والاجتماعي والسيطرة عليه في آن واحد، وهو مشروع حاول «ماركس» تطويره، بشكل انتقادي.

ويرى دعاة ما بعد الحداثة أن العقل والحقيقة ليسا غير وهمين. فالنظريات العلمية هي منظورات تعبر عن مصالح اجتماعية خاصة. وكما قال «فوكو»فإن : «إرادة المعرفة هي مجرد شكل واحد من أشكال إرادة السلطة».

والواقع نفسه لا يعدو أن يكون مجموعة غير منتظمة من الجزئيات التي يهيمن عليها صراع لا ينتهي من أجل السلطة يصوغ الطبيعة والمجتمع على حد سواء. والبشر، بوصفهم جزءاً من هذا الواقع، إنما يفتقرون إلى أي تماسك أو سيطرة على أنفسهم. وهكذا اعتبر «فوكو» الذات الإنسانية الفردية كتلة من الدوافع والرغبات التي تصوغها علاقات السلطة السائدة داخل المجتمع.

أما العنصر الثالث من عناصر ما بعد الحداثة فهو نظرية المجتمع بعد الصناعي التي طورها علماء اجتماع مثل «دانييل بل» في أوائل السبعينيات. فقد ذهب «بل» إلى أن العالم يدخل عصرا تاريخياً جديداً سوف يصبح الإنتاج المادي فيه أقل فأقل أهمية، بينما تصبح المعرفة فيه هي القوة الدافعة الرئيسية للتطور الاقتصادي.

وقد تبنى الفيلسوف الفرنسي «جان ليوتار» هذه الفكرة وذهب إلى أن المعرفة، في «الوضع بعد الحداثي»، تتخذ شكلا مجزءاً بشكل متزايد، متخلية عن كل دعاوي الحقيقة أو المعقولية.

وهذا التحول يترجم ما يصفه ليوتار بـ «انهيار الروايات الكبرى». فمشروع التنوير - كما واصله «هيجل» و«ماركس» سعيا إلى تقديم تفسيرات لمجمل مسار التطور التاريخي كمدخل لتوضيح الشروط التي يمكن في ظلها تحقيق التحرر الإنساني - لم تعد له مصداقية بعد كارثتي النازية والستالينية.

وهكذا فإن الفكرة التي تتحدث عن تغير منهجي شامل وجديد للغاية هي فكرة محورية بالنسبة لما بعد الحداثة. فقد دخل العالم عصراً اجتماعياً واقتصادياً جديداً، مصحوباً بتحول ثقافي «الفن ما بعد الحداثي»، وبثورة فلسفية «ما بعد الحداثي»، وبثورة فلسفية «ما بعد البنيوية»، ومن هنا يأتي زعم مجلة «ماركسيزم توادى» بأننا نحيا في «أزمنة جديدة».

لكن شيئاً من ذلك لا يصمد للفحص الجدي. والحال أن فكرة أننا نحيا في عصر جديد إنما تجد أفضل فضح لها من خلال النظر في الادعاء القائل بأن هناك فنا بعد حداثي بشكل مميز.

ولعل أشهر تعريف للفن بعد الحداثي هو التعريف الذي قدمه «كريستوفر جينكس»، مؤرخ فن العمارة. فهو يقول إن ما بعد الحداثة تتألف من «التشفير المزدوج»، أي الجمع بين أساليب مختلفة في العمل الفني الواحد، كالجمع، مثلا، بين الكلاسيكية والأسلوب الدولي في المبنى الواحد.

وهذا ادعاء غريب، لأن ما يصفه «جينكس بـ «التشفير المزدوج» هو سمة جد واضحة من سمات الحداثة وهكذا فإن «جيمس جويس» يخلط في «أوليسيس» بين أصوات وأساليب ولغات مختلفة - وهو إيقاع أدرجه في الشعر. «ت . س. آليوت» في «الأرض الخراب». إن الفكرة التي تتحدث عن فن بعد حداثي مميز إنما تستند إلى كاريكاتير الحداثة.

وأفضل تعريف للحداثة يقدمه «يوجين لان» في «الماركسية والحداثة». فهو يميز أربع سمات. أولا، «الوعي الذاتي الجمالي» : فالفن الحديث يميل إلى أن يكون خاصا بالإبداع الفني نفسه - وهكذا فإن رواية «بحثا عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست» إنما تعيد بناء التجارب التي قادت إلى اتخاذ القرار الخاص بكتابة الرواية. ثانيا، «التزامنية، التجاوز، أو المونتاج» : فالفن الحديث يهشم عالم التجربة اليومية ثم يعيد تجميعه في توليفات جديدة وغير متوقعة. ثالثا، «المفارقة، الغموض وانعدام اليقين» : فالفن الحديث يعرض عالما ليست له بعد معالم واضحة أو بنية مرئية. وأخيراً، «نزع الطابع الإنساني» : فالفرد في الفن الحديث لا يسيطر بعد على دوافعه ناهيك عن العالم نفسه.

والحال أن الأمر الغريب هو أن كل هذه السمات المميزة للحداثة كثيراً ما يجري الادعاء بأنها مميزة للفن بعد الحداثي. فروايات«سلمان رشدي». على سبيل المثال، توصف بأنها (بعد حداثية) في حين أنها في واقع الأمر حداثية بشكل نموذجي وفقا لتعريف «لان» للحداثة.

وكثيراً ما يقال إن الفارق يكمن في واقع أن الحداثة كانت نخبوية ومتفائلة بشكل فج في حين أن ما بعد الحداثة شعبوية ومتشائمة في نهجها. لكن ذلك ينطوي على سوء فهم كامل للحداثة بوصفها ظاهرة تاريخية.

لقد برزت الحداثة في أواخر القرن التاسع عشر، خاصة في تلك البلدان التي تحسست الأثر السريع والمتفاوت لتطور الرأسمالية الصناعية - روسيا، ألمانيا، إيطاليا، النمسا - المجر. ويمكن اعتبارها رداً على تغلغل العلاقات السلعية في جميع جوانب الحياة الاجتماعية. وقد أدى التجزئ العام الذي انطوى عليه ذلك إلى عزل الفن بوصفه ممارسة اجتماعية متميزة، مستقلة من الناحية الظاهرية.

وتمثلت نتيجة ذلك في ظهور ميل لدى الفنانين، المغتربين عن بقية الحياة الاجتماعية، إلى التركيز على الفن نفسه، إلى أن تصبح عملية الإبداع الفني هي موضوع الفن. وعادة ما انطوى ذلك على موقف هازئ ومنفصل عن الواقع. وصار الفن ملاذاً من عالم اجتماعي تسيطر عليه «الفيتيشية» السلعية.

وكان هذا الموقف يتمشى مع كافة ضروب الالتزامات السياسية، من ماركسية «برتلو بريشت» إلى فاشية «إزرا باوند». على أن المزاج السائد كان مزاج تشاؤم لخصه «ت. س. أليوت» عندما كتب في عام 1923 عن «البانوراما الواسعة للعبث والفوضى والتي يمثلها التاريخ المعاصر».

لكن الحداثة كانت تتضمن إمكانية جذرية. فابتكارها التقني الرئيسي هو المونتاج، الجمع بين عناصر متمايزة ومتنافرة من الناحية الظاهرية في العمل الواحد.

وقد وصلت التركيبات التكعيبية بذلك إلى حد إدماج الفنانين التكعيبيين لأجزاء من العالم الواقعي - قطع من الخشب أو الجرائد - في رسومهم. وتوقف الفن عن أن يكون نافذة على العالم ليصبح، من ناحية الإمكان على الأقل، جزءاً من العالم. وكان معنى ذلك هو تحطيم الانفصال بين الفن والحياة الاجتماعية والذي كان ينبوع الحداثة في بادئ الأمر.

والحال أن هذه الإمكانية قد أصبحت إمكانية واعية في الحركات الطبيعية التي انبثقت في أواخر الحرب العالمية الأولى - الدادا، السوريالية، البنائية. فقد كان هدف هذه الحركات هو هدم الفن من حيث هو مؤسسة منفصلة وذلك كجزء من نضال أعم يهدف إلى تثوير المجتمع.

وقد قال «ريتشارد هويلزينبك» «إن الدادا هي بلشفية ألمانية». أو، كما قال «أندريه بريتون»، الشاعر والفيلسوف السوريالي، في عام 1935 : «لقد قال«ماركس»، فلنحول العالم، وقال «رامبو» (الشاعر الفرنسي)، فلنغير الحياة، وهذان الشاعران هما بالنسبة لنا شعار واحد».

والحال إن ما سمح بهذا الربط بين الثورة الاجتماعية والثورة الفنية إنما يتمثل في ظروف تاريخية محددة. فقد ازدهرت الحركات الطليعية الفنية في فترة ثورة 1917 الروسية وثورة 1918-1923 الألمانية. وبوجه خاص فإن البنائيين الروس - «مایاکوفسكي»، «آيزنشتين»، «رودتشينكو»، «تاتلين»وآخرين كثيرين - قد وضعوا فنهم ليس في خدمة الدعاية الثورية وحدها، بل وفي خدمة تحويل الحياة اليومية.

على أن هزيمة الثورة الألمانية أولا ثم هزيمة الثورة الروسية قد ضغضعتا قاعدة الحركات الطليعية الفنية وتمكنت الفاشية والستالينية من القضاء عليها، ليس فقط من خلال القمع، بل ومن خلال تبديد آمال الثورة الاجتماعية التي كان تحقيق المشروع الطليعي متوقفا عليها.

وهكذا تواجدت ظروف احتواء الحداثة من جانب الرأسمالية منذ الحرب العالمية الثانية.

والحال أن الأسلوب الدولي الذي أخذ يملأ الأفق الحضري بعد عام 1945 قد طوره فنانون معماريون مثل «ميس فان دير روهه»، الموجه الأخير لحركة «البوهوس»، التي كانت قد تكونت بعد ثورة 1918 الألمانية لبناء «كاتدرائيات للاشتراكية».

والتطورات التي جرت في مختلف الفنون على مدار السنوات العشرين الماضية والتي صارت تعرف بما بعد الحداثة لا يجمع بينها أكثر من ردة على «الحداثة المتأخرة» المستوعبة والتي أصبحت الأسلوب الثقافي السائد بعد الحرب العالمية الثانية.

ومن الأنسب النظر إلى هذه التطورات بوصفها أشكالا مختلفة من الحداثة لا بوصفها قطيعة معها. فعلى سبيل المثال، ليس في فيلم «ديفيد لينش» «المخمل الأزرق» الرائع، بإحساسه القوى بعالم لاعقلاني من العنف والرغبة يكمن تحت السطح العادي للحياة اليومية، ما يمكن أن يشكل مفاجأة للسورياليين.

وكما أنه لا وجود هناك لفن بعد حداثي بشكل مميز، فإننا أيضاً لا نحيا في عصر تاريخي جديد. وتميل المحاولات الأكثر جدية لاثبات الادعاء الأخير إلى التركيز على تدويل رأس المال.

إلا أنه في حين أن رأس المال قد أصبح دون شك مندمجا بشكل عالمي أكثر بكثير على مدار السنوات العشرين الماضية، فإن الدولة القومية ما تزال تواصل لعب دور اقتصادي حيوي. ولننظروا مثلا إلى عمليات الإنقاذ التي قامت بها الحكومة الأمريكية أولا للنظام المصرفي والتي تقوم بها الآن لصناعة المدخرات والقروض. وعلاوة على ذلك، فإن تدويل رأس المال لا يرمز إلى مرحلة جديدة، مستقرة للتوسع

الرأسمالي، فهو بالأحرى عامل رئيسي في جعل الاقتصاد العالمي غير مستقر منذ أواخر الستينيات.

وإذا سلمنا بأن ادعاءات ما بعد الحداثة زائفة، فماهو مصدرها؟ ما السبب في ظهور اعتقاد واسع الانتشار بأننا نحيا في عصر اقتصادي وثقافي جديد بشكل أساسي؟

إن تعافي الاقتصاديات الرأسمالية المتقدمة من الكساد العالمي لأعوام 1979-1782 قد تضمن توسعا للطلب، استنادا إلى قروض ائتمانية ميسرة وإنفاق حكومي أعلى، بدأ في الولايات المتحدة في أوائل الثمانينيات وامتد إلى أوروبا.

وكان من بين المستفيدين الرئيسيين من هذا التعافي «الطبقة المتوسطة الجديدة» المؤلفة من المديرين ذوي الرواتب العالية ومن المهنيين. وكانت الثمانينيات هي العقد الذي ازدهر فيه «اليوباي».

لكن كثيرين أيضاً من أفراد الطبقة المتوسطة الجديدة الذين استفادوا استفادة جمة من التعافي كانوا جزءاً من جيل 1968.

وكان هؤلاء قد شاركوا في التجذر الواسع للمثقفين الشباب في مختلف أرجاء العالم الغربي خلال الصعود العظيم للنضال الطبقي في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. كما أنهم كانوا قد تقاسموا انهيار الآمال الثورية الذي حدث في أواسط وأواخر السبعينيات مع إجبار العمال على التراجع إلى مواقف دفاعية ومع تفكك أقصى اليسار.

وقد تمثلت نتيجة ذلك في ظهور شريحة اجتماعية هامة مزدهرة من الناحية الاقتصادية ومحبطة من الناحية السياسية في آن واحد. فهي لم تعد تؤمن بالثورة (إن كانت قد آمنت بها في أي وقت من الأوقات)، لكنها أيضاً لا تؤمن بالرأسمالية إيمانا غير مشروط. وهذا الموقف يلخصه إعلان «ليوتار» عن إفلاس جميع «الروايات الكبرى»: فنحن لم يعد بوسعنا الإيمان بأية نظرية شاملة تسمح لنا بتفسير العالم وتغييره في آن واحد.

والأكثر من ذلك أن ما بعد الحداثة تنطوي على «تحويل الموقف الهازئ إلى موقف روتيني». فالموقف الهازئ، المنفصل، تجاه الواقع والذي كان موقف عدد صغير من المثقفين المخضرمين عندما ظهرت الحداثة في أواخر القرن التاسع عشر، يصبح الآن متاحا بشكل عام، وينتج على نطاق واسع كطريقة لمواجهة عالم يعتقد ما بعد الحداثيين أنه لا يمكن تغييره كما لا يمكن الموافقة عليه موافقة غير انتقادية.

ويرتبط ذلك بالتبني الواعي لموقف جمالي تجاه الحياة. فقد رأى «نيتشه» إن الرد المناسب الوحيد على عالم تحكمه الفوضى هو أن يحول المرء حياته الخاصة إلى عمل فني، أن يسعى إلى دمج جميع خبراته في كل له معنى.

وهذه فكرة تبناها «فوكو» في كتاباته الأخيرة، حيث يتحدث كثيراً عن «جماليات وجود». وقد أصبح ذلك أيضاً جزءاً روتينيا من حياة الطبقة المتوسطة في الثمانينيات، خاصة في الجهد المبذول عبر تناول الوجبات، وارتداء الملابس، وإجراء التمرينات الرياضية، لتحويل الجسم إلى علامة من علامات الشباب والعافية والحركية.

أما سياسة ما بعد الحداثة فقد عبر عنها «ريتشارد رورتي»، الفيلسوف الأمريكي الرائج، أبلغ تعبير، «فرورتي» يرحب بانبثاق «ثقافة هازئة بشكل متزايد» يهيمن عليها «البحث عن الكمال الخاص».

وما يتوجب علينا عمله هو الكف عن الانشغال بمعرفة العالم وتغييره والتركيز بدلا من ذلك على تنمية علاقات شخصية.

فمن الوجوه المحورية لما بعد الحداثة إنكار أن من المرغوب فيه أو حتى من الممكن الانخراط بشكل جماعي في تغيير العالم.

أما كيف يمكن «لرورتي» و«لليوتار» تفسير تجمع شعوب أوروبا الشرقية لإسقاط حكامها فهو أمر متروك لتخمينات أي إنسان.

القاهرة، مارس 1993 ترجمة ب. السباعي

7. مَا بعدَ الحداثة : نقد ذاتي وتراجع

هاشم صالح

ينبغي العلم بأن فلاسفة ما بعد الحداثة، أي دريدا، وجان فرانسوا ليوتار، وجيل ديلوز، وميشيل فوكو، وتلامذتهم من الأميركان والأوروبيين الآخرين، بل وحتى العرب، كادوارد سعيد مثلا، كانوا قد بالغوا في نقد الحداثة ومنجزاتها وراحوا يتهمونها بالاستعمار والأمبريالية والتوسع الهيمنة، أو قل راحوا يختزلونها إلى مجرد ذلك فقط، حاولوا القفز على الحداثة إلى ما بعد الحداثة، بحجة أن الأولى هي سبب اندلاع الفاشية والنازية والغولاغ والمحرقة اليهودية.

وقال جان فرانسوا ليوتار، بأن الأساطير الكبرى للتنوير والمشروع الغربي الليبرالي والماركسي، قد سقطا وفشلا فشلاً ذريعاً، بل ووصل الأمر بمدرسة فرانكفورت من قبله، أي فلسفة أدورنو وهوركهايمر، إلى اتهام العقل بأنه سبب كل الكوارث والمجازر التي حصلت في القرن العشرين، وراحوا يتحدثون عن كسوف العقل أو أفوله النهائي بعد أن وصل بالغرب والعالم كله إلى هذا المصير، وراحوا ينسبون إلى فوكو أن التنوير الذي خلق الحريات هو الذي خلق السلاسل والأغلال أيضاً، فالحضارة التي شيِّدت على مبادئ التنوير أوصلتنا إلى مجتمعات بوليسية مراقبة بشكل كامل من خلال أجهزة خفية تسيّر الأمور من خلف الستار أو الضغط على الأزرار.

ووصلنا إلى المجتمع البوليسي ـ الكابوسي، الذي حلم به جورج أورويل أو خاف منه حتى قبل أن يتحقق، ومن كثرة ما نقدوا الحداثة أصبحنا نحن إلى فترة العصور الوسطى ونحلم بالعودة إليها! ثم أن جاك دريدا يبني كل فلسفته في الستينات والسبعينات على تفكير العقلانية المركزية الغربية من أفلاطون وأرسطو وحتى كانط وهيغل، وعندئذ انتعشت التيارات اللاعقلانية التي تنسب نفسها إلى نيتشه وتستهزئ بالميراث العقلاني لعصر التنوير ومن يتحدث عن التنوير، عندئذ كانوا يتهمونه بأنه

متخلف أو رجعي!، وفجأة تنقلب المواقف والمواقع، بل وتصبح عكس ما كانت عليه، فما الذي حصل يا ترى؟ في الواقع أن فوكو في أواخر أيامه، كان قد غير موقفه من الحضارة الغربية، وعاد إلى حظيرة التنوير من خلال شرحه الشهير لنص كانط ماهو التنوير؟ وعندئذ راح ينسب نفسه إلى ميراث كانط النقدي العقلاني لأول مرة، وقد أدهش ذلك فلاسفة كثيرين ليس أقلهم يورغني هابرماس. فهل شعر بتأنيب الضمير لأنه أمضى حياته كلها في نقد الحداثة وتعريتها اركيولوجيا، وهل أراد أن يعتذر عن تحمسه المتسرع للثورة الخمينية عام (1979)، عندما ذهب إلى إيران كصحافي فوق العادة لصالح النوفيل اوبسرفاتور وإحدى الجرائد الإيطالية؟ البعض يقول بأنه ارتكب أكبر حماقة في حياته عندما أيّد ثورة سياسية قائمة على أكتاف رجال الدين وفكر القرون الوسطى بنسخته الشيعية. ويقال بأنه اختفى عن الأنظار ولم يعد يخرج من بيته لفترة طويلة خجلاً من الناس بعد أن رأى المصير الذي آلت إليه هذه الثورة على أيدي الجزارين والمحافظين. والبعض الآخر عذره لأن الطابع الشعبي والعفوي لهذه الثورة، كان هائلاً ويجذب الإنسان إليها غصباً عنه.

مهما يكن من أمر، فإن انفجار الحركات الأصولية في العالم العربي والإسلامي وتتويج كل ذلك بضربة 11 سبتمبر، جعلا فلاسفة ما بعد الحداثة محشورين في الزاوية، ومن بينهم فيلسوف متطرف في نقده للحداثة والتنوير هو: جان بودريار. وعندئذ عاد التنوير إلى ساحة الاهتمام من جديد، وارتفعت أسهمه ولم يعد أحد يتجرأ على نقده وتفكيكه كما كانوا يفعلون سابقاً، وقالوا: إما التنوير وإما فكر القرون الوسطى. إما ابن رشد أو كانط أو هيغل وإما بن لادن! فمن يتجرأ على الخيار الأخير؟ حتى جان بودريار لا يستطيع أن يفعل ذلك، على الرغم من كرهه لبوش وأمريكا والغرب كله. هل يعني ذلك أن كل ما فعله فلاسفة ما بعد الحداثة كان خطأ؟ هل يعني أن التنوير معصوم عن الخطأ ولا ينبغي نقده بأي شكل؟، بالطبع لا. وهابرماس ينقده بشدة أيضاً، أقصد ينقد تجربته على مدار القرنين الماضيين وتحوله في لحظة ما إلى مشروع انتهازي توسعي استغلالي على يد طبقة قائدة ومتغطرسة هي طبقة البورجوازية الرأسمالية التي لا تشبع، لكن هذا النقد لا ينبغي أن يطيح بالمكتسبات الإيجابية الأساسية للحداثة: أي الحكم الديمقراطي، والحرية الدينية، ودولة الحق

والقانون، ولا ينبغي بأي شكل أن نساوي بين مجتمعات ما قبل الحداثة ومجتمعات الحداثة، مجتمعات القرون الوسطى القائمة على التكفير والذبح، ومجتمعات الحداثة القائمة على فلسفة التنوير ونقد كل الأنظمة الانغلاقية بما فيها النظام المسيحي بالطبع.

الشرق الأوسط، العدد 9356، السبت 2004/7/10

8. مَا بعدَ الحداثة والعولَمة

ط. تيزيني

ما بعد الحداثة أتت لتشكك في الحداثة وقيمها ولتقول: إن هذه الحداثة قد استنفدت، وقد قامت بوظائفها واستنفدت أغراضها فالعقل والعقلانية ومفهوم التقدم ومفهوم التاريخية والعلمانية أصبحت مفاهيم ضيقة لا تحتمل النمو الذي يحدث الآن. ما بعد الحداثة هذه تمثل لحظة من لحظات النقد التاريخي للحداثة، وهي لحظة مشروعة بالمعنى المعرفي لأن الحداثة هذه والتي تأسست في النظام الرأسمالي والعلاقات الرأسمالية وتطور العلوم والتكنولوجيا بشكل عاصف متمثلا خصوصا بثورتي المعلومات والاتصالات، الحداثة هذه بدأت الآن بصيغة النظام العولمي تدعو إلى تفكيك الهويات التي أصبحت عائقا أمام التقدم، يقولون إن مفهوم الوطن أصبح تضييقا على العالمية ومفهوم العقلانية أصبح تضييقا على ما قد يكون هناك من ظاهرة مع العقلانية أو حولها أو بعدها، لاحظ هنا تأتي ما بعد، ثم مفهوم التقدم التاريخي، هناك تشكيك فيه وهو صائب بمعنى ما، تشكيك بأن التقدم التاريخي ليس تقدما متصاعداً بصورة مطّردة وإنما هناك أنماط متعددة من التقدم أكثر تعقيداً وبشكل عام يمكن القول: إن هذا التقدم هو إلى الأمام كما هو إلى الخلف وإلى الجانبين كما هو في طراز دائري لولبي، وبهذا المعنى، ما بعد الحداثة إذن تنتقد بصحة خصوصا في تدقيقها لمفهوم العقل والعقلانية، فالنظام الرأسمالي الحالي اختزل العقل إلى الحالة التي يمكن أن نسميها (العقل الإجرائي) فلم يعد العقل عقلا كونيا بقدر ما أصبح العقل أمراً

مطلوبا منه أن يسوغ عملية التقدم المتلاحقة للنظام الرأسمالي. أما مفهوم التنظيم الاجتماعي، مفهوم القيم الأخلاقية، مفهوم القيم الجمالية هذه المسائل التي تعمق مفهوم العقل فأصبحت مرفوضة. ما بعد الحداثة إذن تأتي لتوجه هذا النقد الصائب لكن لتتوقف عند هذا النقد ولتعلن أنها غير قادرة على تقديم أجوبة على هذا النقد فهي إذ قدمت نقداً صائباً إلا إن الجواب لا يأتي من داخلها إنما يأتي من خارجها. التلازم النسبي التاريخي بين ما بعد الحداثة والنظام العولمي إذن تلازم يفهمنا أن العلاقة بين الفريقين علاقة قد تكون بنيوية، ولكنها في كل الأحوال علاقة وظيفية فكلاهما يسعى إلى تفكيك العالم. النظام العولمي يسعى إلى ابتلاع العالم وإلى إعادة بنائه سلعيا من خلال السعي لإيجاد سوق كونية واحدة يجري تبادل السلع فيها وهذا ما سمي بالقرية الكونية الواحدة، ومن ثم وحسب النظام العولمي لم تعد تتحدث عن أوطان وإنما تتحدث عن أسواق، سوق دبي، سوق هونغ هو نغ، سوق ماليزيا، ولم يعد هناك وطن وكلاهما يسعى إلى تفكيك ما تكون حتى الآن. ما بعد الحداثة لا بديل عندها، لا مشروع عندها، ولذلك أصبحت تمثل خطراً لأنها تركت عملية التفكيك تتهاوى إلى ما قد نسميه الفوضى الكونية العالمية، أخذت الحداثة العقلانية وتركت ماذا بعد، هذه المابعدية إذن تمثل أحد أركان ما بعد الحداثة لأنها تركتها معلقة، النظام العولمي أجاب عن هذه الأسئلة حين قدم مشروعه التاريخي وهو اختزال العالم إلى سوق كونية وهذا ما اقترن وتماهي، خصوصا في البدايات، مع الأمركة بحيث إننا نتحدث عن المشروع العولمي بوصفه مشروعا أمريكيا. إذن الآن نحن نعيش حالة جديدة في التاريخ العالمي إنها الحالة التي قد تمثل سقف العالم بمعنى أن النظام العولمي يسعى إلى إنهاء كل شيء تحقق حتى الآن وتحويله إلى بؤر سوقية معينة وابتعاث الهويات الأخرى غير المثمرة تاريخيا كتلك التي أشرت إليها مثل: الطائفية والإثنية والمذهبية الدينية وغيرها. ولكن بما أن التاريخ ليس مغلقا بالرغم مما أعلنه فوكوياما أو غيره فقد فتح التاريخ في النظام العولمي ذاته، في بلدان النظام العولمي عندما بدأت الانتفاضات انطلاقا من سياتل ولا أقول انتهاء لأن العملية أصبحت متدفقة مفتوحة.

مجلة **العربي**، العدد 534
مايو 2003.

9. المواقف الايديولوجية في جدل ما بعد الحداثة

فردريك جيمسون

مشكلة مابعد الحداثة - أي كيف يتم وصف خصائصها الأساسية، وفيما إذا كانت موجودة في المقام الأول، وإذا ما كان للمفهوم نفسه أي استعمال، أو ان كان ملغزاً محيّراً محاطاً بالغموض - جمالية وسياسية في الآن نفسه. ويمكن لنا أن نثبت، على الدوام، أن المواقف المتعددة التي في مقدور المرء أن يتبناها منطقياً. بغض النظر عن التعبيرات التي يمكن أن تصاغ بها هذه المواقف، هي رؤى ذات طبيعة تاريخية مما يجعل تقييمنا للحظة الإجتماعية التي نحياها اليوم موضوعاً للتأكيد على [موقفنا] السياسي أو إنكار هذا الموقف بالضرورة. وفي الحقيقة فإن المقدمة المنطقية لهذا الجدل تستدعي فرضية أولية، استراتيجية الطابع، خاصة بنظامنا الإجتماعي: إذ أن إضفاء بعض من الأصالة التاريخية على ثقافة ما بعد الحداثة يتضمن، أيضاً، تأكيداً على الإختلاف البنيوي الجذري بين ما يدعى أحياناً المجتمع الاستهلاكي واللحظات المبكرة من الرأسمالية التي انبثق منها هذا المجتمع الاستهلاكي.

إن الإمكانيات المنطقية المتعددة ترتبط، بالضرورة، باتخاذ موقف حيال قضية أخرى محفورة في عمق مفهوم «ما بعد الحداثة» نفسه، أقصد تثمين ما ينبغي أن نطلق عليه الآن الحداثة الرفيعة أو الكلاسيكية. وفي الحقيقة فإننا عندما نقوم بعمل جرد أولى للآثار الثقافية المتنوعة التي قد نتفق ظاهرياً على وصفها بأنها ما بعد حداثية، فإن إغراء البحث عن وجود «أوجه شبه» بين هذه الأساليب والنتاجات المتغايرة الخواص. لا في ذاتها بل في موجة حداثية رفيعة عامة معينة، وكذلك رؤية جمالية، تقف فيها هذه الأساليب والنتاجات، بصورة أو أخرى، ضدها - يظل قوياً.

بإمكاننا أن نلاحظ، بقوة، الطبيعة الإشكالية لتنوع ما بعد الحداثة، الذي يبدو في الظاهر عصياً على الاختزال، داخل الفنون المفردة نفسها وكذلك في ما بينها مجتمعة: ولعلنا نتساءل عن صلات القرابة، علاوة على وجود بعض التفاعل بين

الذرية نفسها بعامة، التي يمكن تعيينها بين الجمل المتقنة المحكمة والزائفة، في الوقت نفسه، والمحاكاة النحوية التي يستخدمها جون آشبري في عمله وبين شعر الثرثرة والكلام اليومي، الأكثر بساطة، الذي بدأ في السنوات الأولى من الستينات احتجاجاً على الجماليات النقدية الجديدة التي تُعلي من شأن الأسلوب المعقد الذي يسخدم لغة المفارقة الساخرة. إن كليهما يشيران، بلا أي شك ولكن بطريقتين مختلفتين بالتأكيد، إلى عملية تحول الحداثة الرفيعة في الفترة نفسها إلى مؤسسة، وإلى تبدل موقف كلاسيكيات الحداثة من المعارضة إلى الهيمنة، وقدرة هذه الكلاسيكيات على فتح أبواب الجامعة، ودخول المتاحف، ومعارض الفن وشبكة مؤسسات العرض والترويج؛ وبكلمات أخرى القدرة على تمثل أنواع الحداثات الرفيعة ضمن «النصوص والنتاجات المعيارية»، ومن ثمّ إضعاف وتهذيب كل ما كان يعده أجدادنا صادماً وفضائحياً وبشعاً ومتنافراً ولا أخلاقياً ومناهضاً للمجتمع.

ويمكن أن نتبين هذا التغاير في الخواص ذاته في الفنون البصرية كذلك، في رد الفعل التدشيني ضد آخر مدرسة من مدارس الحداثة الرفيعة في الرسم ـ التعبيرية التجريدية ـ ممثلة في عمل آندي وأرهول الذي يطلق عليه ايم البوب آرت، وكذلك في بعض الجماليات الاستثنائية لما يدعى الفن المفهومي Conceptual Art، والواقعية الفوتوغرافية ومدرسة التصوير الجديد أو التعبيرية الجديدة الذائعة الصيت الآن. ويمكن أن نلحظ هذا الوضع في السينما كذلك، لا في الإنتاج التجريبي والأفلام التجارية فقط بل في الإنتاج السابق كذلك، حيث ولدت «القطيعة» التي أحدثها [جان لوك] غودار مع الحداثة السينمائية الكلاسيكية، ممثلة في عمل «الصانعين» الكبار (هيتشكوك، بيرجمان، فلليني، كوراساوا)، سلسلة من ردود الفعل الأسلوبية ضد عملها نفسه في السبعينات، كما صاحبتها تطويرات غنية جديدة في أفلام الفيديو التجريبية (وتمثل هذه الأفلام وسطاً جديداً استلهم السينما التجريبية، لكنه ظل متميزاً عنها من حيث الأهمية وبنية العمل).

في الموسيقى، كذلك تبدو لحظة ظهور عمل جون كيج التدشينية موغلة في الماضي بالقياس إلى التأليف الموسيقى المتأخر، الذي ينهج نهجاً كلاسيكياً أو شعبياً في عمل موسيقيين مثل فيل غلاس وتيري رايلي، وكذلك في موسيقى البنك وموجة

الروك الجديدة مثل The Clash و The Talking Heads وعصابة الأربعة The Gang of Four، وهي أنماط من الموسيقى متميزة تماماً عن موسيقى الديسكو موسيقى الروك المبالغة في تألقها. (وعلى كل حال فإن باستطاعتنا في كل من السينما وموسيقى الروك أن نضفي قدراً من المنطق التاريخي من خلال افتراض أن الوسط الأحدث للتقديم يلخص المراحل التطويرية أو الانقطاعات الحاصلة بين أطوار الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة، وذلك خلال فترة زمنية قصيرة مضغوطة، بحيث يحتل عمل البيتلز و[الرولينغ] ستونز لحظة حداثية رفيعة يجسدها «صانعو» الخمسينات والستينات في فن السينما).

أما في مجال السرد فإن الفهم السائد لتحلل السرد الخطي، ورفض مفهوم التمثيل، والقطيعة «الثورية» الطابع مع أيديولوجية القص (القمعية) بعامة، لا يبدو كافياً ليجمع أعمالاً مختلفة مثل أعمال بوروز و[توماس] بينشون، واسماعيل رند؛ وأعمال بيكيت، وكذلك الرواية الفرنسية الجديدة والذرية الروائية التي أعقبتها، إضافة إلى «الرواية غير السردية» وما يطلق عليها اسم «السرد الجديد» في هذه الأثناء بدأت جماليات مختلفة ومتميزة عن سابقاتها تظهر في كل من الأفلام السينمائية التجارية، وفي الرواية مع البدء في إنتاج ما يسمى الفن النوستالجي (أو الطراز الرجعي في الفن).

لكن من الواضح أن فن العمارة هو مجال الصراع بامتياز في [تيارات] ما بعد الحداثة. بل إنه بالفعل الحقل الإستراتيجي الذي جرى ضمنه الجدل حول مفهوم ما بعد الحداثة وبحثت فيه النتائج المترتبة على استخدام هذا المفهوم. وليس هناك حقل آخر من الحقول أحس فيه الناس بـ «موت الحداثة»، أو أعلنوا بصورة حادة عن ذلك، مثلما أحسوا في فن العمارة؛ ليس هناك حقل آخر أوضحت فيه الحدود النظرية والعملية للنقاش على هيئة برنامج مثلما جرى في هذا الحقل. ومن بين الأعمال الأولى التي يمكن الاقتباس منها ما كتبه روبرت فينتوري في «التعلم من لاس فيغاس»(1971)، وسلسلة النقاشات التي أثارها كريستوفر جينكس، والعرض الذي قدمه بيير باولو بورغيزي في «ما بعد فن المعمار الحديث». يكمن الإقتباس من هذه الأعمال لكونها تلقي ضوءاً واضحاً على القضايا الأساسية في الهجوم على الحداثة الرفيعة في فن العمارة التي يمثلها الأسلوب العالمي السائد (في عمل كوربوزييه،

ورايت، وميز): أعني الإفلاس الذي وصلت إليه المباني ذات الطابع النصي (المباني التي يقول عنها فينتوري إنها تشبه المنحوتات)، وفشل برنامجها السياسي النموذجي، أو محاولتها إبراز طابعها الطوباوي (أي تحويل الحياة الإجتماعية برمتها من خلال تحويل الفضاء)، والطابع النخبوي لهذه المباني بما في ذلك الطابع الفاشي لشخصية القائد الكاريزمية، وأخيراً تدميرها الفعلي لنسيج المدينة القديم من خلال تكاثر البنايات العالية ذات الصناديق الزجاجية، التي تعزل نفسها عن سياقها المحيط، محولة هذا السياق إلى فضاء مديني متفسخ عام لا يسكنه أحد.

بالرغم مما سبق فإن فن العمارة ما بعد الحداثي لا يمتلك طابعاً موحداً، كما أنه لا ينتمي إلى أسلوب مرحلة متناغمة كلياً. إنه يمتد ليشمل سلسلة كاملة من الإلماعات إلى الأساليب المعمارية في الماضي، بحيث يكون في مقدورنا أن نميز ضمنه ما بعد حداثة باروكية (كعمل ما يكيل غريفز)، وما بعد حداثة تنتسب إلى فن الروكوكو (تشارلز مور أو فينتوري)، وما بعد حداثة كلاسيكية أو كلاسيكية جديدة(روسي ودي بورزيمبارك على التوالي)، ولربما استطعنا أن نميز أيضاً نمطاً متكلفاً ورومانطيقياً، هذا إذا لم نشر إلى ما بعد الحداثة التي تنتسب إلى الحداثة الرفيعة كذلك. إن هذه اللعبة المتواطئة من الإلماعات التاريخية وأسلوب المعارضة pastiche (التي يطلق عليها في الأدب المكتوب عن فن العمارة اسم «التاريخانية» هي بعامة مظهر أساسي من مظاهر ما بعد الحداثة).

وهكذا فإن الجدل الدائر حول فن العمارة يدفعنا إلى سماع الصدى السياسي لقضايا تبدو في ظاهرها ذات طبيعة جمالية خالصة، ويسمح لنا بالكشف عن هذا الصدى السياسي فيما يبدو أحيانا مشفراً أو محجوباً في النقاشات التي تدور في الفنون الأخرى. إجمالاً فإن بإمكاننا حصر أربعة مواقف خاصة بما بعد الحداثة عبر الاستعانة بالآراء والبيانات التي أدلى بها حديثاً حول الموضوع؛ ومع ذلك فإن هذه الخطاطة الدقيقة المحكمة، أو الخلاصة التركيبية، تواجه صعوبات عديدة لأن كل واحد من هذه الإمكانيات قابل لأن يعبر إما رؤية تقدمية أو عن رؤية رجعية سياسياً (ونحن هنا نتكلم من منظور ماركسي أو على الأقل من وجهة نظر يسارية).

يمكننا، على سبيل المثال، أن نرحب بقدوم ما بعد الحداثة انطلاقاً من وجهة نظر معادية للحداثة بالضرورة. ويبدو أن بعض المنظرين الأوائل (وأبرزهم إيهاب حسن) كانوا يفعلون هذا عندما تعاملوا مع جماليات ما بعد الحداثة مستخدمين أفكار ما بعد البنيوية ولغتها الاصطلاحية (هجوم جماعة مجلة تيل كيل على الأيديولوجية التي ينطوي عليها مفهوم التمثيل، القول بـ«نهاية الميتافيزيقا الغربية» الذي ينسب إلى هيدجر أو دريدا) : هنا يتم الترحيب بما لم يطلق عليه بعد اسم ما بعد الحداثة (انظر النبوءة الطوباوية الطابع في نهاية كتاب [ميشيل] فوكو «نظام الأشياء») بوصفه ظهوراً لطريقة جديدة تماماً في التفكير والوجود في العالم. لكن بما أن إيهاب حسن، من بين من يحتفل، بعدد ممن يعدون المعالم البارزة في الحداثة الرفيعة (جويس، مالارميه)، فإن هذا الموقف سيكون، بصورة نسبية، من المواقف الأكثر التباساً لو لم يكن الغرض منه الاحتفال بتكنولوجيا المعلومات الجديدة الرفيعة المستوى التي تعين حدود القرابة بين هذه التصريحات والأطروحة السياسية الخاصة بالمجتمع ما بعد الصناعي.

تتم إزالة الإلتباس والغموض عن هذا كله في كتاب توم وولف «من البوهاوس إلى بيتنا المعاصر» From Bauhaus to Our House، وهو من نواح عديدة كتاب غير مميز يتضمن تقريراً عن الجدل الدائر حول فن العمارة، في الوقت الراهن، أنجزه كاتب من جيل الصحافة الجديدة، ويعد عمله من ضمن الأنماط المختلفة لما بعد الحداثة. لكن ماهو لافت، ودال في الوقت نفسه، في هذا الكتاب هو غياب أي احتفال طوباوي بما بعد الحداثة، وماهو لافت أكثر ذلك القدر الكبير من الكراهية العميقة لما هو حداثي، والذي يظهر في البلاغة التهكمية الإلزامية التي تغلب على عمل أصحاب الكلمات الجوفاء، التي تزخر بالمبالغات، من [أنصار ما بعد الحداثة]؛ ويمكن القول إن هذه العاصفة ليست جديدة بل إنها من طراز عتيق وغابر في الزمن. إنها، على الأغلب، تُرجّع صدى الرعب الذي أصاب الأشخاص الأوائل المنتمين إلى الطبقة الوسطى لدى مشاهدتهم، أول مرة، ظهور ماهو حداثي - في بنايات كوربوزييه البيضاء التي تشبه الكاتدرائيات الأولى التي تنتمي إلى القرن الثاني عشر، وفي الرؤوس الفضائحية التي نحتها بيكاسو بعينين تظهران في جهة واحدة من الوجه، وتشبهان عيني السمكة

المفلطحة، وفي «الغموض والإبهام» المدوخين اللذين ظهرا في الطبعات الأولى من «عوليس» أو «الأرض الخراب» : وكأن هذا الإشمئزاز من الأشخاص الماديين المتعلقين بالقديم ذوي النزعات المحافظة، من أبناء الطبقة الوسطى المعادين للثقافة الرفيعة، من رجال الأعمال البرجوازيين الصغار أبناء البلدان الصغيرة، قد استيقظ فجأة وعاد إلى الحياة من جديد مزوداً النقد الجديد للحداثة بروح مختلفة تماماً هدفها أن توقظ في القارئ تعاطفاً عتيقاً مع الاندفاعات السياسية الأولية، الطوباوية، المعادية للطبقة الوسطى، لحداثة رفيعة أصبحت دراسة ومنقرضة في الوقت الحاضر. ويقدم نقد وولف الساخر العنيف مثالاً مدوخاً للطريقة التي يمكن من خلالها، ببراعة تنسيب الإنكار المعاصر والنظري لماهو حداثي - الذي تنبع معظم قوته ومفعوله التقدميين من إحساس جديد بماهو مديني، ومن اطلالتنا الراهنة على التدمير الشامل لكل أشكال الحياة الإجتماعية والدينية القديمة انطلاقاً من نزعة أرتودوكسية حداثية رفيعة - وحشد ذلك كله لخدمة سياسات ثقافية رجعية شديدة الوضوح.

تجد هذه المواقف - المعادية للحداثي، والمؤيدة لما بعد الحداثي - نظائرها الموازية وما يمثل نقيضها البنيوي في مجموعة من التعبيرات المضادة التي تهدف إلى تكذيب ادعاءات ما بعد الحداثة ووصفها عامة بعدم الإحساس بالمسؤولية، وذلك عبر إعادة التأكيد على الاندفاعة الأصلية للتقليد الحداثي الرفيع الذي يجري التأكيد على أنه لا يزال حياً وفاعلاً. وضح هيلتون كرامر في البيانين المنشورين في العدد الافتتاحي من مجلته «المعيار الجديد»The New Criterion، وجهات النظر هذه بقوة مقارناً المسؤولية الأخلاقية التي تمثلها «روائع» الحداثة الكلاسيكية وآثارها الباقية، بالإحساس بعدم المسؤولية والسطحية التي تبدى في آثار ما بعد الحداثة، المرتبطة بتيار المبالغة وأصحاب الكلمات الجوفاء ومحاولات «التظارف» التي يعد أسلوب وولف مثالاً شديد الوضوح عليها.

إن المفارقة الظاهرية الخاصة بهذا الوضع هي أن وولف وكرامر يمتلكان الكثير من وجوه الشبه على الصعيد السياسي؛ ولابد أن يكون هناك تناقض معين في الطريقة التي يسعى بها كرامر إلى أن يستأصل من «الجدية الرفيعة» للكلاسيكيات الحديثة موقفها الأساسي المعادي للطبقة المتوسطة والعاطفة السياسية الأولية التي تلهم إنكار

الحداثيين العظام لمحرمات العهد الفيكتوري والحياة العائلية، وظاهرة التسليع، والاختناق المتزايد الذي تسببه الرأسمالية التي عملت على نزع القداسة عن الأشياء، من إبسن وصولاً إلى لورنس، ومن فان جوخ إلى جاكسون بولوك. إن محاولة كرامر البارعة لتمثيل هذا الموقف العدائي المزعوم من البرجوازية في عمل الحداثيين العظام، وتحويله إلى نوع من أنواع «المعارضة المشروعة» التي تغذيها سراً، عن طريق المؤسسات والمنح، البرجوازية نفسها - رغم أنها تبدو غير مقتنعة بذلك - تكتسب قوتها بالتأكيد من تناقضات السياسات الثقافية للحداثة نفسها - التي تعمل في ما تنفيه على التشديد على ما تنكره وتقيم علاقة جمالية معه - وهي عندما لا تفعل، في حالات نادرة في الحقيقة (كما في عمل بريخت)، تحرز بعض الوعي السياسي الذاتي الفعلي - حيث تتوصل إلى إقامة علاقة تكافلية مع رأس المال.

إن من السهل أن نفهم، على كل حال، الخطوة التي يخطوها كرامر هنا عندما تتوضح لنا حدود المشروع السياسي لمجلة «المعيار الجديد» : إن المهمة التي تأخذها المجلة على عاتقها هي بوضوح استئصال مرحلة الستينات وما تبقى من إرثها، وجعل تلك المرحلة تغوص في النسيان، كما فعلت الخمسينات مع الثلاثينات، أو كما فعلت العشرينات مع الثقافة السياسية الغنية لمرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى. إن مجلة «المعيار الجديد» تحدد مسعاها، المستمر والفاعل الآن في كل مكان، بتنظيم ثورة ثقافية محافظة جديدة تمتد حدودها من [تغيير] المفاهيم الجمالية وصولاً إلى الدفاع المطلق عن العائلة والدين. وإنها لمفارقة ظاهرية بالفعل أن يستهجن مشروع ذو طابع سياسي بالضرورة الحضور الكلي للسياسة في الثقافة المعاصرة - وهو داء انتشر على نحو واسع في فترة الستينات، لكن كرامر يعد مسؤولاً عن نشر البلاهة الأخلاقية لما بعد الحداثة في المرحلة التي نعيشها.

المشكلة في مثل هذا العمل - وعمل لا مفر منه من وجهة النظر المحافظة - أنه لا يلقى قبول سلطة الدولة وتأييدها مهما بلغت قوة بلاغته، وذلك مقارنة بالتأييد الذي لقيته المكارثية أو حملة بالمر من قبل. ويبدو أن فشل حرب فيتنام قد جعل الممارسة الصريحة لسلطة القمع، على الأقل في اللحظة الحاضرة، أمراً مستحيلاً. وأضفى على الستينات صفة الإصرار على امتلاك ذاكرة وتجربة جمعيتين، وهو مالم تعرفه

تقاليد الثلاثينات وفترة ما قبل الحرب العالمية الأولى. ومن ثمّ فإن «ثورة» كرامر «الثقافية» ستؤول، على الأغلب، إلى نوع من النوستالجيا العاطفية التي تحنّ إلى الخمسينات وحقبة إيزينهاور.

لن يكون غريباً، إذن في ضوء المواقف المتخذة من الحداثة وما بعد الحداثة التي عرضنا لها سابقاً، إنه رغم الأيديولوجية المحافظة الصريحة، التي تغلب على التقييم الثاني للمشهد الثقافي المعاصر، فإن بالإمكان، أيضاً، تأويل هذا المشهد في جوانبه الأكثر تقدمية بالتأكيد. ونحن مدينون ليورغن هابرماس بسبب هذا الإنقلاب الدرامي وإعادة توضيح ما تبقى من التشديد على القيمة المثلى لماهو حديث والتبرؤ من النظرية، وكذلك الممارسة، ما بعد الحداثية. وتتمثل الرذيلة التي ترتكبها ما بعد الحداثة بصورة أساسية، ومن وجهة نظر هابرماس، في وظيفتها الرجعية على الصعيد السياسي، بوصفها تحاول في كل حقل، وكل مكان، الانتقاص من اندفاعه حداثية يربطها هابرماس نفسه بالتنوير البرجوازي وبالروح الطوباوية الكونية الطابع التي يمتلكها هذا التنوير. ويسعى هابرماس، مثله [ثيودور] أدورنو نفسه، لانقاذ ما يراه الاثنان بالضرورة قوة سالبة ونقدية وذات طابع طوباوي في الحداثات الرفيعة العظيمة. بالمقابل فإن سعيه لربط هذه الحداثات بروح التنوير في القرن الثامن عشر يمثل قطيعة حاسمة في الحقيقة، مع ما ورد في كتاب أدورنو وهوركهايمر «جدل التنوير» الكئيب المعتم النظرة الذي تُصور فيه الروح العلمية لفيلسوف القرن الثامن عشر العقلاني على أنها رغبة بتملك السلطة، والهيمنة على الطبيعة، ضلت طريقها، وأن برنامج هذا الفيلسوف، الذي ينزع القداسة عن لشيء، هو المرحلة الأولى من مراحل تطوير ذرائعي للعالم سيقود مباشرة إلى أوشفيتز. ويمكننا أن نفسر هذا الاختلاف اللافت بالعودة إلى رؤية هابرماس للتاريخ التي تسعى إلى الحفاظ على وعد «الليبرالية» والمضمون الطوباوي لها، حيث يضفي طابعاً كونياً على الأيديولوجية البرجوازية (المساواة، وحقوق المواطنة والنزعة الإجتماعية الإصلاحية، وحرية التعبير، وحرية الصحافة) وذلك في مقابل فشل تحقق هذه المثل والغايات في مسيرة تطور الرأسمالية نفسها.

أما فيما يتعلق بالبعد الجمالي في الجدل الدائر [حول ما بعد الحداثة] فسوف لا يكون كافياً، على كل حال، الرد على انعاش هابرماس لماهو حديث عبر إعطائه شهادة تصادق على انقراضه. إن علينا أن نأخذ في الحسبان إمكانية أن الواقع القومي الذي يفكر هابرماس انطلاقاً منه، ويكتب، مختلف تماماً عن واقعنا: إن المكارثية والقمع، من بين أمور عديدة، هي جزء من الواقع الفعلي لحياتنا اليومية في الجمهورية الفدرالية، كما أن إرهاب المثقفين اليساريين وتخويفهم وكتم صوت الثقافة اليسارية (المرتبطة بـ «الإرهاب» والموسومة به في عرف اليمين في ألمانيا الغربية) قد أثبت بالإجمال نجاحه أكثر من أي مكان في الغرب. إن انتصار المكارثية الجديدة وصعود ثقافة الطبقة المتوسطة المادية المحافظة والمعادية للثقافة الرفيعة، يشير إلى إمكانية صحة موقف هابرماس في هذا الواقع القومي بخاصة، وإلى أن الأشكال القديمة من الحداثة الرفيعة قد تستعيد بعضاً من قوتها المدمرة المخربة التي ضيعتها في مكان آخر. في هذه الحالة فإن ما بعد الحداثة، التي تسعى إلى إضعاف هذه القوة وتقويض أساساتها، تجعل تشخيصه الأيديولوجي للوضع صحيحاً على صعيد محلي موضعي محدد، في الوقت الذي يظل فيه هذا التشخيص غير قابل للتعميم.

كلا الموقفين السابقين - المعادي للحداثة/ المؤيد لما بعد الحداثة، المؤيد للحداثة/ المعادي لما بعد الحداثة - يتسم بقبول اصطلاح جديد يعادل الموافقة على الطبيعة الأساسية لنوع من «القطيعة» الحاسمة ما بين اللحظتين الحديثة وما بعد الحديثة، بغض النظر عن الطرق التي تُقيم وفقها هاتان اللحظتان. ومع ذلك يبقى ثمة إمكانيتان منطقيان أخيرتان كلاهما يقوم على إنكار مثل هذا المفهوم الخاص بالقطيعة التاريخية، ومن ثم يبدي ارتيابه، ضمناً أو صراحة، بالفائدة التي نجنيها من استخدام تعبير «مابعد الحداثة». وهكذا فإن الأعمال التي توصف بأنها ما بعد حداثية سوف يعاد تمثلها وامتصاصها في إطار الحداثة الكلاسيكية بحيث يصبح «ما بعد الحديث» أكثر قليلاً من معناه الذي فهم على أساسه من قبل الحداثة الأصلية في الحقبة التي نعيشها، ويعامل بوصفه تكثيفاً جدلياً للاندفاعة الحداثية القديمة باتجاه التجديد. (عليّ أن أحذف هنا سلسلة أخرى من النقاشات، ذات الطابع الأكاديمي في معظمها، حيث يُشكك بتواصل الحداثة، كما يُعاد التشديد عليها هنا، من خلال إحساس أكثر اتساعاً

بالتواصل العميق للرومانسية نفسها بدءاً من أواخر القرن الثامن عشر، حيث يتم النظر إلى الحديث وما بعد الحديث بوصفهما مجرد مرحلتين عضويتين [من مراحل الرومانسية]).

إن الموقفين الأخيرين يبرهنان منطقياً على كونهما تشخيصين، أحدهما إيجابي والثاني سلبي على التوالي، لما بعد الحداثة التي جرى امتصاصها من جديد في تقليد الحداثة الرفيعة. إن جان فرانسوا ليوتار يقترح، من ثمّ، أن يتم فهم التزامه الحيوي بالجديد والطارئ، بالإنتاج الثقافي المعاصر وما بعد المعاصر الذي يوصف الآن على نحو واسع بأنه «ما بعد حديث»، بوصفه جزءاً لا يتجزأ من إعادة التأكيد على الحداثات الرفيعة السابقة الأصلية كما فهمها أدورنو. إن الانعطافة البارعة في اقتراحه تتضمن افتراضاً بأن الشيء الذي يسمى «ما بعد الحداثة» لا يسير على هدى الحداثة الرفيعة، بوصف [ما بعد الحداثة] الفضلات الناتجة عن هذه الأخيرة، بل إنها بالأحرى تسبقها وتُعد لظهورها، بحيث يمكن النظر إلى جميع ما بعد الحداثات، التي نصادفها حولنا، على أنها وعد بالعودة إلى نوع محدد من الحداثة الرفيعة المحملة بكل قواها السابقة وحياتها الناضرة، وعلى أنها إعادة اكتشاف لها والدلالة البهيجة على ظهورها ثانية. هذا موقف نبوي يعمل الجانب التحليلي فيه على مهاجمة الإندفاعة المعادية للتمثيل في كل من الحداثة وما بعد الحداثة؛ إن مواقف ليوتار الجمالية لا يمكن تقييمها بصورة كافية على أسس جمالية، لأن ما يقيم في أساسها هو بالضرورة تصور اجتماعي وسياسي لنظام اجتماعي جديد يتجاوز الرأسمالية الكلاسيكية (صديقنا القديم، «المجتمع ما بعد الصناعي»): وبهذا المعنى فإن الرؤية الخاصة بالحداثة المتجددة لا يمكن فصلها عن الإيمان النبوي بإمكانيات المجتمع الجديد ووعوده في حالة اكتمال ظهوره.

سوف تتضمن النسخة السالبة من هذا الموقف إنكاراً أيديولوجياً واضحاً لذلك النمط من الحداثة الذي أتصور أن يتراوح بين تحليل [جورج] لوكاش السابق للأشكال الحداثية، بوصفها نسخة مطابقة عن الحياة الاجتماعية الرأسمالية وتجريداً مادياً لها، وصولاً إلى بعض أشكال نقد الحداثة، الرفيعة الأكثر وضوحاً وتمفصلاً في وقتنا الراهن. وما يميز الموقف الأخير عن المواقف المعادية للحداثة، التي عرضنا لها قبل

قليل، أنه لا ينطلق من التشديد على ثقافة جديدة ما بعد حداثية، لكنه يرى في هذه الأخيرة مجرد تفسخ للدوافع الموسومة للحداثة الرفيعة نفسها. ويمكن أن نعثر على الحضور الحيوي لهذا الموقف، الأكثر ضوحاً وانكشافاً وسلبية من غيره من المواقف، في أعمال مؤرخ البندقية المعمارية ما نفريدو تافوري الذي تمثل تحليلاته المسهبة اتهاماً شديد اللهجة لما سميناه الدوافع «السياسية الأولية» في الحداثة الرفيعة (إحلال السياسات الثقافية «الطوباوية» الطابع محل السياسات الفعلية، والدعوة إلى تغيير العالم من خلال تغيير الأشكال أو الفضاء أو اللغة). إن تافوري، على كل حال، ليس أقل قسوة وخشونة في تشريح الدعوة «النقدية» السالبة المبددة للغموض التي أخذتها على عاتقها معظم أنواع الحداثات والتي يرى هو أن وظيفتها تتمثل في نوع من «خدع التاريخ» الهيجلية حيث يتم، أخيراً، وعي النزوعات الذرائعية لرأس المال، التي تنزع القداسة عن الأشياء، من خلال عملية التدمير التي يقوم بها مفكرو حركة الحداثة وفنانوها. ومن ثمّ تنتهي نزعة «العداء للرأسمالية المتأخرة، وهي النتيجة المنطقية الوحيدة التي ينبغي أن ينتهي إليها تافوري من خلال القول باستحالة حدوث تحول جذري في الثقافة قبل حدوث تحول جذري في العلاقات الاجتماعية».

إن التناقض السياسي الذي أوضحناه في الموقفين السابقين يجري التأكيد عليه، كما يبدو لي، انطلاقاً من موقفي هذين المفكرين اللذين يتسم عملها بالتعقيد والتركيب. وبخلاف المنظرين الذين ذكرناهم سابقاً فإن كلاً من نافوري وليوتار يمثل شخصية منشغلة بالسياسة على نحو لا لُبْسَ فيه، كما أن عملهما يحمل التزاماً صريحاً بقيم التقليد الثوري القديم. ومن الواضح، على سبيل المثال، أن مصادقة ليوتار المتحمسة على القيمة المثلى للتجديد الجمالي، ينبغي أن تفهم على أنها تعبير عن موقف ثوري من نوع محدد؛ في الوقت الذي يمكن القول إن الإطار المفهومي لعمل تافوري بكامله منسجم إلى حد بعيد، مع التقليد الماركسي الكلاسيكي. ومع ذلك فإن بالإمكان تأويل عملهما، ضمناً وبصورة أكثر وضوحاً في لحظات استراتيجية محددة، من منظور ما بعد ـ ماركسي أصبح غير قابل للتمييز مؤخراً عن النزعات المعادية للماركسية. لقد سعى ليوتار، على سبيل المثال ولأكثر من مرة، إلى تمييز جمالياته «الثورية» عن المثل العتيقة العليا للثورة السياسية التي يرى أنها إما أن تكون ستالينية أو

عتيقة الطراز، لا تنسجم مع شروط النظام الإجتماعي ما بعد الصناعي الجديد. أما مفهوم تافوري الرؤيوي للثورة الإجتماعية الشاملة فيتضمن نظرة إلى «نظام» الرأسمالية «الشامل»، قُدِّر لها، في مرحلة اتسمت بالرجعية وصرف النظر عن الإهتمام بالسياسة، أن تنتهي إلى نوع من تثبيط الهمة التي قادت الماركسيين إلى التخلي عن العمل السياسي جملة (يحضرنا في هذا السياق أدورنو وميرلو بونتي، إضافة إلى العديد من التروتسكيين السابقين في الثلاثينات والأربعينات، وكذلك الماويين السابقين في الستينات والسبعينات).

يمكننا الآن أن نشمل الخطاطة التركيبية، التي عرضنا لها سابقاً، على الصورة التالية؛ وتدل إشارتا الإيجاب والسلب على الوظائف السياسية التقدمية والرجعية في مواقف المفكرين المشار إليهم في الجدول:

معادي للحداثة	مؤيد للحداثة
مؤيد لما بعد الحداثة	ليوتار +/ –
وولف –	
جينكس +	
معادي لما بعد الحداثة	كرامر –
تافوري –/ +	هابرماس+

عن مجلة **الكرمل** العدد 51، ربيع 1997

10. أسبابُ فشلِ الخطاب الفلسفي للحداثة حسب هابرماس

غانتي

نحن نعرف المكانة المتميزة التي خص هابرماس بها هيدجر في تتبعه لنشأة الخطاب بعد الحداثي: فهيدجر، حسب هابرماس، هو مواصلة وامتداد الفعل النيتشوي على محاولة هيجل التفكير في الحداثة وفهمها؛ وتدشين لما بعد الحداثة التي هي استكمال - عبر ديريدا وباتاي وفوكو - لعملية تفكيك الميتافيزيقا، وبالتالي، لتصفية الفلسفة الغربية. وهابرماس يجتهد في البرهنة على فشل هذه المحاولة التي - على غرار نزعة النفي (negativisme) اليائسة لرواد مدرسة فرنكفورت - تبطل ذاتها بحرمان نفسها من كل أساس معياري. والخط الناظم لمحاولة هابرماس إعادة بناء «الخطاب الفلسفي للحداثة» يتمثل في محاولته تبيين أن هذا الخطاب قد فشل، في مختلف صيغه، بسبب عدم قدرته الفعلية على التخلص من مفترضات ومسبقات فلسفة الذات أو فلسفة الوعي. إن المقصد الأساسي لهابرماس، كما يتجسد في عمله الكبير «نظرية الفعل التواصلي»، هو توسيع دائرة «المشروع غير المكتمل» للعقل الحديث عن طريق فتح هذا العقل على أبعاد ظلت إلى الآن مجهولة، وهي أبعاد الفعل التواصلي التي يستخلص هابرماس مفترضاتها المعيارية ومعايير صلاحيتها انطلاقا من براغماتية اللغة المتداولة بين الذوات الفاعلة.

E.Ganty : **penser la modernité** PUN Belgique 1997 p 29

فهرس

تمهيد 5

1. الرأسْمَاليةُ والحدَاثةُ وما بعدَ الحَداثة (ت. إيجلتون) 7

2. مَا بعدَ الحداثة ومُجْتَمَعُ الاسْتهلاك (فريدريك. جيمسون) 25

3. جوليا كرستيفا : «ما بعد الحداثة؟» (ب. بروكر) 32

4. أ. إيكو «مَا بَعْدَ الحَدَاثَة والسُّخرية والامْتَاع» (ب. بروكر) 38

5. مَا بعدَ الحداثة في صورتها الداخلية التاريخية (ترجمة : د. أشرف الصباغ) 43

6. مَا بعدَ الحداثة : هل هي بالفعل عصر جديد؟ (أليكس كالينيكوس) 59

7. مَا بعدَ الحداثة : نقد ذاتي وتراجع (هاشم صالح) 67

8. مَا بعدَ الحداثة والعولَمة (ط. تيزيني) 69

9. المواقف الايديولوجية في جدل ما بعد الحداثة (فردريك جيمسون) 71

10. أسبابُ فشلِ الخطاب الفلسفِي للحداثة حسب هابرماس (غانتي) 83