رواية ما بعد الحداثة تجديد أم ارتداد؟

التيارات الأدبية الجديدة ترى أنه لا فرق بين الثقافة الراقية والسوقية

عادة ما يتباهى بعض الكتاب العرب بأن نصوصهم تجاوزت الحداثة إلى ما بعدها، دون أن يكلّفوا أنفسهم عناء التثبّت من هذا المصطلح ومفهومه وخصائصه، فضلا عن ظروف ظهوره وانتشاره. فهل تعني "ما بعد الحداثة" مرحلة زمنية، أم اتّجاها فكريّا، أم مدرسة فنية؟ وهل حققت إضافة إلى المنجز السردي، محليا أو عالميا؟

أبوبكر العيادي
كاتب تونسي

يختلف النقاد والمؤرخون في تحديد ظهور ما بعد الحداثة، إذ يردّها بعضهم إلى تاريخ محدد، فيقولون إنها بدأت مع نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم بلغت ذروتها في الستينات والسبعينات، خاصة في فرنسا عقب أحداث مايو 1968 وسيادة البنيوية؛ بينما يعتقد آخرون أنها تعبير عن رؤية فنية يستوي فيها القدماء والمحدثون، ومن ثمّ لا يمكن تحديدها بزمن، لأن حصرها في مرحلة زمنية يضفي صفة موحّدة على موضوع متعدد السّمات.

ويزداد التحديد صعوبة بغياب رؤوس تُمثلها، فما بعد الحداثة ليست تيارا ولا حركة ولا مدرسة فكرية تضم مجموعة تلتقي حول مبادئ معينة، بل هي جهود أفراد، كلّ على حدة في الغالب، سعوا إلى التمرد على الحداثة، ونفض أيديهم من مخلفات الماضي، وإن توخّوا أساليب سردية سبق تداولها في السرديات الكلاسيكية والفنون التشكيلية.

الفرد والحداثة

ظهر المصطلح أول مرة في الولايات المتحدة الأميركية خلال النصف الأول من القرن العشرين، ولكنه لم يفرض حضوره إلا في الستينات في الفن المعماري، بوصفها قطعا مع النزعة الوظيفية، ثم في الخطاب السوسيولوجي، قبل أن يمتد إلى الفنون التشكيلية والآداب.

أما في فرنسا، فقد ربطها النقاد بظهور التيار العبثي في المسرح (بيكيت ويونسكو وأداموف) والرواية الجديدة التي عُدّت حركة طلائعية جديدة مع أندري بروتون ونتالي ساروت وألان روب غرييي، وعاضدتها البنيوية الناهضة، غير أن هذه المرحلة انتهت مع ثورة مايو 68، بعد أن أحدثت تغييرا عميقا في الأفكار والفنون والآداب وحتى في الحقائق.

الأثر الأدبي صار يولي مكانة خاصة للسيرة الذاتية والتجريب واللهجات المحلية ويمزج كل تقنيات الكتابة

وقد تميزت منذ تلك اللحظة بالتفكيك، وليس التحطيم من أجل بناء جديد، بل لإزالة الحواجز وإلغاء الثنائيات. والمعلوم أن الحداثة قامت على نظام ثنائي ذي طبيعة جدلية تسمح بالتفكير في الوَحدة والمجموع، سواء إذا تعلق الأمر بالأثر الأدبي بوصفه بنية، أم بالمجتمع بصفته منظومة، أم بهوية الفرد.

غير أن أداء المنظومة الجدلية وتوقها إلى الكوني في التجاوز التركيبي للأشياء المتقابلة يفسران فداحة الانحرافات المتعددة للشمولية والنزعة التدميرية والأزمة الاقتصادية، ما دفع المجتمعات الغربية ما بعد الصناعية إلى الفصل بين الحداثة التقنية والحداثة الاجتماعية.

وإذا كان تاريخ الرواية الحديثة قد بدأ في القرن السابع عشر، فإنه بلغ ذروته مع الرواية الجديدة، التي قادت الجنس إلى حدود مقروئيته، حيث طرحت نفسها كآلة حاكية يخلخل طابعها التجريبي المجدّد عادات القراءة، ولكنها فشلت، بالرغم من نجاحها النسبي لدى بعض النقاد والباحثين، في تشكيل قاعدة قراء دائمة.

وُلدت الحداثة في العصر الرومانسي كإحساس حادّ وجديد بطبيعة سيرورة تاريخية لا محيد عنها ولا تراجع، حيث غدا الإنسان فردا بعد أن تحرر من التقاليد والدين وأسلم أمره للتاريخ. وكان المجتمع التقليدي يتسم بمعرفة حكائية، أما المجتمع الحديث فقد وُلد عند افتراق المعرفة والحكي، فصار السرد موضع ازدراء وريبة لدى العلماء، غير أن بعض السرديات كالتفتح والاستبصار والتمعن حافظت على وظيفتها الأساسية، أي إضفاء الشرعية على المعرفة، وبدت الرأسمالية عندئذ أفقا أقصى للحداثة، أو "فكّ تشفير عام" بعبارة دولوز، ومنظومة متبجّحة في صلف لا تحتاج إلى عقيدة أو مقدّس كي تشتغل.

وظل يُنظر إلى الحداثة، أيّا ما يكن التحديد الذي نتبنّاه، بوصفها طلاقا وتشظيا، حيث صارت الأجزاء مستقلة، وذاب الكل، واختفى الواحد، ولم تبق سوى محاولات واهية لمنح الأنشطة المتشظية، كالأنسنة والتقدم والحرية، أساسا موحّدا وعقلانيا.

وكانت الحداثة تتميز بالوعي التاريخي، حيث يعرف الفرد الحداثي أنه منذور لانسياب الزمن بشكل لا رجعة فيه، وتتميز أيضا بكونها لا تبالي بتساوي العناصر السردية الثلاثة الكبرى، ولا بالوظيفة المهيمنة للسردية، ومن ثمّ ابتدعت التاريخ، وادعت الحقيقة مثلما ادعت أنها هي وحدها من يملكها، لأنها لم تكن تنظر إلى الأدب سوى نظرة احتقار.

نصوص ما بعد الحداثة

أمّا ما بعد الحداثة، فكانت مراجعةً لما تمّ التأكيد عليه منذ قرون كأساس لمجتمع علماني متفتّح، وتعبيرًا عن أفول الإيمان بالسرديات المشرّعة، وشكّا متصاعدًا في العقلانية.

يمكن أن ننظر إلى ما بعد الحداثة كمفهوم إذا أردنا الإحاطة بجوهرها وتفحص حقيقتها، ولكن كيف يمكن أن نتعامل معها من وجهة نظر تاريخية، وهي ترفض التاريخ وتنفتح على تعددية مذهلة.

ولئن كانت الحداثة تنحو نحو تقمص المثالية التقدمية في مطلق الراهن، فإن ما بعد الحداثة ترفض كل نقاش حول ما يرجع بالنظر إلى تاريخ الأفكار، وتنبذ فكرة أفق تاريخي لا يمكن تجاوزه، وبذلك تنزّل نفسها في فضاء كونيّ غير محدّد جغرافيّا. فهي ترفض فكرة هيغل عن التقدم التاريخي، ذلك المبدأ الذي قامت عليه الحداثة، ما أدى إلى "موت السرديات الكبرى" بعبارة ليوتار. ومن ثَمّ صارت ما بعد الحداثة تُدرَك أكثر مما تُحدَّد كرفض للإرث الثقافي والعلمي للأنوار، وبذلك أوهت الذاتَ العقلانية في التقاليد الغربية إلى عزلة قاتلة.

ولما كانت تقدّم نفسها كفكر المتقطّع والمختلف، فقد صار يُنسب إليها كل نصّ سردي يؤثِر تقنياتٍ هجينة كالكولاج والشذرات وخلط الأجناس وتعدد المستويات اللغوية، ذلك أن أدب ما بعد الحداثة يتميز أولا بلجوئه إلى تقنيات سردية متنوعة كالتشظية والمفارقة والسارد غير الأمين، ويتميز ثانيا بخلط ما لم يكن يجوز خلطُه في جنس أدبي من قبل، لإيمان أتباعه بألا فرق بين الثقافة الراقية والثقافة السوقية، ويحدّد في الغالب بكونه أسلوبا أو نزعة ظهرت كردّ فعل على الاستمرار الدغمائي لفكر الأنوار والمقاربات الحداثية للأدب.

ومن مميزات رواية ما بعد الحداثة إعادة تسريد النص، والعمل على ابتكار سرديات جديدة، ولكن باعتماد أسلوبين، أحدهما ساخر، بالمفهوم الذي تجلى في الرومانسية الألمانية، والثاني إعادة كتابة التاريخ بخلق سرديات حول شخصيات معروفة، وفق مقاربات ثلاث: أولاها، تتمثل في خلق روابط سببية بين مختلف لحظات مقطع سردي. والثانية، تغيير طبيعة ما كان يدمج بين الأحداث كالتأمل والاعتراف والتعليق. والثالثة هي المزاوجة بين الماضي والحاضر.

ولكن لحظة التنوير فيها غالبا ما تكون غير مقنعة، بل تبدو أحيانا ساذجة، لتصرفها في تراتبية عناصر السرد الكبرى حسب التقليد الأرسطي، أي الفكرة والحبكة والشخصية، ولافتقارها إلى ماء الحكي. وبذلك صار الأثر الأدبي يولي مكانة خاصة للسيرة الذاتية والتجريب ويقحم اللهجات المحلية ويمزج كل تقنيات الكتابة، أو يختزل الوصف والسرد إلى حدوده الدنيا ويترك فراغات بدعوى أن تكملة كل ذلك متروكة للقارئ، وأن النص ينفتح على معان عديدة، ولكن تأويلها يتيه فيها حتى العارفون.

أدب ما بعد الحداثة يتميز بلجوئه إلى تقنيات سردية كالتشظية والمفارقة والسارد غير الأمين وبخلط ما لا يجوز خلطُه

وفي غياب تحديد المصطلح، وُجد من النقاد من أدرج نصوصًا سابقة تاريخيًا لما بعد البنيوية مثل أعمال جويس وبيكيت ويونسكو ووليم بوروز، وحتى بورخس وغارثيا ماركيز وخوليو كورتسار ضمن جماليات ما بعد الحداثة، لكونها تتسم بالتشظي والسخرية والحلم والفنتازيا وحتى الخيال العلمي، أو تجمع بينها كلها في عمل واحد. غير أن كتاب أميركا اللاتينية ينفون ارتباطهم بهذه الظاهرة، بل ويدينون من توخّاها، فقد صرّح أكتافيو باث مثلا بأن ذلك مغلوطٌ تاريخيا، لأن ما بعد الحداثة سردية مستوردة لا تتناسب مع الإنتاج الثقافي لأميركا اللاتينية.

أما العرب فقد تلقفوها، كما تلقفوا من قبلها قصيدة النثر، ووجدنا من داوم استعمال تقنياتها، مفاخرا بأن نصه ينتمي إلى ما بعد الحداثة، ويجد من النقاد من يفسر ذلك بأنه تعبير عن الوضع الراهن المتسم بالتشظي والفوضى، والحال أن تلك المحاولات تعود بنا إلى تقنيات الدادائيين والسرياليين في مطلع القرن الماضي، حين كان أندري بروتون مثلا يستعيض عن الوصف بتلصيق صور شمسية عن الفضاء المعني.

تغيرت الرؤية حتى إلى الفرد (لوحة للفنان عبد اللطيف الصمودي)

العراقي شاكر لعيبي يبحث في تاريخ الفن عبر لسان العرب

عمان – هناك الكثير مما يمكن الحديث عنه وتناوله في التسلسل الزمني لتاريخ الفن البشري، تاريخ عريق بدأ منذ أكثر من ثلاثين ألف عام، ويأخذنا عبر سلسلة من الحركات والأساليب والفترات التي تعكس الوقت الذي تم خلاله إنشاء كل قطعة فنية.

ويعد الفن لمحة مهمة عن التاريخ لأنه غالبًا ما يروي لنا القصص، ويربط بين الحالة المزاجية والمعتقدات لعصر ما، ويسمح لنا بالتواصل مع الأشخاص الذين سبقونا. من العصور القديمة إلى غاية العصور القريبة، حيث يؤثر الفن بتاريخه على المستقبل بما يبقى منه مقاوما للزمن ومتناقلا من جيل إلى آخر.

من المهم الاطلاع على تاريخ الفن، وفي هذا الصدد اختار الشاعر والباحث العراقي شاكر لعيبي مدخلا مبتكرا لاستكشاف خفايا الفن التاريخية، في كتاب بعنوان "تاريخ الفن حسب لسان العرب".

يُقصد بلسان العرب في هذا العمل شيئان: معجم ابن منظور الشهير وعموم الكلام العربي، فالأول قد أوفى رصد مفردات اللغة العربية، وأحيانا فصولها وأصولها واشتقاقاتها وانحرافات استخدامها، وكله ذلك قد يضيء عَرَضا ممارسة فنية أو ظواهر الفن وأحيانا تاريخه في نطاق الجغرافيا والثقافة العربيتين.

ونأخذ كل من هذين المثالين، الأول، تداوُل التماثيل ثلاثية الأبعاد في الجزيرة العربية (كانت تسمى الأصنام)، وثانياً طبيعة التعاطي مع الألوان ومجمل الظواهر اللونية والتنقيب عن سبب إطلاق تسميات مخصوصة عليها. فاللسان يعرف جيدا أن عليه الحديث عن الطائر النسر لكن أيضا عن التمثال النسر المعبود ما قبل الإسلامي.

لكن اللسان العربي هو أيضا حديث المؤلفين الآخرين غير ابن منظور عن المادة نفسها. هنا يتعدى الأمر المعجم إلى المعرفة في شأن مخصوص هو الفن.

لكن التوقف أمام المعجم واللغويين والمؤلفين بمختلف أصناف العلوم، يتطلب حذرا ووعياً نقدياً، وليس التسليم بالمواد المعروضة.

أما تاريخ الفن فهي مادة معروفة، لها هي نفسها تأريخ محدد تطورت عبره حتى وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم. وهي مادة منسية في ثقافتنا وقتا طويلا جدا. بل إن الكتابة عما نسميه الفن لم تجد طيلة عصور من يشتغل بها إلا في ما يتعلق بفن الخط، وأحيانا قليلة ونادرة فن الخزف. لذلك ظل تأريخنا الفني مجهولا، ملتبسا، قليل الشأن، حتى أننا لا نعرف شيئا مثلا عن حياة رسّام من الرسامين حتى لو وقّع أعماله ووضع اسمه كالواسطي والمئات من غيره من النحاتين والخزافين والصاغة والنحاسين وغيرهم.

هذا بالطبع ناهيك عن غياب المؤلفات المكرسة بل الملاحظات عن طريقة وتقنيات الصناعة الفنية العالية كما البسيطة. وعلينا البحث مُداوَرة كي نجد ذلك وشبه ذلك.

وبسبب هذا الغياب في التدوين للفن العربي بذل المؤلف مجهودا استثنائيا لمعرفة الكثير من التفاصيل الخفية في علاقة بهذا الفن مثل سبب تعدد ألوان الصلصال المفخور ومن أي أنواع الطين تطلع ألوان الخزف الذي نشاهده في المتاحف.

وكان على لعيبي الذهاب بعيدا في مصنفات الرحّالة الذين تكلموا ولو بالنزر اليسير عن ذلك، أو إلى كتب الطلسمات والأعمال السحرية المتأخرة التي تناولت لسبب مختلف كليا هذا الأمر.

رغم ذلك يقول لعيبي "نعتقد أن استخدامات اللغة يمكن أن تحيلنا بطريقتها، لو أحسنا إدراك اشتقاقاتها وربطناها بمعطيات تأريخية وأنثروبولوجية متوفرة، إلى ما نبحث عنه".

ومرّ تاريخ الفنّ العربي بكثير من المراحل التاريخيّة، منذ ما قبل القرن السابع ميلاديا، تاريخ بدايات الإسلام، إلى غاية اليوم، وقد تطور هذا الفنّ خاصة في فترة الحكم الأموي، وذلك بسبب إدخال مفاهيم جديدة، وقد كان واضحا في بناء مسجد قبّة الصخرة بمدينة القدس، والذي يُعدّ من أهمّ المباني في الفنّ العربي والإسلامي.

تأريخ العرب لفنهم ظل مجهولا وملتبسا وقليل الشأن حتى أننا لا نعرف شيئا عن حياة رسّاميهم الكبار

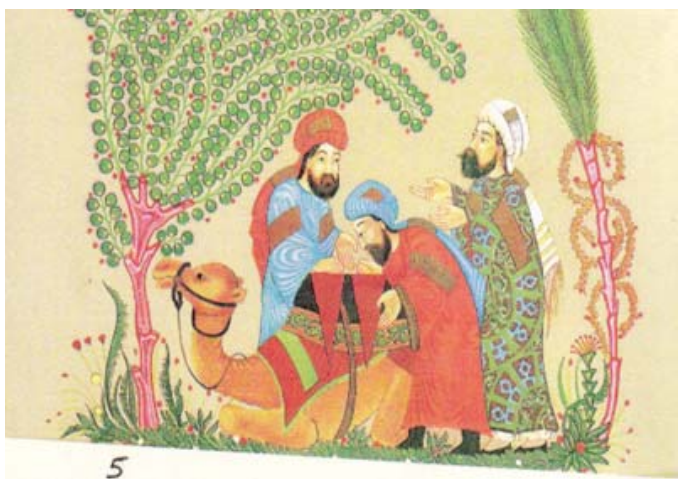
أما في العصر العباسي فقد تجلّى الفنّ العربي في بناء العواصم، وذلك في بناء المدينة على شكل مدور، وبناء المسجد في وسطها، وصنع الأثاث من الجص الذي ساهم في نقش الزخارف وغيرها.

وتمثّل هذا الفن من القرن التاسع إلى القرن الخامس عشر في المغرب وإسبانيا بالفنّ المعماري الخاص بهما بأشكال الأقواس النصف دائريّة والمستوحاة من النماذج القوطيّة والرومانيّة، وقد ظهر ذلك في بناء الجامع الكبير بمدينة قرطبة، ومسجد باب الردوم، ومدينة الزهراء، وقصر الحمراء، كما استعملوا العاج في صنع الصناديق، وعلب المجوهرات المنقوشة، كما صنعت التماثيل الثلاثيّة الأبعاد، وصنعت الأقمشة الحريريّة كما يُعتبر منبر مسجد الكتبية مثالا على ذلك، وامتلكت البلاد ثقافة واسعة، مثل الجامعات الكبرى التي قامت بتعليم الفلسفة والعلوم المتنوعة.

ونجد فنّ العمارة الإسلاميّة بالمغرب واضحا في بناء المساجد، ولكن تم تدمير عدد كبير من الآثار والتحف الإسلامية بسبب ما مرّ به المغرب من حروب ودمار للفنّ الإسلامي؛ أما في سوريا ومصر فكانت الدولتان تحت حُكم السلالة الفاطميّة التي أعطت في هذا العصر أهميّة كبيرة لفنّ العمارة.

ويبقى الفن العربي عريقا عراقة الحضارة التي بنيت على أسسه، ولكنه رغم ذلك مهمل ويحتاج إلى البحث أكثر فيه، حتى من خلال المعاجم واللغة.

ويذكر أن كتاب "تاريخ الفن حسب لسان العرب" صدر أخيرا عن دار خطوط وظلال في عمان وصمم له الغلاف مدير الدار الفنان الأردني محمد العامري.



منمنمات الواسطي فن بقي مجهولا