

IV

الحدث. ما بعد الحدث
وما بعد الطبيعة

obeikandi.com

24- متى ظهر مفهوم ما بعد الحداثوية (Le Postmodernisme)

وما بعد الحداثة (la postmodernité)؟

لقد ظهر مفهوم ما بعد الحداثة منذ حوالي عشر سنوات في خضم المناقشات والمناظرات التي دارت في مجال العمارة. لقد حاول الناقد المعماري شارل جينك - وهو مؤلف كتاب **العمارة ما بعد الحداثوية** - توضيح (Charles Jenks) مختلف التصورات التي كانت تعمل على نقد أو تعديل فكرة الحداثة، وقد نجح بالفعل في تحقيق هذا الغرض، فقد ميز بين العمارة التي أطلق عليها تسمية "الحداثوية المتأخرة" والعمارة الحداثوية التي تنقسم بدورها إلى العمارة المناهضة للحداثة أو المتطرفة في الحداثة، هذا، وقد ظهرت هذه التيارات "الحداثوية المتأخرة" و"ما بعد الحداثوية" في الستينيات كرد فعل لما يسمى بالوضع "الحداثي" الذي بلغ الذروة ما بين 1920 - 1930 وذلك حينما عرفت العشرية الأخيرة العصر الذهبي للأسلوب "العالمي الجديد" لدى المهندسين المعماريين المشهورين من أمثال لو كوربوزيه (Le Corbusier) وفلتر غروبيوس (Walter Gropius) وميس فان دير روه (Mies van der Rohe)، الذين كانوا الرواد والورثة المباشرين لمدرسة باهوس (Bauhaus). وبهذا المعنى يمكن القول بأن "الحداثوية المتأخرة" و"ما بعد الحداثوية" قد كانتا بمثابة ردود أفعال متزامنة ومعاصرة، علما أنهما تياران متعارضان ومتناقضان في بعض الأحيان، ولكن وعلى الرغم من ذلك، فإنه لا يخفى تأثيرهما في المشاريع المعمارية الراهنة. وبينما تسعى الحداثوية

المتأخرة (التي تتمثل لدى جينكس في مركز بامبيدو (Pampido) للإشادة بالقيم الحديثة من خلال العمل مجددا على توظيف لغة العصور الماضية، فإن ما بعد الحداثيين كلهم أصبحوا يستعملون الطرائق الخطائية مستمدين بذلك- وبكل حرية- أشكالها من التاريخ، بل لقد ذهبوا إلى حد إعادة تحيين الأساليب التي كانت سائدة في العصور القديمة، مثلما نجد ذلك عند المعماري شارلس مور (Charles Moore) الذي صمّم في 1977- 1978 (Piazza d'Italia) في أورليانس الجديدة بلويزيانا.

لقد روى شارلس جينكس - بنوع من الدعابة- الكيفية التي كان بها شارلس مور أحد الذين أسهموا في تحقيق نجاح ما أصبح يُنعت بما بعد الحداثة، حيث يقول: "هناك مظهر معروف بكثرة بخصوص النعوت الثقافية التي قد نتجت في واقع الأمر عن تلك المحجمات النقدية والحروب الكلامية، وهذا ما أدى في آخر المطاف إلى استعمال بعض المصطلحات التي كانت في الماضي مستهجنة، للإشارة إلى بعض الفترات، ولكن من دون أن يصدر عن ذلك حكم ما. فكل ما يتعلق بالقوطي (Gothique) والمتكلف (Maniériste) والباروك (Baroque) والروكوكو (Rococo) والانطباعي (Impressionniste) والوحشي (Fauviste) كانت في الأصل أوصافا منحطة. ولطالما بحث شارلس مور عن لفظة مشينة لتحل محل عبارة "ما بعد الحداثي"، التي قد لا تقنع في رأيه الكثيرين كونها ليست حادة بالقدر الكافي. ومن المرجح أن يكون البناء النحوي في واقع الأمر ممقوتا، ومع ذلك لم تكن المعاني الأصلية كذلك (...)، لكن، ومع ذلك تم استعمال عبارة "ما بعد الحداثي"، ولهذا، ولأول مرة باشرت حركة معمارية تأثيرها على الفن والموضة والزخرفة. وهكذا، لم يبق لشارلس مور سوى استعمال هذه العبارة.

وعلى هذا النحو، انتشرت ما بعد الحداثوية بسرعة فائقة في الثمانينات من القرن العشرين في المجالات الفكرية والثقافية والفنية برمتها، حيث أصبحت مرادفة لما يُسمى بالقطيعة مع عصر التنوير ونقد الحداثة. وعلى حد تعبير الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس فإن هذه "المابعدية" (Le Postisme) قد تم استعمالها أيضاً في ميدان الفلسفة السياسية، وعلى سبيل المثال، فإن السوسيولوجي الأمريكي المحافظ دانييل بيل (Daniel Bell) قد أعلن عن "نهاية الإيديولوجيات" وفرض ما أسماه "الاجتماع ما بعد الصناعي"، الذي أصبح اليوم مفهوماً كلاسيكياً.

أما الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Jean François Lyotard) الذي نشر في 1979 كتابه **الوضع ما بعد الحداثي**، فقد حاول فيه تحديد مجدداً مصطلح ما بعد الحداثة، وذهب إلى القول بأنه لا توجد علاقة بين ما بعد الحداثي والنقد المعمم للحداثة. لقد عرّف الوضع ما بعد الحداثي بأنه "نهاية للحكايات الكبرى ولذلك التبرير الإيديولوجي ولا أهلية الخطابات المتعلقة بالاجتماع اللاطقي"، أو ما كان يُسمى بتحرير الذات الإنسانية، وبناء مجتمع عقلاني أكثر عدالة وإنسانية، الخ. وفي هذه الفترة بالذات، وفي اللحظة التي ظهر فيها الأدب والموسيقى والرسم ما بعد الحداثي تم الشروع في الحديث عن ما بعد الحداثة، وليس عن ما بعد الحداثوية التي قد تذكرنا بالتأكيد بمعناها العمراني.

25- ما هو الشكل (أو الأشكال) الذي عبر (ت) عن نقد ما بعد الحداثة؟

لقد تمت صياغة الانتقادات التي وُجّهت لما بعد الحداثة في اللحظة التي وضعت فيها مختلف التيارات ما بعد الحداثية قضاياها النظرية. هذا، وقد انتقد الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس الحداثوية المضادة لمختلف

الأطروحات ما بعد الحداثية، كما أنه اقترح تصنيفا جديدا لمختلف هذه التيارات. وفي المحاضرة التي ألقاها سنة 1980 بمدينة فرانكفورت، التي كانت بعنوان "الحداثة مشروع غير مكتمل" سوَّغ هابرماس ضرورة مواصلة الحركة الحداثية وتجديدها، وهذا انطلاقا من فكر أدورنو، لاعتقاده بقدرة مقاومة الفن الحديث للقوة المتزايدة للنظام الاقتصادي والسياسي. كما تبين له أن إقصاء المشروع الحداثي هو أمر سابق لأوانه، وأن ذلك لا يخص سوى النزعة المحافظة الجديدة والايديولوجيا التوافقية المزيفة للبرالية الديمقراطية. كما أنه انتقد من جهة أخرى، مواقف دانييل بيل بخصوص فكرته القائلة بأن الفن الحديث والطليعي قد كان من وراء فساد القيم التقليدية للمجتمع الرأسمالي والبرجوازي، بالإضافة إلى ذلك، ميَّز هابرماس بين الحداثة الثقافية والتحديث الاجتماعي، ولاحظ أن النزعة المحافظة الجديدة تُحمل - تقليديا - الحداثة الثقافية مسؤولية إخفاق التحديث الاجتماعي والاقتصادي، في حين أن الإخفاق مرده إلى النظام السياسي نفسه، أضف إلى ذلك أن الفن الحديث والثقافة قد يُستعملان كـ "ضحية" من طرف المحافظين الجدد الذين تسرعوا في تحميلهما قدرة إشكالية في تغيير الوضع القائم.

هذا، وقد كانت النمطية التي اقترحها دانييل بيل جد مبسطة، وهذا باعترافه هو، إذ لم يكن غرضها سوى توضيح بعض الرهانات. وتحت عنوان ثلاثة تيارات محافظة ميَّز هابرماس بين "الحافظين الشباب" و"الحافظين الشيوخ" و"الحافظين الجدد". أما الحافظون الشباب فقد رفضوا الحداثة باسم ما يسمى بالذاتية المستقلة، وقد استندوا في ذلك على مفاهيم الحداثة "لتأسيس نزعة ترفض الحداثة بشراسة"، كما أنهم انتقدوا العقل الأداتي السائد في العالم المعاصر، وذلك بالاعتماد

على ما يسمى إرادة القوة على غرار نيتشه أو سيادة الوجود على منوال هيدغر أو على "القوة الشعرية الديونيزية" والجدير بالملاحظة أنه وضع في هذا الصنف ثلاثة مفكرين، وهم على التوالي، جورج باتاي (Georges Bataille) وميشل فوكو (Michel Foucault) وجاك دريدا (Jacques Derrida).

أما المحافظون الشيوخ فقد رفضوا التحديث الاجتماعي وعقلنة العالم الحديث، بل والحداثة الثقافية برُمتهَا، ونادوا بالعودة إلى وضع ما قبل حديثي. أما بخصوص المحافظين الجدد، من أمثال دانييل بيل، فقد بينوا أهمية التحديث العلمي-القني والإداري الذي عرفه العالم المعاصر، ولكن وفي مقابل ذلك، أبدوا عداؤهم ومعارضتهم للحداثة الفنية والثقافية وأعلنوا - بكيفية تقليدية - عن دعوتهم لضرورة العودة إلى قيم الماضي، معتقدين بذلك أن التجربة الجمالية هي تجربة ذاتية وفردية بامتياز.

يرى هابرماس بأن هذا التيار المحافظ يمثل اليوم مصدر الخصومات القائمة في العالم المعاصر، وقصد وضع حد لمثل هذه الخصومات بل والصراعات طرح هابرماس ما أسماه: "العقلانية التواصلية" "La Rationalité Communicationnelle" التي تستند إلى اللغة والخطاب وتفاعل مختلف وجهات النظر والمواقف، في المجالات العلمية والأخلاقية والجمالية، بالإضافة إلى ما يجري في الحياة اليومية، وهي بذلك تُعتبر في رأيه الحل الوحيد لإمكانية تحقيق التوافق.

هذا، وقد رفض جان فرانسوا ليوتار هذا الموقف التوافقي، والذي يتعارض فيه - كما قلنا سابقا - "ما بعد الحديثي" مع المفهوم المسلم به عادة، أي ما بعد الحداثة. إن المجتمع العادل لا يتحقق في رأيه عن طريق ما يسميه: "تجانس" الخطابات العلمية والسياسية والأخلاقية والاقتصادية

أو الجمالية، بل وعلى العكس من ذلك، على لاجناس ما يُسمى: "ألعاب اللغة" (Jeux de Langage) و"المختلف" (Le Différend). أما على المستوى الجمالي فقد رفض ليوتار ذلك الحين الضمني للجمالية الحدائية، واستبعد توافق الذوق وترضية الأشكال الحسنة، وذلك لأن الفن ما بعد الحدائي لا يحترم أية قاعدة أو قانون، كما أنه لا يَنْضَع لأي معيار مسبق. لقد ذكر ليوتار بأن "الفنان والكاتب يعملان من دون الاستناد على قواعد، وذلك قصد وضع قواعد ما تم انجازه" إن هذا الفن ليس على شاكلة ما تم عرضه، كتعبير عن حين ما، ولا إلى ما لا يمكن عرضه، ولكن ما هو غير لائق للعرض، أي إبداع "المخترعين".

26- أليست عبارة ما بعد - قبل الطليعة متناقضة؟

إن هذه العبارة تتضمن على ما يبدو مفارقة - مثل كثير من المصطلحات التي نجد فيها سابقة "ما بعد" (Post-) التي تخيلنا إلى تلك النظريات التي سجلت اختفاء الطلائع التاريخية التي عرفها القرن العشرين، والتي عملت في الوقت نفسه، على إعادة تحين موضوعاتها وتطلعاتها، غير أن الأمر هنا لا يتعلق بإحياء نزعة أو تيار من نمط "جديد" كالدائرية الجديدة أو السورالية الجديدة، ولكن بضرورة الاعتراف بصحة بعض المشاريع والغايات الطليعية، والتي أصبح من الصعب أن تظهر اليوم.

لقد استعمل بيتر بورغر (Peter Bürger) في كتابه نظرية الطليعة عبارة "ما بعد-قبل الطليعة" بكثرة انطلاقاً من مفهومه الخاص، ولاحظ أن الحركة الطليعية قد فشلت في بداية القرن العشرين عن تغيير الحياة اليومية القائمة، في حين أن مختلف التيارات ما قبل الطليعية التي ظهرت

في السبعينيات من القرن العشرين قد أصبحت عادية وكفّت عن مقاطعة المؤسسات والمتاحف التي اعتبرتها في السابق مجرد "قبور الفن"، بل وأصبحت تسعى جاهدة لتحقيق تواجدتها في الفضاءات الثقافية، مع تمسكها طبعاً بفكرة إمكانية "تغيير نمط الحياة".

هذا، وقد اقترح بورغر إعادة تحديد ذلك "الاندفاع" الذي كان ينشط تلك التيارات الطليعية التي كانت سائدة ما بين 1920 و1930، من خلال "التعبير عن راديكالية المشروع الطليعي وبحدة النقد التي ميزت فيها المقولات الجمالية المثالية الصواب من الخطأ".

27- هل وصل تاريخ الفن - كما يدعي البعض - إلى نهايته؟

إن مصطلح "النهاية" أصبح مستعملاً بكثرة في العشرية الأخيرة من القرن العشرين، وهذا في ميادين مختلفة، كأن نقول على سبيل المثال "نهاية الحركات الطليعية" و"نهاية الإيديولوجيات" و"نهاية الحداثة" و"نهاية الأنوار"... الخ. ولم يُستثن تاريخ الفن بل والفن نفسه من هذا الابتذال الذي أشاعته ما بعد الحداثة. ففي مجال تاريخ الفن تستند فكرة "النهاية" على محاولة إعادة تفسير مبالغ فيه للطرح الميغلي، المرتبط عنده بما كان يسميه: "موت الفن" (انظر السؤال السابع)، وهذا ما طوّره أرتور دانتو (Arthur Danto) بعد ذلك في أطروحته القائلة بأنه قد تم استنفاد كل الوسائل الإبداعية، وذلك لأن كل شيء تم اختباره وكشفه وتحقيقه، فعلى سبيل المثال، وضعت أعمال كل من دوشان ووارهول وتجارب الفن المفهومي حداً نهائياً، بل اعتبرت كل أثر "مبتذل" هو بمثابة "عمل في". وعلى هذا المنوال ستكون نهاية الفن، بمعنى أن يكون محكوماً عليه بالتركرار. إن فن القرن العشرين، وبسبب شططه، قد جعل بنيات الفن واعية. وقد نتج عن ذلك أنه قد أصبح ينظر تاريخ الفن إليه

كآثار تقرها المؤسسة بالمفهوم الواسع كـ "أعمال فنية"، مع استبعاد - وخاصة في المرحلة الراهنة - تلك الإبداعات الفنية المخالفة للمعايير السائدة، التي تتحدى المراسيم والتصنيفات المسلم بها. وبإمكاننا تخيل المشهد الذي سيقدمه تاريخ الفن عبر مراحل تطوره لو تم الإعلان عن نهايته، لكن، ومع ذلك، فإنه أصبح من البديهي القول بأن في كل العصور، وخاصة عند وقوع أزمة قد تعرف شعورا غامضا بـ "نهاية الفن" أو انهيار كل القيم التي يستند عليها.

28 - ما المقصود بـ "عبر الطليعية"؟

لقد ظهر مفهوم عبر الطليعية (Trans-avant-garde) في مجال الرسم عند الناقد الإيطالي أشيل بونيتو أوليفا (Achille Bonito Oliva) سنة 1979 في مقال نشره في مجلة **Flash Art** بعنوان **عبر الطليعية الإيطالية**، وقد انطلق في ذلك من دراسة أعمال فنانين إيطاليين، من أمثال ساندرو شيا (Sandro Chia) وفرنيسكو كليمنته (Francesco Clemente) وإنزو كوتشي (Enzo Cucchi) ونيكولا دي ماريا (Nicolas De Maria) وميمو بالدينو (Mimmo Paldino).

لقد كشف بونيتو أوليفا عن وجود تيارات فنية تهدف إلى إعادة اعتبار وإنعاش الرسم، وهذا كرد فعل تجاه تيارات الفن المفهومي. وقد توسّع في موقفه في كتابه **عبر الطليعية العالمية**، مستفيدا في ذلك من موضوعات ما بعد الحداثة، كالتاريخانية والانتقائية والاستشهادات المنقولة من مجال تاريخ الرسم وأهمية ذاتية الفنان وميله للرسم التعبيري. كما أنه أشار إلى نهاية الحركات الطليعية، وانتقد ما بعد حداثة جان فرانسوا ليوتار التي كانت مدينة كثيرا لمشروع الحداثة في رأيه، ضمن هذا السياق يقول بونيتو أوليفا: "لقد أصبحت عبر الطليعية اليوم هي

الطليعة الممكنة الوحيدة التي تتيح للفنان الاحتفاظ بترائه التاريخي ضمن اختياراته القبلية، إلى جانب التقاليد الثقافية التي تستطيع تنشيط نسيجها".

غير أن ذلك لا ينحصر في إحياء التقاليد الفنية الوطنية، ولكن وبالإضافة إلى ذلك، للتقاليد الثقافية الأخرى، بما في ذلك البدائية منها، وبالاعتماد أيضاً على الأشكال والأساليب التي ظهرت عبر التاريخ. وأمام أزمة الحركات الطليعية وفقدان المجتمع لمعالم ثابتة لم تتبق لديه سوى "ذهنية" ترحالية وعابرة قد تفتح إلى ما لا نهاية الإمكانيات التعبيرية. لقد سَوَّغ بونيتو أوليفا موقفه كالتالي: "لقد تم استعادة الأساليب التصويرية وكأها أشياء خلصت من إحالتها الدلالية والمجازية، وتم سحقها في إعداد العمل الفني (...).، ولهذا السبب أصبح من الممكن استعادة الإحالات المتنافرة ومزج مختلف الأوساط الثقافية".

بإمكاننا أن نتساءل، بعيداً عن كل حكم جمالي، عن نوعية الأعمال الفنية المستوحاة من "عبر الطليعية" لو لم يعتبر التاريخ خزاناً للأساليب والأشكال التي يمكن استغلالها أو اعتبر "منطقة محايدة" بحيث لا يخاطر بعودة حنينية إلى معايير وقيم الماضي.