الفصل الثاني

موقعنا من الحداثة

أ.د.عز الدين إسماعيل(*)

الحداثة حركة دولية، انطلقت في أقطار مختلفة من العالم، في أزمنة مختلفة. والواقع أن أحد مشخصات الحداثة يتمثل في أنها تتخطى الحدود الدولية وأشكال الاختلاف الأجناسية، وتتشكل في كل بيئة وفق معطياتها التاريخية الخاصة.

وعلى الرغم من أنه ليس من الميسور دائما تحديد البدايات الأولى للحركات الفنية والأدبية تحديداً حاسما، نظراً للتداخل الطبيعي بين الحقب التاريخية، فإنه من الممكن ـ مع ذلك ـ الوقوف على بعض المؤشرات الدالة في كل بيئة على حدة، آخذين في الحسبان ما قد يكون هناك من تشابه في الظروف التاريخية أحياناً بين البيئات المختلفة.

من هنا يمكن القول إن بعض مظاهر الحداثة قد برز في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، في الوقت الذي يمتد بها آخرون إلى كتابات كثير من المؤلفين وأعمال كثير من الفنانين في الوقت الراهن.

والواقع أنه على الرغم من الغموض الذي يحيط بالحداثة في أصولها، وعلى الرغم من استمرارها هنا وهناك، على خلاف دعاوى كثير من المفكرين أنها لفظت أنفاسها ـ على الرغم من هذا جرت العادة على تحديد بدايتها ونهايتها بسنتي ١٨٩٠ و ١٩٤٥، وأنها كانت في أوج إنتاجها وإبداعها في حقبة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين.

وواضح أننا نتحدث الآن عن حداثة العالم الغربي. ومؤرخو هذه الحداثة يتفقون على أنها كانت حركة مضادة للصيغ الجمالية والنزعة الأخلاقية الصارمة، وأنها لذلك كرست الأعمال الطليعية والتجريب الذي يعرض للأنواع والأساليب التقليدية.

(*) أستاذ بكلية الآداب ـ جامعة عين شمس والعميد الأسبق لها.

ومن المصادفات الدالة التي وقف عندها مؤرخو الأدب الغربي صدور رواية "أوليس" للروائي جيمس جويس، وقصيدة "الأرض الخراب" للشاعر ت. س. إليوت، في عام واحد هو عام ١٩٢٢؛ فهذان العملان يعدان مفصلا أساسيا في تاريخ الحداثة، وقمة الأعمال الحداثية الراقية، كما أنهما عملان تجريبيان إلى حد بعيد، حيث يعتمدان في بنائهما الفني على خاصية التشظي بدلا من الترابط النسقي لوحداتهما التكوينية، والتسلسل المنطقي لها، فضلا عما يحملانه من شعور بالاغتراب. وهما معا قد أحدثا صدمة في التلقي الأدبي، أعني في أعراف هذا التلقي، حيث وجد الناس أنفسهم في حاجة إلى بذل الجهد من أجل تمثل هذين العملين، على خلاف المعهود من قبل.

كان من الواضح أن رواية جويس أحدثت تجديدا في أسلوب السرد، بأن استخدم الكاتب فيها ما عرف فيما بعد باسم "تيار الوعي"؛ وهو تقنية مكنت القارئ من أن يعيش في عقول الشخوص الروائية، دون التعويل على الشروح والأطر التي كانت معتادة من قبل في الأدب الواقعي. وقد أمعن جويس فيما بعد في استخدام هذه التقنية في روايته المسماة "يقظة فنجان"، كما استخدمها كتاب آخرون مثل "فرجينيا وولف" و "وليم فوكنر"، ثم استفاضت في الأدب الروائي على مستوى العالم، ومنه الأدب الروائي المصري.

وقد دأب الباحثون على الربط بين ظهور الحداثة بوصفها تياراً فنياً وأدبياً سائداً وما حدث من تغيير في منهج التفكير بتأثير الحرب العالمية الأولى. ذلك أن الطرق العتيدة في رؤية العالم وشرحه وتصويره عندما واجهت تفسخ النظم السياسية المتقادمة، وكوارث الحرب الباهظة، بدا أنها لم تعد ملائمة أو صالحة للاستعمال. وقد أصبحت الغربة في العالم، والشعور بالعزلة، موضوعين مهمين أفرزتهما الرؤية البديلة للعالم، وكان لهما انعكاسهما كذلك على أسلوب الأداء الفني.

وعلى سبيل المثال حاول "برتولد بريخت" في مسرحه أن يحقق التأثير التغريبي على الجمهور بحيث يقضي على أعراف مسرح القرن التاسع عشر الواقعي؛ وهي الأعراف التي كان بريخت يعتقد أنها تشجع عملية التلقي السلبي لدى الجماهير. ومن جهة أخرى ركز "فرانز كفكا" وكذلك الفلاسفة الوجوديون في منتصف القرن العشرين وعلى رأسهم

"جان بول سارتر" ، ومن أعقبهم من العبثيين وفي مقدمتهم "يوجين أونسكو" ـ ركزوا جميعاً على عبثية الوجود أو لامعقوليته فيما كتبوا من أعمال إبداعية .

وفي أواخر القرن العشرين نشأ الجدال حول ما إذا كانت الحداثة بوصفها تياراً ثقافيًا ما تزال قائمة أو قادرة على الاستمرار . لقد بدا أن الحرب الذرية أحدثت هزة كبيرة في القيم والمفاهيم، وبدا العالم أكثر تشظيا مما حسب الحداثيون، وظهرت توجهات فكرية وفنية أكثر ما تكون غرابة . هنالك رأى بعض المنظرين والنقاد أن الحداثة تخلت عن مكانها، وأن طريقة جديدة لفهم العالم قد ظهرت .

ومن جهة أخرى رأى بعض النقاد أن الحداثة قد استنفدت أغراضها في الوقوف في مواجهة الأعراف القديمة، حيث إنها أخضعت أعمالها الفنية المتميزة للتقنين، وصارت بذلك تشكل أعرافا أخرى اكتسبت مع مضي الزمن الرسوخ والثبات، وصارت لها قوانينها التي تحكمها، شأنها شأن الأوضاع التي جاءت أصلا لكي تنقضها . ومن هنا ظهر التمرد على الحداثة نفسها، وانتقل الجدال حول الحداثة إلى الجدال حول ما بعد الحداثة . ومع هذا يقف المفكر الألماني "يرجن هابرماس" معارضا ذلك التمرد، حيث يقرر أن الحداثة هي خلاصة الفكر التنويري، وإننا ما دمنا نعترف بأهمية المعرفة التنويرية، وبأولية العقل، فإننا نظل في مخاض الحداثة، وأن أولئك الذين يحسبون أنهم تجاوزوا المشروع الحداثي إنما يخدعون أنفسهم؛ فلا مفر من المشكلات التي تطرحها الذاتية ويطرحها مطلب التنوير .

والآن، إذا كانت الحداثة في الغرب قد شغلت الحقبة منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين بصفة عامة، وحقبة ما بين الحربين العالميتين على وجه الخصوص، فإن الأمر في مجال الثقافة العربية يختلف فيما يتصل بظهور تيار الحداثة والحقبة الزمنية التي شغلها .

إن مشروع النهضة الحديثة في مصر، الذي قاده محمد علي الكبير منذ أوائل القرن التاسع عشر قد انتهى به الأمر منذ عام ١٨٤٠ إلى التراجع بل التدهور نتيجة للحرب التي شنتها قوى الاستعمار ضد محمد علي، حين أدركت أن مشروعه لتحديث الحياة المصرية في مستوياتها المختلفة قد صار مهددا لمصالحها الاستعمارية . ولم تدب الحياة مرة أخرى في هذا المشروع التحديثي إلا في عهد الخديوي إسماعيل، حفيد محمد علي؛ ففي عهده كانت أول

محاولة لصياغة مشروع قومي لنشر التعليم في شتى أرجاء البلاد، صاحبه إنشاء مدرسة السنية، أول مدرسة لتعليم الفتيات (عام ١٨٧٣)، ونشطت حركة تأليف الكتب والترجمة عن اللغات الأجنبية، وصدرت الصحف والمجلات السياسية والأدبية، كما تم إنشاء دار الكتب ودار الأوبرا، وبرز النشاط المسرحي. وفي عهده كذلك بدأ استخدام العملة الورقية والتقويم الميلادي، كما ازدهرت أساليب جديدة في فن العمارة، أعطت القاهرة وجها جديدا في مقابل وجهها العمراني القديم. أضف إلى هذا أنه في عهد إسماعيل كذلك تحقق تحديث أساسي لنظام الحكم، فعرفت البلاد نظام الوزارة (وكانت تسمى النظارة)، وذلك في عام ١٨٧٨، وأول مجلس لشورى النواب في عام ١٨٦٨، وأول محاولة لصياغة دستور مصري في عام ١٨٧٩.

وعلى الجملة أخذ مد الحداثة والتحديث منذ ذلك العهد يشق طريقه جيلا بعد جيل على أيدي كوكبة من قادة الفكر والأدب والسياسة، بدءا من الأفغاني والكواكبي وشبلي شميل ومحمد عبده وعبد الله النديم ويعقوب صنوع ومحمود سامي البارودي في القرن التاسع عشر، وانتهاء بمحمد مندور ولويس عوض وزكي نجيب محمود وآخرين كثيرين في مصر وعلى الساحة العربية بعامة في القرن العشرين.

هؤلاء جميعاً كانت كتاباتهم على اختلاف توجهاتها داعمة لتيار الحداثة ولعمليات التحديث على السواء، في مقابل النماذج التقليدية.

وقد كان من نتائج هذا التحديث على المستوى الإبداعي الأدبي أن تغير وجه الشعر عما كانت عليه صورته في قرون عدة سابقة، وظل ـ منذ أواخر القرن التاسع عشر ـ هدفا لعملية تحديث مرت بمراحل متصاعدة، من الإحياء للنموذج القديم في صورة ملائمة للعصر الحديث، إلى التحلل شيئاً فشيئاً من مكونات هذا النموذج وأعرافه، في مراحل استغرقت القرن العشرين كله، حتى انتشار ما عرف باسم "قصيدة النثر".

والواقع أن الشعر العربي، دون أي فن أدبي آخر، هو النوع الأدبي الذي كان موضوعا لعملية التحديث، من حيث إنه النوع الذي كانت له تقاليد راسخة، موضوعياً وشكليا، على مدى قرون وقرون من الزمن، ثم كانت مواجهة هذه التقاليد ابتغاء تحريره منها شيئاً

فشيئا وفي مراحل ملاحقة في القرن العشرين – كانت هي صوت الحداثة والتحديث في شتى مظاهر الحياة.

أما الأدب الروائي والأدب المسرحي فقد كانا بطبيعتهما فنين حديثين في حدود الصورة التي عرفا بها في الأدب الغربي، والتي انتقلت إلى البيئة العربية الأدبية. ومع ذلك فمن الممكن رصد مظاهر الحداثة التي طرأت على الكتابة الروائية والمسرحية بأشكالها المختلفة في المحيط العربي في مراحل زمنية متلاحقة، سواء كان هذا مجاراة للحداثة الغربية أو استجابة لمطالب التحديث المحلية.

وهنا يحق لنا السؤال: هل حققت الحداثة أهدافها واستنفدت أغراضها على مستوى الحياة في مصر والوطن العربي بعامة، وعلى مستوى الإبداع الأدبي والفني على وجه الخصوص؟ وهو السؤال الذي طرح نفسه على الثقافة الغربية في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين.

وليس هناك أصعب من هذا السؤال؛ وكما اختلفت الإجابة هناك فإنها أحرى أن تختلف هنا. ذلك أن المجتمع الأوروبي قد صار يدرك في معظمه أن معطيات حياته المعاصرة قد جاوزت دعاوى الحداثة، وأنه دخل ـ نتيجة لهذا ـ في مرحلة اصطلح على تسميتها مرحلة ما بعد الحداثة، حيث اختلفت المبادئ والقيم وأنساق الحياة بعامة، وبرزت ـ كما يقول الكاتب الأمريكي الكبير المصري الأصل إيهاب حسن ـ "مجموعة من الاتجاهات التي تشمل الانفتاح والتشذر والغموض وانقطاع الأصل والإزاحة عن المركز والخروج على الإجماع والنزعة التعددية وتبديل الأشكال المألوفة، وجميعها مفض إلى اللا تحدد أو قلة التحديد". ثم يضيف أن "المفهوم الأخير وحده، أي تبديل الأشكال المألوفة، ينضوي تحته اثنا عشر مصطلحا من مصطلحات التفكيك (نقض البناء) الجارية هي: نقض الإبداع، ونقض الدمج (التفتيت) ونقض تعيين المواضع (الإزاحة ثم الإبدال)، ونقض التماثل (الاختلاف)، ونقض الاستمرار (انقطاع الاستمرار)، ونقض الوصل (الفصل)، ونقض التجلي (الزوال)، ونقض التعاريف (إلغاء التعاريف)، ونقض الإلغاز (إماطة اللثام)، ونقض الإجمال (التفريق)، ونقض الشرعية (تحريم المباح)، ونقض الاستعمار (التحرير). وهذه المفاهيم جميعاً يربطها معا إصرار هائل على الهدم والإبطال، يؤثر في الجسم السياسي

(الأمة)، وفي جسم المدرك (الذات العارفة)، وفي الجسم الشهواني وفي النفس البشرية ـ وهو مجمل عالم الخطاب في الغرب" . أما فيما يتصل بعالم الأدب فإن الكاتب يقول: "صارت جميع أفكارنا عن المؤلف والجمهور والقراءة والكتابة والكتاب والنوع الأدبي والنظرية النقدية وفكرتنا عن الأدب نفسه ـ صارت موضع شك" .

هذه إذن هي مفاصل التحول التي انتقلت بالمجتمع الغربي من حقبة الحداثة إلى حقبة ما بعد الحداثة؛ فماذا كان الشأن في مجتمعنا؟

أستطيع ـ في إيجاز ـ أن أقول إننا نعيش مرحلة بالغة التفكك والاضطراب، تتجاذبنا في عنف نوازع التحديث، ونوازع ما قبل التحديث، ونوازع ما بعد الحداثة. هذه المراحل الواضحة المعالم في العالم الغربي والفكر الغربي تجتمع وتتعاصر الآن في مجتمعنا. فنحن ـ على سبيل المثال ـ نحرم التماثيل الفنية (مرحلة ما قبل الحداثة)، ونستخدم في الوقت نفسه المنتج الصناعي في حقبة الحداثة، ومنا من عبر إلى عالم الإلكترونيات. وعلى الساحة ـ في مجال الإبداع ـ من يكتب القصيدة التقليدية، ومن يكتب "الشعر الحر" (الذي أنتجته الحداثة)، ومن يكتب "قصيدة النثر"، المجاوزة لزمن الحداثة.

هذا الواقع المضطرب هو ما يجعلنا غير قادرين على أن نمد أبصارنا إلى مستقبل واضح المعالم. ولعلنا نحتاج أول ما نحتاج ـ لكي ينجلي هذا العماء ـ إلى أن نجدد خطابنا الديني والسياسي والاجتماعي والفني بما يلائم التطور الحادث في العالم، وإلا فإننا سنظل في هذا المضطرب، الذي يعني آخر الأمر التخلف والارتداد إلى الهامش، أو هامش الهامش.