

الفن الغربي المعاصر "الحدائية وما بعد الحدائية"

صلاح قنصوه *

يعرض الفن الغربي الراهن لثلاثة اتجاهات أو تيارات، على تفاوت نصيب كل منها من الاحتفاء بها أو خطوتها من السمعة والشهرة:

أولها بطبيعة الحال- الاتجاه التقليدي، وثانيها الحدائي، وثالثها ما بعد الحدائي. فأما الأول فقد شغل به النقاد منذ أمد بعيد، وتفرغوا له، مما يسوغ لنا التوفر على المقارنة بين الحدائية وما بعد الحدائية، والوقوف عندهما. وينبغي لنا أن نميز بين الحدائية Postmodernity وما بعد الحدائية Postmodernism. فبينما تشير الأولى إلى مناخ أو مهاد مادي، تنبئ الثانية باتجاهات أدبية وفنية وفلسفية، فضلا عن التصميمات المعمارية التي كانت المجلس الباكر لهذا المصطلح.

ويجدر بنا قبل أن نلفت النظر إلى الاختلاف بين ما بعد الحدائية و ما بعد الحدائية أن نؤكد أن الفارق بين الحدائية Modernity والحدائية Modernism كبير. فالحدائية أرضية تاريخية مادية تشكلت معالمها قبل الحدائية بزمن طويل، منذ نشأة الرأسمالية، على حين كانت الحدائية انقلابا قيميا وفنيا، أو رد فعل أو مقاومة لما آلت إليه الحدائية من نتائج أو عوارض سيئة للرأسمالية، واسطة البرجوازية. أما الفارق بين ما بعد الحدائية، وما بعد الحدائية فليس على هذا النحو؛ لأنها على خط متصل واحد، يحتل طرفه الأول عمليات (عولمية) تنتشر من ثانيا المصنع الواحد، والسوق الواحد، واقتصاد الكازينو المالي، وانحلال وظائف الدولة القومية، وتفكك الهويات القديمة، وصدام الثقافات، وإعادة تعريفها، والنفوذ الضاغط لوسائل الإعلام، والانحلال المتزايد للمركزية الغربية. على حين يمتد طرفه الآخر -وهو ما تمثله ما بعد الحدائية- على ما ترتاده الفنون المختلفة من توجهات وتيارات. وكلا الطرفين يجمعهما خط أفقي واحد يتفاعلان معا في ثانيا مساره أو سياقه.

ولعلنا نتبين ما تعنيه (ما بعد الحدائية) إذا ما أبرزنا أهم معالم (الحدائية). ولا بد أن نؤكد منذ البداية أن الحدائية ليست مذهباً أو حركة بعينها بقدر ما هي مظلة واسعة تنضوي تحتها إبداعات متنوعة متفاوتة، ويمكن أن نتعرف فيه على ثلاثة أمور: الأول: أن إبداعاتها تكشف عن موقف صريح من الفن. وهو ما يمكن أن نطلق عليه ما وراء الفن أو ميتا فن، إن أبيح ذلك التعبير، أو هو نقد للفن بالمعنى الكانطي للنقد، أي نقد الفن بالفن ببيان إمكاناته وحدوده. فهو الفن الذي يجعل موضوعه الفن نفسه. والثاني: هو ما يسمى بالفن المضاد، وهو ما يظهر بجلاء في اللامسرح أو اللا رواية... إلخ. كما يتغلغل تحت عناوين متعددة في سائر الفنون، متمرداً على الصيغ المألوفة المعتادة.

والثالث: عودة الفن إلى أصوله البدائية، وجذوره وينايبعه الأولى. أما نقد الفن أو ميتا فن أو ما وراء الفن، فهو إعادة نظر فيما استقر ورسخ لطول الممارسة والتكرار، دون أن يخضع إلى التساؤل أو المراجعة، مثلما حدث فيما وراء الاجتماع والاقتصاد عند ماركس، وما وراء علم النفس لفرويد، وما وراء اللغة لسوسير، وما وراء الأخلاق لدى نيتشه، وما وراء العلم عند بلانك وهايزنبرج وأينشتين، وما وراء الرياضيات في الهندسات اللاقليديه عند لوبا خفسكي وريمان.

ويشير النقد أو الماوراء أو الميتا في هذه المجالات إلى رفض الأسس القديمة المعهودة، وتجلية الأسس الحقيقية لكل منها، بعد أن تراكم عليها سوء الفهم بعد طول ألفه لممارسات وتفسيرات حرفت الانتباه عن حقيقتها. وأول نقد للفن هو أنه ليس محاكاة أو تمثيلا للواقع. ولا يعني هذا أنه موقف جديد من الفن. بل إعلان وتصريح بما لم يعلن أو يصرح به من قبل، وكان مستخفيا. فليست هذه مبادرة إلى غاية جديدة مختلفة للفن بقدر ما كان النقد إعادة اكتشاف لغاية الفن والإلحاح على إبرازها. وقد كان الفنانون قبل الحداثية يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيحاء بعالم واقعي، بحيث تكون تقنياتهم وأساليبهم -في نطاق معالجة الخامات الأصلية، أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع- محض وسيلة لإحداث هذا الوهم. ومن ثم كان عليهم دائما أن يخفوا وسائهم الفنية، كما يخفي الحاوي (الساحر) أسرار حيله وألعابه؛ ليجذب انتباه جمهوره بعيدا عما تصنعه يده في سرعة خاطفة بأدوات حرفته. أما الحداثيون فعلى النقيض من ذلك، يجذبون انتباه جمهورهم إلى وسائلهم الفنية، بدلا من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجي ليحولونه إلى الاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد. وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجودا مغايرا، وواقعا بديلا موازيا، لا يحقق أهدافه الإنسانية إلا من حيث هو فن، وليس إشارة، أو تمثيلا، أو إحالة إلى الواقع القائم، أو العالم الأصلي، أو وسيلة لتحقيق غاية بعينها.

وقد أوغل الحداثيون في ذلك؛ لأن الحداثية في الغرب كانت ناتجا موازيا لنزاعات التخصص وتقسيم العمل. هذا إلى جانب كونها ناتجا أصيلا لمتغيرات عميقة تراكت في بدايات القرن. فقد كان العلم قبل تخصصه في أحضان الفلسفة، وكانت الفلسفة في ظلال الدين، وكان الدين قرينا لنظم السلطة والرقابة والوصايا القديمة... وحين أخيرا إعلان خصوصية الفن، واستقلال الفنان. ولأن قضيتهم هي الفن نفسه، وما ينبغي له من خصوصية واعتبار في مقابل التصور القديم الذي جعل الفن إحدى الوسائل في تحقيق هدف أو آخر من أهداف المجالات الإنسانية الأخرى، كان من المتوقع أن يندفعوا إلى المغالاة والتطرف أحيانا في تشوير إمكانيات خاماتهم، وإرهاق وسائلهم الفنية حتى لا تفقد قدرتها على الخلق، وتغير نمط التذوق السائد الذي لا يستسيغ أعمالهم. فمن يعد إنسانا بسيطا أو متذوقا عاديا لا يستمتع بفهم، إنما هو مخلوق قد تقوّل ذوقه في إيسار المعايير التي فرضتها أعمال فنية سابقة. وكان لابد من تحطيم القوالب للإسهام في خلق أنماط جديدة مختلفة للتذوق. وكان لابد من الإمعان في لفت النظر إلى أن ما يواجه المتلقي هو وجود جديد و كل وجود هو منظومة من العلاقات لها دلالات في نطاق التكوين الكلي كنسق خاص، وجديد، ومغاير لما هو موجود. ولأن الموضوعات الخارجية ليس لها شكل

مسبق و طلق، ومحدد سلفاً، فمن ثم يمكن أن تتخذ أية هيئة بقدر تعدد زوايا الرؤية، وطرائق التفسير عند الفنان، وبقدر عيون المشاهدين، وأسماع المستمعين، وعقول المفسرين الذين يستقبلون تلك الإشارات أو العلامات، ولهذا كانت الحداثيّة رفضاً لدور الفن كعكاس، أو مسجل أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق. ومن ثم كانت إنكاراً للإيهام المزدوج، الإيهام ثبات النظام في العالم، والإيهام بوظيفة أزلية للفن. فالفن فاعلية تحويل أو تشكيل وليس تقنية تسجيل.

ولا ريب أن ما نشاهده أو نقرأه من أعمال الحداثيين قد يصدمننا فيما تعرضه أشكالها الجديدة من غرابة وانحراف عن المألوف، إلا- أن ذلك يعني أن ما نواجهه في الواقع هو أشكال تجريدية أيضاً؛ ولكنها ظفرت بالألفة والاعتیاد لطول تعرضنا لها واستمراره. ولهذا يخامرنا الشعور بالقطيعة والغربة عندما ننلقى إبداعات حديثة. فالأمر كله إذا صراع بين الأشكال أو منافسة بين أشكال متباينة، ولكنها جميعاً إنسانية. والجديد فقط هو أن الحداثيّة ضد الاعتراف بشكل واحد بعينه. ولهذا ألحت في كل تياراتها ومذاهبها على دور المتلقي الذي كان من قبل مستقبلاً سلبياً في الفن التقليدي. فعندما ينحرف الشكل عما هو مألوف في التعبير، فلا بد أن يثير الانتباه لدى المتلقي إلى عالم جديد يختلف عن الواقع في التجربة اليومية المبتذلة. وينبعث شعوره بالإمكانات الممتدة إلى غير حد ليعود إلى عالمه وقد تزود بالحيوية، واستبعاد النضارة بالخروج عن المألوف، وأحس بالافتقار لاتساع رقعة ما هو ممكن و متاح. وهم في ذلك يقدمون لونا جديداً من تكنولوجيا الفن -إن صح هذا التركيب اللغوي- مثلما يحدث في تكنولوجيا العلم، كالميكروسكوب والتلسكوب. فهم يبتكرون بأعمالهم وأساليبهم الجديدة أجهزة وأدوات فنية تعمق الرؤية، أو توسعها أو تقربها لإعادة اكتشاف العالم والإنسانية معاً، كما نجد في الأدب تيار الوعي عند جيمس جويس، ودرجة الصفر في الكتابة، والكتابة البيضاء المحايدة كما نجدها عند ألبير كامو، أو الرؤية الكابوسية لدى كافكا.

فقد كانت الفنون كلها -فيما عدا الموسيقى المجردة أو الخالصة- توهم بما يمكن تسميته البعد الثالث، ذلك البعد الذي يضيفه المتلقي عن طريق الوسائط الفنية الإيهامية، بحسب كل نوع فني؛ كي يحس أنه يستقبل واقعا مجسما ممثلاً. وربما يبرز هذا ويصرح به في فن التصوير الذي يستخدم المنظور، ولهذا رفضته الحداثيّة في التصوير؛ لأنها رأت فيه تضيقاً لمتعة المتلقي الذي يفرض عليه المنظور أن يختزل إلى عين واحدة ثابتة، تطل من ثقب باب إلى العالم. وامتد التمرد على كل الأساليب السابقة، واقترن به الوعي اليقظ، والحساسية البالغة، بأنهم يقدمون جديداً، ويرفضون التقاليد كافة، بوصفها كذلك. ولم يقف تمردهم على التقليد الفني فحسب، بل انسحب علي كل ما يمثل سلطة أو وصاية من أساليب استنفدت إمكاناتها في خلق عالم بديل، أو وجود مغاير، أو وسائل ثابتة مقررة للتواصل بين البشر، أو قواعد عقلية بالاستدلالات النمطية المنطقية. ولهذا ألحت في كل مذاهبها علي دور المتلقي الذي قبلها مستقبلاً سلبياً، ومندمجا متوحداً مع العمل الفني، فأصبح لديها متأملاً مشاركا. ويصدق عليها ما سبق أن قدم به الفرنسي الحداثي أبولونير ديوانه قائلاً: إنه يلتبس من قارئه أن يعيد إبداع (إنتاج) عمله.

وتشترك كل نزاعات الحداثية في رفض الواقعية؛ لأنها ضد استقرار المرجع أو المشار إليه الذي تزعم الواقعية الإحالة إليه. فذلك يتم من وجهة نظر تضفي عليه دلالة يمكن التعرف عليها عبر شفرة تواصل مشتركة بين المبدعين و المتلقين تكشف عن توافق زائف يراد تعميمه أو إملأؤه علي الجميع من لدن سلطة ثقافية خفية هي سلطة البورجوازية، وذلك بإعادة إنتاج مفردات المعجم وبنيات النحو التي تحظر الانفلات من قنصتها. ومن هنا جاء شعار الحداثية الفرنسية أي (epater le bourgeois) (أذهل البورجوازي)!

كانت الحداثية إذن تحريراً لكل طاقات الإبداع، وتمرداً على قيم الثقافة القامعة، ومعها كل لغات سيطرتها، ونزاعاً لكل أفنعة السمو والجلال عنها. وليس من قبيل المصادفة أن تقف النظم الشمولية في الفاشية والنازية والاتحاد السوفيتي ضد الحداثية، والتشبث بما يسمى بالواقعية في الأدب والفن، كل بقدر توجهاته النظرية أو الأيدولوجية. وكانت الحداثية ترى أن العالم كما تعرضه الثقافة أو الفنون البورجوازية السائدة عالم مقلوب، فحاولت في ابتكاراتها الفنية المتباينة أن تعيد وضعه على قدميه من منظورها الخاص. وبذلك تستعيد الأصل الذي اغترب في تلك الثقافة الكابحة، فالحداثية إذن لا تعترف بأسس أصلية تصلح للبناء عليها ولكل نزعة من نزعاتها ببنيته المتميزة أو نسقه الخاص. ومن ثم تعلن كل منها، أو تضرع عذوها الذي تخاصمه، أو تتصب نفسها بديلاً آخر عنه؛ بل إن كثيراً منها يقدم بياناً (مانيفستو) صريحاً بفكرها الخاص وبأدائها الفني الذي تفضله، كما صنعت المستقبلية، والدادية، والسوريالية وغيرها. ويعني هذا أنها رغم اختلافاتها الجوهرية، تعتمد نوعاً من (المعقولية) التي تجمع ما تشنت أو تفرق من معطيات أو وقائع أو آراء في منظومة واحدة تتخذ مواقعها ومنازلها في كلية أو شمولية، دون أن تترك متبقيات خارجها، فبهذا فقط يتيسر لنا التعميم والتجريد والانتظام.

ولا تعني (المعقولية) الاستناد إلى المنطق أو الإهابه بالوضوح، بل تشير إلى قابلية الأمور لجمعها وربطها معاً بوثاق واحد (وهذا هو معنى النقل في الأصل)، ويصدق هذا على الأساطير والفلسفات والأيدولوجيات والنظريات العلمية وسائر مجالات استجاباتنا لمسيرات الواقع، ومن ثم تتعدد المعقوليات أو الشموليات، أو البنيات بتعدد وجهات النظر. وكما هو معلوم تتكون العلامة من جانب حسي هو الدال يثير لدى المتلقي مدلولاً بعينه، وتتعدد بينهما دلالة، ولهذا تعني الحداثيات جميعاً بالمدلول الذي ينبغي أن يصل إلى المتلقي مهما يكن من أمر الدوال التي يصوغها الحداثيون وفقاً لرؤيتهم الفنية، ومغامراتهم الخاصة بمختلف مذاهبهم. وتتشابك المدلولات وفق شفرة الفنان الذي يلتزم بها لتقديم بنية أو نسقا يجلوه عنوان العمل في أغلب الأحيان.

وحتى ما قبل الحرب العالمية الثانية، كان الأمل لا يزال يراود الحداثيين في نجاح تمردهم؛ لذلك كانت الحداثية في مختلف اتجاهاتها- دعوة إيجابية؛ نقداً ونفياً للإيهام المزدوج. الإيهام بثبات النظام في العالم، ومعه ثقافته، والإيهام بوظيفة أزلية للفن. ولهذا قدمت الحداثية تنويعات مختلفة لما ينبغي أن نتخذه من مواقف وفقاً للرؤى المتباينة لهذا العالم. بيد أن الوضع العالمي الذي بدأ منذ الحرب العالمية الثانية في عرضه أمام أبصارنا

حادثات ووقائع تثير الحيرة، وتعصف بما استقرت عليه المذاهب و النظريات من تحليل وتفسير. فنحن إذاء لحظة تاريخية متفردة يتعذر إدراجها في نسق أو (معقولية) مطردة، أو نجعلها حادثاً متكرراً في مسار تاريخي معلوم يمكن التنبؤ به. من هنا نشأت الحاجة إلى إعادة النظر في مسلماتنا جميعاً، وليس إلى الاختيار من بينها، فالكل سواء في هذا الإخفاق. ورغم أننا اليوم نحيا في (قرية عالمية) كما يقول (مارشال ماكلوين)-، فإنها قرية تفتقد علاقات القرية وقيمها التقليدية. فقد ارتفعت حواجز الحدود بين أقطار العالم الذي اخترقته سياسة السوق، وأذعن الجميع لسيادة أعلامه. ولم يعد من الممكن أن يتجنب أحد نتائج ما تصنعه المضاربات المالية في هونج كونج أو نيويورك على سبيل المثال. ففي زمن الحداثة و ازدهارها حتى اشتعال الحرب العالمية الثانية. كان المطلوب هو الخروج أو الانحراف المقصود عن المعايير المهيمنة السابقة، وذلك لوضع معايير جديدة وفقاً لكل نزعة أو مذهب حدائهي. أما الآن في زمن ما بعد الحداثة فيسود التخبط و انهيار معايير بأسرها، وذلك عقب انقشاع الأوهام النظرية السابقة. فلم يعد الوضع العالمي يطرح أمامنا تصنيفاً محدداً للأمور يمكن أن نتخذ فيه الوقائع الجديدة مواقعها بحيث يسهل اتخاذ مواقف معينة حيالها. فما يسمى بالعولمة اليوم هو حالة من السيولة و الفوضى و تخبط المعايير، فالعالم يغلب عليه حال الشمولية و التفتت معا كما يقول (برجنسكي)، مما أدى إلى نشأة العديد من (الجيتو) داخل إطار البلد الواحد. ويؤدي ذلك إلى التفكك و انقسام الذات بما تحدته الثورة التكنولوجية أي (التكنولوجيا الالكترونية) من أزمة توتر بين الإنسان الداخلي، والإنسان الخارجي. كما أن انفجار المعلومات أو تدفق المعرفة يؤذن بخطر التشظي الفكري بازدياد حالة عدم اليقين، كلما زاد اتساع المطروح من المعرفة. وقد تؤدي الخشية من قدرة الإنسان على التكيف مع قيم التعايش بين المجتمعات المتفاوتة، قد تؤدي إلى نفس ما كان يعد من قبل جوهر إنسانيا واحدا لا يمكن المساس به. فيها يشتد حنين الإنسان المعاصر إلى خصوصية صميمه و هو يحيا في بيئة متشابكة مربكة تخلو من خصوصية القومية، و ذلك نتيجة الزوال الوشيك للدولة/الأمة. كما يؤكد (توفلر) ذلك على تنويع مختلفة، بقوله يزوغ الخصوصيات الثقافية/السياسية/التكنولوجية لكل إقليم أو منطقة مع انفجار المشكلات العرقية، ونشوب الحروب الأهلية. ورد ذلك إلى تفكك المجتمع الجماهيري السابق، وقيام ما أسماه بديموقراطية الموزايكو (الفسيفساء)، وكأننا بإزاء طبق سلطة تختلط فيه مختلف المكونات أو العناصر محتفظة بتفردها ضد التجانس أو الاندماج القديم، و ضد ما يسميه (ببوتقة الانصهار) التي تلقى اليوم مقاومة متزايدة.

فالعولمة -بإيجاز- هي غياب البعد الوطني أو القومي كفاعل مؤثر. فالمؤسسات أو الشركات العابرة للقارات تخترق وحدة الدول القومية. وتقوم بتحطيم قدرات الدول على مواجهة الغزو الجديد الناتج عن قوانين السوق، وتضخيم الصراعات و النزاعات المناوئة للدولة مثل المشكلات العنصرية و الدينية لصالح تفكيك الدول و تحويلها إلى دويلات عاجزة أمام سيادة السوق القاهرة. وهنا تتفاقم مظاهر فوضى السيولة، وانعدام اليقين. وهي التي يمكن أن يطلق عليها العولمة. وهنا تعكس فنون ما بعد الحداثة تلك الحالة. فهي لا تقدم دعوة أو رسالة، ولا تجدد موقفاً؛ بل تستسلم لحال افتقاد المعايير الناتجة عن زوال

اليقين بوجود أسس وأصول أو قضية معينة. كما ترفض الأوهام في وجود عالم موحد متنسق منسجم. وبذلك تختلف عن الحداثية في دعوتها إلى استقلال الفن وخصوصيته حتى لا يغدو سلعة؛ بل يصبح الفن لديها سلعة، والسلعة نفسها فن. وبذلك يشارك الفن ما بعد الحداثي في الامتداد مع الحياة اليومية المعتادة المصطبغة بالطابع السلعي، وليس ثمة فواصل بين كل ممارسات التبادل لكل الأمور. وعلى هذا الوجه لا تعترف ما بعد الحداثية بالعمق، فما يوجد فقط هو سطح موضوعي محايد، وبالتالي تسقط من حساب مسألة المعنى والدلالة.

و ينعى (اكتافيوبات) الفن اليوم قائلاً- بأنه يفقد قدراته النافية السالبة، فأصبح النفي تكراراً، وصار الرفض طقساً، وباتت الثورة إجراءً، وأضحى النقد بلاغةً، وخرق المؤلف احتفالاً، فالיום سنجياً نهاية الفن الحداثي!! ومن ثم تختلف ما بعد الحداثية عن الحداثية اختلافاً بيناً. فالدال -أي الجانب المحسوس من العلاقة- يستحث المتلقي عند الحداثيين لإنتاج المدلول -أي المعنى- لتكتمل العلاقة في العمل الفني عن طريق فك شفرته التي عليها الغموض المقصود لإقصاء الاستهلاك الجماهيري للفن الحداثي في كثير من الأحيان. أما فيما بعد الحداثية، فالدال لا يطابق مدلولاً أو يشير به، ولا يدعو المتلقي لاكتشافه؛ بل ليواجه الدال كما يواجه الواقع المشتت نفسه، ويستخلص منه ما يشاء. فكل شيء صالح أو (كله ماشٍ) anything goes كما يقول فايرابنت، ويتحرر الدال، وتدمر سلطة المدلول، أي المعنى والمقصد على حين يبقى الدال، ذلك السطح المادي الموضوعي المحسوس. وبدلاً من التكتيف الدلالي، أو فائض الدلالة الذي تحفره علامات العمل الغني الحداثي لدى المتلقي، نجد بعثرة أو تشتيتاً للدلالة، ويحتفظ بالدال فحسب بوصفه دالاً، ونتعامل معه على هذا النحو كتأكيد على اللامبالاة الدلالية، أو اللعب بالدلالات. وبذلك تفترق ما بعد الحداثية عن الحداثية في تحول الاهتمام عن المدلول الذي كان يشكل مركز العمل الفني إلى الدال، فالمدلول بالنسبة إلى الكلمة في الأدب -أو في أي علاقة فنية أخرى- يتكشف عن الحداثية، في ثنايا نظام للمعنى أو مشفرة، على حين أن الدال يؤكد وجوده في ماديته المباشرة، أو بالأحرى في جسديته، فيما بعد الحداثية. فالعمل الفني ليس رسالة من مبدع إلى قندوق؛ بل هو تصور لمدر كحسي، أي الدال، دون إضفاء القدسية أو السمو عليه. فيستمد الفن عناصره من الواقع الموضوعي المحسوس لكل خصائصه. وفي وسع المتلقي أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة في حياته اليومية؛ لأن الفن لا يفرض على المتلقي تمثل المدركات الحسية بحيث تنفصل عن عالمه؛ كي تتحد في عالم آخر أكثر صفاءً، مثلما صنعت الحداثية؛ بل ليغمر نفسه في الواقع المباشر.

ولا يستهدف فن ما بعد الحداثة الخلود، وربما يكون مجرد ممارسات مؤقتة، مثلما أطلق الفنان الأمريكي (هانز هاكل) بالونات ملونة في سماء باريس في 24 يوليو 1968م لمدة أربع ساعات تحت عنوان (قوس قزح). ونجد مثل ذلك فيما يسمى (الفن الفقير) أو فن (الحد الأدنى) الذي لا يدعي القيام بالتعبير أو الإيهام، فكما يقول (كارل أندريه) الفنان الأمريكي: (نحن لا نسقط السمات الجمالية من عندنا عكس العمل الفني؛ بل نجدها هناك في انتظارنا). كما نعرفها في الفن الحركي، أو الفن الأوب، فثمة مساحات لونية تبدو

عفوية، ولكنها تثير المتلقي، وتدمجه في الخطوط والألوان بحيث يحاول تتبع حركة يد الفنان وهي تبدع، فتصبح مشاركة إيجابية بتحريك ذهنه وحواسه. فالمهم لديهم هو الموضوعية التي تعني تفتيت الذات الإنسانية وتفكيك خطاباتها، فاللغة في الرواية الجديدة وخاصة عند (ألان روب جرييه) الروائي الفرنسي- تضيء من الكليشيهات الأيديولوجية السياسية أو الدينية أو الأخلاقية أو الميتافيزيقية، وتخلو من أحكام القيمة لحساب تقارير الواقع. وهو يقول: (علي فقط استخلاص النتائج مما تمكنت من رؤيته، ولا- أجازف بما يمكن أن يكون احتمالاً-، والعناية بإفراغ اللغة من المعنى، فكلما تكدست التفاصيل، فقد الشيء عمقه. فثمة تعميم دون إحاطة بأي سر، فلا يوجد شيء وراء الخفية، أو وراء السطح، لاعمق، ولا سر، ولا قصد، وقال مبينا: (فلغة ما بعد الحداثة لغة إشارية، وليست لغة إيحائية، ولا- تستخدم استعارة؛ لأنها تتضمن دلالات قديمة، وتواطؤ بين الكاتب وقارئه، وكأن هناك غطاء جاهزاً مفهوماً أو مقبولاً بين الطرفين. ولا- يثقلها إرث سابق مثل الكتابة البيضاء) في رواية الغريب لأيركامو، أو (درجة الصفر للكتابة) لرولان بارت، تلك الكتابة المحايدة التي تخلو من الالتزام بمسلمات سابقة عن المعنى والنظام.

وإذا كانت الحداثيّة ترفض الماضي لحساب المستقبل، فإن ما بعد الحداثيّة تتحول في الزمان، فيتعاصر الماضي مع الحاضر الذي يجذبه، وهو ما تجلوا لنا غماره ما بعد الحداثة، وهي التي حملت -أول مرة- تلك التصنيع، فيتجاوز الكلاسيكي مع الحديث. فالزمن عندها بمثابة واجهة محل تصطف فيها آثار الماضي الفنية مع غيرها من الأعمال الحديثة، وهو ما يسميه (جنكس) بالتشفير المزدوج، أو ثنائية المعايير، فيمضي التسكع في الزمن أو الهجرة في الزمن بحسب تعبير (مرجريت ميد) دون تحقيب أو تصنيف وفقاً لمعيار مسبق، ولذلك يكثر في الأدب والفن ما بعد الحداثي ما يسمى (بالياسنتيسن) أو التلفيق، أو المقابسة أو المزج أو الخلط. ويسقط الأدب ما بعد الحداثي كل الأطر المرجعية التي توحد المنظور أو المرصد. ويبدأ من نقطة الصفر المعرفية كتجريب مستمر مقياسه وأدواته الحواس، وموضوعه الظاهر الخارجي المتعدد والنسبي، وغير المنطقي أو الحتمي. فليس ثمة يقين أو إجابات مسبقة، بل تخبط، واكتشاف، وإثارة للدهشة. ويظل الصدام قائماً بين الأوجه المختلفة للحقيقة المزعومة، كما تتجاوز الحقائق المتعددة ويختفي التطور ليبقى التغيير فحسب، ويفتقد السرد الدرامي التي تتلاقى فيه الخطوط المتصارعة؛ ليظل التجاوز و التوازي قائماً من خلال الوصف الخارجي الحسي الذي قد يولد الغموض، ذلك الناتج الطبيعي للتعدد و النسبية في ذلك الخليط الملحمي. و الرواة موضوعيون محايدون متكافئون في رؤاهم النسبية. ولا- يتخذ الحوار مساراً درامياً متنامياً؛ بل يبقى متقاطعاً متداخلاً متكرراً؛ ليسجل العجز عن التواصل الإنساني من خلال التراكم في التفاصيل المادية المعتمدة على الحواس المتفرقة المشعثة.

وينبئ ذلك كله على أن ما بعد الحداثة ليست دعوة أو التزاماً بما ينبغي أن يصنع كما فعلت الحداثيّة؛ بل استسلام لما كشفت عنه الحقبة الراهنة من إخفاق الحكايات أو السرديات الكبرى كما يقول (فرانسوا ليوتارد)، تلك الحكايات أو المذاهب، أو الأنساق، أو النظريات التي تصدت لتفسير الواقع الاجتماعي أو تغييره أو التنبؤ به. فالجسد أو

موضوعية الأشياء هي اليقين الوحيد الباقي بعد غياب البعد الرمزي. ذلك لأن الجسد أو الأشياء هي التي ترتدي قفازات الرموز العارضة و العابرة، وبالتالي يمكن أن يخلعها ليبقى نفسه دون إضافات من أوهام أو دلالات. ومن ثم لا- يستهدف فن ما بعد الحداثة الخلود.

(* باحث وأكاديمي من مصر.