مدخل إلى ما بعد الحداثة

ترجمة أحمد حسان

مدخل إلى ما بعد الحداثة

جمع وترجمة
أحمد حسان

هنـــداوي

مدخل إلى ما بعد الحداثة

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ويندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: نورا خالد

الترقيم الدولي: ٣ ٣٩٣٢ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية في تواريخ متعددة.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٩٤.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٦.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ أحمد حسان.

المحتويات

الإهداء	٧
مدخل إلى مدخل	٩
الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة	١٥
المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة	٣٣
الحداثة ضد ما بعد الحداثة	٨٥
الوضع ما بعد الحداثي	٩٩
نظريات ما بعد الحديث	١١٣
رسم خريطة لما بعد الحداثي	١٢٧
ملاحظات	١٥٣

الإهداء

إلى
سامية محرز
وريشار جاكمون
أُهدي هذه الترجمة

مدخل إلى مدخل

طوال العقدَين المنصرمَين، ساد الجدالاتِ في الغرب خطابٌ يستعصي على مجرد الإغفال البسيط، من جهة، كما يستعصي على محاولات إدماجه ضمن القوالب الفكرية المستقرة، من جهة ثانية. وتخلَّل هذا الخطاب مختلف أوجه الحياة الفكرية، طارحًا في علم الجمال والنظرية الثقافية مشكلة ما إذا كانت الحداثة في الفنون لم تمُت فعلًا، وطارحًا في الفلسفة نهاية التقاليد الحديثة المستندة على كانط وهيجل وماركس، مقابل الاحتفاء «بفلسفة» ما بعد حداثية ترتبط بأسماء نيتشه، وهايدجر، ثم ديريدا، وليوتار ... إلخ. وقد امتد تأثير هذا الخطاب ليطبع بطابعه مختلفَ مجالات الإبداع، من العمارة وترتيب الفراغ إلى الفنون التشكيلية والبصرية والمشهدية وفنون الموسيقى وحتى الكتابة الإبداعية ووسائل الإعلام والإعلان ... وبذلك أصبح محدِّدًا هامًّا في مناقشات الخطاب النقدي والنظرية الاجتماعية ونظرية المعرفة ... إلخ. هذا الخطاب الشديد الاتساع والتنوع، هو ما أصبح يُطلَق عليه اسم «ما بعد الحداثة» وهو ما يطمح هذا الكتاب إلى تقديم مدخلٍ إلى مناقشته النظرية.

ولو اخترنا أن نقرأ الخطابات النظرية باعتبارها استجابةً لأزماتٍ تاريخية، لوجدنا أن ظهور خطاب ما بعد الحداثة يشير إلى حدوث تحولاتٍ هامة في المجتمعات الغربية؛ تطورات اقتصادية وتكنولوجية تثير القلق، وفوران اجتماعي وثقافي ناشئ عن تحلُّل أنماط التفكير والحياة المألوفة والمستقرة.

وفي نفس الوقت يشير الانتشار الواسع لهذا الخطاب إلى عمق هذه التحولات.

منذ البداية، إذن، ترتسم مشكلة ما بعد الحداثة بوصفها مشكلة جمالية وسياسية في آنٍ واحد، كما تبرز أهمية العلاقة، المتضمَّنة في نفس التسمية، التي تربط بين الحداثة وما بعد الحداثة. فقد ارتبطت الحداثة كحركة اجتماعية شاملة modernity بالخروج

من العصور الوسطى والانتقال إلى المجتمعات الرأسمالية التي تتسم بالتجديد والتحديث والدينامية، وصاحبَت عمليات العلمنة والعقلانية والفردية والتمايز الثقافي، كما رافقَت التصنيع وانتشار العمران وإضفاء الطابع السلعي. أما الحداثة الجمالية modernism فقد ظهرَت في أواخر القرن التاسع عشر، مع حلول مرحلة الاحتكار أو الإمبريالية، ووُلدَت الحداثة العليا الجمالية مع الثقافة السلعية المعمَّمة كاستراتيجية يقاوم بها العمل الفني إسباغ الطابع السلعي عليه. هذا بينما ارتبطَت ما بعد الحداثة كمذهبٍ جمالي Postmodernism بالتمرد ضد إخفاقات الحداثة العليا الجمالية، وارتبطت كحركة اجتماعية Postmodernity بالتبشير بحلول مجتمعٍ جديد تمامًا أطلق البعض عليه اسم «المجتمع ما بعد الصناعي» أو «ما بعد التكنولوجي» لكن عادةً ما يُطلَق عليه أسماء المجتمع الاستهلاكي، ومجتمع وسائل الإعلام، ومجتمع المعلومات، والمجتمع الإلكتروني، أو مجتمع التكنولوجيا المتطوِّرة. لكن مهما كانت التسمية، فإنها تؤكِّد وجود اختلافٍ بنيوي جذري بين المجتمع الراهن وبين اللحظات الأسبق للرأسمالية التي انبثق منها.

والمقالات القليلة التالية تضع على عاتقها أن تكون مدخلًا إلى مناقشة ما بعد الحداثة، مع المحافظة على أن تمثِّل حالة حوارٍ تتفاعل فيها مواقف أساسية من الموضوع، وذلك بدلًا من مجرد الشجب البسيطي أو الحفاوة المتواطئة. وإذا كان اختيار المقالات في ذاته ينطوي على موقفٍ بالضرورة، فلا مفَر من ذلك. كذلك لا مفَر من أن يجد القارئ أن هذا التقديم ينحاز لوجهاتِ نظرٍ شخصية أرجو ألا تعوق حريته في اتخاذ وجهاتِ نظرٍ غيرها.

إلا أن مما لا شك فيه أن الحديث عما بعد الحداثة التي تجسِّد التحولات العميقة والبعيدة المدى في المجتمعات الغربية قد يبدو لنا في العالم الثالث أمرًا بعيدًا عن اهتمامنا المباشر؛ فما بالنا نناقش هموم مجتمعٍ استهلاكي مُفرِط التطور تكلَّسَت فيه الحداثة بحيث أصبح الكلام يدور عن إنكار الأيديولوجيا، وعدم إمكانية المعرفة (فالذات منقسمة أو مفتَّتة إن لم تكن قد ماتت، والوعي أصبح وعيًا فصاميًّا. بينما تحوَّل الشيء أو الموضوع إلى صورة أو شبيه لذاته)، بل وعن نهاية التاريخ، بينما نحن ما زلنا نكافح لإرساء حداثةٍ متماسكة، ومساحاتٌ ضخمة من عقولنا وواقعنا لا تزال غارقة في ما قبل الحداثة؟

دعونا لا نغتر بالظواهر؛ فما بعد الحداثة تحيط بنا من كل جانب في عصر إضفاء الطابع الكوني على الاستهلاك والإنتاج، وفي الصدارة منه الإنتاج الثقافي. وإذا صحَّت فرضية جيمسون القائلة، بأن ما بعد الحداثة هي المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة أو

المتعددة القومية، فإن الرأسمالية الأنقى لعصرنا هي التي طرحَت على نفسها مهمة تصفية، والتغلغل إلى، آخر جيوب التنظيم ما قبل الرأسمالي التي تحملَتها حتى الآن واستغلَّتها بطريقةٍ ريعية، لتدمجها ضمن شبكةٍ واحدةٍ هائلة تضُم العالم بأَسْره. مما يدفعنا للحديث عن استعمارٍ جديد وأصيل تاريخيًّا للطبيعة واللاوعي: ألا وهو تدمير زراعة العالم الثالث السابقة على الرأسمالية بواسطة الثورة الخضراء، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان (جيمسون). وفي ظل ذلك نحيا نحن عند الحدود الفاصلة بين ترتيبٍ عقلاني للحياة، من جهة، وبين الفوضى والفصام ما بعد الحداثيَّين من جهةٍ أخرى. وتزداد باطِّراد المساحات التي يحكُمها المنطق ما بعد الحداثي مع اكتساح الطابع السلعي وصنمية السلعة لمساحاتٍ من حياتنا تتسع باستمرار (إيجلتون). ولا يمكنُنا الإفلات من هذا السياق؛ فتبعيتُنا للسوق الدولية تجرفُنا إلى قلب الدوَّامة بكل ما لذلك من آثار.

من هنا، فإن واجبنا الذي لا يمكننا الإفلات منه، هو أن نبذل جهدًا للتفكير في هذا التطور الثقافي للرأسمالية المتأخرة باعتباره كارثة وتقدمًا معًا. وأرجو أن يخرج القارئ بهذا الموقف الجدلي وإلا فما أسهل أن نعاود الانزلاق إلى الموقف الشائع — الأكاديمي الطابع، الفقهي الروح، والشديد الضرر — المتمثل في الاحتماء من أي تغيراتٍ محتملة في حياتنا خلف سلطة نصٍّ مبجل. إنه موقف مقارعة الواقع «بما بين أيدينا»، الذي ظل لزمنٍ طويل من تقاليد جدالاتنا. والنتائج الوخيمة لذلك ماثلةٌ أمامنا في مجالاتٍ عديدة لا أعتقد أن ما بعد الحداثة ستكون استثناء منها؛ فقد طبع هذا الموقف الدوجمائي طابعه بقوة على الفكر الراديكالي بحيث جعل من يفترض فيهم أن يتلمَّسوا أفق المستقبل حُراسًا للماضي، لنصٍّ محفوظ ومجمَّد، يرفضون رغم الشواهد العديدة، أن يكون العالم قد تغيَّر عنه قيد أُنملة.

أعتقد أن من واجب الراديكاليين الآن، في مواجهة مداهمة «نظام عالمي» جديد للرأسمالية المتأخرة، تجنُّب الانزلاق إلى الحلم بارتدادٍ — مستحيل — إلى أنساق [قومية أو عِرقية] أصغر، يعتقد، من ثَم، أنها أقل قمعًا وشمولًا، وأن يفكروا جدليًّا في هذا التطور على غرارِ ما فعل ماركس أو لينين اللذان فَهِما الأبعاد التي بلغَها رأس المال في عصرَيْهما على أنها الوعد، والإطار، والشرط المسبق لتحقيق اشتراكية جديدة أكثر شمولًا.

فإزاء الفضاء الأكثر عالمية وكلية للنظام العالمي الجديد، لا بد من تطوير نزعةٍ أممية من طرازٍ جديد جذريًّا.

وربما كان من المفيد أن نتذكَّر أن نظريات ما بعد الحداثة (التي تتعدد خطاباتُها وتتنافر بقدر تعدُّد خطابات الحداثة) إذا كانت تنفي مقولة النظرية ذاتها، أو ما يسميه ليوتار «الميتا-حكايات»، فإنها ما زالت نظريات. وإذا كانت الحداثة قد أنتجَت منظومةً من المؤسسات، والممارسات، والخطابات التي تُضفي الشرعية على أنماط سيادتها وسيطرتها، وتمخَّضَت وعود الحداثة في التحرر عن أشكالٍ من القمع، فإننا نشهد الآن تحوُّل ما بعد الحداثة ذاتها إلى خطابٍ مؤسَّسي الطابع يتمشَّى مع الثقافة الرسمية في المجتمع الغربي. إلا أن هناك ما بعد حداثات تُصِر على أن تظل تعبيرًا عن تناقضات النظام وعبثيته. واكتشافُ هذه الإمكانات الكامنة في كل تحوُّلٍ جديد هو الشرط الضروري لكسر الطوق المحكَم الذي يفرضه تطوُّر النظام على عقول البشر.

يكاد جميع المشاركين في هذا الكتاب أن يُجمعوا على حدوث هذا التحوُّل الجذري في بنية المجتمعات المتقدِّمة، لكن هذا الإجماع هو مقدِّمة الخلاف برُمَّته. الخلاف حول تشخيصه، ومفصلته، وعلاقته بالحداثة الأسبق.

كذلك يكاد الجميع أن يُجمعوا على كون ما بعد الحداثة ظاهرةً أمريكية أساسًا، تأتي، بالنسبة لنا، مصاحبةً للهيمنة الأمريكية بعد الانتصار في ميادين القتال في الحرب العالمية الثانية، وعلى كونها التقت في مرحلةٍ لاحقة باتجاهاتِ ما بعد البنيوية الأوروبية، وعلى كونها تعبيرًا عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأَت على المجتمع الأمريكي، ورفعَتْها الرأسمالية المتعدِّدة القومية إلى مرتبة نموذجٍ مثالي يجري تعميمُه على مستوى العالم كله.

وإذا أردنا سبْر مدى التحول الذي شهدَته المجتمعات الغربية، والذي تحاول المناقشة الحالية الإمساك بخيوطه الرئيسية، فيكفينا أن نقارن بين لحظتَين للنظام؛ اللحظة الراهنة ولحظة حركة الشباب في الستينيات، آخر وأوسع حركة تمرُّد شملَت المجتمع بأَسره، واحتجَّت على أسس النظام ذاتها، وكرَّسَت محاولة كسر أسوار مؤسسة الحداثة وإعادة الارتباط بالثقافات الشعبية والهامشية والاستهلاكية. لقد كانت ثقافة «البوب» التي طوَّرَتْها حركة الشباب، هي السياق الذي تم فيه للمرة الأولى تكوين فكرة عما بعد الحداثي، وذلك من خلال القطيعة مع المعايير الحداثية العليا والتزواج مع الرطانة التجارية للثقافة الاستهلاكية. لكن الفرق بين اللحظتَين يتجسَّد في النموذجَين المعبرَين عنهما؛ نموذج الهيبي Hippie الذي أفرزَتْه الستينيات، بتمرُّده على القيم السائدة وانسحابه من المنافسة الاجتماعية، وانتقاده للعقلانية الشائهة في تنظيم المجتمع وثقافته المضادة التي تفتِّش عن منابعَ بديلةٍ في ثقافات الهامشيين والشعوب المستعمَرة، في مقابل نموذج اليوبي Yuppie[١]*

الراهن، نموذج الشاب المحافظ التقني الممتثل، الخاضع تمامًا لقيم مجتمعه والمنخرط في تحقيق صعوده في قلب آلة النظام ووفق قوانينه. إن الانتقال من النموذج الأول إلى النموذج الثاني يلخِّص، ببلاغة فائقة، مجمل هذا الانعطاف.

ومهما كان ما يَعِد به هذا الانعطاف خانقًا، فلن يكون من السهل أن نرفض مسبقًا الإمكاناتِ التي يُتيحها تيارٌ يفرضُ إعادة النظر مثلًا في الطابع المركزي-الأوروبي للنزعة الإنسانية، الذي يُعد أحد أسس الحداثة؛ فقد ارتبط اكتشاف الغرب لثقافات وحضارات الشعوب الأخرى بتوسُّع عملية الاستعمار، فلم تفلِت هذه الثقافات قَط من نزعة إعلاء الثقافة الغربية ووضع تلك الثقافات الأخرى في إطار النزعة الغرائبية أو الدونية أو كلتَيْهما معًا. وإعادة طرح إشكالية الذات في علاقتها بالآخر، والتشكيك في يقين الحداثة أنها تتكلم باسم إنسانيةٍ موحَّدة ومتجانسة، يتيحان فرصةً جديدة لتفاعلٍ أكثر تكافؤًا بين الثقافات. أما الانفتاح على الآخر — الداخلي والخارجي — فيتيح إعادة الاعتبار إلى الهامش والخطاب الهامشي، ويفتح آفاقًا أوسع أمام الابتكار والخيال.

كذلك فإن انتقاد فكرة التقدُّم، التي ظلت مرتبطةً بمفهوم التحديث الرأسمالي الذي نُعاني من وطأته، يُتيح لنا نقد مسار التطوُّر الغربي وضيق حدود العقلانية البورجوازية، مما يجعلها فريسةً لزحف الاتجاهات اللاعقلانية مع تزايد أزمة المجتمع. تشهد على ذلك التطوراتُ الجارية في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التي أصبحَت تهدِّد بإلحاق الدمار بالكرة الأرضية إلى مدًى يتجاوز كل إمكانية للبشر على إصلاح الضرر؛ فالازدياد الهائل في طاقات المجتمع لا تصاحبه زيادةٌ في القدرة على السيطرة عليها وترشيدها، بل يصاحبه انحسارٌ هائل في هذه القدرة. والضيق والتركُّز الشديدان والمتزايدان في دوائر اتخاذ القرار يجعل شبح «القيامة» النووية أو البيئية يطارد عقولَ الأغلبية الساحقة المحرومة من التأثير على مستقبلها التي تجد نفسها بلا حولٍ في مواجهة هذا التهديد.

هل تكفي هذه الأمور، بين كثيرٍ غيرها، مبررًا لنا للتجاسر على الخوض في هذا الموضوع الهام، ومناسبة لدعوة القارئ الكريم إلى مناقشته بما يستحق من اهتمام؟ أرجو ذلك، لأن ما بعد الحداثة، بوصفها الإطار والشرط المسبق لأي تفكير في تغيرٍ جديد، تظل، كما يؤكد هويسن في مقاله، هي مشكلتنا وأملنا.

أحمد حسان

الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة

تيري إيجلتون

في مقاله بعنوان «ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة» (نيولفت ريفيو، رقم ١٤٦)، يجادل فريدريك جيمسون Fredric Jameson بأن المُقَابَسَة[١]* [الباستيش] Pastiche، وليس المحاكاة الساخرة [الباروديا] Parody، هي النمط الملائم لثقافة ما بعد الحداثة. ويكتب قائلًا إن «المقابسة، مثل المحاكاة الساخرة، هي محاكاة لقناعٍ غريب، حديث بلغةٍ ميتة، لكنها ممارسة محايدة لتلك المحاكاة، بدون أيٍّ من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة، مقطوعة الصلة بالحافز التهكُّمي، ومفرغة من الضحك ومن أي اقتناعٍ بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التي استعرتُها للحظة، ما زال ثمَّة بعض السواء اللغوي الصحي.» هذه نقطة ممتازة؛ لكنني أودُّ أن أشير هنا إلى أن نوعًا ما من المحاكاة الساخرة ليس غريبًا تمامًا عن ثقافة ما بعد الحداثة، رغم أنه ليس نوعًا يمكن أن يُقال عنه إنه واعٍ بوجهٍ خاص. وما تجري المحاكاة الساخرة له من جانب ثقافة ما بعد الحداثة، بحلِّها للفن إلى الأشكال السائدة للإنتاج السلعي، ليس أقل من الفن الثوري للطليعة في القرن العشرين؛ فكأنما ما بعد الحداثة هي، بين أشياء أخرى، نكتةٌ سخيفة على حساب تلك الطليعية الثورية، التي كان أحد دوافعها الرئيسية، كما جادل بيتر بورجر Peter Bürger بصورةٍ 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.[٢] ... في الأعمال الفنية

ذات الطابع السلعي لما بعد الحداثة، يعود الحلم الطليعي للتكامل بين الفن والمجتمع في صورةٍ كاريكاتوريةٍ بشعة؛ يُعاد تمثيل مأساة مایاكوفسكي من جديد، لكن كمهزلة هذه المرة؛ فكأنما تمثِّل ما بعد الحداثة الانتقام الساخر الذي جاء متأخرًا، والذي تُوقِعه الثقافة البورجوازية بخصومها الثوريين، الذين يتم الاستحواذ على رغبتهم الطوباوية في اندماج الفن والممارسة الاجتماعية، وتُشوَّه وتُعاد إليهم باستهجان بوصفها واقعًا طوباويًّا-فاسدًا dystopian.[٣*] من هذا المنظور، تحاكي ما بعد الحداثة التحلُّل الشكلي للفن والحياة الاجتماعية الذي حاولته الطليعة، بينما تُفرغه بلا رحمة من مضمونه السياسي؛ قراءات شعر مایاكوفسكي في ساحة المصنع تصبح أحذيةً وعُلَب حَسَاء وارهول Warhol.

أقول **كأنما** تُحدث ما بعد الحداثة هذه المحاكاة الساخرة؛ لأن جيمسون على صواب بالتأكيد في زعمه أنها في الواقع أحيانًا ما تكون بريئة تمامًا من أي دافعٍ تهكُّمي ملتوٍ من هذا النوع، ومُفرغة تمامًا من نوع الذاكرة التاريخية التي قد تجعل مثل هذا التشويه واعيًا بذاته؛ فوضع كومة من قوالب الطوب في قاعة تيت جاليري Tate Gallery مرةً قد يُعد تهكميًّا، لكن تكرار هذا الفعل إلى ما لا نهاية هو إهمالٌ مطلق لأي قصدٍ تهكُّمي من هذا النوع؛ حيث إن قيمة الصدمة فيه يتم إفراغها بعنادٍ بحيث لا تترك شيئًا يتجاوز الواقعة الفظَّة. إن الأسطح المجردة من العمق، المجردة من الأسلوب، المجردة من التاريخية، المجردة من التعلق العاطفي، لثقافة ما بعد الحداثة ليس المقصود منها أن تعني استلابًا؛ لأن نفس مفهوم الاستلاب لا بد أن يطرح خفيةً حلمًا بالأصالة تجده ما بعد الحداثة غير مفهوم تمامًا. تلك الأسطح المبطَّطة والأوجه الداخلية المجوَّفة ليست «مستلبة» لأنه لم يعُد ثمَّة ذاتٌ لتُستلب ولا شيء يجري الاستلاب عنه، فـ «الأصالة» لم تُرفض بقَدْر ما نُسيَت ببساطة. ومن المستحيل أن نستشفَّ في تلك التكوينات، مثلما في الأعمال الفنية للحداثة بمعناها المحدَّد، وعيًا عابسًا، معذبًا أو مستهجنًا، بالنزعة الإنسانية التقليدية المعيارية التي تطمسها تلك التكوينات؛ إذ لو كان العمق وهمًا ميتافيزيقيًّا، فلا يمكن إذن أن يكون ثمَّة شيءٌ «سطحي» بالنسبة لتلك الأشكال الفنية؛ لأن المصطلح نفسه لم تعُد له قوة. هكذا فإن ما بعد الحداثة هي محاكاةٌ ساخرةٌ رهيبة لليوتوبيا الاشتراكية، ألغت كل استلاب بضربةٍ واحدة. إنها برفعها الاستلاب إلى الأس التربيعي، مُستلبةً إيانا حتى عن استلابنا ذاته، تحضُّنا على إقرار تلك اليوتوبيا ليس بوصفها **غاية** بعيدة معنية، بل، بصورة مدهشة، على أنها ليست أقلَّ من الحاضر نفسه، الطافح كما هي الحال بوضعيَّته الفظَّة، الذي لا يخدشه أدنى أثرٍ للنقص. إن التشيؤ، بعد أن مد إمبراطوريته عبْر مجمل الواقع الاجتماعي،

يمحو نفس المعيار الذي يمكن بواسطته إدراكه على ما هو عليه وبذلك يُلغي نفسه بصورةٍ ظافرة، معيدًا كل شيء إلى وضعه الاعتيادي. كان الغموض الميتافيزيقي التقليدي مسألة أعماق، وضروب غياب، وأسس، واستكشافات سحيقة، بينما غموض بعض الفن الحداثي هو مجرد الحقيقة التي توجِّه الذهن إلى أن الأشياء هي ما هي، متطابقة مع ذاتها على نحوٍ تآمري، ومجردة تمامًا من العلة، أو الدافع، أو الإقرار؛ أما ما بعد الحداثة فتحافظ على هذه الهوية-الذاتية، لكنها تمحو فضائحيتها الحداثية. يتم تجاوز مأزق ديفيد هيوم بدمجٍ بسيط؛ الواقع **هو** القيمة. واليوتوبيا لا يمكن أن تنتمي إلى المستقبل لأن المستقبل، في هيئة التكنولوجيا، قد حلَّ فعلًا، متزامنًا تمامًا مع الحاضر. ووليليام موريس، في حلمه بأن يذوبَ الفن في الحياة الاجتماعية، يتضح أنه، كما يبدو، كان نبيًّا حقيقيًّا للرأسمالية المتأخرة؛ إذ إن الرأسمالية المتأخرة، باستباقها لتلك الرغبة، وبتحقيقها لها بتعجلٍ سابق للأوان، فإنها تقلب نفس منطقها ببراعة، وتعلن أن العمل الفني إذا كان سلعة، فإن السلعة يمكنها دائمًا أن تكون عملًا فنيًّا. إن «الفن» و«الحياة» يتهاجنان فعلًا — مما يعني القول بأن الفن يصوغ نفسه في قالب شكل سلعي يكون مكتسيًا بالفعل ببريقٍ جمالي، وذلك في حلقة محكمة الإغلاق. يبدو أن **الآخرة** eschaton قد حلَّت فعلًا تحت أنوفنا ذاتها، لكنها بلغَت من الانتشار والمباشرة حدَّ أن تصير لا مرئية لأولئك الذين ما زالت عيونُهم موجَّهة بعنادٍ صوب الماضي أو المستقبل.

احتقرَت الجمالياتُ الإنتاجية النزعة لطليعة بداية القرن العشرين مقولة «التمثيل» representation الفني بالنسبة لفن سيكون «انعكاسًا» بدرجةٍ أقلَّ من كونه تدخلًا ماديًّا وقوةً منظمة. أما جماليات ما بعد الحداثة فهي محاكاةٌ ساخرةٌ كئيبة لتلك النزعة المضادة-للتمثيل؛ فإذا لم يعُد الفن يعكس، فليس ذلك لأنه يسعى إلى تغيير العالم وليس إلى محاكاته، بل لأنه ليس ثمَّة في الحقيقة شيءٌ يمكن عكسُه، ليس ثمَّة واقعٌ لم يعُد هو نفسه صورة فعلًا، استعراضًا، شبيهًا simulacrum، اختلاقًا fiction مجانيًّا. والقول بأن الواقع الاجتماعي قد اصطبغ على نطاقٍ واسع بالطابع السلعي يعني القول بأنه قد أصبح على الدوام «جماليًّا» — في نسيجه، وتغليفه، وصنميَّته، وليبيديَّته،[٤*] وأن يعكس الفن الواقع يعني إذن بالنسبة له أنه لا يفعل أكثر من أن يعكس ذاته مرآويًّا، في مرجعية-ذاتية مبهَمة هي في الحقيقة إحدى أعمق بِنيات صنَمية السلعة؛ فالسلعة هي صورة بمعنى «انعكاس» أقل مما هي صورة لذاتها، وكل وجودها المادي مكرَّس لتقديمها-الذاتي؛ وفي مثل هذا الشرط فإن الفن الأكثر أصالة في تمثيليته يصبح، بصورةٍ متناقضة، هو العمل الفني

المضاد–للتمثيل، الذي يُبين إمكانه وحقيقيَّته مصير كل موضوعات الرأسمالية المتأخرة؛ إذ لو كانت لا واقعية الصور الفنية تعكس مرآويًّا لا واقعية مجتمعها ككل، فإن هذا يعني إذن أنها لا تعكس مرآويًّا شيئًا واقعيًّا؛ ومن ثَم لا تعكس مرآويًّا على الإطلاق في الحقيقة. وتحت هذا التعارض تكمن الحقيقة التاريخية في أن نفس الاستقلال الذاتي والهوية الذاتية الفظَّة للعمل الفني ما بعد الحداثي هي تأثير **تكامله** الشامل ضمن نظامٍ اقتصادي يكون فيه ذلك الاستقلال الذاتي، في شكل صنَمية السلعة، هو الحالة السائدة.

إن رؤية الفن على طريقة الطليعة الثورية، ليس بوصفه موضوعًا اكتسب الطابع المؤسَّسي بل بوصفه ممارسةً استراتيجية، أداءً، إنتاجًا:

كل هذا، من جديد، يجد مسخه الكاريكاتوري على نحوٍ فظيع على يد الرأسمالية المتأخرة، التي يكون «مبدأ الأدائية» هو كل ما يهم بالنسبة لها، كما أبرز جان–فرنسوا ليوتار؛ ففي كتابه «الوضع ما بعد الحداثي» The Postmodern Condition، يلفِت ليوتار الانتباه إلى «إخضاع» الرأسمالية «الشامل لمقولات الإدراك لهدف أفضلِ أداءٍ ممكن»؛ ويكتب «إن ألعاب اللغة العلمية، تصبح ألعاب الأغنياء، التي يكون فيها للأغنى أيًّا كان أفضلُ فرصة لأن يكونَ على صواب.»[٥] وليس من الصعب، إذن، رؤية علاقة بين فلسفة ج. ل. أوستن وبين شركة آي بي إم IBM، أو بين مختلف النزعات النيتشوية–الجديدة لحقبة ما بعد–البنيوية وبين شركة ستاندارد أويل. وليس من المدهش أن تكون النماذج الكلاسيكية للصدق والإدراك مكروهةً بشكلٍ متزايد في مجتمع ما يهمُّ فيه هو ما إذا كنتَ تسلِّم البضائع التجارية أو البلاغية. وسواء بين منظري الخطاب أو معهد المديرين، لم يعُد الهدف هو الصدق بل الأدائية، ليس العقل بل السلطة. وأعضاء اتحاد الصناعة البريطانية CBI هم بهذا المعنى ما بعد–بنيويين تلقائيين بالنسبة لشخصٍ ساخط تمامًا (ألم يعلموا ذلك؟) إزاء الواقعية الإبستمولوجية ونظرية الصدق القائمة على التناظر Correspondence.

وكون الأمر على هذا النحو ليس سببًا للتظاهر بأن باستطاعتنا أن نعود متنفِّسين الصُّعداء إلى جون لوك أو جورج لوكاتش، بل إنه مجرد إقرار بأنه ليس من السهل دائمًا التمييز بين الهجمات الراديكالية سياسيًّا على الإبستمولوجيا الكلاسيكية (التي يجب أن نعُد من بينها لوكاتش المبكِّر نفسه، جنبًا إلى جنب مع الطليعة السوفييتية) وبين الهجمات الصارخة الرجعية، وفي الحقيقة، فإن من علامات هذه الصعوبة أن ليوتار نفسه، بعد أن رسم بجهامة الخطوط العريضة لأكثر الجوانب قمعيةً لمبدأ الأدائية الرأسمالي Performativity Principle، لم يجد لديه ما يقدِّمه فعلًا بدلًا منه سوى ما يُعادل في

أثره طبعةً فوضوية لنفس هذه الإبستمولوجيا، أعني مناوشات حرب عصابات لـ «خطاب هامشي» Paralogism [بارالوجيزم] يمكنه من حينٍ لآخر أن يُحدثَ انقطاعات، وقلاقل، وتناقضات، وتوقفاتٍ كارثية متناهية الصغر في هذا النسق التقني-العلمي الإرهابي، باختصار، توجه براجماتية «جيدة» ضد براجماتية «سيئة»؛ لكنها ستكون دومًا خاسرة منذ البداية؛ لأنها قد تخلَّت منذ زمنٍ طويل عن حكاية التنوير الكبرى grand narrative عن الانعتاق الإنساني، الذي نعلم جميعًا الآن أنها ميتافيزيقيةٌ سيئة السمعة. ولا يشك ليوتار في أن «النضالات [الاشتراكية] وأدواتها قد تحوَّلَت إلى منظماتٍ للنظام» في كل المجتمعات المتقدمة، وهذا يقينٌ أوليمبي ربما تحسُده أو تتساءل عنه المسز تاتشر، بينما أكتب هذا الكلام (وليوتار يلتزم الصمت الحكيم بصَدَد الصراع الطبقي خارج الدول الرأسمالية المتقدمة).

وليس من السهل رؤية كيف أن التجريب العلمي النافر غير الأرثوذكسي سيسبِّب الكثير من المتاعب للنظام الرأسمالي إذا كان هذا النظام فعَّالًا بما يكفي لكي ينفيَ كلَّ الصراع الطبقي برُمَّته. إن «العلم ما بعد الحداثي»، كما يوحي فريدريك جيمسون في مقدِّمته لكتاب ليوتار، يلعب هنا الدور الذي كان يضطلع به فن الحداثة العليا ذات حين، والذي كان على نحوٍ مماثل إعاقةً Disruption تجريبيةً للنسق المعطى؛ ورغبة ليوتار في النظر إلى الحداثة وما بعد الحداثة باعتبارهما متصلتَين الواحدة بعد الأخرى، هي في جزءٍ منها رفضٌ لمواجهة الحقيقة المزعجة المتمثلة في أن الحداثة قد أثبتَت أنها فريسةٌ لإضفاء الطابع المؤسَّسي عليها. وكلتا المرحلتَين الثقافيتَين هما بالنسبة لليوتار تبدياتٌ لذلك الشيء الذي يفلِت من، ويُربك التاريخ بقوة الآن الانفجارية، ما ينتمي إلى «الخطاب الهامشي» Paralogic بوصفه قفزةً ممكنة بالكاد، تجعل العقل يجفل، إلى الهواء الطلق تسقط كابوس الزمنية temporality والحكاية الكونية global narrative الذي يحاول بعضُنا الاستيقاظ منه. إن الخطاب الهامشي، مثله مثل الفقراء، معنا دومًا، لكن ذلك فقط لأن النظام معنا دومًا كذلك. إن «ما هو حديث» ليس ممارسةً ثقافيةً معيَّنة أو فترةً تاريخيةً معيَّنة، يمكنها من ثَم أن تُعاني الهزيمة والاستيعاب بقَدْر ما هو نوعٌ من الإمكانية الأنطولوجية الدائمة لإحداث انقطاعٍ في كل التقسيمات إلى مراحلَ تاريخية، بقَدْر ما هو إيماءةٌ لا زمنية جوهريًّا لا يمكن تَكرارها أو حسابها ضمن حكايةٍ تاريخية لأنها ليست سوى قوةٍ لا زمنية تكذِّب كل ذلك التصنيف الخطي. ومثلما بالنسبة لكل تمردٍ فوضوي أو على طريقة كامو، فإن الحداثة لا يمكن هكذا أن تموت حقًّا على الإطلاق — وقد عادت

لتطفوَ على السطح في زماننا على أنها علم بارالوجي (ينتمي إلى الخطاب الهامشي) — لكن السبب في أنها لا يمكن أبدًا أن تصير أسوأ — حقيقة أنها لا تحتل نفس المجال الزمني أو الفضاء المنطقي الذي تحتله غريماتها — هو بالذات السبب في أنها لا يمكن أبدًا أن تهزم النظام. ومزيج التشاؤم والابتهاج المميز لما بعد-البنيوية ينبع على وجه الدقة من هذا التناقض. إن التاريخ والحداثة يلعبان لعبة القط والفأر التي لا تنتهي داخل وخارج الزمن، ولا يستطيع أيٌّ منهما القضاء على الآخر لأنهما يحتلان مواقع أنطولوجية مختلفة. «اللعبة» بالمعنى الإيجابي — اللهو اللعبي للإعاقة والرغبة — تستهلك نفسها في شقوق «اللعبة» بالمعنى السلبي — نظرية اللعب، النسق التقني-العلمي — في نزاع وتواطؤ بلا نهاية. هنا تعني الحداثة حقًّا «نسيانًا نشيطًا» نيتشويًّا للتاريخ؛ فقدان الذاكرة الصحي للحيوان الذي كبَتَ بإرادته قراراته الخسيسة ذاتها، وبذلك صار حرًّا. وهكذا فإنها العكس التام لـ «الحنين الثوري» لدى فالتر بنيامين؛ أي القدرة على التذكُّر النشيط باعتباره استدعاءً واستحضارًا طقسيًّا لتقاليد المقهورين في التحام Constellation[٦]* عنيف مع الحاضر السياسي، وليس عجيبًا أن يكون ليوتار معارضًا بعمق لأي وعيٍ تاريخي من هذا النوع، ومع احتفائه الرجعي بالحكايات narrative باعتبارها حاضرًا أبديًّا بدل أن تكون تذكرًا ثوريًّا للمقموعين ظلمًا. ولو استطاع التذكُّر بهذه الطريقة البنيامينية، لأصبح أقل ثقة في أن الصراع الطبقي يمكن استئصاله ببساطة. كذلك ما كان يمكنه، لو كان قد استوعب عمل بنيامين على نحوٍ كاف، أن يستقطب في ذلك التعارض الثنائي التبسيطي — وهو تعارض نمطي بالنسبة لكثيرٍ من الفكر ما بعد النيوي — حكايات التنوير الكبرى الكلية الطابع من جهة والميكرو-سياسي أو البارالوجي [ما ينتمي إلى الخطاب الهامشي] من جهةٍ ثانية (ما بعد الحداثة باعتبارها موتًا للميتا-حكايات) إذ إن تأملات بنيامين البارعة على نحوٍ لا يسبر غَوره توقع الاضطراب فورًا في أي مخططاتٍ ثنائية ما بعد-بنيوية من هذا النوع. من المؤكَّد أن «تقاليد» بنيامين هي كلٌّ من نوعٍ معين، لكنها في الوقت نفسه نزعٌ لا يتوقف للطابع الكلي عن تاريخ طبقةٍ حاكمة ذي طابعٍ ظافر، إنها معطًى بمعنًى معيَّن، لكنها تنبني على الدوام ابتداءً من نقطة الحاضر المتميزة؛ وهي تعمل كقوة تفكيك داخل أيديولوجيات تاريخٍ مهنية، لكن يمكن أيضًا النظر إليها بوصفها حركة تُضفي الطابع الكلِّي يمكن في إطارها لتألفات، وتناظرات، والتحاماتٍ مباغتة أن تتشكَّل بين نضالاتٍ متنافرة.

كذلك يُلهم حسن نيتشوي بما هو «حديث» عمل أكثر التفكيكيين الأمريكيين نفوذًا، ألا وهو بول دي مان Paul de Man، رغم أن ذلك ينطوي على لمسة مفارقةٍ إضافية؛ لأن «النسيان النشيط»، كما يجادل دي مان، لا يمكن أن يكون ناجحًا تمامًا أبدًا؛ فالفعل الحداثي المتميز، الذي يسعى إلى محو أو وقف التاريخ، يجد نفسه في نفس تلك اللحظة مستسلمًا للنسب الذي يسعى إلى قمعه، مؤبدًا له بدل أن يُلغيه. وفي الحقيقة، فإن الأدب بالنسبة لدي مان ليس أقلَّ من هذه المحاولة المحكوم عليها باستمرار، التي تُبطل نفسها على نحوٍ تهكُّمي، لجعله جديدًا، إنه العجز الذي لا يتوقف عن الاستيقاظ تمامًا من كابوس التاريخ؛ إن «الجاذبية المستمرة للحداثة، الرغبة في الإفلات من الأدب صوب واقع اللحظة، تسود، وبانطوائها على نفسها، بدورها، تؤكد تَكرار واستمرار الأدب.»[٧] وحيث إن الفعل والزمنية لا ينفصلان، فإن حُلم الحداثة في التولد الذاتي جوعها للقاء مع الواقعي دون توسط تاريخي، متصدع داخليًّا ومحبط ذاتيًّا؛ فالكتابة هي قطع تقاليد تعتمد على مثل ذلك القطع من أجل إعادة إنتاجها الذاتية. إننا جميعًا، في آنٍ واحد وبلا فكاك، حداثيون وتقليديون، وهما مصطلحان لا يُشيران بالنسبة لدي مان لا إلى حركاتٍ ثقافية ولا إلى أيديولوجياتٍ جمالية بل إلى نفس بنية تلك الظاهرة ذات الوجهَين، التي هي دائمًا وفي نفس الآن داخل وخارج الزمن، والمسمَّاة بالأدب؛ حيث يصوِّر هذا المأزق المشترك نفسه بوعيٍ ذاتي بلاغي. والتاريخ الأدبي هنا، كما يجادل دي مان، «يمكنه حقًّا أن يكون نموذجًا للتاريخ عمومًا» وما يعنيه هذا، إذا ترجمناه من لغة دي مان، هو أنه رغم أننا لن نتخلَّى أبدًا عن أوهامنا السياسية الراديكالية (الفانتازيا الأثيرة في تحرير أنفسنا من التقاليد ومواجهة الوجود الواقعي العاري، وهي حالة مرضية دائمة للأمور الإنسانية، كما هي الحال)، فإن تلك الأفعال ستُثبت دومًا أنها تنهزم ذاتيًّا، سوف يستوعبها دومًا تاريخ، تنبأ بها وتشبث بها بوصفها حيلًا لدوامة-الوعي؛ أي إن اللجوء الراديكالي الجسور إلى نيتشه، يتكشَّف عن أنه يضع المرء في موضعٍ ديمقراطيٍّ ليبراليٍّ ناضج، متشكك بتجهُّم لكنه أصيل التسامح إزاء الغرابات الراديكاليةَ للشباب.

إن موضوع الرهان هنا، خلفَ قِناع مناظرة حول التاريخ والحداثة، ليس أقل من العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة؛ إذ لو تم تعريف الممارسة بأسلوبٍ نيتشوي جديد على أنها خطأ تلقائي، أو عمى مثمر، أو فقدان ذاكرةٍ تاريخي، فلن تكون النظرية بالطبع أكثر من تأمل منهك في استحالتها النهائية، والأدب، ذلك الموقع الشكي الذي ينضفر فيه الصدق والخطأ بلا فكاك، هو في آنٍ واحد ممارسة وتفكيك للممارسة، فعلٌ تلقائي وحقيقةٌ

نظرية، إيماءة في سعيها إلى لقاء دون وسيط مع الواقع تفسِّر في اللحظة ذاتها هذا الدافع نفسه على أنه اختلاقٌ Fiction ميتافيزيقي. الكتابة هي فعل وكذلك تأمل في ذلك الفعل، لكنَّ الاثنَين منفصلان أنطولوجيًّا؛ والأدب هو المكان المتميِّز حيث تصل الممارسة إلى معرفة وتسمية اختلافها الأبدي عن النظرية. وليس مدهشًا، إذن، أن تقوم آخر جملة في مقالة دي مان بانعطافةٍ مفاجئة إلى ما هو 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 تخفَّت هذه النصوص تحت قناع حروب وثورات.» إن نصًّا يستهل بمشكلة في التاريخ الأدبي يختتم كهجوم على الماركسية؛ لأن الماركسية بالطبع وقبل كل شيء هي التي أصرَّت على أن الأفعال يجب أن تكون مطلعة نظريًّا، والنظريات تحريرية، وهي مفاهيم قادرة على القضاء على حجة دي مان برُمَّتها؛ إذ فقط بفضل دوجمائية نيتشوية أولية، فإن تفكيكًا حصيفًا لتعارضاتها الثنائية يكون أمرًا جوهريًّا من الناحية السياسية — هي أن الممارسة عمياء-ذاتيًّا بالضرورة، والتقاليد معوِّقة بالضرورة — يستطيع دي مان التوصل إلى تشكُّكاته المهدِّئة سياسيًّا.[٨] ومع وجود هذه التعريفات الأولية، فإن تفكيكًا حصيفًا لتعارضاتها الثنائية يكون أمرًا جوهريًّا من الناحية السياسية، إذا كان للإيمان النيتشوي بالفعل الإيجابي ألا يرخص بسياسة راديكالية، لكن ليس مسموحًا لذلك التفكيك أن يغير للفعل (العمى، الخطأ) وشكل وحيد من التقاليد («توقع الارتباك بدل أن تمكن من اللقاء بـ «الواقعي»). وتقترب ماركسية لوي ألتوسير من هذه النزعة النيتشوية؛ فالممارسة هي أمرٌ «خيالي» يزدهر على كبت الفهم النظري الحق، والنظرية هي تأمل بصدد الاختلاقية Fictionality الضرورية لذلك الفعل. والاثنان، مثلما عند نيتشه ودي مان، منفصلان أنطولوجيًّا، ولا متزامنان بالضرورة.

يتميِّز دي مان، إذن، بأنه أكثر تعقلًا ازاء إمكانات التجربة الحداثية من ليوتار المتسرع في احتفائه بعض الشيء؛ فكل الأدب بالنسبة لدي مان هو حداثة محطَّمة أو معاقة، واكتساب تلك الدوافع للطابع المؤسَّسي هو أمرٌ دائم وليس سياسيًّا، إنه في الحقيقة جزء مما يصنع الأدب في المقام الأول، مؤسس لإمكانيَّته ذاتها؛ فكأنما، في مفارقة حداثية نهائية، يتملك الأدب ويجهض نفس اكتسابه للطابع المؤسَّسي الثقافي بأن يتمثَّله نصيًّا، محتضنًا نفس السلاسل التي تقيِّده، مكتشفًا نفس شكله السلبي للتسامي Transcendence في قدرته على التسمية البلاغية، وبذلك يبعد جزئيًّا، فشله المزمن في معانقة الواقعي، إن العمل الحداثي — وكل الأعمال الفنية هي كذلك — هو العمل الذي يعرف أن التجربة الحداثية

(اقرأها أيضًا «السياسة») عاجزة في النهاية. والطفيلية المتبادلة بين التاريخ والحداثة هي تفسير دي مان الخاص للمأزق ما بعد-البنيوي للقانون والرغبة، الذي يزداد فيه الدافع الثوري جموحًا وهذيانًا بينما يتغذَّى على مُقننات سجنه الشحيحة.

إن إصرار دي مان على إسباغ الطابع الأنطولوجي على الحداثة ونزع طابعها التاريخي، الذي هو جزء من الجدال المتصل، الصامت، المناهض للماركسية الذي يجري خلال كل أعماله، يتوقف مرةً على الأقل ليتأمل فيما يمكن أن يعنيه المصطلح فعلًا. إلا أن بيري آندرسون Perry Anderson في مقاله النير «الحداثة والثورة» (نيولفت ريفيو، العدد ١٤٤)، يختتم برفض نفس تحديد «الحداثة» باعتباره «مفتقرًا تمامًا إلى مضمونٍ إيجابي ... ومرجعه الوحيد هو مجرد مرور الزمن نفسه». هذه النزعة الاسمية Nominalism النافدة الصبر مفهومة بدرجةٍ معيَّنة، إذا نظرنا إلى مرونة المفهوم، إلا أن نفس ضبابية الكلمة قد تكون ذات مغزًى بمعنًى معيَّن؛ لأن «الحداثة» كمصطلح تعبِّر عن وتكسو بالغموض في آنٍ واحد، حسًّا بالمفترق التاريخي الخاص للمرء باعتباره مشحونًا على نحوٍ غريب بالأزمة والتغيير. إنها تعني وعيًا ذاتيًّا مثقلًا بالاحتمالات، مُشوَّشًا لكنه مثير في حدته، باللحظة التاريخية الخاصة للمرء، وعيًا متشككًا في نفسه ومغبطًا نفسه في نفس الآن، وعيًا قلقًا وظافرًا معًا. إنها تُوحي في نفس الوقت بكبح وإنكار التاريخ في الصدمة العنيفة للحاضر المباشر، الذي يمكن من نقطته المتميزة وبرضًا عن النفس وضع كل التطورات السابقة في سلة نفايات «التقاليد»، وبحسٍّ مربك بالتاريخ الذي يتحرك بقوة وإلحاح غريبَين ضمن إطار تجربة المرء المباشرة، راهن بصورة ضاغطة لكنه مصمَت بصورةٍ معذبة. كل الحِقَب التاريخية حديثة بالنسبة لنفسها، لكنها لا تحيا جميعًا تجربتها بهذا النمط الأيديولوجي، وإذا كانت الحداثة تحيا تاريخها بوصفه **حاضرًا** بطريقةٍ فريدة، وبإصرار، فإنها تخبر كذلك حسًّا بأن هذه اللحظة الحاضرة تنتمي على نحوٍ ما إلى **المستقبل**، الذي ليس الحاضر بالنسبة له سوى توجُّه؛ بحيث إن فكرة الآن، فكرة الحاضر باعتباره حضورًا مكتملًا يحجُب الماضي، يحجُبها هي نفسها وبشكلٍ متقطع وعي بالحاضر بوصفه إرجاءً، بوصفه انفتاحًا مستثارًا فارغًا على مستقبل حل فعلًا بمعنًى من المعاني، ولم يأتِ بعدُ بمعنًى آخر. إن ما هو «حديث»، بالنسبة لمعظمنا، هو ذلك الذي يجب دائمًا أن نلحق به، والاستخدام الشعبي لمصطلح «مستقبلي»، للإشارة إلى التجربة الحداثية، هو أمرٌ مميز لهذه الحقيقة. إن الحداثة — وهنا يمكن إعطاء قضية ليوتار بعض المعقولية المشروطة — ليست لحظةً دقيقة في الزمن بقَدْر ما هي إعادة تقييم للزمن ذاته، إنها

حس بتحولٍ مرحلي في نفس معنى وشرط modality الزمنية، انقطاع كيفي في أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المُعاش. وما يبدو أنه يتحرك في تلك اللحظات ليس «التاريخ» بقَدْر ما هو ذلك الشيء الذي يفلِت من زمامه نتيجة انقطاع التاريخ ووقفه؛ والصور الحداثية النمطية للدوَّامة والهاوية، التدويمات irruptions «الرأسية» إلى الزمنية التي تموج داخلها القوى بلا كلَل في كسوف للزمن الخطي، تمثِّل هذا الوعي المتنافر وهكذا، في الحقيقة، يفعل تقسيم التاريخ إلى فضاءات spatializing أو «التحامه» constellating لدى بنيامين، مما يفرض عليه سكونًا مفزعًا وفي نفس الوقت يجعله يومض بكل قلق الأزمة أو الكارثة.

إن الحداثة العليا، كما جادل فريدريك جيمسون في موضعٍ آخر، قد ولدت دفعةً واحدة مع الثقافة السلعية المُعَمَّمة.[٩] وهذه حقيقة بصدد تكوينها الداخلي، وليس مجرد تاريخها الخارجي؛ فالحداثة هي، بين أشياء أخرى، استراتيجية يقاوم بها العمل الفني إسباغ طابع السلعة عليه، ويعَضُّ بالنواجذ ضد تلك القوى الاجتماعية التي تنحط به إلى مرتبة شيءٍ قابل للتبادل. إلى هذا المدى، فإن الأعمال الحداثية في تناقضٍ مع نفس وضعها المادي، ظواهر منقسمة-ذاتيًّا تنكر في أشكالها الخطابية واقعها الاقتصادي البائس؛ فمن أجل صد ذلك الاختزال إلى وضع السلعة، يضع العمل الحداثي المرجع أو العالم التاريخي الواقعي بين أقواس، ويكثِّف أنسجته ويشوِّش أشكاله ليُجهض قابلية الاستهلاك الفورية، ويلُف نفسه بلغته الخاصة بصورةٍ واقعية ليصبح شيئًا هو غاية نفسه على نحوٍ غامض، متحررًا من كل تعاملٍ ملوث مع الواقعي. ومستغرقًا في تأملٍ ذاتي في وجوده ذاته، فإنه يباعد نفسه من خلال المفارقة irony عن عار كونه لا يعدو أن يكون شيئًا فظًّا، متطابقًا مع ذاته. لكن أشد المفارقات تدميرًا هي أن العمل الحداثي بقيامه بهذا يهرب من أحد أشكال التحول إلى سلعة ليسقط فريسة شكلٍ آخر؛ فإنه لو كان يتجنَّب إذلال أن يصبح شيئًا مجردًا، منتجًا ضمن سلسلة، وقابلًا للتبادل الفوري، فإنه لا يفعل ذلك إلا بفعل إعادة إنتاج ذلك الجانب الآخر للسلعة الذي هو صنَميَّتها. إن العمل الفني الحداثي، المستقل ذاتيًّا، والذي يحترم نفسه، وغير القابل للنفاذ، في كل بهائه المنعزل، هو السلعة بوصفها صنمًا، وهي تقاوم السلعة بوصفها تبادلًا، وحَلُّه للتشيؤ ينطلق من نفس هذه المشكلة.

وعلى صخرة تلك التناقضات سيتهاوى مجمل المشروع الحداثي في النهاية؛ ففي وضع الحداثة للعالم الاجتماعي الواقعي بين أقواس، وإقامة مسافةٍ نقدية، نافية، بين نفسها وبين النظام الاجتماعي الحاكم، لا بد للحداثة في نفس الوقت أن تضع بين أقواس القوى السياسية التي تسعى لتغيير ذلك النظام، وثمَّة في الحقيقة حداثة سياسية — فماذا يكون

برتولت بريخت سوى ذلك؟ — لكنها ليست سمةً مميزة للحركة ككل، وفضلًا عن ذلك، فإن العمل الحداثي، بإزاحته لنفسه من المجتمع إلى فضائه الخاص غير القابل للنفاذ، يعيد بشكلٍ متناقض إنتاج — بل ويكثِّف في الحقيقة — نفس وهم الاستقلال الذاتي الجمالي الذي يميِّز النظام البورجوازي الإنساني النزعة، والذي يحتج هو ضده أيضًا؛ فالأعمال الحداثية هي «أعمال» في نهاية الأمر، كيانات متحفِّظة ومحدَّدة الحدود رغم كل اللعب الحر داخلها، وهذا بالضبط ما تفهمه مؤسَّسة الفن البورجوازية. والطليعة الثورية، التي عاشت هذا المأزق، هُزمَت 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 حقًّا، فيجب عليه إذن أن يسلِّم بذلك، بكل سبق الإصرار sang-froid الذي يمكنه أن يستجمعه. وبدل أن يتعذَّب في نزاع لا يُحتمل بين واقعه المادي وبنيته الجمالية، فإن بإمكانه دومًا أن يهدم هذا النزاع على أحد جانبَيه، ليصبح جماليًّا ما هو عليه اقتصاديًّا؛ ومن ثم، فإن التشيؤ الحداثي — العمل الفني بوصفه صنمًا منعزلًا — يستبدل بتشيؤ الحياة اليومية في ساحة السوق الرأسمالية السلعة بوصفها تبادلًا قابلًا للاستنساخ ميكانيكيًّا تطرد السلعة بوصفها هالةً aura سحرية. في تعقيبٍ ساخر على عمل الطليعة، ستذيب ثقافةُ ما بعد الحداثة حدودها الخاصة، وتصبح متشاركة في الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطبغة بالطابع السلعي، التي لا تعترف تبادلاتها وتحولاتها الدائمة على أية حال بأي حدودٍ شكلية لا يجري انتهاكها باستمرار. إذا كان النظام الحاكم يمكنه تملُّك كل الأعمال الفنية، فمن الأفضل إذن إجهاض هذا المصير بصفاقة بدل معاناته كرهًا؛ إن ما هو سلعة فعلًا هو فقط ما يمكنه أن يقاوم اكتساب الطابع السلعي، وإذا كان عمل الحداثة العليا قد اكتسب الطابع المؤسَّسي ضمن البنية الفوقية، فسوف تردُّ ثقافة ما بعد الحداثة بصورةٍ مُلغزةٍ على تلك النزعة النخبوية بوضع نفسها ضمن الأساس؛ فالأفضل، كما لاحظ بريخت، البدء من «الأشياء الجديدة السيئة» بدل البدء من «الأشياء القديمة الجيدة».

إلا أن ما بعد الحداثة تتوقف هنا أيضًا؛ فتعليق بريخت يشير إلى العادة الماركسية في استخلاص اللحظة التقدمية من واقعٍ يكون من نواحٍ أخرى عصيًّا على القبول أو متنافرًا، وهي عادة تجد مثالًا جيدًا لها في احتضان الطليعة المبكِّرة لتكنولوجيا قادرة على التحرير والاستعباد كلَيهما، وفي مرحلةٍ لاحقة، أقل نشوة من الرأسمالية التكنولوجية، فإن ما بعد الحداثة التي تحتفي بالفن الهابط kitsch والكامب camp[١٠]* تقدِّم كاريكاتورًا للشعار البريختي ليس بزعم أن السيئ يتضمن الجيد، بل بزعم أن السيئ هو جيد أو بالأحرى أن

كلا هذَين المصطلحَين «الميتافيزيقيَّين» قد عفَا عليهما الزمن بصورةٍ حاسمة بفعل نظامٍ اجتماعي لا يجب لا إثباته ولا شجبه بل مجرد قبوله؛ فمن أين، في عالم متشيِّئ تمامًا، سنستمدُّ المعايير التي تكون على أساسها أفعال الإثبات أو الشجب ممكنة؟ بالتأكيد ليس من التاريخ، الذي لا بد لما بعد الحداثة أن تمحوَه بأي ثمن، أو تقسِّمه فضائيًّا spatialize إلى مجالٍ من الأساليب الممكنة، إذا كان لها أن تقنعنا بنسيان أننا عرفنا أو نستطيع أن نعرف على الإطلاق أي بديلٍ لها هي نفسها، وهذا النسيان، مثلما مع الحيوان الصحي الفاقد الذاكرة لدى نيتشه وكهنته المعاصرين، هو القيمة؛ فالقيمة لا تكمن في هذا التمييز أو ذاك ضمن الخبرة المعاصرة، بل في ذات القدرة على أن نُصِمَّ آذاننا إزاء نداءات حوريَّات التاريخ ونواجه ما هو معاصر على ما هو عليه، بكل راهنيَّته الجوفاء؛ إذ إن التمييز الأخلاقي أو السياسي سيُخمد المعاصر بمجرد التوسط معه، ويفصل هويته الذاتية، ويضعنا قبله أو بعده؛ القيمة هي مجرد ما هو **كائن**، هي محو ودحر التاريخ، **وخطابات** القيمة، التي لا يمكن إلا أن تكون تاريخية، هي من ثَم عديمة القيمة بالتعريف؛ ولهذا السبب، فإن نظرية ما بعد الحداثة معادية للتأويل، ولا نجدها في أي مكانٍ أشد عنفًا في ذلك مما هي في كتاب جيل ديلوز وفيليكس جواتاري بعنوان Anti-Oedipus.[١١] في باريس ما بعد ١٩٦٨م، كان اللقاء وجهًا لوجه مع الواقعي ما زال يبدو على القائمة، فقط لو أمكن التخلي عن التوسطات المشوشة لماركس وفرويد، وبالنسبة لديلوز وجواتاري، فإن ذلك «الواقعي» هو الرغبة، التي في وضعيةٍ ميتافيزيقية مطلَقة العِنان، «لا يمكن خداعها أبدًا»، ولا تحتاج إلى تفسير **وتكون** ببساطة في هذه النزعة القطعية apodicticism للرغبة، التي يكون الفصامي بطلًا لها، لا يمكن أن يكون ثَمَّة مكان للخطاب السياسي بوصفه كذلك؛ لأن ذلك الخطاب هو بالضبط الجهد الذي لا يتوقف **لتفسير** الرغبة، جهد تفسير لا يترك موضوعه سليمًا، وبالنسبة لديلوز وجواتاري، فإن أي حركة من هذا القبيل تجعل الرغبة عُرضة لفخاخ المعنى الميتافيزيقية. لكن ذلك التفسير للرغبة الذي هو السياسي ضروري بالضبط لأن الرغبة ليست كيانًا مفردًا، موجبًا على نحوٍ نهائي؛ وديلوز وجواتاري، رغم كل إصرارهما على التبدِّيات المشتتة والشاذة للرغبة، هما الميتافيزيقيان الحقيقيان في اعتناقهما لتلك النزعة الجوهرية essentialism الخفية. مرةً أخرى نجد النظرية والممارسة على طرفَي نقيضٍ أنطولوجيًّا؛ حيث إن البطل الفصامي للدراما الثورية عاجزٌ 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 مغزًى أن ديلوز وجواتاري يستخدمان المصطلحَين كمترادفَين، في أسوأ بلاغةٍ فوضوية.

في بعض كتابات نظرية ما بعد الحداثة، جرى بانتقامٍ تنفيذ التوصية القائلة بتبيُّن الجيد في قلب السيِّئ؛ فالتكنولوجيا الرأسمالية يمكن النظر إليها على أنها آلة رغبةٍ هائلة، دائرة ضخمة من الرسائل والتبادلات تنتشر فيها اللغات الجمعية وتتوهج الأشياء، والأجسام والأسطح العشوائية بكثافةٍ ليبيدية، و«الشيء المثير للاهتمام» كما يكتب ليوتار في كتابه بعنوان **الاقتصاد الليبيدي** Économie Libidinale، هو أن نظل حيث نحن — لكن أن نتشبث دون ضجة بكل الفرص للأداء كأجساد وموصلاتٍ جيدة **للكثافات** intensities لا حاجة للتصريحات، والبيانات، والمنظمات؛ ولا حتى من أجل الأعمال النموذجية، أن ندع الرياء يلعب لصالح الكثافات.[١٢]

إن كل هذا لهو أقرب إلى والتر باتر Walter Pater منه إلى فالتر بنيامين، وبالطبع لا تنال الرأسمالية مصادقةً غير نقدية من جانب مثل تلك النظرية، وذلك لأن فيوضاتها الليبيدية خاضعة لنظامٍ استبدادي أخلاقي، وسيميوطيقي، وقانوني؛ أن الخطأ في الرأسمالية المتأخرة ليس هو هذه الرغبة أو تلك، بل حقيقة أن الرغبة لا يجري تبادلها بحريةٍ كافية. لكن لو استطعنا فقط أن نركل حنيننا الميتافيزيقي للصدق، والمعنى، والتاريخ، الذي ربما كانت الماركسية هي النموذج النمطي له، فقد نبلغ حد إدراك أن الرغبة قائمةٌ هنا والآن، شذراتٌ وأسطُح هي كل ما لدينا على الإطلاق، فن مبتذل kitsch جيد جودة الشيء الواقعي لأنه ليس ثمَّة في الحقيقة شيءٌ واقعي. وما يحيد عن الصواب بشأن الحداثة العتيقة الطراز، من هذا المنظور، هو مجرد حقيقة أنها ترفض بعنادٍ أن تتخلى عن النضال من أجل المعنى، أنها ما زالت مشتبكة بصورة معذبة في أحبولة العمق والبؤس الميتافيزيقي، ما زالت قادرة على أن تخبر التمزق النفسي والاستلاب الاجتماعي على أنها أشياء جارحة روحيًّا، وبذلك تكون مرتهنة على نحوٍ محرج لنفس النزعة الإنسانية البورجوازية التي تسعى هي من ناحيةٍ أخرى إلى تخريبها. أما ما بعد الحداثة، ولأنها ما بعد ميتافيزيقية عن ثقة، فقد بقيَت بعد كل فانتازيا الجوَّانية interiority هذه، تلك الرغبة القهرية المرضية لخدش الأسطح بحثًا عن أعماقٍ خفية؛ وبدلًا من ذلك فإنها تحتضن الوضعية الصوفية لفتجنشتين المبكر، التي يكون العالم بالنسبة لها — أتصدق ذلك؟ — هو مجرد ما هو عليه وليس على أي نحوٍ آخر. ومثلما بالنسبة لفتجنشتين المبكر، لا يمكن وجود خطابٍ 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 جزءًا من مجال الرؤية. والذات المبعثَرة، الفصامية ليست شيئًا يجب الانزعاج بشأنه في نهاية الأمر؛

فلا شيء يمكن أن يكون أكثر معيارية في خبرة الرأسمالية المتأخرة. وتبدو الحداثة في هذا الضوء بمثابة حيودٍ ما زال أسيرًا لقاعدة، طفيلية على ما تشرع في تفكيكه. لكن إذا كنا الآن لاحقين على تلك النزعة الإنسانية الميتافيزيقية، فلم يتبق حقًّا شيء للنضال ضده سوى تلك الأوهام الموروثة (القانون، الأخلاق، الصراع الطبقي، عقدة أوديب) التي تمنعنا من رؤية الأشياء كما هي.

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، التي هي في آنٍ واحد غير مقبولة ولا يمكن تجنُّبها، مصفوفات المعنى التقليدية التي صارت فارغة بصورةٍ متزايدة، لكنها رغم ذلك تواصل ممارسة قوَّتها التي لا تلين، بهذه الطريقة عينها يقرأ فالتر بنيامين فرانز كافكا، الذي يرث فنه القصصي شكل حكيٍ تقليدي بدون مضمون الصدق فيه، إن أيديولوجية تمثيل representation كاملة في أزمة، لكن ذلك لا يعني التخلِّي عن البحث عن الصدق، وعلى النقيض من ذلك، فإن ما بعد الحداثة ترتكب الخطأ المنذر بنهاية العالم apocalyptic في الاعتقاد بأن تكذيب هذه الإبستمولوجيا التمثيلية المعيَّنة بمثابة موت الصدق نفسه، مثلما تخلط أحيانًا بين تحلُّل أيديولوجياتٍ تقليدية معيَّنة عن الذات وبين الاختفاء النهائي للذات. وفي كلتا الحالتَين تكون إشعارات التأبين مبالغًا فيها بدرجةٍ كبيرة، إن ما بعد الحداثة تحثُّنا على التخلي عن البارانويا الإبستمولوجية لدينا ومعانقة الموضوعية الفظة للذات العشوائية، إلا أن الحداثة، وبشكلٍ أكثر جدوى، تمزِّقها التناقضات بين نزعةٍ إنسانية بورجوازية ما زال من المتعذر تجنُّبها وبين ضغوطٍ عقلانيةٍ مختلفة تمامًا، ما زالت، وهي الحديثة البزوغ، غير قادرة حتى على تسمية نفسها، وإذا كانت تفجيرات الحداثة للنزعة الإنسانية التقليدية معذبة ومنتشية في آنٍ واحد، فذلك يرجع جزئيًّا إلى أن ثمَّة، في الحقبة الحديثة، قِلةً من المشكلات التي تفوق في استعصائها مشكلات التمييز بين تلك الانتقادات التي يمكن أن تكون تقدُّمية للعقلانية الكلاسيكية، وتلك الانتقادات اللاعقلانية بأسوأ المعاني. إنه الاختيار، إذا شئت القول، بين النزعة النسائية وبين الفاشية؛ وفي أي مفترقٍ معيَّن فإن السؤال عما يُعد انقطاعًا ثوريًّا وليس همجيًّا مع الأيديولوجيات الغربية السائدة عن العقل والإنسانية يكون عصيًّا على الحسم في بعض الأحيان؛ فثمَّة اختلاف، مثلًا بين «اللامعنى» الذي تحفزُه بعض اتجاهات ما بعد الحداثة، وبين «اللامعنى» الذي تحقنه عمدًا بعض تيارات الثقافة الطليعية في المعيارية البورجوازية.

إن تناقض الحداثة في هذا الصدد هو أنها لكي تفكك بصورةٍ قيمة الذات الموحدة للنزعة الإنسانية البورجوازية، فإنها تستند إلى جوانبَ سلبيةٍ محورية في الخبرة الراهنة لتلك الذوات في المجتمع البورجوازي المتأخر، وهي جوانبُ لا تتمشَّى مطلقًا في الغالب مع التفسير الأيديولوجي الرسمي؛ ومن ثَم فإنها تضع ما نحسُّ به باطِّراد على أنه الواقع الفينومنولوجي للرأسمالية في مواجهة أيديولوجياتها الصورية، وبعمل ذلك تجد أنها لا يمكن أن تحتضن أيًّا منهما؛ فالواقع الفينومنولوجي للذات يطرح للتساؤل الأيديولوجيا الإنسانية الصورية، بينما استمرار بقاء تلك الأيديولوجيا هو على وجه الدقة ما يمكِّن من تشخيص الواقع الفينومنولوجي بوصفه سلبيًّا. وهكذا تُضفي الحداثة الطابع الدرامي في بِنياتها الداخلية على تناقضٍ محوري في أيديولوجية الذات، يمكننا أن نقدِّر قوَّته إذا سألنا أنفسنا بأي معنًى يكون المفهوم الإنساني البورجوازي عن الذات بوصفها حرة، وفعَّالة، ومستقلة ذاتيًّا، ومتطابقة مع نفسها، بأي معنًى يكون أيديولوجيا عملية أو مناسبة للمجتمع الرأسمالي المتأخر. سيبدو أن الإجابة هي أن تلك الأيديولوجيا مناسبة تمامًا لمثل تلك الشروط الاجتماعية بمعنًى معيَّن، وغير مناسبة على الإطلاق بمعنًى آخر. هذا الالتباس يُغفِله أولئك المنظِّرون ما بعد البنيويين الذين يبدو أنهم يراهنون بكل شيءٍ على افتراض أن «الذات الموحدة» هي حقًّا جزءٌ متكامل من الأيديولوجيا البورجوازية المعاصرة؛ ومن ثَم فإنها ناضجة للتفكيك العاجل. وضد وجهة النظر هذه، فإن من المؤكَّد أنه يمكن الجدال بأن الرسمالية المتأخرة قد فكَّكَت تلك الذات بكفاءةٍ أعلى بكثيرٍ من التأملات حول **الكتابة** écriture. وكما تشهد ثقافة ما بعد الحداثة، فإن الذات المعاصرة قد لا تُعد وسيطًا جوهرًا فردًا Monadic نشيطًا منتميًا لمرحلةٍ سابقة من الأيديولوجيا الرأسمالية بقَدْر ما تُعد شبكة مبعثَرة، مُزاحة عن المركز من التعلقات الليبيدية، المفرغة من الجوهر الأخلاقي ومن الجوَّانية النفسية، وظيفة عابرة لهذا الفعل أو ذاك من أفعال الاستهلاك، أو خبرة وسائل الإعلام، أو العلاقة الجنسية، أو الاتجاه أو الموضة. إن «الذات الموحدة» تجثم في هذا الضوء باعتبارها أكثر فأكثر كلمة سر Shibboleth أو هدفًا زائفًا، أحد مخلَّفات حقبة ليبرالية أقدم للرأسمالية قبل أن تُبعثر التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية أجسادنا أدراج الرياح كأشلاء عديدة متشيِّئة جميعها من التقنية، والشهية، والأداء الميكانيكي أو الاستجابة للرغبة.

وبالطبع، لو كان ذلك صادقًا تمامًا، لوجدَت ثقافة ما بعد الحداثة حسب تبريرها المنتصر؛ سيكون ما لا يمكن التفكير فيه أو الطوباوي، حسب منظور المرء، قد حدث فعلًا،

لكن الذات الإنسانية البورجوازية ليست في الحقيقة مجرد جزءٍ من تاريخ طُويَت صفحتُه يمكننا جميعًا، ممانعين أو عن طيب خاطر، أن نخلِّفه وراءنا؛ لأنها لو كانت نموذجًا غير ملائم باطِّراد عند مستوياتٍ معيَّنة من الذاتية، فإنها تظل نموذجًا ملائمًا بقوة عند مستوياتٍ أخرى، لنأخذ، مثلًا، وَضْع أن يكون المرء أبًا ومستهلكًا في آنٍ واحد، الدور الأول تحكمه قواعدُ أيديولوجية تتعلق بالتوسط agency والواجب، والاستقلال الذاتي، والسلطة، والمسئولية؛ والدور الآخر، بينما لا يخلو تمامًا من تلك التقييدات، يطرحها لتساؤلٍ ذي دلالة. وليس الدَّوْران بالطبع منفصلَين ببساطة، لكن رغم أن العلاقات بينهما قابلة للتبادل عمليًّا، فإن المستهلك المثالي الحالي للرأسمالية يتعارض بشكلٍ صارم مع الأب المثالي الراهن لها. وبعبارةٍ أخرى، فإن الذات في الرأسمالية المتأخرة ليست هي الوسيط المركب الذاتي–التنظيم الذي طرحَتْه الأيديولوجيا الإنسانية الكلاسيكية، ولا هي مجرد شبكة رغبة مُزاحة عن المركز، بل هي مزيجٌ متناقض من الاثنَين. وتأسُّس تلك الذات عند المستويات الأخلاقية، والقانونية، والسياسية ليس استمرارًا متسقًا تمامًا مع تأسُّسها بوصفها وحدة استهلاك أو وحدة «ثقافة معمَّمة» Mass-cultural 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 وطعامًا محليًّا على العشاء، ويضع عطرًا باريسيًّا في طوكيو ويرتدي ملابس توحي بالعودة إلى الماضي retro في هونج كونج، إن المعرفة هي مسألة ألعاب تليفزيون»[١٣] وليس الأمر مجرد أن هناك ملايين من الذوات الإنسانية الأخرى، أقل غرائبية من راكبي الطيارات النفاثة لدى ليوتار، يعلمون أطفالهم، ويدلون بأصواتهم كمواطنين مسئولين، وينسحبون من أعمالهم ويَصِلون إلى أشغالهم في موعدهم، بل كذلك أن عديدًا من الذوات تحيا أكثر فأكثر عند نقاط التقاطع المتناقض بين هذَين التعريفَين.

كان هذا أيضًا، بمعنًى معيَّن، هو الموقع الذي احتلَّته الحداثة، التي كانت تثق، كما كانت لا تزال تفعل، بخبرة جوَّانية كانت إمكانية صياغتها في اصطلاحاتٍ أيديولوجية تقليدية تتناقض باستمرارٍ رغم ذلك. كان بإمكانها أن تكشف حدود تلك المصطلحات عن طريق أساليب خبرة ذاتية لا يمكن أن تتسع لها تلك المصطلحات، لكنها كانت أيضًا تتذكَّر تلك اللغة بما يكفي لكي تُخضِع الوضع «الحديث» على نحوٍ حاسم لمعالجةٍ **نقدية** ضمنية. ومهما كانت مداهناتُ ما بعد الحداثة، فإن هذا في رأيي هو موقع التناقض الذي ما زلنا نحتله؛ ومن ثَم فإن أكثر أشكالِ ما بعد–البنيوية قيمةً هي تلك التي، مثلما الحال

مع كثير من كتابات جاك ديريدا، ترفض إقرار عبث أن بإمكاننا على الإطلاق التخلُّص من «الميتافيزيقي» ببساطة مثل معطفٍ مُهمَل. إن الذات الجديدة ما بعد-الميتافيزيقية التي اقترحَها برتولت بريخت وفالتر بنيامين ذلك **اللا-إنسان** Unmensch[١٤]* المفرغ من كل جوَّانيَّة بورجوازية ليصبح الموظَّف الهُمام الذي لا وجه له للنضال الثوري، هو في آنٍ واحد مجاز قيم للتفكير في أنفسنا متجاوزين بروست Proust وشديد القرابة على نحوٍ غير مريح بالمستخدمين الذين لا وجه لهم للرأسمالية المتقدِّمة بحيث لا يمكن تبنِّيه بصورة غير نقدية. وبطريقةٍ مماثلة، تُحدث جماليات الطليعة الثورية قطيعة الجوهر الفرد monad التأملي للثقافة مع البورجوازية بنداء نفيرها الداعي إلى «الإنتاج»، فقط لكي تنضمَّ من بعض الجوانب إلى الذات العاملة والصانعة للنزعة النفعية البورجوازية. وربما كنا لا نزال في توازنٍ هشٍّ كتوازنك متسكع بنيامين البودليري بين الهالة aura الآخذة في الأفول السريع للذات الإنسانية القديمة، وبين الأشكال الحافزة والمنفِّرة بشكلٍ متضارب للمشهد المديني.

تأخذ ما بعد الحداثة شيئًا من كلٍّ من الحداثة والطليعة، وتضرب إحداهما بالأخرى بمعنًى معيَّن؛ فمن الحداثة بمعناها المحدَّد، ترث ما بعد الحداثة الذات المفتَّتة أو الفصامية، لكنها تمحو كل مسافةٍ نقديةٍ منها؛ معادلة ذلك بتقديمٍ جامد لخبرات «غريبة» يشبه إيماءاتٍ معيَّنة للطليعة، ومن 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 بصورةٍ خرقاء الشكلية الكامنة لأي شكلٍ فني راديكالي يُحدِّد نزع الطابع المؤسَّسي للفن، وإعادة تكامله مع الممارسات الاجتماعية الأخرى، على أنهما حركةٌ ثورية باطنيًّا؛ لأن السؤال، بالأحرى، هو تحت أي شروطٍ وبأي تأثيراتٍ محتملة يُمكِن محاولة إعادة التكامل تلك. والفن السياسي بصورةٍ أصيلة في زمننا قد ينسج على نحوٍ مماثل على منوال كلٍّ من الحداثة والطليعة، لكن في تركيبةٍ مختلفة عمَّا بعد الحداثة. إن تناقضات العمل الحداثي هي، كما حاولتُ أن أبيِّن، سياسية ضمنيًّا في طابعها؛ لكن حيث إن «السياسي» بدا لجزءٍ كبيرٍ من الحداثة أنه ينتمي على وجه الدقة إلى العقلانية التقليدية التي كانت تحاول الإفلات منها، فإن هذه الحقيقة ظلَّت في جانبها الأكبر مطمورةً تحت ما هو مثيولوجي وما هو ميتافيزيقي. وفضلًا عن ذلك، كانت التأملية-الذاتية النمطية هي للثقافة الحداثية في آنٍ واحد شكلًا يمكنها أن تستكشف فيه بعضَ الموضوعات الأيديولوجية المحورية التي عرضَت خطوطها العريضة، وبنفس اللفتة جعلَت نتاجاتها مصمَتة وبعيدة عن متناول جمهورٍ عريض. إن فنًّا، اليوم، يكون قد تعلَّم

من الطابع الواضح الالتزام لثقافة الطليعة، قد يضع تناقضات الحداثة في ضوءٍ سياسي أصرح، ولا يمكنه أن يفعل ذلك بكفاءة إلا إذا تعلم كذلك درسه من الحداثة أيضًا — أي تعلم أن «السياسي» نفسه هو مسألة بزوغ عقلانية متحولة، وإذا لم تُقدَّم بهذه الصفة فسوف تظل تبدو جزءًا من التقاليد الميتة التي يجاهد ما هو حديثٌ على نحوٍ مغامر لتحرير نفسه منها.

المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة

حملَت السنوات القليلة الماضية علامةَ نزعةٍ ألفية معكوسة حلَّت فيها محل نُذر المستقبل، كارثيةً كانت أم خلاصية، إحساساتٌ بنهاية هذا الشيء أو ذاك (نهاية الأيديولوجيا، أو الفن، أو الطبقة الاجتماعية، «أزمة» اللينينية، أو الاشتراكية الديمقراطية، أو دولة الرفاهية، إلى آخره، إلى آخره) وإذا أُخذت هذه الأمور معًا، فربما كونَت جميعُها ما يُطلَق عليه على نحوٍ متزايد اسم ما بعد الحداثة. وتعتمد إقامة الدليل على وجودها على افتراض انقطاعٍ جذري ما أو Coupure، يتم إرجاعه عمومًا إلى نهاية الخمسينيات أو بداية الستينيات.[1]

وكما تُوحي الكلمة ذاتها، يرتبط هذا الانقطاع في الأغلب بمقولات خفوت أو اندثار الحركة الحديثة ذات المائة عام (أو برفضها أيديولوجيًّا أو جماليًّا). وهكذا فإن التعبيرية التجريدية في التصوير، والوجودية في الفلسفة، وآخر أشكال التمثيل Representation في الرواية، وأفلام **المؤلِّفين** العظام، أو المدرسة الحداثية في الشعر (كما تمأسسَت وتقرَّرَت في أعمال والاس ستيفنز) يُنظر إليها جميعًا اليوم باعتبارها الازدهار الأخير الاستثنائي، لدافعٍ حداثي-أعلى أُنهِك وتبدَّد معها. عندها، يصبح تعداد ما يتلو ذلك، على الفور، إمبيريقيًّا، ومختلطًا، ومتنافرًا؛ آندي وارهول Andy Warhol وفن البوب Pop art، لكن أيضًا الواقعية الفوتوغرافية، وفيما وراءها «التعبيرية الجديدة»؛ اللحظة moment، في الموسيقى، لدى جون كيج John Cage لكن كذلك المركب من الأساليب الكلاسيكية و«الشعبية» الذي نجده عند مؤلِّفين موسيقيين مثل فيل جلاس Phil Glass، وتيري رايلي Terry Riley، وكذلك موسيقى البانك Punk وروك الموجة الجديدة new wave rock (الآن يمثل البيتلز Beatles والستونز Stones[2]* اللحظة الحداثية-العليا من هذه التقاليد الأحدث والسريعة التطور)، وفي السينما جودار Godard وما بعد-جودار، والسينما والفيديو التجريبيان،

لكن كذلك نمطٌ جديد كامل من السينما التجارية (سنُورِد المزيد عنه أدناه)، بوروز Burroughs وبينشون Pynchon أو إشماعيل ريد Ishmael Reed من جهة، **والرواية الجديدة** nouveau roman الفرنسية وذريتها، من جهةٍ ثانية، مع أنواعٍ جديدة مزعجة من النقد الأدبي تقوم على أساس جمالياتٍ جديدة للنصية Textuality أو **الكتابة** écriture ويمكن أن تطول القائمة بلا حدود، لكن هل تنطوي على أي تغيُّر أو انقطاعٍ أساسي أكثر من تغيُّرات الأسلوب والموضة الدورية التي تحدِّدها ضرورة حداثية-عليا أقدم للتجديد الأسلوبي؟

إلا أن مجال العمارة هو الذي نجد فيه أن التعديلات في الإنتاج الجمالي ملحوظة بأشد الأشكال درامية، وهو الذي تم فيه طرح مشكلاتها النظرية وتطويرها بأكثر الأشكال محورية، ومن خلال المساجلات المعمارية، في الحقيقة، بدأ يتكون في البداية مفهومي الخاص عما بعد الحداثة — كما ستتحدَّد خطوطه العريضة فيما بعد الصفحات التالية؛ إذ على نحوٍ أكثر حسمًا مما في الفنون أو وسائل الإعلام الأخرى، لم تكن المواقف ما بعد الحداثية في العمارة لتنفصل عن نقدٍ لا يلين للحداثة العليا المعمارية ولفرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright أو لما يسمَّى بالأسلوب الدولي (لوكوربوزييه Le Corbusier، وميِيس Mies ... إلخ)؛ حيث يكون النقد والتحليل، الشكليان (للتحول الحداثي-الأعلى للمبنى إلى نحتٍ فعلي، أو إلى «بطة» صريحة، حسب تعبير روبرت فنتوري Robert Venturi) منسجمَين مع جوانب إعادة النظر في مستوى العمران الحضري والمؤسَّسة الجمالية. هكذا يُنسب إلى الحداثة العليا تدمير نسيج المدينة التقليدية وثقافة الجوار الأقدم (عن طريق الفصل الجذري للمبنى الحداثي-الأعلى الطوباوي الجديد عن سياقة المحيط)، بينما يجري، بلا رحمة، تبيُّن النخبوية والسلطوية التنبُّئيتَين للحركة الحديثة في اللفتة المتغطرسة للأستاذ الكاريزمي.

من المنطقي تمامًا، إذن، أن تقدِّم ما بعد الحداثة نفسها في العمارة على أنها نوع من الشعبوية الجمالية، كما يوحي نفس عنوان بيان فنتوري الواسع النفوذ، **التعلم من لاس فيجاس**، ومهما حاولنا أن نقيم في النهاية هذه البلاغة الشعبوية،[٣] فإن لها على الأقل ميزة لفت انتباهنا إلى سمةٍ أساسيةٍ واحدة لكل اتجاهات ما بعد الحداثة التي عددناها أعلاه: هي بالتحديد محوها للحدود (الحداثية-العليا أساسًا) الأقدم بين الثقافة الراقية وبين ما يسمَّى بالثقافة المعمَّمة أو التجارية، وبزوغ أنواعٍ جديدة من النصوص مشبعة بأشكال، ومقولات، ومضامين نفس صناعة الثقافة تلك التي شجبها بحرارة كل

أيديولوجيي الحديث، من ليفيز Leavis والنقد الجديد الأمريكي وحتى أدورنو Adorno ومدرسة فرنكفورت. وفي الحقيقة، فإن اتجاهات ما بعد الحداثة قد فتَنَها على وجه الدقة كل هذا المشهد «المنحط» من الفن المبتذل والهابط من ثقافة مسلسلات التليفزيون ومجلة الريدرز دايجست Readers Digest، من الدعاية والموتيلات، من العروض المتأخرة وأفلام هوليوود للكبار فقط، مما يسمَّى شبه الأدب من تنويعات الطبعات الشعبية التي تُباع في المطارات من الروايات القوطية[٤*] والعاطفية، من السير الشعبية وألغاز الجريمة، وروايات الخيال العلمي أو الروايات الفانتازية وهي مواد لم تعُد هذه الاتجاهات «تقتبس» منها ببساطة، مثلما كان يمكن أن يفعل أمثال جويس Joyce أو مالر Mahler بل إنها تمزجها في جوهرها ذاته.

كذلك لا يجب النظر إلى الانقطاع موضع البحث على أنه مسألةٌ ثقافية خالصة؛ لأن نظريات ما بعد الحديث، في الحقيقة — وسواء أكانت احتفائيةً أو مصاغةً بلغة الاشمئزاز والشجب الأخلاقيَّين — تحمل شبهًا عائليًّا قويًّا بكل تلك التعميمات السوسيولوجية الأشد طموحًا، التي تحمل إلينا، في نفس الوقت، أنباء حلول واستهلال نمطٍ جديد تمامًا من المجتمع، أشهَر ما أُطلق عليه هو اسم المجتمع ما بعد الصناعي (دانييل بل Daniel Bell) لكن عادة ما يُطلَق عليه كذلك أسماء المجتمع الاستهلاكي، ومجتمع وسائل الإعلام، ومجتمع المعلومات، والمجتمع الإلكتروني أو مجتمع التكنولوجيا المتطورة، وما أشبه. والمهمة الأيديولوجية البديهية لتلك النظريات هي أن توضِّح، بزفرة ارتياح، أن التشكيل الاجتماعي الجديد موضع البحث لم يعُد يخضع لقوانين الرأسمالية الكلاسيكية؛ أي أولوية الإنتاج الصناعي والوجود الكلي للصراع الطبقي؛ ومن ثَم فقد قاومَتْها التقاليد الماركسية بقوة، باستثناءٍ بارز هو الاقتصادي إرنست ماندل Ernest Mandel، الذي طرح كتابه **الرأسمالية المتأخرة** Late Capitalism مهمة ليس فقط تشريح الأصالة التاريخية لهذا المجتمع الجديد (الذي يرى فيه مرحلة أو لحظة ثالثة في تطور رأس المال) بل كذلك توضيح أنه، مهما كان، عبارة عن مرحلةٍ من الرأسمالية أشدَّ نقاءً من أي لحظةٍ سبقَته. وسوف أعود إلى هذه المناقشة فيما بعدُ، لكن يكفيني الآن أن أستبقَ نقطةً سوف تُناقش في الفصل الثاني، ألا وهي، أن كل موقفٍ مما بعد الحداثة في الثقافة — سواء كان يدافع عنها أو يَصِمُها — هو كذلك في نفس الوقت، **وبالضرورة**، موقفٌ سياسي ضمني أو صريح من طبيعة الرأسمالية المتعدِّدة القوميات اليوم.

كلمةٌ تمهيديةٌ أخيرة حول المنهج: لا يجب قراءة ما يلي على أنه وصفٌ أسلوبي، على أنه تقرير عن أسلوبٍ أو حركةٍ ثقافية بين غيرها؛ فقد قصدت بالأحرى تقديم فرضية

تقسيم إلى مراحل، وذلك في لحظةٍ أصبح فيها نفس مفهوم التقسيم إلى مراحلَ تاريخية يبدو إشكاليًّا جدًّا في الحقيقة. وقد جادلتُ في موضعٍ آخر بأن كل تحليلٍ ثقافيٍّ منعزل أو منفصل يتضمَّن على الدوام نظريةً دفينة أو مكتومة عن التقسيم التاريخي إلى مراحل، وعلى أية حال، فإن مفهوم «علم الأنساب» يدفن إلى حدٍّ كبير المخاوف النظرية التقليدية حول ما يسمَّى بالتاريخ الخطي، ونظريات «المراحل» وكتابة التاريخ الغائية. ورغم ذلك، فإن المناقشة النظرية المطوَّلة، في السياق الراهن، لتلك الموضوعات (الحقيقية جدًّا)، ربما أمكن استبدالها ببضع ملاحظاتٍ جوهرية.

وأحد المخاوف التي تُثيرها دائمًا فرضياتُ التقسيم إلى مراحل هو أن هذه الفرضيات تميل إلى طمس الاختلاف وإبراز فكرة أن المرحلة التاريخية هي تجانس شامل (تحده على كلَا الجانبَين تحولاتٌ زمنية وعلامات ترقيم يتعذر تفسيرها) إلا أن هذا بالضبط هو السبب في أنه يبدو لي أساسيا إدراك ما بعد الحداثة ليس باعتبارها أسلوبًا بل سمة ثقافية سائدة؛ أي مفهومًا يسمح بوجود وتعايش مجموعة من السمات البالغة الاختلاف، لكنها تابعة.

لنأخذ، على سبيل المثال، الموقفَ البديلَ القوي القائل بأن ما بعد الحداثة لا تزيد هي نفسها كثيرًا عن مرحلةٍ أخرى من الحداثة بمعناها المحدَّد (ما لم تكن في الحقيقة مرحلةً أخرى من الرومانسية الأقدم)، ويمكن فعلًا التسليم بأن كل سمات ما بعد الحداثة التي سأعدِّدها يمكن أن نستشفَّها، في أوج نضجها، في هذه الحداثة السابقة أو تلك (بما في ذلك أسلاف النسب المدهشين أولاء من أمثال جرترود شتاين Gertrude Stein، وريموند رسل Raymond Roussel، أو مارسيل دوشامب Marcel Duchamp الذين يمكن اعتبارهم ما بعد حداثيين تمامًا، قبل وجود التسمية). إلا أن ما لم تأخذه هذه النظرة في الحسبان هو الموقف الاجتماعي للحداثة الأقدم، أو بالأحرى، إنكارها العنيف من جانب بورجوازيةٍ فيكتورية وبعد-فيكتورية أقدم تتلقَّى أشكالها وروحها العامة باعتبارها إما قبيحة أو نشازًا، أو غامضة، أو فضائحية، أو لا أخلاقية، أو تخريبية، و«مناهضة للمجتمع» عمومًا. ورغم ذلك يمكن الجدال هنا بأن تحولًا في مجال الثقافة قد جعل تلك المواقف عتيقة؛ فلم يعُد بيكاسو وجويس قبيحَين، بل إنهما يصدماننا الآن، عمومًا باعتبارهما «واقعيَّين» تقريبًا، وهذه نتيجة إجازة وإضفاء أكاديمي للطابع المؤسَّسي على الحركة الحديثة عمومًا، يمكن الرجوع به إلى أواخر الخمسينيات، وهذا بالتأكيد، أحد أفضل تفسيرات ظهور ما بعد الحداثة ذاتها؛ حيث إن جيل الستينيات الأصغر سنًّا سيواجه الآن الحركة الحديثة التي كانت معارضة في السابق بوصفها منظومة من الكلاسيكيات الميتة التي «تثقل مثل كابوس على عقول الأحياء»، كما قال ماركس ذات مرة في سياقٍ مختلف.

أما بالنسبة للتمرُّد ما بعد الحداثي ضد ذلك كله، فيجب أن نؤكِّد بنفس القَدْر أن سماته الهجومية — من الغموض والمواد المكشوفة جنسيًّا إلى الاتضاع السيكولوجي والتعبيرات الصريحة عن التحدِّي الاجتماعي والسياسي، التي تتجاوز أي شيءٍ كان يمكن تخيُّله في أقصى لحظات الحداثة العليا لم تعُد تُثير استهجان أحد ولا تستقبل بأعظم الرضى فحسب، بل إنها قد أصبحَت مؤسسية الطابع وتتمشَّى مع الثقافة الرسمية أو العامة للمجتمع الغربي.

وما حدث هو أن الإنتاج الجمالي اليوم قد أصبح متكاملًا في الإنتاج السلعي عمومًا؛ إن الإلحاح الاقتصادي المحموم لإنتاج موجاتٍ جديدة من البضائع التي تبدو مبتكرة بصورةٍ متزايدة (من الملابس حتى الطائرات)، بمعدلات مبيعاتٍ متزايدة باطراد يُخصص الآن للابتكار والتجريب الجماليَّين موقعًا ووظيفة بنيويَّين متزايدَي المحورية، ثم تلقى تلك الضرورات الاقتصادية الاعتراف في مختلف أشكال الدعم المؤسَّسي المتاح للفن الأكثر جدة، من مؤسَّسات الأوقاف[٥٠*] والمنح إلى المتاحف وغيرها من أشكال الرعاية ومن بين جميع الفنون، فإن العمارة أقربها تكوينيًّا إلى الاقتصادي، الذي تتمتع بعلاقةٍ مباشرة فعليًّا معه، في شكل عمولاتٍ وأسعار أراضٍ؛ ومن ثَم لن يكون مدهشًا أن نجد أن الازدهار الاستثنائي للعمارة الجديدة ما بعد الحداثية قائمٌ على أساس رعاية الأعمال المتعددة القومية، التي يتزامن توسُّعها وتطوُّرها تمامًا مع هذه العمارة. وفيما يلي، سأشير إلى أن هاتَين الظاهرتَين الجديدتَين تتمتعان بعلاقةٍ جدلية متبادلة إلا أنني يجب هنا أن أذكِّر القارئ بما هو بديهي؛ أعني أن كل تلك الثقافة ما بعد الحداثية الكونية، لكن الأمريكية رغم ذلك، هي التعبير الداخلي والمرتبط بالبنية الفوقية لموجةٍ جديدة تمامًا من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية عبْر العالم كله؛ بهذا المعنى، ومثلما خلال كل التاريخ الطبقي، فإن الوجه الآخر للثقافة هو الدم، والتعذيب، والموت، والرعب.

النقطة الأولى التي يجب طرحها بالنسبة لمفهوم المراحل السائد، إذن، هي أنه حتى ولو كانت كل السِّمات التكوينية لما بعد الحداثة متطابقة مع، واستمرارًا لسمات حداثةٍ أقدم — وهو موقفٌ أشعُر بخطئه الواضح لكن لن يبدِّده إلا تحليلٌ أكثر استفاضة للحداثة بالمعنى المحدَّد — فإن الظاهرتَين تظلان متمايزتَين تمامًا في المعنى والوظيفة الاجتماعية، وذلك بسبب الوضع البالغ الاختلاف لما بعد الحداثة في النظام الاقتصادي لرأس المال المتأخر، وأبعد من ذلك، بسبب التحولات في نفس مجال الثقافة في المجتمع المعاصر.

وسوف أواصل مناقشة هذه النقطة في خاتمة هذا الكتاب. لكنني يجب الآن أن أتناول نوعًا آخر من الاعتراض على التقسيم إلى مراحل، ألا وهو القلق بشأن طمسها المحتمل

للتنافر، وهو قلق يعبِّر عنه اليسار عادة. من المؤكد أن ثمَّة مفارقةً شبه-سارترية غريبة منطق «الرابح يخسر» — تميل إلى أن تحيط بأي جهدٍ لوصف نسق، لوصف دنياميةٍ ذات طابعٍ كلي، بينما يجري استكشاف هذا النسق وهذه الدينامية من حركة المجتمع المعاصر. وما يحدث هو أنه كلما زادت قوة رؤية نسق أو منطقٍ كلي بشكلٍ مطَّرد — وكتاب فوكوه Foucault عن السجون هو المثال البديهي — كلما أحسَّ القارئ بأنه لا حول له؛ ومن ثَم، بقَدْر ما يربح المنظر، ببناء آلة متزايدة الانغلاق والرعب، فإنه يخسر بنفس الدرجة؛ إذ يصيب الشلل الطاقة النقدية لعمله، أما دوافع النفي والتمرد، ناهيك عن دوافع التغيير الاجتماعي، فيتم إدراكها بصورةٍ متزايدة باعتبارها غير مجدية وتافهة في مواجهة النموذج نفسه.

لكنني أحسستُ بأنه لا يمكن قياس وتقييم الاختلاف الأصيل إلا على ضوء مفهومٍ معين عن منطقٍ ثقافي سائد أو معيارٍ مهيمن. وأنا شديد البعد عن الإحساس بأن كل الإنتاج الثقافي اليوم «ما بعد حداثي» بالمعنى الواسع الذي سأُسبِغه على هذا المصطلح. لكن ما بعد الحداثي هو مجال القوة الذي لا بد أن تشقَّ طريقها فيه أنواعٌ شديدة الاختلاف من الدوافع الثقافية — هي ما أطلَق عليه ريموند ويليامز Raymond Williams بشكلٍ مفيد اسم الأشكال «المترسبة» و«البازغة» للإنتاج الثقافي. وما لم نُحقق حسًّا عامًّا معيَّنًا بسمةٍ ثقافية سائدة، فإننا نرتدُّ إلى نظرة للتاريخ الحاضر تنظر إليه على أنه تنافرٌ حاد، اختلافٌ عشوائي تعايش لمجموعة من القوى المتمايزة التي لا يمكن تحديد فعاليتها. وعلى أية حال، كانت الروح السياسية التي تم بها تصوُّر التحليل التالي كما يلي: إبراز مفهومٍ معيَّن لمعيارٍ ثقافي منهجي جديد ولإعادة إنتاجه، وذلك حتى نتأمل على نحوٍ أكثر دقة بصدد أكثر الأشكال فعاليةً لأيِّ سياسةٍ ثقافيةٍ راديكالية اليوم.

وسوف يتناول هذا العرض على التوالي السمات التكوينية التالية لما بعد الحداثي؛ انعدام للعمق جديد، يجد استمراره في «النظرية» المعاصرة، وكذلك في ثقافةٍ كاملة جديدة عن الصورة أو الشبيه Simulacrum؛[٦]* ما ترتَّب على ذلك من إضعافٍ للتاريخية، في علاقتنا بالتاريخ العام وكذلك في الأشكال الجديدة لزمنيَّتنا الخاصة temporality، التي ستحدِّد بنيتها «الفصامية» (إذا اتبعنا لاكان Lacan) أنماطًا جديدة للنحو أو العلاقات السنتاجماتية في الفنون الأكثر زمنية؛ نمط جديد تمامًا من نغمة الأساس الشعورية — ما سأُسميه «الكثافات» intensities — يمكن إدراكها على أفضل نحوٍ عن طريق العودة إلى النظريات الأقدم عن السامي sublime؛ العلاقات التكوينية العميقة لهذا كله بتكنولوجيا

جديدة تمامًا، هي نفسها تعبيرٌ عن نظامٍ اقتصادي عالمي جديد تمامًا؛ وبعد عرضٍ مُوجَز للتحولات ما بعد الحداثية في الخبرة المُعاشة للفراغ المبني ذاته، تأتي بعضُ التأملات حول رسالة الفن السياسي في الفضاء الجديد المُربِك لعالم رأس المال المتأخر أو المتعدد القوميات.

١

سنبدأ بواحدٍ من الأعمال الموقرة للحداثة العليا في الفن البصري، هو لوحة فان جوخ Van Gogh الشهيرة التي تصوِّر حذاء الفلَّاح، وهو مثال، كما يمكنكم أن تتخيَّلوا، لم يتم اختياره ببراءة أو عشوائيًّا. وأودُّ أن أقترح طريقتَين لقراءة هذه اللوحة، كلتاهما تُعيد، على نحوٍ معيَّن، بناء تلقِّي العمل في عملية ذات مرحلتَين أو ذات مستويَين.

وأودُّ أولًا أن أشير إلى أن هذه الصورة التي تستنسخ بكثرة، إذا كان لها ألا تنحدر إلى مستوى مجرد ديكور، فإنها تتطلَّب منا أن نعيد بناء موقفٍ أوَّلي معيَّن ينشأ منه العمل المكتمل؛ فما لم تتم استعادة عقلية على نحوٍ ما لذلك الموقف — الذي تلاشي في الماضي — فسوف تظل اللوحة شيئًا خاملًا، منتَجًا نهائيًّا متشيئًا يستحيل إدراكه بوصفه فعلًا رمزيًّا قائمًا بذاته، بوصفه ممارسة وإنتاجًا.

هذه الكلمة الأخيرة توحي بأن إحدى الطرق لإعادة بناء الموقف الأوَّلي الذي يكون العمل استجابة له على نحوٍ معيَّن، هي بالتركيز على المواد الخام، المحتوى الأوَّلي، الذي يُواجهه العمل ويُعيد تشغيله، يحوِّله، ويجعله ملكه. هذا المحتوى لدى فان جوخ، تلك المواد الخام الأولية يجب أن تدرك ببساطة، كما سأقترح، على أنها مجمل عالم أشياء البؤس الزراعي، عالم الفقر الريفي المُدقِع، ومجمل العالم الإنساني المتخلِّف للكدح الفلاحي الذي يقصم الظهر، عالم مختزل إلى أشد حالاته فظاظة وتهديدًا، بدائية وهامشية.

أشجار الفاكهة في هذا العالم هي عِصيٌّ عتيقة ومنهَكة نابتة من تربة فقيرة؛ وأناس القرية متأكلون حتى جماجمهم، صور كاريكاتورية لعلم أنماطٍ نهائي بشع يصوِّر نماذج الملامح الإنسانية الأساسية؛ فكيف يتأتَّى، إذن، أن أشياء من قبيل أشجار التفاح لدى فان جوخ تتفجَّر إلى سطحٍ من الألوان التي تثير الهذيان، بينما نجد النماذج القروية النمطية لديه مثقلة فجأة وبصورةٍ مبهرجة بظلال الأحمر والأخضر؟ سأقترح بإيجاز، في هذا الخيار التفسيري الأول، أن التحويل الإرادي والعنيف لعالم أشياء فلاحية كالح إلى أبهَى تجسُّد للون الخالص في ألوانٍ زيتية يجب رؤيته على أنه لفتةٌ طوباوية، فعل تعويضٍ ينتهي بأن ينتج مجالًا طوباويًّا جديدًا كاملًا من الحواس، أو على الأقل من تلك الحاسة الأرقى

— البصر البصري، العين — يعيد تشكيله لنا الآن بوصفه فضاءً شبه مستقل قائمًا بذاته، بوصفه جزءًا من تقسيمٍ جديد للعمل في جسم الرأسمال، تفتيتًا جديدًا لمركز الإحساس[٧*] الناشئ الذي يضاهي تخصُّصات وتقسيمات الحياة الرأسمالية في نفس الوقت الذي يفتِّش فيه في ذلك التفتُّت بالذات عن تعويضٍ طوباوي يائس عنها.

وهناك، بالتأكيد، قراءةٌ ثانية لفان جوخ لا يمكن تجاهلها حين نحدِّق في هذه اللوحة بالتحديد، وهذه القراءة هي تحليل هايدجر Heidegger، المحوري في **أصل الأعمال الفنية** Der Ursprung des Kunstwerkes، وينتظم حول فكرة أن العمل الفني ينشأ داخل الفجوة بين الأرض والعالم، أو ما أفضِّل ترجمته على أنه المادية التي لا معنى لها للجسم والطبيعة وإسباغ المعنى من جانب التاريخ وما هو اجتماعي. وسوف نعود إلى هذه الفجوة أو الصدع فيما بعدُ؛ ويكفي هنا أن نسترجع بعض العبارات الشهيرة التي تصوغ العملية التي يبدأ بها هذا الحذاء المشهور من ساعتها في أن يخلق حول نفسه من جديد وببطء كل العالم المادي المفقود الذي كان ذات مرة هو سياقه المُعاش. يقول هايدجر «فيه يتذبذب نداء الأرض الصامت، هديتها الهادئة في إنضاج الذرة ورفضها الملغز لذاتها في وحشة مراح الحقل الشتوي». ويمضي قائلًا: «هذه الأداة تنتمي إلى **الأرض**، وتجد الحماية في **عالم** المرأة الفلاحة ... إن لوحة فان جوخ هي الكشف عما **تكونه** في الحقيقة هذه الأداة، هذا الزوج من الأحذية الفلاحية. إن هذا الكيان ينبثق نحو إفشاء وجوده»،[٨] عن طريق توسط العمل الفني، الذي يشُد كل العالم والأرض الغائبين إلى الكشف حول نفسه، الخطو الثقيل للمرأة الفلاحة، ووحدة درب الحقل، والخُص في فرجة الأرض، وأدوات العمل المتآكلة والمكسورة في الأخاديد وعند الموقد. ويحتاج عرض هايدجر إلى إكماله بالإصرار على المادية المتجدِّدة للعمل، على تحوُّل شكلٍ من المادية — الأرض نفسها ودروبها وأشياؤها المادية — إلى تلك المادية الأخرى لألوان الزيت التي تتأكد وتأخذ مكان الصدارة بذاتها ومن أجل متعتها البصرية، لكنها رغم ذلك تتمتع بجدارة مرضية.

وعلى أية حالة، فإن أيًّا من القراءتَين يُمكِن وصفُها بأنها **تأويلية**، بالمعنى الذي يؤخذ به العمل، في شكله الخامل، الشيئي كمفتاحٍ أو كعرضٍ لواقع أشمل يحلُّ محلَّه بوصفه حقيقته النهائية. ونحن بحاجةٍ الآن إلى النظر إلى أحذية من نوعٍ آخر، ومما يسرُّ أن نستطيع اللجوء بحثًا عن تلك الصورة إلى العمل المُنجَز أخيرًا للشخصية المحورية في الفن البصري المعاصر. ومن الواضح أن لوحة آندي وارهول Andy Warhol باسم **أحذية تراب الماس** لم تعُد تتحدث إلينا براهنية حذاء فان جوخ، بل إنني، في الحقيقة، أميل إلى

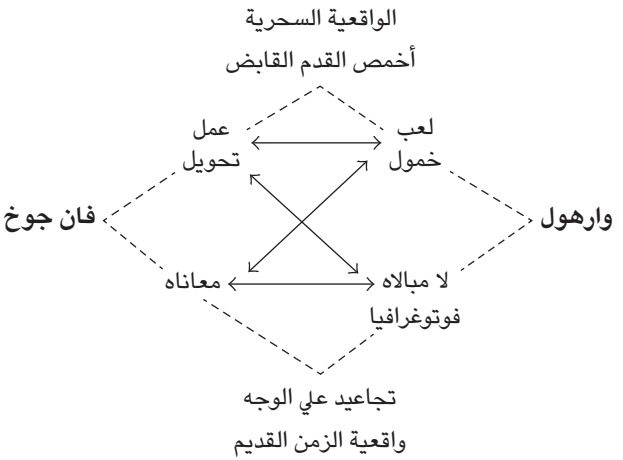
القول بأنها لا تتحدث إلينا حقًّا على الإطلاق؛ فلا شيء في هذه اللوحة ينظِّم حتى أدنى مكان للمشاهد، الذي يواجهها عند منعطف ممرٍّ في متحف أو قاعة عرض بكل بداهة شيء طبيعي يتعذر شرحه؛ فعلى مستوى المضمون، علينا أن نقنع بما هو الآن أشياء صنمية أوضح، بالمعنى الفرويدي وكذلك بالمعنى الماركسي (يلاحظ ديريدا Derrida في أحد المواضع، فيما يخص الحذاء الفلاحي Paar Bauerschuhe الهيدجري، أن حذاء فان جوخ هو زوجٌ من الأحذية المختلفة الجنس، التي لا تسمح لا بالشذوذ ولا بإضفاء الطابع الصنمي). إلا أن أمامنا، الآن، مجموعةً عشوائية من الأشياء الميتة المعلَّقة معًا على قماش اللوحة مثل اللفت، مجتزة عن عالم حياتها السابق مثل كوم الأحذية المتخلِّف من أوشفيتز أو بقايا ومخلَّفات حريقٍ مأساوي وغير مفهوم في صالة رقص مزدحمة. من هنا، فليس لدى وارهول طريقة لإكمال اللفتة التأويلية ولكي نعيد إلى هذه البقايا كل ذلك السياق المُعاش الأوسع لقاعة الرقص أو الحفلة الراقصة، عالم الموضة المرفهة أو المجلات المتألقة. ويصبح هذا أكثر تناقضًا على ضوء المعلومات البيوجرافية؛ فقد بدأ وارهول مهنته الفنية كرسامٍ تجاري لموضات الأحذية وكمصممٍ لنوافذ العرض التي تبرُز فيها أخفافٌ وأحذيةٌ خفيفة متنوِّعة. وفي الحقيقة، يغري المرء أن يثير هنا — بشكلٍ سابق لأوانه بكثير — أحد الموضوعات المحورية بصدد ما بعد الحداثة نفسها وأبعادها السياسية المحتملة؛ فعمل آندي وارهول في الحقيقة يدور محوريًّا حول إبراز الطابع السلعي، وصور لوحة الإعلانات الضخمة لزجاجة الكوكاكولا أو علبة حَسَاء كامبل، التي تبرز في الصدارة بوضوح صنمية السلعة المرتبطة بالانتقال إلى رأس المال المتأخر، **يجب** أن تكون تعبيرات سياسية نقدية وقوية. وإذا لم تكن كذلك، فسوف يودُّ المرء بالتأكيد أن يعرف السبب، وسيودُّ المرء أن يتساءل بجديةٍ أكبر عن إمكانات الفن السياسي أو الانتقادي في الفترة ما بعد الحداثية لرأس المال المتأخر.

لكن ثمَّة بعض الاختلافات الأخرى ذات المغزى بين لحظة الحداثة العليا ولحظة ما بعد الحداثة، بين حذاء فان جوخ وأحذية آندي وارهول، يجب أن نتناولها الآن بإيجازٍ شديد. أول هذه الاختلافات وأكثرها وضوحًا هو ظهور نوعٍ جديد من التسطيح أو انعدام العمق، نوعٍ جديد من السطحية بأشد معانيها حرفية، ربما كان أكبر ملمحٍ شكلي لكل اتجاهات ما بعد الحداثة التي ستكون أمامنا فرصة العودة إليها في عددٍ من السياقات الأخرى.

ثم علينا بالتأكيد أن نتوصل إلى تفاهمٍ مع دور الفوتوغرافيا والصورة الفوتوغرافية السالبة في الفن المعاصر من هذا النوع؛ وهذا، في الحقيقة، هو ما يُسبغ طابع الموت على صورة وارهول، التي تميت رشاقة أشعة إكس الثلجية فيها العين المتشيئة للمشاهد بطريقة لا يبدو أن لها أيَّ علاقة بالموت أو هاجس الموت أو قلق الموت على مستوى المضمون. كأن علينا هنا، في الحقيقة، أن نكتفيَ بقلب لفتة فان جوخ الطوباوية؛ في العمل الأسبق يتحول عالم مبتلًى عن طريق أمر وفعل إرادة نيتشوي إلى صرير لون طوباوي. وهنا، على النقيض، كأن السطح الخارجي والملون للأشياء — المنحطة والملوثة سلفًا باندراجها ضمن صور الإعلانات المصقولة — قد انتُزع منها ليكشف عن الشريحة التحتية الميتة بالأبيض والأسود للصورة الفوتوغرافية السالبة التي تتخلَّلها. ورغم أن هذا النوع من موت عالم المظاهر يصبح ثيمة في أعمالٍ معيَّنة لوارهول، خصوصًا في مجموعات حوادث المرور أو الكرسي الكهربائي، فلم يعُد ذلك، فيما أظن، مسألة مضمون بل مسألة تبدُّل أساسي أكبر في عالم الأشياء ذاته — الذي أصبح الآن منظومةً من النصوص أو الأشباه simulacra — وكذلك في نظرة الذات.

كل هذا يصل بي إلى ملمحٍ ثالث سأناقشه هنا، هو ما سأُسمِّيه خمود العاطفة Waning of affect في الثقافة ما بعد الحداثية. بالطبع، لن يكون دقيقًا الإيحاء بأن كل عاطفة، كل أحساس أو شعور، كل ذاتية، قد تلاشت من الصورة الجديدة. وفي الحقيقة ثمَّة عودة لما هو مكبوت في **أحذية تراب الماس**، ابتهاج تزييني، تعويضي، غريب، يشير إليه العنوان نفسه بوضوح، هو، بالطبع وميض التبر، تلألؤ الرمل المذهب الذي يعزل سطح اللوحة لكنه يظل يُومض تجاهنا. فكِّر، رغم ذلك، في أزهار رامبو Rimbaud السحرية «التي تبادلك النظر» أو بومضات العين البهية المنذرة للجذع الإغريقي العتيق عند ريلكه Rilke، الذي ينذر الذات البورجوازية أن تغيِّر حياتها؛ لا شيء من هذا النوع هنا في الاختلاج المجاني لهذا الغشاء التزييني النهائي، في عرضٍ مثير للاهتمام للنسخة الإيطالية من هذا المقال،[٩] يوسع ريموتشيزيراني Remo Ceserani صنمية الأقدام هذه إلى صورةٍ رباعية العناصر تُضيف إلى التعبيرية «الحداثية» الفاغرة لحذاء فان جوخ–هايدجر، سَوْرة الانفعال pathos «الواقعية» لـ ووكر إيفانز وجيمس آجي Walker Evans & James Agee (غريب أن تتطلب سَوْرة الانفعال فريقًا هكذا!)؛ بينما نجد أن ما بدا مثل تشكيلةٍ عشوائية لموضات الأمس لدى وارهول يكتسب، عند ماجريت Magritte، الواقع الجسماني للعضو البشري ذاته، الأكثر شبحيةً الآن من الجلد الذي هو مطبوع فوقه، إن ماجريت، الفريد

بين السوريواليين، قد نجا من المد والجزر انتقالًا من الحديث إلى ما بعده، وأصبح خلال ذلك شيئًا شبيهًا بشعار ما بعد حداثي؛ هو الاحتباس Preclusion اللاكاني، الغريب، بلا تعبير. إن الفصامي المثالي، في الحقيقة، من السهل أن يبهج بشرط أن يُحشر حاضر أبدي أمام العيون، التي تحدِّق بنفس الذهول في حذاءٍ قديم أو في اللغز العضوي النامي بعنادٍ لظفر قدمٍ إنسانية. من هنا يستحق تشيزيراني مكعبًا سيميوطيقيًّا خاصًّا به:



لكن، ربما كانت أفضل طريقة لتناول خمود العاطفة، أوليًّا، هي عن طريق الشخوص الإنسانية، ومن الواضح أن ما قلناه عن إضفاء الطابع السلعي على الأشياء يصلُح بنفس القوة بالنسبة للذوات الإنسانية لدى وارهول؛ للنجوم — مثل مارلين مونرو — الذين اكتسَوا هم أنفسهم بالطابع السلعي وتحوَّلوا إلى صورٍ لأنفسهم. وهنا أيضًا، فإن العودة الفظَّة إلى المرحلة الأقدم للحداثة العليا تقدِّم موعظةً مختصرة عن التحول موضوع البحث. بالطبع، فإن لوحة **الصرخة** لـ إرفارد مونش Edvard Munch هي تعبيرٌ قياسي عن التيمة الحداثية الكبرى للاستلاب، وانعدام القانون، والوحدة والتفتُّت الاجتماعي، والعزلة، هي شعار برنامجي فعلي لما اصطُلح على تسميته عصر القلق. وسوف تجري قراءتها هنا ليس فقط كتجسيدٍ للتعبير عن ذلك النوع من العاطفة، بل وفضلًا عن ذلك، كتفكيكٍ فعلي لنفس جماليات التعبير، الذي يبدو أنه ساد الكثير مما نسمِّيه الحداثة العليا لكنه تلاشى — لأسبابٍ عملية ونظرية — في عالم ما بعد الحداثة. ونفس مفهوم التعبير expression

يفترض سلفًا، في الحقيقة، بعضَ الانفصال في إطار الذات، ومع ذلك ميتافيزيقا كاملة عن الداخل inside والخارج outside، عن الألم الأخرس داخل الجوهر الفرد [المونادmonad واللحظة التي يجد فيها هذا «الشعور» إسقاطه عندئذٍ ويتخارج، بوصفه لفتةً أو صرخة، تواصلًا يائسًا وتجسيدًا دراميًّا خارجيًّا للإحساس الداخلي.

ربما تكون اللحظة قد حانت لقول شيءٍ عن النظرية المعاصرة، التي، بين أشياء أخرى، التزمَت بمهمة نقد وتكذيب نفس هذا النموذج التأويلي للداخل والخارج، وبوصم النماذج من هذا القبيل بأنها أيديولوجيةٌ وميتافيزيقية. لكن ما يُسمَّى اليوم باسم النظرية المعاصرة — أو بالأحرى، الخطاب النظري — هو نفسه أيضًا، كما أودُّ أن أجادل، ظاهرة ما بعد حداثية على وجه الدقة؛ ومن ثَم يكون من عدم الاتساق أن ندافع عن صدق استبصاراته النظرية في وضعٍ يكون فيه نفس مفهوم «الصدق» هو نفسه جزءًا من المتاع الميتافيزيقي الذي تسعى ما بعد البنيوية إلى التخلص منه. وما نستطيع أن نقترحه على الأقل هو أن النقد ما بعد-البنيوي لما هو تأويلي، لما سأدعوه اختصارًا بنموذج العمق، مفيد بالنسبة لنا باعتباره عرضًا بالغ الدلالة لنفس ثقافة ما بعد الحداثة التي هي موضوعنا هنا.

وبسرعة، يمكننا القول إنه علاوةً على النموذج التأويلي للداخل والخارج الذي تطوِّره لوحة مونش، جرى عمومًا في النظرية المعاصرة التبرؤ من أربعة نماذج عمقٍ أساسية على الأقل: (١) النموذج الديالكتيكي للجوهر والمظهر (مع مجموعة كاملة من مفاهيم الأيديولوجيا أو الوعي الزائف التي تميل إلى مصاحبته)؛ و(٢) النموذج الفرويدي للكامن والظاهرة، أو الكبت (الذي هو، بالطبع، هدف كراسة فوكوه البرنامجية والمميزة **الرغبة في المعرفة** La volonté de savoir [تاريخ الجنس])؛ و(٣) النموذج الوجودي للأصالة وعدم الأصالة الذي ترتبط تيماته البطولية أو التراجيدية ارتباطًا وثيقًا بذلك التعارض الكبير الآخر بين الاستلاب ونزع الاستلاب، وهو بدَورِه ضحية من ضحايا الفترة ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثية؛ و(٤) مؤخرًا، التعارض السيميوطيقي الكبير بين الدال والمدلول، الذي حُلَّت خيوطه وتم تفكيكه بسرعة خلال فترة ذروته القصيرة في الستينيات والسبعينيات. وما يحلُّ محلَّ نماذج العمق المتنوِّعة هذه هو في الأغلب مفهوم عن الممارسات، والخطابات، واللعب النصِّي، التي سنفحص فيما يلي بنياتها السانتاجماتية الجديدة، ويكفينا الآن أن نلاحظ هنا أيضًا أن العمق يحلُّ محلَّه السطح، أو أسطح متعددة (وما يُطلَق عليه عادةً اسم التناص [تفاعل النصوص] intertextuality لم يعُد، بهذا المعنى، مسألة عمق).

وليس انعدام العمق هذا مجرد استعارة؛ إذا أمكن أن يجرِّبه فيزيقيًّا «وحرفيًّا» أيُّ شخصٍ يمضي مُصعِدًا فيما اعتاد ريموند تشاندلر أن يسمِّيه بانكرهيل، قادمًا من أسواق

تشيكانو الكبرى عند تقاطع برودواي والشارع الرابع في وسط مدينة لوس أنجلوس؛ حيث سيواجهه بغتة الجدار الضخم الذي يقف وحيدًا لمحكمة ويلزفارجو Wells Fargo (من تصميم سكيدمور، وأوينجز، وميريل Skidmore, Owings and Merrill) — وهو جدار يبدو أنه لا يوجد أي حجمٍ يسنده، أو أن حجمه المفترض (مربع؟ شبه منحرف؟) يتعذر تحديده تمامًا تحديده على نحوٍ غريب. هذا اللوح الضخم من النوافذ، ببُعدَيه اللذَين يتحدَّيان الجاذبية، يحوِّل الأرض الصلبة التي نق عليها، لحظيًّا، إلى محتويات فانوس سحري مجسم stereopticon، أشكال من كرتون تتتابع جانبيًّا هنا وهناك حولنا، والتأثير البصري واحد من كل الجوانب؛ منظر مثل الصخرة الضخمة في فيلم ستانلي كوبريك Stanley Kubrick ٢٠٠١،[١٠]* التي تواجه مشاهديها مثل قدَرٍ ملغز، مثل دعوة إلى تحولٍ تطوُّري. إذا استطاع قلب المدينة الجديد ذو الطابع المتعدد القومية أن يُلغي بفعالية النسيج المدمر الأقدم للمدينة الذي يجري استبداله بعنف، أفلا يمكن قول شيءٍ مماثل عن الطريقة التي يجعل بها هذا السطح الجديد الغريب بطريقته القاطعة أنساقَ إدراكنا الأقدم للمدينة عتيقة وغير ذات هدف، دون أن يقدِّم نسقًا بديلًا؟

وإذا عدنا الآن للحظة أخيرة إلى لوحة مونش، فإنه يبدو واضحًا أن **الصرخة** تقطع، بطريقةٍ راقية لكن ببراعة، جماليات تعبيرها ذاتها، بينما تظل سجينة في إطارها؛ فمضمونها الإيمائي يؤكد بالفعل على فشلها الخاص؛ حيث إن مجال المسموع، الصرخة، الذبذبات الفجَّة للحنجرة البشرية، لا تتمشى مع الوسط التعبيري (وهو شيء يجري التأكيد عليه داخل العمل عن طريق افتقار القزم إلى آذان). إلا أن الصرخة الغائبة تعود، كما هو الحال، في جدلٍ من الحلقات واللوالب، تتجه دوائرها بإحكامٍ متزايد نحو تلك التجربة الأشد غيابًا للوحدة والقلق الوحشيَّين اللذَين كان على الصرخة نفسها أن «تعبِّر» عنهما. وتخط تلك الحلقات نفسها على السطح المرسوم على شكل تلك الدوائر الكبيرة المتحدة المركز التي تصبح فيها الذبذبة الصوتية مرئية في النهاية، مثلما على سطح صفحة من الماء، في ارتدادٍ لا نهائي ينبع من الشخص الذي يُعاني ليصبح هو نفس جغرافية عالم يتحدثُ فيه الألم نفسه الآن ويرنُّ خلال المنظر الخلوي وغروب الشمس الماديَّين. الآن يصبح العالم المرئي هو جدار الجوهر الفرد [الموناد] الذي تُسجَّل وتُنقش عليه هذه «الصرخة التي تسري خلال الطبيعة» (كلمات مونش):[١١] إن المرء ليفكِّر في تلك الشخصية عند لوتريامون Lautréamont، التي بعد أن نمت داخل غشاء محكم وساكن، مزقَته بصرختها عندما أبصرت بشاعة الإله؛ ومن ثَم انضمَّت إلى عالم الصوت والعناء.

كل هذا يوحي بفرضيةٍ تاريخية أكثر عمومية: هي أن المفاهيم من قبيل القلق والاستلاب (والخبرات التي تناظرها، مثلما في **الصرخة**) لم تعُد مناسبة في عالم ما بعد الحداثي. أن شخوص وارهول العظيمة — مارلين نفسها أو إيدي سيدجويك Edie Sedgwick — الحالات الشهيرة للاحتراق وتدمير الذات لفترة نهاية الستينيات، ستبدو وكأن شيئًا لم يعُد يجمعها سواء مع هستيريا وعُصاب أيام فرويد أو مع تلك الخبرات القياسية للعزلة والوحدة الجذريتَين، لغياب القانون، للتمرد الفردي، للجنون على طريقة فان جوخ، التي سادت فترة الحداثة العليا. هذا التحول في ديناميات الباثولوجيا الثقافية يمكن تشخيصه على أنه تحوُّل حل فيه تفتُّت الذات محل استلابها.

هذه التعبيرات تذكِّرنا حتمًا بإحدى أكثر التيمات رواجًا في النظرية المعاصرة، ألا وهي تيمة «موت» الذات نفسها — نهاية الجوهر الفرد أو الأنا أو الفرد البورجوازي المستقل ذاتيًّا — والتأكيد المصاحب لذلك، سواء كمثلٍ أعلى أخلاقي جديد أو كوصفٍ إمبيريقي، على **الإزاحة عن المركز** لتلك الذات أو النفس التي كانت سابقًا في المركز. (من بين الصياغتَين الممكنتَين لهذه المقولة–الصياغة التاريخية النزعة، أن ذاتًا متمركزة كانت موجودة ذات حين، في فترة الرأسمالية الكلاسيكية والعائلة النووية، قد تحلَّلَت اليوم في عالم البيروقراطية التنظيمية؛ والموقف ما بعد البنيوي الأكثر راديكالية، الذي لم توجد بالنسبة له تلك الذات قط في المقام الأول، بل شكَّلَت شيئًا من قبيل السراب الأيديولوجي — فإنني أميل بديهيًّا إلى الصياغة الأولى؛ أما الأخرى فلا بد على أية حال أن تأخذ في اعتبارها شيئًا من قبيل «واقع المظهر»).

إلَّا أننا يجب أن نضيف أن مشكلة التعبير هي نفسها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمفهومٍ عن الذات باعتبارها وعاءً يشبه الجوهر الفرد، يجري التعبير عن الأشياء التي تُحس داخله بإسقاطها نحو الخارج. إلا أن ما يجب أن نشدِّد عليه الآن، هو الدرجة التي يصمد أو يسقط بها مفهوم الحداثة العليا عن **الأسلوب** الفريد، مع المُثل الجماعية المصاحبة له عن الرواد أو الطليعة الفنية أو السياسية، وذلك مع صمود أو سقوط تلك المقولة (أو الخبرة) الأقدم عما يسمَّى بالذات المتمركزة.

هنا أيضًا تقف لوحة مونش كتأملٍ مركَّب لهذا الموقف المعقد؛ فهي تبيِّن لنا أن التعبير يستلزم مقولة المونـاد الفرد، لكنها تبيِّن لنا كذلك الثمن الفادح الذي يجب دفعُه مقابل هذا الشرط المسبق، مُسبِغة الدرامية على التناقض التَّعِس المتمثل في أنك حين تؤسِّس ذاتيتك الفردية كحقلٍ مكتفٍ بذاته ومجالٍ مغلَق، فإنك من ثَم تعزل نفسك عن كل شيءٍ آخر، وتحكم على نفسك بالوحدة الغبية للمونـاد، المدفون حيًّا والمحكوم عليه بزنزانة بلا مخرج.

من المفترض أن ما بعد الحداثة تشير إلى نهاية هذا المأزق، الذي تستبدله بمأزقٍ جديد؛ فنهاية الأنا البورجوازية، أو المونـاد، تجلب معها بلا شكٍّ نهاية الباثولوجيات النفسية لتلك الأنا — ما سمَّيتُه أنا بخمود العاطفة. لكنها تعني نهاية ما هو أكثر من ذلك — مثلًا، نهاية الأسلوب، بمعنى ما هو فريد وشخصي، نهاية ضربة الفرشاة الفردية المميزة (كما تجد رمزها في الأولوية البازغة للاستنساخ الميكانيكي). أما بالنسبة للتعبير والمشاعر أو العواطف، فإن التحرُّر، في المجتمع المعاصر، من اللامعيارية anomie الأقدم للذات المتمركزة قد يعني كذلك ليس مجرد التحرر من القلق فحسب، بل التحرر من كل نوعٍ آخر من المشاعر أيضًا؛ حيث لم يعُد ثمَّة وجودٌ لذاتٍ تقوم بالشعور. هذا لا يعني القول بأن المنتَجات الثقافية لحقبة ما بعد الحداثة مفرغة تمامًا من الشعور، بل بالأحرى أن تلك المشاعر — التي يكون من الأفضل والأدق، مقتفين أثر ج. ف. ليوتار، أن ندعوها «كثافات» intensities — هي الآن طافية بحرية ولا شخصية وتميل إلى أن يسودها نوع من البهجة؛ الأمر الذي سنودُّ الرجوع إليه فيما بعدُ.

إلا أن خمود العاطفة، كان من الممكن أيضًا توصيفه، في السياق الأضيق للنقد الأدبي، بأنه خمود التيمات الحداثية-العليا العظيمة في الزمن والزمنية، الألغاز الرثائية لـ **المدة** duree والذاكرة (الأمر الذي يجب فهمه تمامًا على أنه مقولةٌ للنقد الأدبي مرتبطة بالحداثة العليا بقَدْر ما هي مرتبطة بالأعمال نفسها). لكن، قيل لنا كثيرًا إننا الآن نسكن فيما هو تزامني [سانكروني] synchronic وليس فيما هو تتابعي [دياكروني] diachronic، وأظن أنه يمكن الجدال إمبيريقيًّا على الأقل، بأن حياتنا اليومية، خبرتنا النفسية، لغتنا الثقافية تسودها اليوم مقولاتُ المكان وليس مقولات الزمان، مثلما في الفترة السابقة للحداثة العليا.[١٢]

٢

إن اختفاء الذات الفردية، مع النتيجة الشكلية المترتبة على ذلك، والمتمثلة في عدم التوفر المطَّرد للأسلوب الفردي، يُولد اليوم الممارسة الشاملة تقريبًا لما يمكن أن يسمَّى المقابسة [الباستيش] Pastiche. هذا المفهوم، الذي ندين به لتوماس مان Thomas Mann (في الدكتور فاوستوس Doktor Faustus)، الذي كان يدين به بدوره لعمل أدورنو Adorno العظيم عن دربي التجريب الموسيقى المتقدم (وهما التخطيط الابتكاري لدى

شونبرج Schoenberg والتوفيقية اللاعقلانية لدى سترافينسكي Stravinsky)، يجب تمييزه تمييزًا عن فكرة المحاكاة الساخرة [الباروديا] Parody الأكثر قبولًا.

من المؤكَّد أن المحاكاة الساخرة وجدَت مجالًا خصبًا في خصوصيات المحدثين وأساليبهم التي «لا تقبل التقليد»؛ الجملة الفوكنرية الطويلة، على سبيل المثال، بأسماء الأفعال التي تقطع النفس فيها؛ وصور الطبيعة عند لورنس، المرصَّعة بتعبيراتٍ عاميةٍ نزقة؛ ترسيب والاس ستيفنز العنيد لأجزاء الكلام غير الجوهرية (التملصات المعقَّدة من كلمة مثل)؛ الانقضاضات القدرية (لكن القابلة للتنبؤ في النهاية) لدى مالر Mahler من سَورة المشاعر الأوركسترالية الجيَّاشة إلى إحساس أكورديون القرية؛ ممارسة هايدجر الرصينة-التأملية للاشتقاق الزائف كطريقة لـ «البرهان» ... كل هذه الأشياء تدهش المرء باعتبارها سماتٍ مميزة، بقَدْر ما تحيد بتباهٍ عن معيارٍ يُعيد حينئذٍ تأكيد نفسه، بطريقةٍ ليست عدائيةً بالضرورة، عن طريق محاكاةٍ منهجيةٍ للمبالغات الإرادية فيها.

لكن في القفزة الجدلية من الكم إلى الكيف، فإن انفجار الأدب الحديث إلى حشدٍ من الأساليب والطرائق الأسلوبية الخاصة قد تبعه تفتُّتٌ لغوي للحياة الاجتماعية نفسها إلى النقطة التي أصاب الأفول فيها المعيار ذاته؛ إذ تم اختزاله إلى كلام وسائل إعلامٍ محايد ومتشيِّئ (شديد البعد عن الطموحات الطوباوية لمخترعي لغة الإسبرانتو أو الإنجليزية الأساسية)، يصبح هو نفسه عندئذٍ مجرد لهجةٍ خاصة بين لهجاتٍ عديدة. هكذا تصبح الأساليب الحداثية شفرات ما بعد حداثية. أما كون التشعُّب المذهل للشفرات الاجتماعية اليوم إلى رطاناتٍ مهنية وانضباطية (لكن كذلك إلى شارات تماسُكٍ عرقي، ومرتبط أحد الجنسَين، وسلالي، وديني وفئوي-طبقي)، كونه ظاهرةً سياسية أيضًا، فهذا ما تبيِّنه بدرجةٍ كافيةٍ مشكلة السياسة المتناهية الصغر micropolitics. إذا كانت أفكار طبقةٍ حاكمة هي الأيديولوجيا السائدة (أو المُهيمِنة) للمجتمع البورجوازي ذات حين، فإن البلدان الرأسمالية المتقدمة اليوم هي حقلٌ للتنافر الأسلوبي والخطابي دون معيار. يواصل سادة بلا وجوه إدارة الاستراتيجيات الاقتصادية التي تُكبِّل وجودنا، لكنهم لم يعودوا بحاجة إلى فرض كلامهم (أو أنهم عاجزون عن ذلك من الآن فصاعدًا). وما بعد أمية العالم الرأسمالي المتأخر لا تعكس الآن غياب أي مشروعٍ جماعي عظيم فحسب، بل كذلك عدم توفُّر اللغة القومية الأقدم ذاتها.

في هذا الوضع تجد المحاكاة الساخرة نفسها دون وظيفة؛ لقد عاشت، وذلك الشيء الجديد الغريب الذي هو المقابسة يأتي ببطء ليأخذ مكانها. إن المقابسة، مثل المحاكاة

الساخرة، هي محاكاة أسلوبٍ خاص أو فريد، مميز، هي ارتداء قناعٍ لغوي، حديث بلغةٍ ميتة. لكنها ممارسةٌ محايدة لتلك المحاكاة، بدون أيٍّ من الدوافع الأخرى للمحاكاة الساخرة، مقطوعة الصلة بالحافز التهكُّمي ومفرغة من الضحك ومن أيِّ اقتناعٍ بأنه بمحاذاة اللغة الشاذة التي استعرتُها للحظة، ما زال ثمَّة بعض السواء اللغوي الصحي. هكذا فإن المقابسة هي محاكاةٌ ساخرةٌ جوفاء، تمثال ذو حدقاتٍ عمياء، وهي تمثل بالنسبة للمحاكاة الساخرة ما يمثله ذلك الشيء الحديث الآخر المثير للاهتمام والأصيل تاريخيًّا؛ أي ممارسة نوعٍ من المفارقة الجوفاء، بالنسبة لما يسمِّيه وين بوث Wayne Booth باسم «المفارقات المستقرة» للقرن الثامن عشر.

ومن ثَم، سيبدو أن تشخيص أدورنو التنبُّئى قد تحقَّق، لكن بطريقةٍ سلبية؛ فليس شونبرج (الذي لمح هو بالفعل عُقم نسَقه المنجَز) بل سترافينسكي هو السلف الحقيقي للإنتاج الثقافي ما بعد الحداثي؛ لأنه مع انهيار الأيديولوجيا الحداثية-العليا عن الأسلوب — ما هو فريد ولا تُخطئه العين مثل بصماتك ذاتها، ولا يقبل المقارنة مثل جسدك ذاته (الذي هو، بالنسبة لرولان بارت Roland Barthes المبكِّر، نفس مصدر الابتكار والتجديد الأسلوبيَّين) — لم يعُد أمام منتجي الثقافة من مكانٍ يلجَئون إليه سوى الماضي؛ محاكاة الأساليب الميتة، الحديث من خلال كل الأقنعة والأصوات المُختزَنة في المُتحَف الخيالي لثقافة أصبحت الآن عالمية.

هذا الوضع يُحدد بداهة ما يسمِّيه مؤرخو العمارة باسم «النزعة التاريخية historicism»؛ أي، الالتهام العشوائي لكل أساليب الماضي، اللعب بالإيحاء الأسلوبي العشوائي، وبشكلٍ عام ما وصفه هنري لوفيفر Henri Lefebvre بأنه الأولوية المتزايدة للـ «جديد». إلا أن هذا الحضور الكلي للمقابسة لا يتنافر مع نوعٍ معيَّن من الدعابة، وليس بريئًا من كل عاطفة؛ أنه يتمشى على الأقل مع الإدمان — مع شهيةٍ استهلاكيةٍ كاملة أصيلة تاريخيًّا موجهة لعالمٍ تحوَّل إلى مجرد صور لنفسه وللأحداث الزائفة و«الاستعراضات» (وهو مصطلح الموقفين Situationists) لمثل هذه الأشياء سنحتفظ بمفهوم أفلاطون في «الشبيه» simulacrum، النسخة طبق الأصل التي لم يوجد لها أصلٌ مطلقًا. بشكلٍ ملائم تمامًا، تخرج ثقافة الشبيه إلى الحياة في مجتمعٍ تم فيه تعميم قيمة التبادل إلى النقطة التي تنمحي عندها نفس ذكرى قيمة الاستعمال، مجتمع لاحظ عنه جي ديبور Guy Debord، في عبارة غير عادية، أن فيه «أصبحت الصورة هي الشكل النهائي للتشيؤ السلعي» (مجتمع الاستعراض) (The Society of the Spectacle).

الآن يمكن توقُّع أن يمارس المنطق المكاني الجديد للشبيه تأثيرًا هائلًا على ما أعتاد أن يكون الزمن التاريخي، وبذلك تعدل الماضي نفسه؛ إن ما كان ذات حين، في الرواية التاريخية كما يعرفها لوكاتش، هو النسب العضوي للمشروع الجماعي البورجوازي — ذلك الذي ما زال، بالنسبة لكتابة التاريخ الانعتاقية لشخصٍ مثل أ. ب. طومسون E. P. Thompson أو بالنسبة لـ «التاريخ الشفهي» الأمريكي، بالنسبة لبعث الموتى من الأجيال المجهولة التي أخرس صوتها، ذلك الذي ما زال هو البعد الاسترجاعي الذي لا غنى عنه لأي إعادة توجيه حيوية لمستقبلنا الجماعي — قد أصبح هو نفسه في هذه الأثناء مجموعةً هائلةً من الصور، شبيهًا فوتوغرافيًّا حاشدًا. وشعار جي ديبور القوي أكثر ملاءمة الآن لـ «ما قبل تاريخ» مجتمع محروم من كل تاريخية، مجتمع لا يزيد ماضيه الخاص المفترض كثيرًا عن مجموعة من الاستعراضات التي يعلوها التراب. في اتساقٍ أمين مع النظرية اللغوية ما بعد البنيوية، فإن الماضي بوصفه «مرجعًا» referent يجد نفسه بالتدريج موضوعًا بين أقواس، ثم ممحوًّا برُمَّته، تاركًا إيانا وليس لدينا سوى نصوص.

لكن لا يجب الاعتقاد بأن هذه العملية تصاحبها اللامبالاة، بل على العكس، فإن التكثيف الراهن الملحوظ لإدمان الصورة الفوتوغرافية هو نفسه عرضٌ ملموس لنزعةٍ ليبيديةٍ تقريبًا، كلية الحضور، وتلتهم كل شيء. وكما لاحظت بالفعل، يستخدم المعماريون هذه الكلمة (المفرِطة في تعدُّد معانيها) للتعبير عن التوفيقية الهائنة للعمارة ما بعد الحداثية، التي تلتهم، عشوائيًّا ودون مبدأ بل باستمتاع، كل أساليب الماضي المعمارية وتجمع بينها في كياناتٍ مفرطة الإثارة. وكلمة حنين لا تدهش المرء باعتبارها كلمةً مرضية تمامًا للتعبير عن ذلك الانبهار (وخصوصًا حين يفكر المرء في ألم حنين حداثي حقًّا تجاه ماضٍ بعيدٍ عن متناول أيِّ استعادة إلا الاستعادة الجمالية)، إلا أنها توجِّه انتباهنا إلى ما هو تبدٌّ ثقافي أشد عمومية لهذه العملية في الفن والذوق التجاريَّين، وأعني ما يُطلَق عليه اسم سينما الحنين (أو ما يسميه الفرنسيون موضة **العودة إلى الوراء** la mode rétro).

إن أفلام الحنين تعيد بناء كل موضوع المقابسة وتطرحه في مستوًى جماعي واجتماعي؛ حيث تنكسر أشعة المحاولة اليائسة لتملك ماضٍ مفقود، خلال منشور القانون الحديدي لتغير الموضة وأيديولوجيا الجيل البازغة. والفيلم الافتتاحي لهذا الخطاب الجمالي الجديد، وهو فيلم جورج لوكاس بعنوان شخبطات أمريكية (١٩٧٣م) George Lucas’s American Graffiti، وضع لنفسه مهمة استعادة الواقع الضائع والمذهل منذ ذلك الحين، لحقبة أيزنهاور، وذلك ما حاولَته أفلامٌ عديدة منذ ذلك الحين؛ ويميل المرء إلى أن يشعر

بأن الخمسينيات، بالنسبة للأمريكيين على الأقل، تظل موضوع الرغبة الضائع المتميز[١٣] — ليس فقط في استقرار ورفاهية سلامٍ أمريكي Pax Americana بل أيضًا في البراءة الساذجة الأُولى لدوافع الثقافة المضادة المتمثلة في الروك آندرول المبكِّر وفي عصابات الشباب (وهكذا سيكون فيلم كوبولا بعنوان **رامبل فيش** Coppola's Rumble Fish هو المرثية المعاصرة التي تبكي انقضاء هذه الدوافع، رغم أن هذه المرثية نفسها ما زالت مصوَّرة على نحوٍ متناقض بأسلوب سينما الحنين الأصيل). ومع هذا الإنجاز الأوَّلي، تنفتح فتراتٌ جيلية أخرى أمام الاستعمار الجمالي؛ كما تشهد الاستعادة الأسلوبية للثلاثينيات الأمريكية والإيطالية في فيلم بولانسكي **الحي الصيني** وفيلم برتولوتشي **الممتثل** Il Conformista، على التوالي، والأكثر إثارةً للاهتمام، والأكثر إشكالية، هي تلك المحاولات الأخيرة، من خلال هذا الخطاب الجديد، لفرض الحصار سواء على حاضرنا وماضينا المباشر أو على تاريخٍ أبعد مسافة يفلت من الذاكرة الوجودية للأفراد.

وفي مواجهة هذه الموضوعات النهائية — حاضرنا الاجتماعي، والتاريخي، والوجودي، والماضي بوصفه «مرجعًا» referent — فإن عدم اتساق لغة فن «حنين» ما بعد حداثية مع التاريخية historicity الأصيلة يصبح واضحًا على نحوٍ درامي. إلا أن التناقض يدفع هذا النمط إلى ابتكاريةٍ شكلية جديدة معقَّدة ومثيرة للاهتمام، ومن المفهوم أن سينما الحنين لم تكن قط مسألة «تمثيل» representation عتيقة الطراز للمضمون التاريخي، بل إنها بدلًا من ذلك قاربَت «الماضي» من خلال التضمين الأسلوبي، ناقلة «ماضية الماضي» Pastness عن طريق الخصائص البرَّاقة للصورة، و«ثلاثينية الثلاثينيات» 1930s-ness أو «خمسينية الخمسينيات» عن طريق صفات الموضة (وفي هذا تتبع وصفة بارت Barthes **في الأساطير** Mythologies، الذي رأَى أن التضمين هو الإمداد بالجوانب المثالية الخيالية والمتعلِّقة بالنموذج الأصلي؛ Sinic مثلًا، بوصفها نوعًا من «مفهوم» ديزني-إبكوت Disney Epcot عن الصين).

ويمكن ملاحظة الاستعمار العديم الحس للحاضر من جانب موضة الجنين في فيلم لورنس كاسدان Lawrence Kasdan الأنيق **حرارة الجسد** Body Heat، وهو إعادة صياغةٍ بعيدة على طريقة «مجتمع الوفرة» لرواية جيمس كين M. Cain بعنوان **تعويض مزدوج** Double Indemnity، إعادة صياغة في جوٍّ بلدةٍ صغيرة معاصرة في فلوريدا على مبعدة بضع ساعات بالسيارة من ميامي. إلا أن كلمة إعادة صياغة remake تنطوي على مفارقةٍ زمنية إلى الدرجة التي يكون بها وعينا بالوجود المسبق لنُسخٍ أخرى (أفلام سابقة

مأخوذة عن الرواية وكذلك الرواية نفسها) الآن جزءًا مكونًا وجوهريًّا من بنية الفيلم؛ وبتعبيرٍ آخر، فإننا الآن في «تناصٍّ» يُعد سمةً مقصودة، وداخلية للتأثير الجمالي ومحركًا لتضمينٍ جديد عن «ماضية الماضي»، وعمقًا تاريخيًّا-زائفًا، يحلُّ فيه تاريخ الأساليب الجمالية محل التاريخ «الواقعي».

إلا أن بطاريةً كاملة من العلامات الجمالية تبدأ، منذ البداية، في إبعاد الصورة المعاصرة رسميًّا عنا في الزمن؛ فتنسيق التيترات بأسماء المشاركين في الفيلم على طريقة الفن التزييني art deco، مثلًا، تفيد على الفور في برمجة المشاهد وفق نمط «حنين» التلقِّي الملائم (واقتباسات الفن التزييني [آرت ديكو] لها نفس الوظيفة تقريبًا في العمارة المعاصرة، مثلما في مركز إيتون سنتر المشهور في تورنتو Toronto's Eaton Centre).[١٤] وفي نفس الوقت، تُنشَّط إشارات معقَّدة (لكنها شكلية خالصة) إلى مؤسسة نظام النجوم ذاتها، تنشط نوعًا مختلفًا بعض الشيء من تفاعل التضمينات.

فالبطل، ويليام هيرت William Hurt، واحد من جيلٍ جديد من «نجوم» السينما، مكانتُه متميزة بشكلٍ ملحوظ عن مكانة الجيل السابق من النجوم الكبار من الرجال، أمثال ستيف ماكوين أو جاك نيكولسون (أو حتى، براندو، بدرجةٍ أبعد)، ناهيك عن اللحظات الأسبق في تطوُّر مؤسَّسة النجوم؛ فالجيل السابق مباشرة كانوا يطرحون أدوارهم المختلفة من خلال وعن طريق شخصياتهم المعروفة خارج الشاشة، التي كانت تُوحي عادةً بالتمرُّد وعدم الامتثال. أما الجيل الأخير من النجوم الممثلين فيواصل تأكيد الوظائف التقليدية للنجومية (وأبرزها الجانب الجنسي) لكن في غيابٍ مطلق لـ «الشخصية» بالمعنى الأقدم، وبنوعٍ من المجهولية في تمثيل الشخصيات (تصل لدى ممثلين مثل هيرت إلى أبعاد براعة ممتازة، لكنها من نوعٍ شديد الاختلاف عن براعة براندو أو أوليفييه الأقدم). لكن «موت الذات» هذا في مؤسَّسة النجوم الآن، يفتح الباب أمام إمكانية تفاعل للإيحاءات التاريخية بالنسبة لأدوارٍ أقدم بكثير — في هذه الحالة الأدوار المرتبطة بكلارك جيبل — بحيث إن نفس أسلوب الأداء يمكن الآن أن يخدم بوصفه «عنصر تضمين» للماضي.

وأخيرًا، فإن أماكن الأحداث قد تم تأطيرها بصورةٍ استراتيجية ببراعةٍ فائقة؛ بحيث يتم تجنُّب معظم الإشارات التي عادةً ما تنقل الإحساس بمعاصرة الولايات المتحدة في حقبتها المتعدِّدة القومية؛ فأماكن البلدة الصغيرة تتيح للكاميرا تجنُّب مشهد ناطحات سحاب السبعينيات والثمانينيات (رغم أن فصلًا محوريًّا في الرواية يتضمن التدمير الفاجع للمباني الأقدم من جانب مضاربي الأراضي)، بينما تم بعنايةٍ حذف عالم الأشياء في يومنا

الحاضر–الأعمال الفنية والأدوات، التي يفيد طرازها على الفور في تحديد تاريخ الصورة؛ من ثَم، فإن كل شيء في الفيلم يتآمر لطمس معاصرته الرسمية، وليجعل من الممكن للمشاهد أن يتلقَّى الحكاية وكأنها تدور في ثلاثينياتٍ أبدية، فيما وراء الزمن التاريخي الواقعي. هذا التناول للحاضر عن طريق اللغة الفنية للشبيه simulacrum، أو المقابسة للماضي الذي يمثِّل نموذجًا أصليًّا stereotypical، يُضفي على الواقع الراهن وعلى انفتاح التاريخ الحاضر سحر ومسافة سرابٍ برَّاق. لكن هذه الموضة الجمالية الجديدة المذهلة نشأَت هي نفسها كعرضٍ مركَّب لخمود تاريخيتنا، لخمود الإمكانية المُعاشة في أن نخبر التاريخ بطريقةٍ فعَّالة ما؛ ومن ثم، لا يمكن القول إنها تنتج هذا الإخفاء الغريب للحاضر بواسطة قوَّتها الشكلية الخاصة، بل توضِّح مجرد توضيح، من خلال هذه التناقضات الداخلية، فظاعة وضعٍ نبدو فيه عاجزين بصورةٍ متزايدة عن صياغة تمثيلات لخبرتنا الراهنة الخاصة.

أما بالنسبة لـ «التاريخ الواقعي» نفسه — الموضوع التقليدي على أي نحوٍ عرفناه، لما اعتاد أن يعرف بأنه الرواية التاريخية — فسوف يكون أكثر إيحاء أن نستدير الآن لذلك الشكل والوسط الأقدم، وأن نقرأ مصيره ما بعد الحداثي في عمل واحد من الروائيين اليساريين القلائل الجادِّين والمجدِّدين الذين يعملون في الولايات المتحدة اليوم، والذي تغتذي كتبه على التاريخ بالمعنى الأكثر تقليدية ويبدو، حتى الآن، أنه يُحدِّد معالم لحظاتٍ جيلية متعاقبة في «ملحمة» التاريخ الأمريكي، تتعاقب بينها؛ فرواية أ. ل. **دوكتوروف** E. L. Doctorow بعنوان **راجتايم** Ragtime تقدِّم نفسها رسميًّا باعتبارها بانوراما للعقدَين الأولَين من القرن (مثل رواية **معرض العالم** World’s Fair)؛ أما أحدث رواياته، **بيلي باثجيت** Billy Bathgate، فإنها مثل **لوون ليك** Loon Lake تقدِّم الثلاثينيات.

والكساد الكبير، بينما تعرض **كتاب دانييل** The Book of Daniel أمامنا، في تقابلٍ مؤلم، اللحظتَين العظيمتَين لليسار القديم واليسار الجديد، لشيوعية الثلاثينيات والأربعينيات وراديكالية الستينيات (وحتى روايته المبكِّرة عن الغرب الأمريكي يمكن القول إنها تتلاءم مع هذا المخطَّط وتحدِّد بطريقة أقل تعقيدًا وأقل في الوعي الذاتي الشكلي، نهاية حدود أواخر القرن التاسع عشر).

وكتاب دانييل ليست الوحيدة بين هذه الروايات التاريخية الخمس الكبرى التي تقيم صلةً روائيةً صريحة بين حاضر القارئ والكاتب وبين الواقع التاريخي الأقدم الذي هو موضوع العمل؛ والصحفة الأخيرة المدهشة من رواية **لوون ليك**، التي لن أكشفَ

النقابَ عنها، تفعل ذلك أيضًا بطريقةٍ شديدة الاختلاف؛ ومن المثير للاهتمامِ أن نلاحظ أن النسخة الأولى من **راجتايم**[١٥] تضعُنا صراحةً في حاضرنا، في منزل الروائي في نيوروشيل، بنيويورك، الذي يصبح على الفور مشهد ماضيه «الخيالي» في سنة ١٩٠٠م. وقد تم حجب هذه التفصيلة من النص المنشور، وبذلك انقطعَت رمزيًّا حبال مرساها وتحرَّرَت الرواية لتطفوَ في عالمٍ جديد من الزمن التاريخي الماضي علاقته بنا إشكالية في الحقيقة. إلا أن أصالة اللفتة يمكن أن تُقاس بالحقيقة الوجودية الواضحة المتمثِّلة في أنه لم يعُد يبدو أن ثمَّة أيَّ علاقةٍ عضوية بين التاريخ الأمريكي الذي نتعلمه من الكتب المدرسية وبين الخبرة المُعاشة للمدينة الراهنة المتعدِّدة القومية، الشاهقة المباني، المصابة بالركود التضخُّمي، مدينة الصحف وحياتنا اليومية.

إلا أن أزمةً في التاريخية، تندرج بشكلٍ ملازم في سماتٍ شكلية عديدة أخرى مثيرة للاهتمام في قلب هذا النص؛ فموضوعه الرسمي هو الانتقال من سياسةٍ عمالية وجذرية سابقة على الحرب العالمية الأولى (الإضرابات الضخمة) إلى الابتكار التكنولوجي والإنتاج السلعي الجديد لأعوام العشرينيات (صعود هوليوود والصورة بوصفها سلعة)؛ إن النسخة المحرفة عن رواية كلايست Kleist المسمَّاة **ميشايل كولهاس** Michael Kohlhaas، الفصل الغريب، المأساوي، لتمرُّد البطل الزنجي، يمكن التفكير فيه على أنه لحظةٌ متصلة بهذه العملية. أما أن راجتايم لها مضمونٌ سياسي وحتى ما يشبه أن يكون «معنًى» سياسيًّا، فيبدو واضحًا على أية حال وقد مفصلَته ليندا هتشيون Linda Hutcheon ببراعةٍ على أساس عائلاتها الثلاث المتوازية؛ عائلة المؤسَّسة، الأنجلو-أمريكية، والعائلتَيْن الهامشيتَيْن الأوروبية المهاجرة والأمريكية السوداء. يُبعثر حدث الرواية مركز الأولى ويحرِّك الهوامش إلى «المراكز» المتعدِّدة للحكاية، في مجازٍ شكلي للديموغرافيا الاجتماعية لأمريكا الحضرية. وعلاوةً على ذلك، ثمَّة نقدٌ مستفيض للمُثل الديمقراطية الأمريكية من خلال تقديم صراعٍ طبقي يجد جذوره في الملكية الرأسمالية وسلطة الأثرياء. إن كولهاوس الأسود، وهوديني الأبيض، وتاته المهاجر كلهم من الطبقة العاملة، وبسبب ذلك — وليس بالرغم منه — يمكنهم جميعًا، من ثَم، أن يعملوا لخلق أشكالٍ جمالية جديدة (راجتايم، فودفيل، أفلام).[١٦]

لكن هذا يوضِّح كل شيء فيما عدا الشيء الجوهري، مُضفيًا على الرواية تماسكًا للموضوع يُثير الاعجاب، كان يُمكن أن يخبره قلة من القُراء بينما هم يُعربون جمل موضوعٍ لغوي يمسكونه قريبًا جدًّا من أعينهم بحيث لا يمكن أن يتطابق مع هذه

المنظورات. وهتشيون محقة تمامًا، بالطبع، وهذا هو ما كان يمكن أن تعنيه الرواية إذا لم تكن عملًا فنيًّا ما بعد حداثي. وأحد الأسباب هو أن موضوعات التمثيل، الشخوص الروائية المزعومة، ليست متكافئة وذات ماهيات لا تقبل المقارنة، كما هي الحال، مثل الزيت والماء — حيث إن هوديني هو شخصية **تاريخية**، وتاته شخصية **قصصية** وكولهاوس شخصية **تناصية** — وهو شيء من الصعوبة بمكان أن يجعل مقارنةً تفسيريةً من هذا النوع صالحة. وفي نفس الوقت، تتطلب التيمة المنسوبة إلى الرواية نوعًا آخر من التمحيص؛ حيث إنها يمكن إعادة صياغتها في نسخةٍ كلاسيكية من «تجربة هزيمة» اليسار في القرن العشرين، وبالتحديد، في أطروحة أن نزع تسييس الحركة العمالية يرجع إلى وسائل الإعلام أو الثقافة عمومًا (ما تسمِّيه هي هنا بـ «أشكال جمالية جديدة»). هذا، حقًّا، في اعتقادي، شيء يشبه الستارة الخليفة الرثائية، ما لم يكن المعنى لـ **راجتايم**، وربما لعمل دوكتوروف عمومًا؛ لكننا، حينئذٍ، سنكون بحاجة إلى طريقةٍ جديدة لوصف الرواية باعتبارها شيئًا يشبه تعبيرًا لاواعيًا واستكشافًا يقوم على التداعي لهذه العقيدة اليسارية، هذا المعتقَد التاريخي أو شبه-الرؤية بعين عقل «الروح الموضوعية». وما سيودُّ ذلك الوصف أن يسجِّله هو التناقض المتمثل في أن عملًا يبدو واقعيًّا مثل **راجتايم** هو في الحقيقة عملٌ غير تمثيلي يجمع بين دالاتٍ فانتازية من عددٍ متنوعٍ من الوحدات الأيديولوجية في نوعٍ من الهولوجرام hologram.[١٧]*

والنقطة التي أودُّ إيضاحها، رغم ذلك، ليست فرضيةً ما عن التماسك بين التيمات في هذه الرواية المُزاحة عن المركز، بل العكس، وبالتحديد، أن الطريقة التي تفرض بها هذه الرواية نوعَ القراءة تجعل من المستحيل عمليًّا أن نصل إلى وأن نحدِّد تيمات تلك «الموضوعات» الرسمية التي تطفو فوق النص، لكنها لا يمكن أن تتكامل في قراءتنا للعبارات. بهذا المعنى، فإن الرواية لا تُقاوِم التفسير فحسب، بل إنها منظَّمة منهجيًّا وشكليًّا لتُفسِد نوعًا أقدم من التفسير الاجتماعي والتاريخي تظهره هي ثم تسحبه بشكلٍ دائم. وحين نتذكَّر أن نقد وإنكار التفسير النظري هو مكونٌ أساسي للنظرية ما بعد البنيوية، يكون من الصعب ألا نستنتج أن دوكتوروف قد بنى عن عمدٍ هذا التوتر ذاته، هذا التناقض ذاته، في تدفق عباراته.

والكتاب مزدحم بالشخصيات التاريخية الحقيقية — من تيدي روزفلت إلى أما جولدمان، من هاري ك. ثو وستانفورد وايت إلى ج. بيربونت مورجان وهنري فورد، ناهيك عن الدور الأكثر محورية لشخصية هوديني — التي تتفاعل مع عائلةٍ خيالية، تتحد

ببساطة على أنها الأب، والأم، والأخ الأكبر، إلى آخره. وكل الروايات "التاريخية، بدءًا من روايات السير والتر سكوت نفسه Sir Walter Scott، لا شك أنها بطريقةٍ أو بأخرى تتضمن استنفارًا للمعرفة التاريخية الأسبق المكتسَبة عادة من خلال مراجع التاريخ المدرسية التي تستهدف غرض إضفاء شرعيةٍ ما من جانب هذه التقاليد القومية أو تلك — وبذلك تقيم جدلًا سرديًّا بين ما «نعرفه» فعلًا بشأن المتظاهر The Pretender، مثلًا، وبين ما نرى أنه عليه عينيًّا في صفحات الرواية. لكن نهج دوكتوروف يبدو أكثر تطرفًا من ذلك؛ وسوف أجادل بأن تحديد كلٍّ من نمطَي الشخصيات — الأسماء التاريخية والأدوار العائلية ذات الأهمية — تعمل منهجيًّا وبقوة لتشييء كل تلك الشخصيات، ولتجعل من المستحيل أمامنا أن نتلقَّى تمثيلهم بدون التدخُّل المسبق للمعرفة أو العقيدة المكتسبة فعلًا — وهو شيء يكسب النص حسًّا غير عادي بأننا رأيناه من قبل deja Vu وألفةً غريبة يميل المرء إلى ربطها بـ «عودة المكبوت» الفرويدية في «الخارق للطبيعة» The Uncanny بدل أن يربطها بأي تشكيلٍ تاريخي صُلب من جانب القارئ.

وفي نفس الوقت، فإن العبارات التي يدور فيها ذلك كله لها خصوصيتها النوعية، التي تسمح لنا بشكلٍ أكثر تجسُّدًا بأن نميِّز تطوير الحداثيين لأسلوبٍ شخصي عن هذا النوع الجديد من التجديد اللغوي، الذي لم يعُد شخصيًّا على الإطلاق لكنه ينتمي بصِلة القرابة بما سمَّاه بارت منذ زمنٍ طويل باسم «الكتابة البيضاء». وفي هذه الرواية بالتحديد، فرض دوكتوروف على نفسه مبدأ اختيار صارم لا يتم فيه سوى تلقِّي عباراتٍ تقريرية بسيطة (يغلب عليها أن يكون محركها هو فعل «الكينونة»). إلا أن التأثير ليس تأثير التبسيط المتعطِّف والعناية الرمزية التي نجدُها في أدب الأطفال، بل شيءٌ أكثر إزعاجًا، إنه حس بعنف خفي عميق ما وقع على الإنجليزية الأمريكية، لا يمكن، رغم ذلك، استشفافه إمبيريقيًّا في أيٍّ من العبارات المكتملة نحويًّا، التي يتشكل منها هذا العمل، إلا أن «تجديدات» تقنية أكثر وضوحًا ربما تقدِّم مفتاحًا لما يحدث في لغة **راجتايم**؛ فمن المعروف، مثلًا، أن مصدر كثيرٍ من التأثيرات المميزة لرواية كامو Camus، **الغريب**، يمكن إرجاعها إلى قرار المؤلف الإرادي في إحلال زمن الماضي المركَّب passé composé الفرنسي، على طول الرواية، محل أزمنة الماضي الأخرى الأكثر استخدامًا في العادة في هذا اللغة.[١٨] وأنا أوحي بأن الأمر وكأن شيئًا من هذا النوع يعمل هنا؛ كأن دوكتوروف قد عزم منهجيًّا على إحداث أثر أو مكافئ، في لغته، لزمنٍ ماضٍ لا نملكه في الإنجليزية، ألا وهو الزمن الماضي preterite في الفرنسية (أو الماضي البسيط Passé simple) الذي تُفيد حركته «الاكتمالية» Perfective، كما علمنا إميل

بنفنست Émile Benveniste، في فصل الأحداث عن مضارع المنطوق، وفي تحويل مجرى الزمن والحدث إلى عددٍ كبير من موضوعات الحدث المضبوطة المكتملة، والنهائية، والمعزولة، التي تجد نفسها منقطعة الصلة بأي موقفٍ حاضر (حتى مع فعل الحكي أو النطق).

إن أ. ل. دوكتوروف هو الشاعر الملحمي لاختفاء الماضي الراديكالي الأمريكي، لكبت التقاليد واللحظات الأقدم للتقليد الراديكالي الأمريكي؛ وما من أحد لديه تعاطفات يسارية يستطيع قراءة هذه الروايات الرائعة دون أسًى قارس هو طريقة أصيلة لمواجهة مآزقنا السياسية الراهنة في الحاضر، إلا أن الأمر المثير للاهتمام ثقافيًّا، هو أنه كان عليه أن يوصل هذه التيمة الكبرى شكليًّا (حيث إن خمود المضمون هو موضوعه على وجه الدقة) وأكثر من ذلك، كان عليه أن يطوِّر عمله عن طريق نفس المنطق الثقافي لما بعد الحداثي، الذي هو في حد ذاته علامة وعرض هذا المأزق.

إن **لوون ليك تنقل على نحوٍ أكثر بداهة استراتيجيات المقابسة (وبالأخص في إعادة اختراعها للروائي دوس باسوس** Dos Passos)؛ لكن راجتايم تظل هي النصب الأكثر تفردًا وإدهاشًا للوضع الجمالي الناشئ عن اختفاء المرجع referent التاريخي. لم تعُد هذه الرواية التاريخية لتستطيع الشروع في تمثيل الماضي التاريخي؛ فهي لا تستطيع سوى «تمثيل» أفكارنا ونماذجنا النمطية stereotypes عن الماضي (الذي يصبح بذلك على الفور «تاريخ بوب» pop history). من هنا يُعاد الإنتاج الثقافي إلى داخل فضاءٍ عقلي لم يعُد هو ذلك الفضاء العقلي للذات المونادية القديمة، بل بالأحرى ذلك الفضاء العقلي «لروح موضوعية» جمعية متدهورة؛ لم يعُد بإمكانه التحديق في عالمٍ واقعي مفترض، في إعادة بناءٍ ما لتاريخٍ ماضٍ كان هو نفسه حاضرًا ذات حين، بل إنه، مثلما في كهف أفلاطون، لا بد أن يتتبع صورنا العقلية لذلك الماضي على جدرانه المحتجزة، وإذا كان ثمَّة أيُّ واقعية بقيَت هنا، فإنها «واقعية» يقصد بها أن تستمد من صدمة إدراك ذلك الاحتجاز والوعي ببطء بوضعٍ تاريخي جديد وأصيل حكم علينا فيه أن نفتِّش فيه عن التاريخ عن طريق صور البوب والأشباه التي لدينا عن ذلك التاريخ، الذي يظل هو نفسه بعيدًا عن متناولنا إلى الأبد.

٣

تُملي علينا أزمة التاريخية الآن عودة، بطريقةٍ جديدة، إلى مسألة التنظيم الزمني عمومًا في مجال القوة ما بعد الحداثي، وفي الحقيقة، إلى مشكلة الشكل الذي سيتمكن من اتخاذه الزمن، والزمنية، وما هو سانتاجماتي، في ثقافة يسودها باطرادٍ المكان والمنطق المكاني؛

إذ لو كانت الذات، حقًّا، قد فقدَت قدرتها على أن تمدَّ بفاعلية توتراتها القبلية والبعدية عبْر المجموع الزمني وعلى أن تنظِّم ماضيها ومستقبلها في خبرةٍ متماسكة، لأصبح من الصعب أن نرى كيف يمكن للنتاجات الثقافية لتلك الذات أن تنتج أي شيءٍ سوى «أكوام من الشذرات» وممارسة لما هو متنافر ومفتَّت وصدفي عشوائيًّا. إلا أن هذه الأشياء هي، على وجه الدقة، بعض المفردات المتميِّزة التي جرى بها تحليل الإنتاج الثقافي ما بعد الحداثي (وحتى الدفاع عنه، من جانب أنصاره). إلا أنها ما زالت سماتٍ تحديدية؛ أما الصياغات الأكثر جوهرية فتحمل أسماء من قبيل النصِّية textuality، **والكتابة** écriture، أو الكتابة الفصامية، وإليها يجب أن نتحول الآن بإيجاز.

وقد وجدتُ تقرير لاكان Lacan عن الفصام مفيدًا هنا، ليس لأن لديَّ أية طريقة للتحقق من دقته الإكلينيكية، بل أساسًا لأنه — باعتباره وصفًا وليس تشخيصًا — يبدو لي أنه يقدِّم نموذجًا جماليًّا موحيًا.[١٩] وبديهي أنني شديد البعد عن التفكير في أن أيًّا من الفنانين ما بعد الحداثيين الأكثر دلالة — كيج Cage، وآشبري Ashbery، وسولرز Sollers، وروبرت ويلسون Robert Wilson، وإشماعيل ريد Ishmael Read، ومايكل سنو Michael Snow، ووارهول Warhol، أو حتى بيكيت Beckett نفسه — فصاميين بأي معنًى إكلينيكي. كذلك ليست المسألة تشخيصًا من زاوية الثقافة — و — الشخصية لمجتمعنا وفنه، على غرار الانتقادات الثقافية التي تميل إلى إضفاء الطابع النفسي أو الأخلاقي من طراز كتاب كريستوفر لاش Christopher Lasch الواسع النفوذ بعنوان **ثقافة النرجسية** The Culture of Narcissism، التي يهمني أن أباعد عنها روح ومنهجية الملاحظات الراهنة؛ إذ يمكن للمرء أن يعتقد أن ثمَّة أشياء أشد تدميرًا يمكن أن تُقال عن نظامنا الاجتماعي من تلك المتاحة من خلال استخدام المقولات السيكولوجية.

باختصار شديد، يصف لاكان الفصام بأنه انهيار في سلسلة الدلالة؛ أي، في السلسلة السانتاجماتية المتضافرة للدالات التي تشكِّل منطوقًا أو معنًى. ولا بد أن أحذف الخلفية العائلية أو التحليلية-النفسية الأكثر أرثوذكسية لهذا الموقف، التي يحوِّل لاكان شفرتها إلى اللغة عن طريق وصف المنافسة الأوديبية، ليس على أساس الشخص البيولوجي الذي هو منافسك على اهتمام الأم، بل بالأحرى على أساس ما يسميه اسم الأب، السلطة الأبوية التي تعتبر الآن وظيفة لغوية.[٢٠] ومفهومه عن سلسلة الدلالة يفترض سلفًا عن نحوٍ جوهري واحدًا من الأسس الأولية (وواحد من الاكتشافات الكبرى) للبنيوية السوسيرية، ألا وهو فرضية أن المعنى ليس علاقة واحد-لواحد بين الدال والمدلول، بين مادية اللغة، بين كلمة أو

اسم، وبين مرجعه أو مفهومه؛ فالمعنى في هذه النظرة الجديدة يتولد بواسطة الحركة من دالٍّ إلى دال. وما نسمِّيه عمومًا باسم المدلول — أي المعنى أو المضمون المفهومي لمنطوقٍ ما — يجب النظر إليه الآن على أنه تأثير-معنًى، على أنه ذلك السراب الموضوعي للدلالة الذي يتولد ويتم إسقاطه بواسطة علاقة الدالَّات فيما بينها. وحين تنكسر هذه العلاقة، حين تنقصف روابط سلسلة الدلالة، نجد أمامنا الفصام في شكل ركامٍ من دالَّاتٍ مختلفة وغير مترابطة. أما الصلة بين هذا النوع من الخلل اللغوي وبين نفس الفصامي فيمكن إدراكها، إذن، عن طريق فرضيةٍ مزدوجة؛ أولًا، أن الهوية الشخصية هي ذاتها تأثير توحيد زمني معيَّن للماضي والمستقبل مع حاضر المرء؛ وثانيًا، أن ذلك التوحيد الزمني الفعَّال هو نفسه وظيفة من وظائف اللغة، أو بالأحرى من وظائف الجملة، بينما تتحرك عبْر دائرتها التأويلية خلال الزمن. وإذا كنا عاجزين عن توحيد الماضي، والحاضر، والمستقبل في الجملة، فنحن عاجزون على نحوٍ مُماثلٍ عن توحيد ماضي، وحاضر، ومستقبل خبرتنا نحن البيوجرافية أو حياتنا النفسية. مع انهيار سلسلة الدلالة، إذن، يختزل الفصامي إلى خبرة دالَّاتٍ مادية خالصة، أو، بعبارةٍ أخرى، إلى تسلسلٍ من أشكال الحاضر الخالصة التي لا تجمعها رابطة في الزمن. وسوف نودُّ أن نطرح أسئلة عن النتائج الجمالية أو الثقافية لمثل هذا الموقف خلال برهةٍ قصيرة؛ لكن لنرَ أولًا كيف يكون الإحساس بذلك؛ أتذكَّر جيدًا جدًّا يوم حدث ذلك. كنا نقيم في الريف وكنتُ قد ذهبتُ لأتمشَّى وحيدة كما كنتُ أفعل بين حينٍ وآخر. وفجأة، بينما أمرُّ بجوار المدرسة، سمعتُ أغنية ألمانية؛ كان الأطفال يتلقَّون درسًا في الغناء. توقفتُ لأستمع، وفي تلك اللحظة اجتاحني إحساسٌ غريب، إحساسٌ يصعب تحليله لكنه يشبه شيئًا كنتُ سأعرفه جيدًا جدًّا فيما بعد — إحساسٌ مزعج باللاواقعية. بدا لي أنني لم أعُد أتعرَّف على المدرسة، وقد أصبحَت في ضخامة معسكر؛ وكان الأطفال الذين يُغنُّون سجناء، مجبرين على الغناء. بدا وكأن المدرسة وأغنية الأطفال مفصولتان عن بقية العالم. وفي نفس الوقت صادفَت عيناي حقلَ قمحٍ لم أستطع رؤية حدوده. البراح الأصفر، المتلألئ في الشمس، والمرتبط بأغنية الأطفال المسجونين في المدرسة-المعسكر الحجرية الناعمة، ملأَتني بقلقٍ بلغ منه أنني انفجرتُ أشهقُ باكية. جريتُ إلى المنزل إلى حديقتنا وبدأتُ ألعب «لأجعل الأشياء تبدو كما اعتادت أن تكون»؛ أي، كي تعود إلى الواقع. كان ذلك أول ظهور لتلك العناصر التي كانت موجودة دومًا في الإحساسات اللاحقة باللاواقعية؛ البراح الذي لا يُحد، والضوء البرَّاق، والتماع ونعومة الأشياء المادية[٢١]

في سياقنا الراهن، توحي هذه التجربة بما يلي: أولًا، أن انهيار الزمنية يطلق فجأة هذا الحاضر الزمني من عِقال كل الأنشطة والمقاصد التي قد تحدِّد بؤرته وتجعله مجالًا للممارسة؛ ومعزولًا على هذا النحو، يجتاح هذا الحاضر الذات فجأة بحيوية لا تُوصف، بمادية إدراك ساحقة في ذاتها، تطبع فعليًّا بالطابع الدرامي قوة الدالِّ المادي — أو بالأحرى، الحرفي — المنعزل، هذا الحاضر للعالم أو للدالِّ المادي يمثل أمام الذات بكثافةٍ متصاعدة، حاملًا شحنةَ عاطفةٍ غامضة، تُوصف هنا سلبيًّا على شكل القلق وفقدان الواقع، لكن يمكن للمرء كذلك أن يتخيلها إيجابيًّا على شكل نشوة، كثافة سطلة، كثافة سامة أو مولِّدة للهلوسة.

إن ما يحدث في النصِّية أو الفن الفصامي تضيئُه بصورةٍ مدهشة أمثال تلك التقارير الإكلينيكية، رغم أن الدالَّ المنعزل، في النص الثقافي، لم يعُد حالة «مُلغِزة» للعالم أو شذرة لا يمكن فهمها لكنها مُذهِلة من اللغة، بل بالأحرى شيئًا أقرب إلى جملة في عزلةٍ طليقة. فكِّر، مثلًا، في تجربة موسيقى جون كيج، التي يكون فيها عنقود من الأصوات المادية (على البيانو المجهز، مثلًا) متبوعًا بصمتٍ لا يُحتمل لدرجة أنك لا يمكن أن تتخيل أن تأتي إلى الوجود أنغامٌ صوتية أخرى، ولا أن تتخيل أنك تتذكَّر الأنغام السابقة بما يكفي لكي تقيم معها هذه الأنغام أي صلة أن فعلت. وبعض قطع السرد لدى بيكيت من هذا الطراز بدورها، وخصوصًا **وات** Watt؛ حيث إن أولوية جملة المضارع في الزمن تمزِّق بعنف النسيج السردي الذي يحاول الالتئام حولها، إلا أن المثال الذي سأعطيه، سيكون مثالًا أقل جهامة، هو نصٌّ لشاعرٍ شابٍّ من سان فرنسيسكو يبدو أن جماعته أو مدرسته — المسماة شعر اللغة أو الجملة الجديدة — قد تبنَّت التفتيت الفصامي كجمالياتٍ أساسية لها.

الصين

نحيا على العالم الثالث من الشمس. رقم ثلاثة. لا أحد يقول لنا ماذا نفعل.
الناس الذين علَّمونا العدد كانوا طيبين جدًّا.
إنه دائمًا وقتُ الرحيل.
إذا أمطرت، فإما أن تكون معك مظلتُك أو لا تكون.
الريح تطوِّح قبعتك.
الشمس تشرق أيضًا.
أودُّ لو لم تصفنا النجوم لبعضها؛ أودُّ لو فعلنا ذلك بأنفسنا.

اجرِ أمام ظلِّك.
إن أختًا تشير إلى السماء على الأقل مرَّة كل عقدٍ هي أختٌ طيبة.
المنظر الخلوي مزوَّد بمحرِّك.
القطار يأخذك إلى حديث يمضي.
جسور بين الماء.
أناس ينتشرون بمحاذاة امتداداتٍ ضخمة من الخرسانة، متجهين إلى السهل.
لا تنسَ كيف ستبدو قبَّعتُك وحذاؤك حين تكون حيث لا يعثر عليك.
حتى الكلمات الطافية في الهواء تصنع ظلالًا زرقاء.
إذا كان مذاق الشيء طيبًا أكلناه.
أوراق الشجر تتساقط. حدِّد الأشياء.
التقط الأشياء الصحيحة.
باقول لك إيه؟ إيه؟ إتعلمت أتكلم. عظيم.
الشخص الذي كان رأسه غير مكتمل أجهش بالدموع.
بينما تسقط، ماذا كان باستطاعة الدمية أن تفعل؟ لا شيء.
اذهب لتنام.
تبدو رائعًا في السراويل القصيرة. كذلك يبدو العلم رائعًا.
تمتَّع الجميع بالانفجارات.
إنه وقت الاستيقاظ.
لكن من الأفضل التعوُّد على الأحلام.
بوب بيريليمان Bob Perelman.[٢٢]

يمكن قول أشياء كثيرة عن هذا التدريب المثير على الانقطاعات؛ ليس أقلها تناقضًا معاودة ظهور معنًى كُلي أكثر توحيدًا هنا عبْر هذه العبارات المفكَّكة. وفي الحقيقة، فإنه بقَدْر ما إن هذه القصيدة قصيدةٌ سياسية على نحوٍ غريب وسري، فإنها يبدو أنها تلتقط شيئًا من إثارة التجربة الاجتماعية الهائلة، غير المكتملة، للصين الجديدة — التي لا تُقارن في التاريخ العالمي — الظهور غير المتوقع، بين القوَّتَين الأعظم، لـ «رقم ثلاثة»، طزاجة عالم أشياء جديد كامل أنتجَتْه كائناتٌ بشرية في سيطرةٍ جديدة على مصيرها المشترك؛ الحدث البارز، في المقام الأول، لجماعة من البشر أصبحت «ذاتًا للتاريخ» جديدة، وبعد الخضوع الطويل الأمد للإقطاعية والإمبريالية، تتحدث من جديد بصوتها الخاص، لنفسها، كأنما للمرة الأولى.

لكنني أردتُ أساسًا أن أبيِّن الطريقة التي يكُف بها ما سميتُه بالانفصال الفصامي أو **الكتابة** écriture، حين يصبح معممًا كأسلوبٍ ثقافي، يكُف عن إظهار علاقةٍ ضرورية بالمضمون المرضي الذي نربطُه عادةً بتعبيراتٍ مثل الفصام ويصبح في خدمة كثافات أكثر بهجة، وبالتحديد في خدمة تلك النشوة التي رأيناها تُزيح المشاعر القديمة للقلق والاستلاب.

خذ في الاعتبار، مثلًا، تقرير جان-بول سارتر Jean-Paul Sartre عن ميل مماثل لدى فلوبير Flaubert:

> إن عباراته [يخبرنا سارتر[٢٣] عن فلوبير] تنقضُّ على موضوعها، وتأخذ بخناقه، وتشلُّ حركته، وتقصمُ ظهره وتلفُّ نفسها حوله، وتتحول إلى حجر وتحجر موضوعها معها. إنها عمياء وصمَّاء، بلا دم، ولا نفس حياة؛ يفصلها صمتٌ عميق عن العبارة التي تليها؛ إنها تسقط في العدم، أبديًّا وتجر فريستها معها في ذلك السقوط اللانهائي. وأي واقع، فور أن يُوصَف، يُشطَب من السجل.

وأنا أميل إلى النظر إلى هذه القراءة على أنها نوعٌ من الخداع البصري (أو التكبير الفوتوغرافي) من طرازٍ استنسابي غير مقصود، يجري فيه منح الصدارة، على نحوٍ ينطوي على مفارقةٍ زمنية، لسماتٍ معنية كامنة أو ثانوية، ما بعد حداثية في ذاتها، لأسلوب فلوبير، إلا أنها تقدِّم درسًا مثيرًا للاهتمام في التقسيم إلى فترات وفي إعادة البناء الجدلية للسمات الثقافية السائدة والثانوية؛ لأن هذه السمات، عند فلوبير، كانت أعراضًا واستراتيجياتٍ في كل تلك الحياة بعد الوفاة واحتقار الممارسة التي يجري شجبها (بتعاطفٍ متزايد) على طول الصفحات الثلاثة الآلاف لكتاب سارتر **أحمق العائلة** Family Idiot. وحين تصبح تلك السمات هي نفسها المعيار الثقافي، فإنها تتخلَّى عن كل تلك الأشكال للعاطفة السلبية، وتصبح في خدمة استخداماتٍ أخرى، أكثر تزيينية.

لكننا لم نستنفد تمامًا بعدُ الأسرار البنيوية لقصيدة بيريلمان، التي يتضح أن لها علاقةً واهية بذلك المرجع referent المسمَّى الصين. وقد حكَى المؤلف، في الحقيقة، كيف صادف، أثناء تجواله في الحي الصيني، كتابًا من الصور الفوتوغرافية ظلَّت التعليقات عليها، المكتوبة بالإيديوجرامات (الصينية) حروفًا ميتة بالنسبة له (أو ربما دالًّا ماديًّا، كما يمكن للمرء أن يقول). وعبارات القصيدة موضع البحث هي إذن تعليقات بيريلمان الخاصة على تلك الصورة ومراجعها referent صورةٌ أخرى، نصٌّ غائب آخر، أما وحدة القصيدة فلم تعُد لتُوجَد داخل لغتها بل خارج القصيدة، في الوحدة الوثيقة لكتابٍ آخر،

غائب. وهنا ثمَّة توازٍ مدهش مع ديناميات ما يسمَّى بالواقعية الفوتوغرافية، التي بدت وكأنها عودة إلى التمثيل والتشخيص بعد الهيمنة الطويلة لجماليات التجريد حتى اتضح أن موضوعاتها لم تكن لتوجد في «العالم الواقعي» حتى، بل كانت هي نفسها صورًا فوتوغرافية لذلك العالم الواقعي، وهذه الأخيرة تحوَّلَت الآن إلى صور، تكون «واقعية» لوحة الواقعية الفوتوغرافية الآن هي الشبيه Simulacrum لها.

إلا أن هذا العرض للفصام والتنظيم الزمني كان يمكن صياغته على نحوٍ آخر، مما يعيدنا إلى فكرة هايدجر عن فجوة أو صدع بين الأرض والعالم، لكن بطريقةٍ تختلف بحدَّة مع نغمة وجدية فلسفته البالغة. وأودُّ أن أميِّز خبرة ما بعد الحداثة في الشكل بما سيبدو، كما آمل، شعارًا متناقضًا، ألا وهو فرضية أن «الاختلاف يربط»؛ فنقدنا الحديث، من ماشري Macherey فصاعدًا، كان مهتمًّا بالتركيز على التنافر والانقطاعات العميقة للعمل الفني، الذي لم يعُد موحدًا أو عضويًّا، بل هو الآن حقيبة منوَّعات فعلية أو حجرة كرار ممتلئة بالأنساق الفرعية المفكَّكة والمواد الخام العشوائية والدوافع من كل نوع. وبتعبيرٍ آخر، تحول العمل الفني الأسبق الآن إلى نص، تتقدم قراءته بواسطة التمايز وليس بواسطة التوحد. إلا أن نظريات الاختلاف نزعَت إلى التشديد على الانفصال إلى النقطة التي تميل عندها مواد النص، بما في ذلك كلماته وعباراته، إلى التساقط إلى سلبيةٍ عشوائية وخاملة، إلى تشكيلةٍ من العناصر التي تستعرض انفصالاتها أحدها عن الآخر.

ورغم ذلك، ففي أكثر الأعمال ما بعد الحداثية إثارة للاهتمام، يمكن للمرء أن يستشفَّ مفهومًا أكثر إيجابية للعلاقة، يعيد توترها الخاص إلى فكرة الاختلاف نفسها. هذا النمط الجديد من العلاقة من خلال الاختلاف قد يكون أحيانًا طريقةً متحققة جديدة وأصيلة للتفكير والإدراك؛ أما في الأغلب فيأخذ شكل دافعٍ مستحيل لتحقيق ذلك التبدل الجديد فيما لم يعُد من الممكن تسميته الوعي. وأعتقد أن الشعار الأشد إدهاشًا لهذا النمط الجديد من التفكير في العلاقات يمكن العثور عليها في عمل نام جون بايك Nam June Paik، الذي تقوم شاشاته التليفزيونية المكدَّسة أو المبعثَرة، الموضوعة على مسافاتٍ بين نباتاتٍ مورقة، أو التي تغمز لنا من سقفٍ من نجوم الفيديو الجديدة الغريبة، تقوم المرة بعد المرة بعرض مشاهدَ مرتَّبة سلفًا أو حلقات من الصور تعود على لحظاتٍ غير متزامنة على الشاشات المختلفة. عندها، نجد أن المشاهدين، الذين شتَّتَهم هذا التنوع المفكك، يمارسون الجماليات القديمة، حين يقرِّرون التركيز على شاشةٍ واحدة، كأن تتابع الصور العديم القيمة نسبيًّا الذي سيتابعونه هناك له قيمةٌ عضوية معيَّنة في حد ذاته، إلا أن المُشاهِد ما

بعد الحداثي مدعوٌّ لأن يفعل المستحيل، وتحديدًا، أن يشاهد كل الشاشات في آنٍ واحد، في اختلافها الجذري والعشوائي؛ إن ذلك المُشاهِد يطلب منه أن يتتبع التبدل التطوري لديفيد بوي David Bowie في فيلم **الرجل الذي سقط إلى الأرض** (الذي يشاهد سبعًا وخمسين شاشة تليفزيون في نفس الآن) وأن يصعد على نحوٍ ما إلى مستوًى يكون عنده الإدراك الحي للاختلاف الجذري هو في ذاته، ومن تلقاء ذاته، نمطٌ جديد لالتقاط ما اصطُلح على تسميته العلاقة: إنه شيء ما زالت كلمة **كولاج** Collage اسمًا ضعيفًا جدًّا للتعبير عنه.

٤

نحن الآن بحاجة إلى إكمال هذا العرض الاستكشافي للزمان والمكان ما بعد الحداثيَّين بتحليلٍ أخير لتلك النشوة أو تلك الكثافات التي يبدو دائمًا أنها تميِّز التجربة الثقافية الأحدث. دعونا نعيد التأكيد على ضخامة الانتقال الذي يخلِّف وراءه كآبة مباني هوبر Hopper أو التركيب الصارم على طريقة الغرب الأوسط Midwest لأشكال شيلر Sheeler، ويحل محلَّها الأسطح غير العادية لمنظر مديني على طريقة الواقعية الفوتوغرافية، يلتمع فيه حتى حُطام السيارات ببهاءٍ يبعث على الهذيان. إلا أن الابتهاج الذي تبعثه هذه الأسطح الجديدة يزداد تناقضًا حيث إن مضمونها الجوهري — وهو المدينة ذاتها — قد تدهوَر وتحلَّل إلى درجة من المؤكد أنها كانت لا تزال عصية على التصوُّر في الأعوام الأولى للقرن العشرين، ناهيك عن الحقبة السابقة. كيف يمكن لنفاية المدن أن تكون بهجةً للعين حين يجري التعبير عنها بالشكل السلعي، وكيف يمكن لقفزة كمية لا مثيل لها في استلاب الحياة اليومية في المدينة أن تدخل خبرتنا الآن في شكل ابتهاجٍ هذياني جديد غريب — تلك بعض الأسئلة التي تواجهنا في هذه اللحظة من بحثنا. كذلك لا يجب إعفاء الشكل البشري من البحث رغم أنه يبدو واضحًا أن الجماليات الجديدة قد بدأت تحس بأن تمثيل الفراغ نفسه قد أصبح لا يتمشَّى مع تمثيل الجسم؛ إنه نوعٌ من تقسيم العمل الجمالي أوضح مما هو في أيٍّ من المفاهيم التوليدية الأسبق عن المنظر الطبيعي، وعرض أشد شؤمًا في الحقيقة. إن الفراغ المتميز للفن الأحدث مناهضٌ جذريًّا للتشبه بالإنسان، مثلما في حجرات الاستحمام الخالية في عمل دوج بوند Doug Bond. ورغم ذلك، فإن الصنمية النهائية المعاصرة للجسم الإنساني تأخذ اتجاهًا مختلفًا في تماثيل دوان هانسون Duane Hanson؛ اتجاه ما سميتُه باسم الشبيه Simulacrum، الذي تكمُن وظيفتُه الغريبة فيما كان يمكن أن يسمِّيه سارتر نزع واقعية derealization مجمل العالم المحيط للواقع اليومي. وبعبارةٍ

أخرى فإن لحظة الشك والتردُّد لديك تجاه تنفُّس وحرارة هذه الأشكال المصنوعة من البوليستر، تميل إلى أن ترتدَّ إلى الكائنات البشرية التي تتحرك حولك في المتحف وإلى أن تحولها هي أيضًا، للحظة بالغة القِصَر، إلى أشباه ميتة بلون الجلد في حد ذاتها، وهكذا يفقد العالم عمقه لحظيًّا ويهدِّد بأن يتحول إلى جلدٍ برَّاق، إلى وهمٍ مجسم، إلى قصاصات من صورٍ فيلمية بلا كثافة. لكن هل هذه الآن تجربة تثير الرعب أم الابتهاج؟

وقد ثبت أن من المفيد أن نفكِّر في مثل هذه التجارب من خلال ما أفردته سوزان سونتاج Susan Sontag، في عبارةٍ ذات نفوذ، على أنه فن الـ «كامب» Camp. وأنا أقترح ضوءًا فاحصًا مختلفًا بعضَ الشيء عن ذلك، على أساس التيمة الراهنة الرائجة بنفس القَدْر، تيمة «السامي» Sublime، كما أعيد اكتشافها في أعمال أدموند بيرك Edmund Burke وكانط Kant، أو ربما يودُّ المرء أن يمزج التصورَين في شكل شيءٍ من قبيل السامي من نوع الكامب أو السامي «الهستيري»؛ فقد كان السامي بالنسبة لبيرك خبرة تشارف الرعب، كان اللمحة القدرية، في دهشة، وذهول، ورهبة، لما يبلغ من ضخامته أن يسحق الحياة البشرية برُمَّتها؛ ثم هذَّب كانط هذا الوصف ليضم مسألة التمثيل ذاتها، حتى يصبح موضوع السامي ليس مجرد مسألة القوة الطاغية وعدم التناسب الفيزيقي للكيان العضوي الإنساني مع الطبيعة، بل كذلك حدود التخيُّل وعدم قدرة العقل الإنساني على إعطاء تمثيل لتلك القوى الهائلة. تلك القوى، كان بيرك، في لحظته التاريخية عند فجر الدولة البورجوازية الحديثة، قادرًا فقط على صياغتها مفهوميًّا في علاقتها بما هو مقدَّس، بينما يواصل حتى هايدجر التفكير في علاقةٍ شبحية مع مشهدٍ خلوي ومجتمع ريفي فلاحي عضوي سابق على الرأسمالية، هو الشكل الأخير لصورة الطبيعة في زماننا.

إلا أن من الممكن، اليوم، التفكير في ذلك كله بطريقةٍ مختلفة، في لحظة أفولٍ جذري للطبيعة ذاتها؛ إذ إن «درب الحقل» عند هايدجر، قد دمَّرته، في نهاية الأمر، الرأسمالية المتأخرة على نحوٍ لا خلاص منه ولا عودة فيه، دمَّرته الثورة الخضراء، والاستعمار الجديد، والمدينة العملاقة، التي تمدُّ طُرقها الضخمة فوق الحقول القديمة وقطع الأرض الخالية وتحول «منزل الوجود» الهيدجري إلى محميات، ما لم يكن إلى عشش الصفيح الأشد بؤسًا، العديمة التدفئة؛ التي تبتليها الجرذان. إن **الآخر** بالنسبة لمجتمعنا لم يعُد، بهذا المعنى، هو الطبيعة على الإطلاق، مثلما كان في المجتمعات السابقة على الرأسمالية، بل أصبح شيئًا آخر علينا الآن أن نحدِّده.

وأنا أتلهَّف على ألا يتم إدراك هذا الشيء الآخر، بتعجُّلٍ مُفرِط، على أنه التكنولوجيا في ذاتها؛ حيث إنني سأودُّ أن أوضِّح أن التكنولوجيا هي نفسها هنا كمجاز لشيءٍ آخر. إلا أن التكنولوجيا يمكن أيضًا أن تفيد كاختزالٍ دقيق لتحديد تلك الطاقة الهائلة الإنسانية تحديدًا والمناهضة للطبيعة للعمل الإنساني الميت المختزن في آلاتنا — طاقة مستلبة، ما يسميه سارتر الغائية — العكسية لما هو عملي-خامل، التي تستدير نحونا وضدنا في أشكالٍ لا يمكن التعرُّف عليها، ويبدو أنها تشكِّل الأفق الطوباوي-الفاسد dystopian الشامل لممارستنا الجماعية وكذلك لممارستنا الفردية.

لكن التطور التكنولوجي في وجهة النظر الماركسية هو نتيجة تطور رأس المال وليس لحظةً نهائية محدَّدة قائمة بذاتها؛ ومن ثم سيكون من المناسب أن نميِّز بين مختلف أجيال طاقة الآلات، بين مختلف مراحل الثورة التكنولوجية في إطار رأس المال نفسه. وأنا هنا أقتفي أثر إرنست ماندل Ernest Mandel، الذي وضع الخطوط العريضة لثلاثٍ من تلك الانقطاعات الأساسية أو القفزات الكمية في تطور الآلات في ظل رأس المال:

> إن الثورات الأساسية في تكنولوجيا الطاقة — تكنولوجيا إنتاج الآلات المحركة بواسطة الآلات — تبدو هكذا على أنها اللحظة المحدَّدة في ثورات التكنولوجيا ككل. إنتاج الآلات بمحركات تُدار بالبخار منذ عام ١٨٤٨م؛ وإنتاج الآلات بمحركات الكهرباء والاحتراق الداخلي منذ تسعينيات القرن التاسع عشر؛ وإنتاج الآلات بالأجهزة الإلكترونية وأجهزة الطاقة النووية منذ أربعينيات القرن العشرين — هذه هي الثورات الثلاث العامة في التكنولوجيا التي ولَّدها نمط الإنتاج الرأسمالي منذ الثورة الصناعية «الأصلية» في أواخر القرن الثامن عشر[٢٤]

هذا التقسيم المرحلي يؤكد الأطروحة العامة لكتاب ماندل **الرأسمالية المتأخرة**؛ ألا وهي أنه حدثَت ثلاث لحظاتٍ أساسية في الرأسمالية، كل واحدةٍ منها تشير إلى توسعٍ جدلي بالنسبة للمرحلة السابقة عليها. وهذه هي رأسمالية السوق، ومرحلة الاحتكار أو مرحلة الإمبريالية، ثم مرحلتنا، المسماة خطأً الرأسمالية ما بعد الصناعية، التي من الأفضل تسميتها مرحلة رأس المال المتعدد القومية. وقد أشرتُ بالفعل إلى أن تدخُّل ماندل في السجال ما بعد الصناعي ينطوي على فرضية أن الرأسمالية المتأخرة أو المتعددة القومية أو الاستهلاكية، بدلًا من أن تكون غير متسقة مع تحليل ماركس العظيم للقرن التاسع عشر، فإنها تشكِّل، على النقيض، أنقي شكل لرأس المال ظهر حتى الآن، تشكِّل توسعًا استثنائيًّا

لرأس المال إلى مساحاتٍ لم تكتسب الطابع السلعي حتى الآن. هكذا فإن الرأسمالية الأنقى لعصرنا تصفِّي جيوب التنظيم ما قبل الرأسمالي التي تحمَّلَتها حتى الآن واستغلَّتها بطريقة ريعية tributary ويميل المرء، في ارتباطٍ بذلك، إلى الحديث عن تغلغلٍ واستعمارٍ جديد وأصيل تاريخيًّا للطبيعة وللاوعي؛ ألا وهو تدمير زراعة العالم الثالث السابقة على الرأسمالية بواسطة الثورة الخضراء، وصعود صناعة وسائل الإعلام والإعلان. وعلى أية حال، سيكون قد أصبح واضحًا أن تقسيمي المرحلي الثقافي لمراحل الواقعية، والحداثة، وما بعد الحداثة، مُستلهَم من مخطَّط ماندل الثلاثي كما يؤكده هذا المخطط.

يمكننا، من ثَم، الحديث عن فترتنا على أنها عصر الآلة الثالث؛ وعند هذه النقطة يجب أن نعيد طرح مشكلة التمثيل الجمالي التي تطوَّرَت بوضوحٍ فعلًا في تحليل كانط السابق للسامي؛ حيث إن من المنطقي أن نتوقع أن العلاقة بالآلة وتمثيلها ستتغيَّر جدليًّا مع كل واحدةٍ من هذه المراحل المختلفة نوعيًّا من التطور التكنولوجي.

ومن المناسب أن نسترجع إثارة الآلات في لحظة رأس المال السابقة على لحظتنا، ابتهاج المستقبلية، على الأخص، واحتفاء مارينيتي Marinetti بالمدفع الرشاس والسيارة. وما زالت هذه شعاراتٍ واضحة، عُقدًا نحتية للطاقة تمنح الملموسية والتشخيص للطاقات المحرِّكة لتلك اللحظة الأسبق للتحديث. أما مكانة هذه الأشكال الانسيابية الخطوط فيمكن قياسُها عن طريق حضورها المجازي في مباني لوكوربوزييه Le Corbusier، تلك الهياكل الطوباوية الضخمة تشمخ، مثل عديدٍ من سفن الركَّاب البخارية الهائلة، فوق المشهد المديني لأرضٍ قديمةٍ مهدمة.[٢٥] كذلك تمارس الآلات نوعًا آخر من الفتنة في أعمال فنانين مثل بيكابيا Picabia ودوشامب Duchamp، اللذَين لا وقت لدينا لدراستهما هنا؛ لكن دعوني أذكِّر، من باب الاكتمال، الطرق التي سعى بها الفنانون الثوريون أو الشيوعيون في الثلاثينيات إلى إعادة امتلاك هذه الإثارة لطاقة الآلات من أجل إعادة بناء بروميثيوسية للمجتمع الإنساني ككل، مثلما عند فرنان ليجيه Fernand Léger وديجو ريبيرا Diego Rivera.

وبديهي على الفور أن تكنولوجيا لحظتنا نحن لم تعُد تملك نفس القدرة على التمثيل؛ فلا التوربين، ولا حتى روافع شيلر Sheeler للغلال ولا المداخن، ولا التطوير الباروكي للأنابيب وسيور نقل الحركة، ولا حتى الخطوط الانسيابية الجانبية للقطار — كل المَركَبات السريعة مركزة في حالة سكون — بل الكومبيوتر، الذي ليس لِغلافه الخارجي قوة بصرية ولا شعارية، ولا حتى للهياكل الخارجية لمختلف أجهزة وسائل الإعلام، مثلما الحال مع

ذلك الجهاز المنزلي المسمَّى التليفزيون الذي لا يُمفصِل شيئًا بل بالأحرى ينحصر إلى الداخل implodes،[٢٦*] حاملا سطح الصورة المبطط في داخله.

تلك الآلات هي في الحقيقة آلات إعادة إنتاج[٢٧*] وليست آلات إنتاج، وتفرض على قدرتنا على التمثيل الجمالي مطالب مختلفة تمامًا عما كانت تفعل عبادة الآلات الأقدم، المحاكاتية نسبيًّا للحظة المستقبلية، عبادة تمثال أقدم يمثل السرعة — والطاقة. هنا تكون علاقتنا أقل بالطاقة الحركية مما هي بكل أنواع عمليات إعادة الإنتاج الجديدة؛ وفي النتاجات الأضعف لما بعد الحداثة، عادةً ما تميل التجسيدات الجمالية لتلك العمليات إلى الانزلاق مرةً أخرى، على نحوٍ أكثر ارتياحًا، إلى مجرد تمثيل تيماتي[٢٨*] للمضمون — إلى حكايات عن عمليات إعادة الإنتاج، تضم كاميرات السينما، والفيديو، وأجهزة التسجيل، وكل تكنولوجيا إنتاج وإعادة إنتاج الشبيه (والانتقال من فيلم أنطونيوني Antonioni الحداثي بعنوان Blow-up[٢٩*] إلى فيلم دي بالما De Palma ما بعد الحداثي بعنوان Blow-out هو انتقالٌ نموذجي هنا)؛ فحين يصوغ المعماريون اليابانيون، مثلًا، بناءً على شكل تقليدٍ ديكوري لأكوامٍ من الكاسيتات، فإن الحل تيماتي[٢٩*] وتلميحي في أفضل الحالات، رغم أنه عادةً ما يكون مرحًا.

إلا أن شيئًا آخر يميل إلى الظهور في أكثر النصوص ما بعد الحداثية حيوية، وهذا هو الإحساس بأنه، وراء كل موضوع أو مضمون، يبدو العمل وكأنه ينزع السِّدادة على نحوٍ ما، عن شبكات عملية إعادة الإنتاج ومن ثَم يقدِّم لنا لمحةً داخل سامٍ Sublime ما بعد حداثي أو تكنولوجي، يسجِّل قوَّته أو أصالته نجاح تلك الأعمال في استحضار فضاءٍ ما بعد حداثي جديدٍ كامل بازغ حولنا؛ ومن ثَم تظل العمارة، بهذا المعنى، هي اللغة الجمالية المحظوظة؛ والانعكاسات المشوهة أو المفتتة لسطحٍ زجاجي هائل على آخر يمكن اعتبارها نموذجًا للدور المركزي للسيرورة ولإعادة الإنتاج في ثقافة ما بعد الحداثة.

إلا أنني، كما قلتُ، أودُّ أن أتجنَّب الإيحاء بأن التكنولوجيا هي بأي حال «العامل المحدد النهائي» سواء لحياتنا الاجتماعية اليومية أو لإنتاجنا الثقافي؛ فهذه الأطروحة، بالطبع، تتفق مع التصور ما بعد-الماركسي للمجتمع ما بعد الصناعي. لكنني، بدلًا من ذلك، أودُّ أن أشير إلى أن تمثيلاتنا الخاطئة لشبكة اتصالات أو كومبيوتر هائلة ليست سوى تصويرٍ مشوه لشيءٍ أعمق، هو مجمل النظام العالمي لرأسمالية اليوم المتعددة القومية. من هنا، فإن تكنولوجيا المجتمع المعاصر فاتنة ومذهلة ليس في ذاتها بل لأنها تبدو أنها تقدم اختزالًا تمثيليًّا متميزًا لإدراك شبكة سلطة وسيطرة أصعب في إدراكها على عقولنا وخيالنا؛

ألا وهي كل الشبكة العالمية الجديدة والمُزاحة عن المركز للمرحلة الثالثة لرأس المال ذاته. هذه عمليةٌ مجازية أفضل ما تلاحظ الآن في نمطٍ كاملٍ من أدب التسلية المعاصر — ويميل المرء إلى توصيفها بأنها «بارانويا، التكنولوجيا-المتقدمة» — تكون فيها دوائر وشبكات تزاوج كومبيوتري عالمي مفترض محشودة حكائيًّا بواسطة مؤامرات متشابكة الخيوط لوكالات معلوماتٍ مستقلة ذاتيًّا لكنها متداخلة ومتنافسة بصورةٍ قاتلة في تعقيدٍ يكون عادةً أبعد من متناول العقل القارئ العادي. إلا أن نظرية المؤامرة (وتبدياتها الحكائية المبهرجة) يجب النظر إليها على أنها محاولة متدهورة — من خلال تصوير التكنولوجيا المتقدمة — للتفكير في الكلية المستحيلة للنظام العالمي المعاصر؛ فعلى أساس الواقع الآخر، الهائل والمهدد لكنه غير مدرك سوى بطريقةٍ غامضة، للمؤسسات الاقتصادية والاجتماعية، على هذا الأساس فقط، في رأيي، يمكن التنظير بدقة للسامي ما بعد الحداثي.

تلك الحكايات، التي حاولَت في البداية أن تجد تعبيرًا عنها من خلال البنية التوليدية لرواية الجاسوسية، لم تتبلور إلا مؤخرًا في نمطٍ جديد من رواية الخيال العلمي، تُدعى **سيبربانك** Cyberpunk، هي برُمَّتها تعبيرٌ عن حقائق الاندماج العابر للقوميات مثلما هي تعبيرٌ عن البارانويا الكونية ذاتها؛ أن التجديدات التمثيلية لـ ويليام جيبسون William Gibson، في الحقيقة، تميز عمله بأنه إنجازٌ أدبي استثنائي في إطار إنتاج ما بعد حداثي يغلب عليه كونه بصريًّا أو مرتبطًا بالهالة aural.

٥

الآن، وقبل الختام، أودُّ وضع خطوطٍ سريعة لتحليل مبنًى ما بعد حداثي مكتمل النضج — وهو عملٌ غير مميز، من نواحٍ عديدة للعمارة ما بعد الحداثية التي يُعد دعاتها الرئيسيون روبرت فنتوري Robert Venturi، وتشارلز مور Charles Moore، ومايكل جريفز Michael Graves، ومؤخرًا، فرانك جهري Frank Gehry، لكنه عمل يقدم في رأيي بعض الدروس المدهشة عن أصالة الفراغ Space ما بعد الحداثي. دعوني أوِّسع التصور الذي كان يتخلل الملاحظات السابقة وأجعله أكثر صراحة؛ إنني أطرح مفهوم أننا هنا في حضور شيءٍ أشبه بتبدُّل في الفراغ المبني ذاته. وأنا أوحي هنا بأننا نحن الذوات البشرية التي يتصادف وجودها داخل هذا الفراغ الجديد، لم نُجارِ ذلك التطور؛ فقد طرأ تبدُّل في الموضوع لم يصاحبه بعدُ أي تبدُّلٍ مكافئ في الذات. ونحن لا نملك بعدُ الجهاز الإدراكي لمجاراة هذا الفراغ — المُفرِط hyperspace، كما سأسمِّيه، وذلك جزئيًّا لأن عاداتنا الإدراكية

قد تشكلَت في ذلك النوع الأقدم من الفراغ الذي سميتُه فراغ [فضاء] الحداثة العليا. من هنا فإن العمارة الأحدث — مثل كثير من المنتجات الثقافية التي استحضرتُها في الملاحظات السالفة — تُعد أشبه بشيءٍ من قبيل الحافز لنا على تنمية أعضاءٍ جديدة، على توسيع مركز إحساسنا وجسدنا إلى أبعادٍ جديدة، ما زالت غير قابلة للتخيل، وربما مستحيلة في النهاية.

والمبنى الذي سأعدِّد ملامحه بسرعة شديدة هو فندق وستين، بونافنتشر Westin Bonaventure، الذي بناه في قلب مدينة لوس أنجلوس الجديدة المعماري والمطوِّر جون بورتمان John Portman، الذي تتضمن أعماله الأخرى فنادق هيات ريجنسي Hyatt Regencies المختلفة، ومركز بيتش تري سنتر Peachtree Center في أطلانتا، ومركز رينيسانس سنتر Renaissance Center في ديترويت. وقد ذكرت الجانب الشعبوي لدفاع ما بعد البلاغي ضد جوانب التقشف النخبوية (والطوباوية) لاتجاهات الحداثة المعمارية العظيمة، وبعبارة أخرى، فإن من المؤكد عمومًا أن هذه المباني الأحدث هي أعمالٌ شعبية، من جهة، وأنها تحترم الطابع الدارج لنسيج المدينة الأمريكية، من جهة ثانية؛ أي إنها لم تعُد تحاول، مثلهما فعلت روائع الحداثة العليا وآثارها الباقية، أن تحشر لغةً طوباوية جديدة، مختلفة، متمايزة، راقية، داخل نظام العلامات المبهرج والتجاري للمدينة المحيطة، لكنها تسعى بالأحرى إلى أن تتحدث بنفس تلك اللغة، مستخدمة مفرداتها وتراكيبها، كما «تعلَّمتها من لاس فيجاس»[٣٠*] الشعار الذي وضعَته لنفسها.

وبالنسبة لأولى هاتَين الصفتَين،[٣١*] فإن بونافنتشر بورتمان يؤكِّد هذا الزعم تمامًا؛ فهو مبنًى شعبي، يزوره بحماسٍ السكان المحليون والسياح على السواء (رغم أن مباني بورتمان الأخرى أنجح في هذا الصدد). لكن الإقحام الشعبوي في نسيج المدينة أمرٌ آخر، وسوف نبدأ بتناوله. هناك ثلاثة مداخل للبونافنتشر، واحد من شارع فيجيروا Figueroa والآخران عن طريق حدائقَ مرتفعة على الناحية الأخرى من الفندق، المقام على المنحدر المتبقي من تل بانكرهيل الأسبق. ولا يشبه أيها في شيء الفنادق الفخمة القديمة، ولا بوابة دخول السيارات الضخمة التي كانت مباني الأمس القريب تميل إلى إقامتها لتحدِّد مرورك من شارع المدينة إلى الداخل. إن مداخل البونافنتشر، كما هي الحال، عرضية وأقرب إلى الأبواب الخلفية؛ فالحدائق في الخلف تؤدي بك إلى الدور السادس للأبراج، وحتى هناك لا بد لك أن تهبط دورًا واحدًا حتى تجد المصعد الذي يوصلك إلى البهو. وفي هذه الأثناء، فإن المدخل الذي ما زال المرء يميل إلى اعتباره المدخل الأمامي، على شارع فيجيروا، يؤدي بك، مع متاعك وما تحمل، إلى شرفة التسوق في الدور الثاني، ومنها لا بد أن تستخدم السُّلم

المتحرِّك لتهبط إلى مكتب تسجيل النزلاء الرئيسي. وما أودُّ أن أشير إليه أولًا بصدد هذه المداخل المُغفلَة على نحوٍ غريب، هو أنها تبدو وكأنما فرضَتها مقولة انغلاقٍ جديدة تحكُم الفراغ الداخلي للفندق نفسه (وهي تسبق وتفوق الضغوط المادية التي كان على بورتمان أن يعمل تحت وطأتها). وأعتقد أنه، مع عددٍ معيَّن من المباني المميزة لما بعد الحداثة، مثل مركز البوبور في باريس Beaubourg أو مركز إيتون سنتر Eaton Centre في تورنتو، يطمح البونافنتشر إلى أن يكون فضاءً كليًّا، عالمًا كاملًا، نوعًا من المدينة المصغَّرة، بينما تُقابل هذا الفضاء الكلي الجديد ممارسةٌ جماعية جديدة، نمطٌ جديد لحركة وتجمُّع الأفراد، شيء يشبه ممارسة نوعٍ جديد وأصيل تاريخيًّا من الزحام — المفرط hypercrowd بهذا المعنى، إذن، لا يجب، من الناحية المثالية، أن يكون لمدينة بونافنتشر المصغَّرة لبورتمان أية مداخل على الإطلاق؛ حيث إن المدخل هو دائمًا خط اللحام الذي يربط المبنى ببقية المدينة التي تحوطه؛ لأن المبنى لا يودُّ أن يكون جزءًا من المدينة، بل بالأحرى معادلها وبديلها أو ما يحل محلها. وبديهيٌّ أن هذا ليس ممكنًا، ومن هنا التقليل من أهمية المدخل إلى مجرد الحد الأدنى.[٣٢] لكن هذا الانفصال عن المدينة المحيطة مختلفٌ عن انفصال صروح الأسلوب العالمي، الذي كان فيه فعل الانفصال عنيفًا، ومرئيًّا، وله دلالةٌ رمزية حقيقية جدًّا — مثلما في بيلوتيس pilotis لوكوربوزييه الضخم، الذي تفصل لفتتُه جذريًّا الفراغ الطوباوي الجديد لما هو حديث عن نسيج المدينة المتدهوِر والمتهدِّم وبذلك تتبرأ منه صراحة (رغم أن رهان الحديث كان أن هذا الفراغ الطوباوي الجديد، بقوة جدَّته سيتسع نطاقه؛ وبالتالي يغيِّر ما يحيطه بفضل قوة لغته الفراغية الجديدة). لكن البونافنتشر راضٍ بأن «يدع نسيج المدينة المتهدم يواصل الوجود في وجوده» (إذا قمنا بمحاكاةٍ ساخرةٍ لهايدجر)؛ فليس متوقعًا ولا مطلوبًا أي تأثيراتٍ أبعد، ولا أي تغييرٍ طوباوي سياسي-نمطي.

هذا التشخيص يؤكده الجلد الزجاجي العاكس الضخم، للبونافنتشر، الذي سأفسِّر الآن وظيفته على نحوٍ مختلف بعض الشيء عما فعلتُ منذ برهة حين رأيتُ أن ظاهرة الانعكاس عمومًا تطوِّر تيمات تكنولوجيا استنساخية (والقراءتان ليستا متنافرتَين رغم ذلك). أما الآن فيودُّ المرء أن يركِّز على الطريقة التي يصد بها الجلد الزجاجي المدينة خارجه، وهو صدٌّ لدينا مشابهاتٌ له في تلك النظارات الشمسية العاكسة التي تجعل من المستحيل لمحدثك أن يرى عينَيك؛ ومن ثَم فإنها تحقِّق عدوانيةً معيَّنة تجاه الآخر وسلطة عليه. بطريقةٍ مماثلة يحقِّق الجلد الزجاجي فك ارتباطٍ غريب ولا مكاني للبونافنتشر عن جواره؛ إنه ليس حتى سطحًا خارجيًّا، بقَدْر ما أنك حين تحاول النظر إلى الجدران

الخارجية للفندق لا تستطيع أن ترى الفندق نفسه، بل مجرد الصور المشوهة لكل شيء يحوطه.

الآن نصل إلى السلالم المتحركة والمصاعد. مع متعها الحقيقية جدًّا لدى بورتمان، وخصوصًا المصاعد، التي أطلق عليها الفنان اسم «منحوتات حركية هائلة»، والتي يرجع إليها الكثير من استعراض وإثارة داخل الفندق — خصوصًا في فنادق الـ هيات Hyatts؛ حيث تصعد وتهبط بلا توقف مثل زوارق جندول أو مصابيح يابانية ضخمة — مع ذلك التأكيد القصدي عليها وإفساح مكان مع الصدارة لها بذاتها، فإنني أعتقد أنه يجب النظر إلى «محرِّكات الناس» هذه (وهي لفظة بورتمان نفسه، معدَّلة من ديزني) على أنها ذاتُ دلالةٍ تفوق مجرد كونها وظائف ومكونات هندسية. ونحن نعلم، على أية حال، أن النظرية المعمارية الحديثة قد بدأت تستعير من التحليل الحكائي في المجالات الأخرى، وتُحاول أن ترى في مساراتنا الفيزيقية خلال تلك المباني حكاياتٍ أو قصصًا فعلية، ممرات دينامية ونماذج سردية يُطلب منا بوصفنا زوارًا أن نُنجزها ونُكملها بأجسادنا سردية يُطلب منا بوصفنا زوارًا أن نُنجزها ونُكملها بأجسادنا وحركاتنا ذاتها. إلا أننا، في البونافنتشر، نجد تصعيدًا جدليًّا لهذه العملية؛ إذ يبدو لي أن السلالم المتحركة والمصاعد هنا تحل محل الحركة من البداية لكنها أيضًا، وقبل كل شيء، تحدِّد نفسها بوصفها علاماتٍ وشعاراتٍ انعكاسية جديدة للحركة في ذاتها (وهذا شيء سيصبح واضحًا حين نصل إلى مسألة ما الذي يتبقَّى من الأشكال القديمة للحركة في هذا المبنى، وبالأخص المشي نفسه). هنا جرى التأكيد، وإسباغ الطابع الرمزي على، الدال وتشييء، التمشية الحكائية وأحلَّ محلها آلة نقل تصبح هي المجازي لتلك النزهة الأقدم التي لم يعُد مسموحًا لنا بالقيام بها من تلقاء أنفسنا؛ وهذا تكثيفٌ جدلي للمرجعية-الذاتية لكل الثقافة الحديثة، التي تميل إلى التكوُّر على نفسها وإلى تحديد إنتاجها الثقافي الخاص على أنه مضمونها.

لكنني أشد ارتباكًا حين يصل الأمر إلى نقل الشيء نفسه، خبرة الفراغ التي تمُر بها حين تخطو خارجًا من تلك الأدوات المجازية إلى البهو أو الرَّدهة، بعمودها المحوري الضخم المحاط ببحيرة مصغرة، وهذا كله يجد موضعه بين أبراج النزلاء السيمترية الأربعة بمصاعدها، وتحيطه شرفاتٌ صاعدة يتوِّجها سقف كأنه صوبة عند المستوى السادس. وإنني لأميل إلى القول بأن مثل هذا الفراغ يجعل من المستحيل لنا استخدام لغة الحجم أو الأحجام أكثر من ذلك؛ لأن هذه الأحجام يستحيل الإمساك بها. وفي الحقيقة، فإن الدعامات المعلَّقة تذيب هذا الفراغ الخالي بطريقة تصرف الانتباه عمدًا وبطريقةٍ منهجية عن أي

شكلٍ يفترض أن يأخذه مهما كان، بينما تعطي حركة الأعمال التجارية التي لا تتوقف الإحساس بأن هذا الخواء مكتظٌّ هنا تمامًا، أنه عنصر تكون أنت نفسك منغمسًا في قلبه، بدون أي نوع من تلك المسافة التي كانت في السابق تتيح إدراك المنظور أو الحجم، أنك في هذا الفراغ-المُفرِط منغمس حتى قمة عينَيك وجسدك؛ وإذا بدا من قبلُ أن كبت العمق ذاك الذي تحدثتُ عنه في التصوير أو الأدب ما بعد الحداثي سيكون بالضرورة صعب التحقيق في العمارة ذاتها، فربما يفيد هذا الانغماس المُربِك الآن في كونه المعادل الشكلي في الوسط الجديد.

لكن السُّلم المتحرك والمصعد هي أيضًا في هذا السياق أضدادٌ أيضًا جدلية؛ وقد نشير إلى أن الحركة الرائعة للمصعد الجندول هي تعويضٌ جدلي عن هذا الفراغ الممتلئ للردهة — إذ تمنحنا فرصة خبرةٍ مكانية مختلفة جذريًّا، لكنها مكملة؛ هي خبرة الاندفاع بسرعة إلى أعلى خلال السقف وإلى الخارج، على طولٍ واحد من الأبراج السيمترية الأربعة، مع كون المرجع، لوس أنجلوس نفسها، ممتدًّا في الخارج على نحوٍ مذهل وحتى مرعب أمامنا. لكن حتى هذه الحركة الرأسية مكبوحة؛ فالمصعد يصعد بك إلى واحدة من قاعات الكوكتيل الدوارة تلك التي، وأنت جالس فيها، تجد نفسك تدور من جديدٍ دون أن تحرِّك ساكنًا وأمامك فرصة استعراضٍ تأملي للمدينة ذاتها، التي تحولَت الآن إلى صورها هي نفسها عن طريق النوافذ الزجاجية التي تنظر إليها من خلالها.

وقد تختتم هذا كله بالعودة إلى الفراغ المركزي للبهو نفسه (مع الملاحظة العابرة أن حجرات الفندق مهمَّشة بشكل ملحوظ؛ والممرات في أقسام النزلاء واطئة السقف ومظلمة، وظيفية بأشد الصور كآبة، بينما يفهم المرء أن الحجرات من أسوأ ذوق). والهبوط درامي بما يكفي؛ إذ تسقط من حالق خلال السقف لتطرطش في البحيرة. وما يحدث حين تصل إلى هناك شيءٌ آخر، لا يمكن توصيفُه إلا بأنه اختلاط يتحرك دائريًّا، شيء من قبيل الانتقام الذي يقتصُّه هذا الفراغ ممن ما زالوا يحاولون السير خلاله. مع السيمترية المطلقة للأبراج الأربعة، يكون من المستحيل تمامًا أن تحدِّد اتجاهك في هذا البهو؛ ومؤخرًا، أُضيفَت شفراتٌ ملونة وإشارات اتجاه في محاولةٍ بائسة وموحية، لكنها يائسة، لاستعادة إحداثيات الفراغ القديم. وسأخذ، كأكثر النتائج العملية دراميةً لهذا التبدُّل المكاني تلك الورطة الشهيرة لأصحاب المحلات في الشرفات المختلفة؛ فقد اتضح منذ افتتاح الفندق عام ١٩٧٧م أن أحدًا لا يستطيع العثور أبدًا على تلك المحال، وحتى إذا حدَّدتَ مرة موقع البوتيك المناسب، فمن غير المحتمل تمامًا أن يصادفك الحظ لتحديده مرةً ثانية؛ ونتيجة لذلك، فإن مستأجري

المحال التجارية يائسون وكل البضائع تُباع بأسعارٍ مخفضة. وحين تتذكَّر أن بورتمان هو رجل أعمال بقَدْر ما هو معماري ومطور مليونير، فنان هو في نفس الوقت رأسمالي في ذاته، فلن يمكنك سوى الإحساس بأن الأمر هنا أيضًا ينطوي على شيء من «عودة المكبوت»

هكذا أصل أخيرًا إلى النقطة الأساسية بالنسبة لي هنا، وهي أن هذا التبدل الأخير في الفراغ — الفراغ-الفائق ما بعد الحداثي — قد نجح أخيرًا في تجاوُز قدرات الجسد الإنساني الفردي على أن يحدِّد موضعه، أن ينظِّم إدراكيًّا الأشياء المحيطة به مباشرة، وأن يرسم معرفيًّا خريطة موقعه في عالمٍ خارجي قابل لوضع خريطة له. ويمكن الآن الإيحاء بأن نقطة الانفصال المزعجة هذه بين الجسم ومجاله المحيط المبنى — التي تُعد بالنسبة للحيرة الأولية للحداثة الأقدم مثلما تُعد سرعات سفن الفضاء بالنسبة لسرعات السيارة — يمكن لها هي نفسها أن تقف باعتبارها الرمز والنظير لذلك المأزق الأشد حدَّة والمتمثل في عدم قدرة عقولنا، في الحاضر على الأقل، على رسم خريطة شبكة الاتصالات العالمية الضخمة المتعددة القومية والمنزوعة المركز التي نجد أنفسنا مشتبكين في أحبولتها كذواتٍ فردية.

لكن لأنني قلق من أن يُفهم فضاء بورتمان على أنه إما شيء استثنائي أو مهمش ومتخصص في وقت الفراغ على غرار ديزني لاند Disneyland، فإنني سأختتم بمقابلة بين فضاء وقت الفراغ الراضي والمسلِّي هذا (رغم أنه محيِّر) وبين نظيره في مجالٍ شديد الاختلاف، وبالتحديد، فضاء الحرب ما بعد الحداثية، خصوصًا كما يستحضره مايكل هير Michael Herr في **برقيات** Dispatches كتابه العظيم عن تجربة فيتنام. إن التجديدات اللغوية الاستثنائية لهذا العمل ما زال يمكن اعتبارها ما بعد حداثية، في الطريقة التوفيقية التي تدمج بها لغته بطريقة غير شخصية مجالًا كاملًا من اللهجات المختلفة الجماعية المعاصرة، وبالأخص لغة الروك ولغة الزنوج، لكن الاندماج تُمليه مشكلات المضمون فهذه الحرب ما بعد الحداثية الأولى الرهيبة لا يمكن حكيُها في أيٍّ من النماذج التقليدية لرواية أو فيلم الحرب — وفي الحقيقة، فإن تحطيم كل النماذج السردية السابقة، مع تحطيم أي لغةٍ مشتركة يمكن من خلالها لمحاربٍ قديم أن ينقل مثل هذه التجربة، هو من بين الموضوعات الأساسية للكتاب، ويمكن القول إنه يفتح المجال أمام تأمليةٍ جديدة كاملة.

إن تقرير بنيامين Benjamin عن بودلير Baudelaire، وعن ظهور الحداثة من خبرةٍ جديدة بتكنولوجيا المدينة التي تتجاوز كل العادات الأقدم للإدراك الجسماني، تبرز على نحو فريد وتصبح عتيقة على نحوٍ فريد في ضوء هذه القفزة الكمية الجديدة وغير القابلة للتصور عمليًّا في الاستلاب التكنولوجي:

كان عضو جماعة الهدف — المتحرِّك — الناجي، ابنًا حقيقيًّا للحرب؛ لأنه باستثناء الأوقات النادرة اللي تكون فيها متدبس أو متلقح، كان النظام متركب بحيث تفضل تتحرك، إذا كان ده اللي أنت فاكر أنك عاوزه. وده كان معقول جدًّا كتكنيك عشان تفضل عايش؛ لأنك طبعًا من الأصل موجود هناك وتحب تشوف الحاجات من قريب، الموضوع بدأ بسيط وعادي لكن كان بياخد شكل المخروط كل ما يتقدم، لأنك كل ما تمشي كل ما تشوف، وكل ما تشوف كل ما تخاطر بحاجات أكثر من الموت والبتر، وكل ما تخاطر بالحاجات دي كل ما يكون عليك إنك تخلع منها في يوم من الأيام وتبقى «ناجي» كان بعضنا بيتحرك حوالين الحرب زي المجانين لحدما ما بقيناش شايفين الجري مودِّينا على فين، بس شايفين الحرب من على الوش ومن وقت للتاني، اختراق غير متوقع. طول ما الهليكوبتر موجودة زي التاكسيات كان لازم نكون هلكانين تعب أو مكتئبين لحد الصدمة، أو واخدين دستتين بيبة أفيون عشان نفضل هاديين ولو ظاهريًّا، وبنكون لسة عمالين نجري جوَّا جلودنا كأن حاجة بتجري ورانا، هاها، لافيدا لوكا.[٣٣]* وفي الشهور اللي بعد ما رجعت بدأَت مئات الطيارات الهليكوبتر اللي طرت فيها تتجمع مع بعضها لحد ما شكلت هليكوبتر جماعية مهولة، كانت في عقلي أكثر حاجة جنسية؛ منقذة-مدمرة، تدي-تبدد، إيد يمين-إيد شمال، نبيهة، شاطرة، لئيمة، إنسانية؛ صلب سخن، شحم، هدمة شاربة الغابة، عرق يبرد ويرجع يسخن، كاسيت مزيكة روك أند روك في ودن ورصاص رشاش باب الطيارة في الودن الثانية، بنزين، حرارة، حيوية، وموت، الموت نفسه، مش دخيل خالص[٣٤]

في هذه الآلة الجديدة، التي، على عكس الآلات الحداثية الأقدم من القاطرة البخارية أو الطائرة، لا تمثل الحركة، بل لا يمكن تمثيلها إلا في الحركة، يتركَّز شيءٌ من غموض الفضاء ما بعد الحداثي الجديد.

إن مفهوم ما بعد الحداثة الذي حدَّدتُ خطوطه العريضة هنا هو مفهومٍ تاريخي وليس مجرد مفهومٍ أسلوبي. ولا يمكنني أن أبالغ في التشديد على التمايز الجذري بين نظرة ترى أن ما بعد الحداثي هو أسلوب واحد (اختياري) من بين أساليبَ عديدة متاحة أخرى وبين نظرة تسعى إلى إدراكه على أنه العنصر الثقافي السائد في منطق الرأسمالية المتأخرة؛

فالمقاربتان تولِّدان، في الحقيقة، طريقتَين شديدتَي الاختلاف للصياغة المفهومية للظاهرة ككل؛ أحكام أخلاقية، من ناحية (لا يهم ما إذا كانت إيجابية أم سلبية)، ومن ناحيةٍ أخرى، محاولة جدلية أصيلة للتفكير في حاضرنا الزمني في التاريخ.

ولسنا بحاجة إلى قول الكثير عن التقييم الأخلاقي الإيجابي لما بعد الحداثة؛ فالاحتفاء الراضي (الهذياني رغم ذلك) الانقيادي بهذا العالم الجمالي الجديد (بما في ذلك بُعده الاجتماعي والاقتصادي، الذي يلقى ترحيبًا مماثلًا في حماسته تحت شعار «المجتمع ما بعد الصناعي») غير مقبول بالتأكيد، رغم أنه قد يكون أقلَّ وضوحًا أن الفانتازيات الراهنة حول الطبيعة الخلاصية للتكنولوجيا الراقية، من الرقائق المتناهية الصِّغر إلى الإنسان الآلي — وهي فانتازيات لا تكشف عنها كلٌّ من الحكومات اليسارية واليمينية المأزومة فحسب، بل يكشف عنها كذلك عديدٌ من المثقفين — هي أيضًا وبشكل أساسي من نفس نوع الدفاعات الأكثر ابتذالًا عمَّا بعد الحداثة.

لكن في هذه الحالة يترتَّب على ذلك رفض الإدانات الأخلاقية لما بعد الحداثي ولتفاهته الجوهرية حين يُوضَع في تعارضٍ مع «الجدية البالغة» الطوباوية لاتجاهات الحداثة العظيمة؛ وهي أحكام يجدها المرء في صفوف كلٍّ من اليسار واليمين الراديكالي. ولا شك أن منطق الشبيه، بتحويله أشكال الواقع الأقدم إلى صورٍ تليفزيونية، يفعل أكثر من مجرد نسخ منطق الرأسمالية المتأخرة؛ أنه يدعمه ويكثفه. وفي نفس الوقت، فإنه بالنسبة للمجموعات السياسية التي تسعى بنشاطٍ للتدخل في التاريخ ولتعديل قوة دفعه التي تكون سلبية بدون ذلك (سواء كان في ذهنها أن تجعله يصُب في تحويلٍ اشتراكي للمجتمع أو أن تحوِّله إلى إعادة تأسيس نكوصية لماضٍ فانتازي أبسط)، لا بد أن يكون هناك الكثير مما يبعث الأسف والقلق في شكلٍ ثقافي من إدمان الصورة، بتحويله للماضي إلى سراباتٍ بصرية ونماذجَ نمطية، أو نصوص، فإنه يتخلى فعليًّا عن أي معنًى عملي للمستقبل وللمشروع الجماعي، وبذلك يترك التفكير في التغيير المستقبلي لفانتازيات الكارثة المطبقة والطوفان الذي لا تفسير له، ابتداءً من رؤى «الإرهاب» على المستوى الاجتماعي إلى رؤى السرطان على المستوى الشخصي. لكن، إذا كانت ما بعد الحداثة ظاهرةً تاريخية، فإن محاولة صياغتها مفهوميًّا على أساس أحكامٍ أخلاقية أو ذات طابعٍ أخلاقي لا بد من وصفها في النهاية بأنها خطأ في المقولات category mistake. وكل هذا يصبح أكثر وضوحًا حين نتساءل عن وضع الناقد والأخلاقي الثقافي؛ فهذا الأخير، مع بقيتنا جميعًا، منغمس بعمقٍ بالغ في الفضاء ما بعد الحداثي، تتخلَّله وتعديه مقولاته الثقافية الجديدة، لدرجة لا يصبح معها متاحًا ترف النقد الأيديولوجي من الطراز القديم، الشجب الأخلاقي الناقم.

والتمييز الذي أطرحُه هنا يجد صيغةً معيارية في تفرقة هيجل بين تفكير الأخلاق الفردية أو إضفاء الطابع الأخلاقي (Moralitat) وبين مجمل ذلك المجال الشديد الاختلاف للقيَم والممارسات الاجتماعية الجماعية (Sittlichkeit)[٣٥] لكنه يجد صيغته الحاسمة في عرض ماركس للجدل المادي، وخصوصًا في تلك الصفحات الكلاسيكية في **البيان** التي تعلِّم الدرس القاسي لطريقةٍ جدلية أكثر أصالةً للتفكير في **التطور والتغير التاريخيَّين. وموضوع الدرس، بالطبع، هو التطور التاريخي** للرأسمالية ذاتها وظهور ثقافة بورجوازية نوعية؛ ففي فقرة شهيرة يحثُّنا ماركس بقوة على أن نفعل المستحيل؛ أي أن نفكِّر في هذا التطور التاريخي سلبيًّا وإيجابيًّا في آنٍ واحد. وبعبارةٍ أخرى، أن نمطًا نحقِّق نمطًا من التفكير يكون قادرًا على إدراك الملامح الواضحة الشؤم للرأسمالية مقترنة بديناميتها الاستثنائية والمحررة في نفس الوقت وفي فكرةٍ واحدة، ودون التخفيف من قوة أيٍّ من الحكمين، علينا أن نرتفع بعقولنا، بطريقةٍ ما، إلى نقطة يكون من الممكن عندها فهم أن الرأسمالية هي، في نفس الآن، أفضل شيءٍ حدث للجنس البشري، وأسوأ شيء. والانزلاق من هذ الإلزام الجدلي الصارم إلى الموقف الأكثر راحةً في اتخاذ مواقفَ أخلاقية هو انزلاقٌ متأصل وإنساني جدًّا؛ إلا أن إلحاح الموضوع يتطلب منا على الأقل أن نبذل جهدًا للتفكير جدليًّا في التطور الثقافي للرأسمالية المتأخرة، باعتبارها كارثةً وتقدمًا معًا.

مثل هذا الجهد يثير على الفور سؤالَين، سنختتم بهما هذه التأملات. هل يمكننا حقًّا أن نحدِّد «لحظة صدق» ما ضمن نطاق «لحظات الزيف» الأوضح للثقافة ما بعد الحداثية؟ وحتى إذا ما أمكننا أن نفعل ذلك، أليس في النظرة الجدلية للتطور التاريخي والمطروحة أعلاه شيءٌ يصيب بالشلل في نهاية الأمر؛ ألا تميل إلى تسريحنا وإخضاعنا للسلبية والعجز بطمسها المنهجي لإمكانات الفعل تحت الضباب الذي لا يمكن اختراقه للحتمية التاريخية؟ من المناسب أن نناقش هذَين الموضوعَين (المترابطَين) منسوبَين إلى الإمكانات الراهنة لسياسة ثقافية معاصرة فعالة ولإقامة ثقافة سياسية أصيلة.

وتحديد بؤرة المشكلة على هذا النحو يعني، بالطبع، أن نثير على الفور المسألة الأكثر أصالةً والمتعلقة بمصير الثقافة عمومًا، ووظيفة الثقافة بوجهٍ خاص باعتبارها مستوًى اجتماعيًّا أو لحظةً اجتماعية، في عصر ما بعد الحداثة. كل ما في المناقشة السابقة يوحي بأن ما ظلِلْنا نسمِّيه ما بعد الحداثة لا ينفصل عن، ولا يمكن التفكير فيه بدون، افتراض تبدُّلٍ جوهري لمجال الثقافة في عالم الرأسمالية المتأخرة، يتضمَّن تعديلًا خطيرًا في وظيفتها الاجتماعية. وقد شدَّدت المناقشات السابقة لفضاء، أو وظيفة، أو مجال الثقافة (وبالأخص

مقال هربرت ماركوز Herbert Marcuse الكلاسيكي بعنوان «الطابع التوكيدي للثقافة») على ما يمكن أن تسميه لغةً مختلفة «شبه-استقلال» مجال الثقافة؛ وجودها الشجي، لكن الطوباوي، سواء للأفضل أو للأسوأ، فوق العالم العملي للموجود، الذي تعكس هي صورته المرآوية في أشكالٍ تتراوح من إضفاء المشروعية على التشابه المتملق وحتى الاتهامات المرتابة للتهكم النقدي أو الألم الطوباوي.

والسؤال الذي يجب أن نوجِّهه لأنفسنا الآن هو أليس شبه-استقلال المجال الثقافي هذا هو بالضبط ما دمَّره منطق الرأسمالية المتأخرة. لكن الجدال بأن الثقافة اليوم لم تعُد تتمتع بالاستقلال النسبي الذي كانت تتمتع به ذات حينٍ كمستوًى واحد بين مستوياتٍ أخرى في لحظاتٍ سابقة من الرأسمالية (ناهيك عن المجتمعات السابقة على الرأسمالية) لا يعني بالضرورة الإشارة ضمنيًّا إلى اختفائها أو انقراضها. على العكس تمامًا؛ ويجب أن نمضي لنؤكد أن تحلُّل مجالٍ مستقلٍّ للثقافة يمكن تخيُّله بالأحرى منسوبًا إلى انفجار؛ توسُّع هائل للثقافة خلال المجال الاجتماعي، إلى النقطة التي يمكن عندها لكل شيءٍ في حياتنا الاجتماعية — من القيمة الاقتصادية وسلطة الدولة إلى الممارسات وإلى نفس بنية النفس ذاتها — أن يُقال إنه قد أصبح «ثقافيًّا» بمعنًى أصيل لكنه غير مُصاغٍ في نظرية. هذه الفرضية تتفق جوهريًّا مع التشخيص السابق لمجتمع الصورة أو الشبيه وتحول «الواقعي» إلى عددٍ كبير من الأحداث-الزائفة.

كذلك توحي بأن بعضًا من أعز وأقدم مفاهيمنا الراديكالية عن طبيعة السياسة الثقافية قد تجد نفسها بالتالي عتيقه؛ فمهما بلغ اختلاف تلك المفاهيم — التي تتراوح من شعارات السلبية، والمعارضة، والتخريب إلى النقد والتأملية — فقد كانت جميعها تشترك في افتراضٍ مسبقٍ وحد، فراغي أساسًا، يمكن تلخيصه في الصيغة القديمة بدورها لـ «المسافة النقدية». وما من نظرية في السياسة الثقافية راهنة بين اليسار اليوم استطاعت الاستغناء عن تصوُّر أو آخر عن مسافةٍ جماليةٍ دنيا معيَّنة، عن إمكانية موضعة الفعل الثقافي خارج الوجود الشامل لرأس المال، ومهاجمة هذا الأخير من هذا الموضع. إلا أن العبء الذي يبيِّنه عرضُنا السابق يتمثل في أن المسافة عمومًا (بما في ذلك «المسافة النقدية» خصوصًا) قد تم إلغاؤها بدقةٍ شديدة من الفضاء الجديد لما بعد الحداثة. إننا مغمورون في أحجامها الممتلئة والمتشبعة إلى النقطة التي عندها تصبح أجسامنا، التي صارت الآن ما بعد حداثية، محرومة من الإحداثيات الفراغية وعاجزة عمليًّا (ناهيك عن نظريًّا) عن اتخاذ مسافة؛ وقد لاحظنا بالفعل كيف أن التوسع الجديد الاستثنائي لرأس المال المتعدد القوميات ينتهي

بأن يتغلغل ويستعمر نفس تلك الجيوب السابقة على الرأسمالية (الطبيعة واللاوعي) التي كانت تقدِّم مواطئ أقدامٍ خارجة عن النطاق وأرشميدية للفعالية النقدية؛ لهذا السبب، فإن لغة الاصطفاء Cooptation الاختزالية كلية الحضور في أوساط اليسار، لكن يبدو الآن أنها تقدِّم أساسًا نظريًّا غير كافٍ تمامًا لفهم وضعٍ نشعر فيه جميعًا، بطريقةٍ أو بأخرى، شعورًا خفيًّا بأنه ليس فقط أشكال الثقافة المضادة الفورية والموضعية للمقاومة وحرب العصابات الثقافية بل كذلك حتى تلك التدخلات السياسية الصريحة مثل تدخلات **الصدام** The Clash تجرد جميعها من السلاح سرًّا ويعيد امتصاصها نظامٌ يمكن اعتبارها هي نفسها جزءًا منه؛ حيث إنها لا تنجح في تحقيق مسافة عنه.

وما يجب أن نؤكِّده الآن هو أن هذا الفضاء العالمي الجديد الأصيل المثبط الذي يسبِّب الاكتئاب على نحوٍ غير عادي هو بالضبط «لحظة الصدق» لما بعد الحداثة. وما أطلق عليه اسم «السامي» ما بعد الحداثي هو مجرد اللحظة التي صار فيها هذا المضمون أوضح ما يمكن، تحرك أقرب ما يمكن من سطح الوعي كنمطٍ جديد متماسك من الفضاء قائم بذاته — رغم أنه ما زال يعمل هنا نوعٌ من الإخفاء أو التخفِّي المجازي، وبالأخص في تيمات التكنولوجيا — المتقدمة التي ما زال المضمون الفراغي الجديد فيها معقدًا ومكتسيًا بالطابع الدرامي. إلا أن السمات السابقة لما بعد الحداثي التي عددناها أعلاه يمكن النظر إليها جميعًا الآن على أنها هي نفسها جوانب جزئية (لكنها مؤسسة) للموضوع الفراغي العام نفسه.

وتعتمد حُجة وجود أصالةٍ معيَّنة في هذه الإنتاجات ذات الطابع الأيديولوجي الواضح فيما عدا ذلك، على الفرضية السابقة والقائلة بأن ما ظلِلْنا نسمِّيه الفضاء ما بعد الحداثي (أو المتعدد القومية) ليس مجرد أيديولوجيا أو فانتازيا ثقافية لكنَّ له واقعًا تاريخيًّا (واجتماعيًّا-اقتصاديًّا) أصيلًا بوصفه توسعًا ثالثًا أصيلًا ضخمًا للرأسمالية حول الكرة الأرضية (بعد التوسعَين السابقَين للسوق القومي والنظام الإمبريالي الأقدم اللذَين كان لكلٍّ منهما خصوصيتُه الثقافية الخاصة، وولَّد أنماطًا جديدة من الفضاء مناسبة لدينامياته). والمحاولات المشوهة وغير الانعكاسية للإنتاج الثقافي الأحدث لاستكشاف، والتعبير عن، هذا الفضاء الجديد يجب اعتبارها، إذن، وعلى طريقتها، على أنها مقارباتٌ متعددة لتمثيل واقع «جديد» (إذا استخدمنا لغة أقدم)

ومهما بدت المصطلحات متناقضة، فإنها يمكن، إذا اتبعنا خيارًا تفسيريًّا كلاسيكيًّا، أن تُقرأ على أنها أشكالٌ جديدة غريبة من الواقعية (أو على الأقل محاكاة الواقع)، بينما

يمكن تحليلها في نفس الوقت وعلى قدم المساواة باعتبارها محاولاتٍ متعددة لصرف انتباهنا وتحويلنا عن ذلك الواقع أو لإسقاط القناع على تناقضاته وحلها تحت قناع تعمياتٍ شكلية متنوِّعة.

أما بالنسبة لذلك الواقع نفسه — الفضاء الأصلي غير المنظَّر له بعد لـ «نظامٍ عالمي» جديد للرأسمالية المتعددة القومية أو المتأخرة، وهو فضاء نجد جوانبه السلبية أو المشئومة شديدة الوضوح — فإن الجدل يتطلب منا أن نتخذ، على قدم المساواة، تقييمًا إيجابيًّا أو «تقدميًّا» لنشوئه، مثلما فعل ماركس بالنسبة للسوق الدولية باعتبارها أفق الاقتصادات القومية، أو مثلما فعل لينين بالنسبة للشبكة العالمية الإمبريالية الأقدم؛ لأن الاشتراكية لم تكن بالنسبة لماركس أو لينين مسألة عودة إلى أنساق أصغر (ومن ثم أقل قمعًا وشمولًا) للتنظيم الاجتماعي؛ بل إن الأبعاد التي بلغها رأس المال في عصرَيهما فُهمَت على أنها الوعد، والإطار، والشرط المسبق لتحقيق اشتراكيةٍ جديدة وأكثر شمولًا. أليست هذه هي الحال إزاء الفضاء الأكثر عالمية وكلية للنظام العالمي الجديد، الذي يتطلب تدخلًا وتطويرًا لنزعةٍ أممية من طرازٍ جديد جذريًّا؟ إن إعادة الاصطفاف الكارثي للثورة الاشتراكية إلى جانب القوميات الأقدم (وليس فقط في جنوب شرق آسيا)، الذي أثارت نتائجه، بالضرورة، الكثير من التأمل الجاد مؤخرًا في أوساط اليسار، يمكن إيراده لتأييد هذا الموقف.

لكن لوكان ذلك كذلك، فإن شكلًا واحدًا ممكنًا على الأقل لسياسةٍ ثقافيةٍ راديكالية جديدة يصبح واضحًا، مع شرط جمالي نهائي يجب ملاحظته بسرعة؛ فالمنتجون والمنظِّرون الثقافيون اليساريون — خصوصًا أولئك الذين شكَّلَتهم التقاليد الثقافية البورجوازية المنبثقة عن الرومانسية، والذين يقدِّرون أشكال «العبقرية» التلقائية، أو الغريزية، أو اللاواعية، لكن كذلك لأسبابٍ تاريخية شديدة الوضوح من قبيل الزدانوفية Zhdanovism والعواقب الوخيمة للتدخُّلات الحزبية والسياسية في الفنون — عادة ما كانوا من باب رد الفعل يسمحون لأنفسهم بأن يخيفهم دون مبرِّر إنكار الجماليات البورجوازية وبالأخص الحداثة العليا لواحدة من وظائف الفن القديمة قِدم الزمن — هي الوظيفة البيداجوجية والتعليمية. ورغم ذلك، كانت الوظيفة التعليمية للفن تلقى التأكيد على الدوام في العصور الكلاسيكية (رغم أنها كانت تأخذ هناك شكل الدروس الأخلاقية أساسًا)، بينما نجد أن عمل بريخت الاستثنائي، الذي ما زال غير مفهوم بدرجةٍ كاملة، يُعيد تأكيد مفهومٍ جديد مركَّب للعلاقة بين الثقافة والبيداجوجيا، بطريقةٍ جديدة وأصيلة وتجديدية شكليًّا، مناسبة للحظة الحداثة بالمعنى المحدَّد. والنموذج الثقافي الذي سأقترحه يفسح مجال الصدارة، على

نحوٍ مماثل، للأبعاد المعرفية والبيداجوجية للفن والثقافة السياسيَّين، وهي أبعادٌ أكَّد عليها بطرقٍ شديدة الاختلاف كلٌّ من لوكاتش وبريخت (في اللحظتَين المتميزتَين للواقعية والحداثة، على الترتيب)

إلا أننا لا يمكننا العودة إلى ممارساتٍ جمالية طوِّرَت على أساس أوضاعٍ ومآزقَ تاريخية لم تعُد تخصُّنا. وفي نفس الوقت، فإن مفهوم الفضاء الذي تم تطويره هنا يوحي بأن نموذجًا للثقافة السياسية مناسبًا لوضعنا الخاص سيكون عليه بالضرورة أن يثير موضوعاتٍ فضائية باعتبارها اهتمامه المنظم الأساسي؛ ومن ثَم سأعرِّف مؤقتًا، الجمالي لهذا الشكل الثقافي الجديد (والافتراضي) بأنه جمالي يرتبط **بوضع الخرائط الإدراكي** Cognitive mapping

في عملٍ كلاسيكي، **هو صورة المدينة** The Image of the City علَّمنا كيفين لينش Kevin Lynch أن المدينة المستلَبة هي في المقام الأول فضاء لا يستطيع الناس فيه أن يرسموا (في عقولهم) سواء خريطة مواقعهم الخاصة أو خريطة الكل المديني الذي يجدون أنفسهم فيه؛ الشبكات مثل شبكات مدينة جيرسي Jersey City، التي لا يسود فيها أي معلمٍ من المعالم التقليدية (المنشآت التذكارية، والتقاطعات، والتخوم الطبيعية، والمنظورات المبنية)، هي أوضح الأمثلة. من هنا، فإن نزع الاستلاب في المدينة التقليدية يتضمن الامتلاك العملي من جديد لحسٍّ بالمكان وبناء أو إعادة بناء مجموعٍ معقَّد يمكن حفظه في الذاكرة، وتستطيع الذات الفردية أن ترسم وتعيد رسم خريطته على طول لحظات المسارات المتحركة، المتتابعة. وعمل لينش محدود بإطار التقييد القصدي لموضوعه للاقتصار على مشاكل شكل المدينة بوصفه كذلك؛ لكنه يصير موحيًا بطريقةٍ غير عادية حين نُسقِطه إلى الخارج على بعضٍ من الفضاءات الأكبر القومية والعالمية التي لمسناها هنا. كذلك لا يجب أن نفترض بتعجُّل أن هذا النموذج — بينما يثير بوضوحٍ موضوعاتٍ محورية جدًّا حول التمثيل بوصفه كذلك — تُبطِله بسهولة بأية طريقةٍ تلك الانتقاداتُ ما بعد البنيوية التقليدية لـ «أيديولوجيا التمثيل» أو المحاكاة؛ فالخريطة الإدراكية ليست محاكاتية بالضبط بذلك المعنى القديم؛ وفي الحقيقة، فإن المسائل النظرية التي تُثيرها تُتيح تجديد تحليل التمثيل على مستوًى أعلى وأكثر تعقيدًا.

فهناك، من ناحية، التقاءٌ شديد الإثارة للاهتمام بين المشكلات الإمبيريقية التي درسها لينش منسوبة إلى فضاء المدينة وبين إعادة التعريف الكبرى عند ألتوسير (ولاكان) للأيديولوجيا على أنها «تمثيل لعلاقة الذات **الخيالية** بشروط وجودها **الواقعية**»[٣٦] وهذا

بالتأكيد هو بالضبط ما يُطلب من الخريطة الإدراكية أن تفعله في الإطار الأضيق للحياة اليومية في المدينة الفيزيقية؛ أن تمكِّن الذات الفردية من عمل تمثيلٍ موضعي لذلك الكل الأوسع وغير القابل للتمثيل، الذي هو مجموع بنيات المجتمع ككل.

كذلك يشير عمل لينش إلى خطٍّ أبعد للتطور بقَدْر ما تُشكِّل الكارتوجرافيا Cartography [علم رسم الخرائط] لحظته التوسطية المحورية. والعودة إلى تاريخ هذا العلم (الذي هو فنٌّ أيضًا) تُبيِّن لنا أن نموذج لينش لا يستجيب بعدُ، في الحقيقة، لما سيصبح وضع الخرائط؛ فذوات لينش منخرطة بوضوحٍ في عمليات قبل-كارتوجرافية تُوصَف نتائجها تقليديًّا بأنها مسارات itineraries وليست خرائط؛ أي منحنيات مرتَّبة حول رحلة المسافر التي ما زالت متمحورة حول الذات أو وجودية، تُوضع على طولها علامات على الملامح الأساسية الدالة المتعددة — الواحات، وسلاسل الجبال والأنهار، والآثار، وما أشبه. وأكثر الأشكال تطورًا لهذه المنحنيات هو المسار الملاحي، خريطة البحر، أو **البورتولان** Portulan،[٣٧*] حيث تُوضع ملاحظاتٌ حول ملامح الشاطئ ليستخدمها ملَّاحو البحر المتوسط الذين نادرًا ما يغامرون باقتحام عمق البحر.

إلا أن البوصلة تدخل على الفور بُعدًا جديدًا على خرائط البحر وهو بُعد سيغيِّر تمامًا إشكالية المسار ويسمح لنا بطرح مشكلة وضع خرائط إدراكي أصيل بطريقة أكثر تعقيدًا بكثير؛ لأن الأدوات الجديدة — البوصلة، وآلة السدس [السكستانت] sextant والمزواة [الثيودوليت] لا تناظر فقط مشكلاتٍ جغرافيةً وملاحية جديدة (المشكلة العويصة لتحديد خط الطول، خصوصًا على السطح المنحني للكوكب، مقابل المسألة الأبسط لتحديد خط العرض، الذي ما زال بإمكان الملَّاحين الأوروبيين تحديده إمبيريقيا عن طريق تفقُّد الساحل الأفريقي بالنظر)؛ بل إنها أيضًا تدخل إحداثيًّا جديدًا تمامًا؛ هو العلاقة بالمجموع، خصوصًا وأنها تتوسطها النجوم والعمليات الجديدة مثل عملية حساب المثلثات triangulation. عند هذه النقطة أصبح وضع الخرائط الإدراكي بالمعنى الأوسع يتطلب تنسيق المعطيات الوجودية (الموضع الإمبيريقي للذات) مع المفاهيم المجردة غير المعاشة، للكل الجغرافي.

وأخيرًا، مع أول كُرةٍ أرضية (١٤٩٠م) ومع اختراع إسقاط ميركاتور في نفس الوقت تقريبًا، ينشأ بُعدٌ ثالث للكارتوجرافيا يتضمن على الفور ما سنُسمِّيه نحن اليوم طبيعة الشفرات التمثيلية، والبنيات الداخلية لمختلف الوسائط، وتدخل المشكلة الأساسية الجديدة تمامًا والمتعلقة بلغات التمثيل ذاته، في المفاهيم المحاكاتية الأكثر سذاجة لرسم الخرائط،

وخصوصًا المأزق (شبه الهايزنبرجي)[٣٨]* غير القابل للحل لنقل الفراغ المقوَّس إلى خرائطَ مستوية. وعند هذه النقطة يتضح أنه لا يمكن وجود خرائط صادقة (وفي نفس الوقت يتضح أيضًا أنه يمكن وجود تقدُّم علمي، أو بالأحرى رقي جدلي في مختلف اللحظات التاريخية لعلم الخرائط).

والآن، إذا نقلنا هذا كله إلى الإشكالية الشديدة الاختلاف لتعريف ألتوسير للأيديولوجيا، فإن المرء يودُّ أن يُورِد ملاحظتَين؛ الأولى أن المفهوم الألتوسيري يتيح لنا الآن أن نعيد التفكير في هذه المسائل الجغرافية والكارتوجرافية المتخصِّصة في علاقتها بالفضاء الاجتماعي — في علاقتها، مثلًا، بالطبقة الاجتماعية والسياق القومي والدولي، في علاقتها بالطرق التي لا بد أننا جميعًا نرسم بها إدراكيًّا خرائط علاقتنا الاجتماعية الفردية بالحقائق الطبقية الدولية، والقومية، والمحلية. إلا أن إعادة صياغة المشكلة بهذه الطريقة يعني كذلك أن نصطدم بنفس صعوبات وضع الخرائط تلك التي يطرحها بطرقٍ مكثفة وأصيلة نفس ذلك الفضاء العالمي للحظة ما بعد الحداثية أو المتعددة القومية والتي كانت موضع النقاش هنا. وليست هذه مجرد أمورٍ نظرية؛ فلها عواقبُ سياسيةٌ عملية مُلحَّة، كما يتضح من الأحاسيس التقليدية لأفراد العالم الأول بأنهم وجوديًّا (أو «إمبيريقيًّا») يسكنون حقًّا «مجتمعًا ما بعد صناعي» اختفَى منه الإنتاج التقليدي ولم تعُد توجد فيه طبقاتٌ اجتماعية من النمط الكلاسيكي — وهذا اعتقاد له تأثيراتٌ مباشرة على الممارسة السياسية.

والملاحظة الثانية هي أن العودة إلى تدعيمات لاكان لنظرية ألتوسير يمكن أن تقدِّم بعض الإثراءات المنهجية المفيدة والموحية؛ فصياغة ألتوسير تعيد استنفار تفرقةٍ ماركسية أقدم؛ ومن ثَم كلاسيكية بين العلم والأيديولوجيا ليست عديمة الفائدة لنا حتى في أيامنا هذه؛ فما هو وجودي — موضعة الذات الفردية، خبرة الحياة في أيامنا هذه. فما هو وجودي — موضعة الذات الفردية، خبرة الحياة اليومية، «وجهة النظر» المونادية [«وجهة نظر» الجوهر الفرد] في العالم الذي نكون بالضرورة مقيَّدين به، بوصفنا ذواتٍ بيولوجية — يتعارض ضمنيًّا في صياغة ألتوسير مع مجال المعرفة المجردة، وهو مجال كما يذكِّرنا لاكان، لا يتموضع أبدًا في، ولا تحدثه، أي ذاتٍ عينية بل ذلك الخواء البنيوي المسمَّى Le sujet supposé savoir (الذات التي من المفترض أن تعرف)، ذات-مكان المعرفة. وما يجري تأكيده ليس أننا لا يمكننا معرفة العالم وكليته بطريقة مجردة أو «علمية» ما. فـ «العلم» الماركسي يقدِّم بالضبط مثل هذه الطريقة لمعرفة العالم تجريديًّا وتحويله إلى مفاهيم بالمعنى الذي يقدِّم فيه كتاب ماندل العظيم، على سبيل المثال، **معرفة** ثرية وراقية للنظام

العالمي الكلي، الذي لم يذكر عنه هنا قط أنه يستعصي على المعرفة unknowable بل فقط أنه يستعصي على التمثيل unrepresentable، وهو أمرٌ شديد الاختلاف. بعبارةٍ أخرى، تحدِّد الصياغة الألتوسيرية فجوة، صدعًا، بين الخبرة الوجودية وبين المعرفة العلمية. ومن هنا فإن للأيديولوجيا وظيفةً أن تخترع على نحوٍ ما طريقةً لمفصلة هذَين البُعدَين المتمايزَين أحدهما مع الآخر. وما قد تود نظرةٌ تاريخية النزعة لهذا التعريف أن تضيفه، هو أن ذلك التنسيق، إنتاج أيديولوجياتٍ عاملة وحية، مختلف في الأوضاع التاريخية المختلفة، وقبل كل شيء، أنه قد تكون ثمَّة أوضاعٌ تاريخية لا يكون فيها ممكنًا على الإطلاق — ويبدو أن هذا هو وضعنا في الأزمة الحالية.

لكن نسق لاكان ثلاثي، وليس ثنائيًّا. والتعارض الماركسي-الألتوسيري بين الأيديولوجيا والعلم لا يناظره سوى اثنتَين من وظائف لاكان الثلاثية؛ وهما الخيالي والواقعي، على الترتيب. إلا أنَّ استطرادنا حول الكارتوجرافيا، بكشفه النهائي عن جدلٍ تمثيلي حقيقي لشفرات وطاقات اللغات أو الوسائط المختلفة، يذكِّرنا بأن ما حُذف حتى الآن هو بعد الرمزي اللاكاني نفسه.

إن جماليات لرسم خرائط إدراكي — ثقافة سياسية بيداجوجية تسعى لكي تكسب الذات الفردية حسًّا جديدًا مكثفًا بمكانها في النظام العالمي — سيكون عليها بالضرورة أن تحترم هذا الجدل التمثيلي المعقد الذي أصبح الآن هائلًا وأن تخترع أشكالًا جديدة جذريًّا لكي توفيه حقه. من الواضح إذن، أن هذه ليست دعوة للعودة إلى نوعٍ أقدم من الآلات، إلى فضاءٍ قومي أقدم وأكثر شفافية، أو إلى ملاذٍ منظوري أو محاكاتي أكثر تقليدية واطمئنانًا؛ فالفن السياسي الجديد (إذا كان ممكنًا على الإطلاق) سيكون عليه أن يتمسَّك بصدقِ ما بعد الحداثة، بمعنى أن يتمسك بموضوعها الأساسي — القضاء العالمي لرأس المال المتعدد القومية — في نفس الوقت الذي يحقق فيه تجاوزًا إلى نمطٍ جديد، ما زال غير قابلٍ للتخيل، لتمثيل هذا الأخير، الذي قد نبدأ فيه من جديد في إدراك موضعنا كذواتٍ فردية وجماعية وفي استعادة قدرة على الفعل، وعلى النضال يحيِّدها في الوقت الحاضر تشوشُنا الفضائي وكذلك الاجتماعي. إن الشكل السياسي مما بعد الحداثة، لو كان هناك واحد على الإطلاق، ستكون مهمته هي ابتكار وإسقاط رسم خرائط إدراكي شامل، على نطاق اجتماعي وفضائي كذلك.

الحداثة ضد ما بعد الحداثة

يورجن هابرماس

في العام الماضي، سُمح للمعماريين بالاشتراك في بينالي فينيسيا في أعقاب المصوِّرين والمُخرِجين السينمائيين، وكانت النغمة التي تردَّدَت في بينالي العمارة الأول هذه نغمة خيبة أمل. وسوف أَصِفها بالقول بأن أولئك الذين عرضوا في فينيسيا كانوا يشكِّلون طليعة لجبهاتٍ معكوسة. وأعني أنهم ضحَّوا بتقاليد الحداثة لكي يفسحوا مكانًا لنزعةٍ تاريخية جديدة، وبهذه المناسبة قدَّم ناقد من الصحيفة الألمانية فرنكفورتر ألجيماينة تسايتونج Frankfurter Allgemeine Zeitung أطروحةً تتجاوز دلالتها هذه المناسبة بعينها؛ إنها تشخيصٌ لعصرنا: «إن ما بعد الحداثة تقدِّم نفسها بشكلٍ محدَّد على أنها مناهضة-الحداثة»، هذه العبارة تصف تيارًا وجدانيًّا لعصرنا تغلغل في كل مجالات الحياة الثقافية، وقد وضع على جدول الأعمال نظريات ما بعد التنوير، وما بعد الحداثة، وحتى ما بعد التاريخ.

من التاريخ نعرف عبارة:

«القدماء والمحدثون»[١]*

فلأبدأ بتعريف هذه المفاهيم، لمصطلح «الحديث» تاريخٌ طويل، بحثه هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss. وقد استُخدمَت كلمة «حديث» في شكلها اللاتيني مودرنوس Modernus لأول مرة في أواخر القرن الخامس لتمييز الحاضر، الذي أصبح مسيحيًّا بشكلٍ رسمي، عن الماضي الروماني والوثني، وبمضمونٍ متنوِّع، كان مصطلح «الحديث» يعبِّر المرة تلو المرة عن وعي حقبةٍ تربط نفسها بماضي القدماء لكي تنظر إلى نفسها باعتبارها نتيجة انتقالٍ من القديم إلى الجديد.

ويضيِّق بعض الكتاب مفهوم «الحداثة» هذا بحيث يقتصر على النهضة Renaissance لكن هذا بالغ الضيق من الناحية التاريخية؛ فقد اعتبر الناس أنفسهم حديثين خلال فترة شارلمان العظيم، في القرن الثاني عشر، وكذلك في فرنسا أواخر القرن السابع عشر، في زمن «نزاع القدماء والمحدثين» الشهير، ويعني هذا أن مصطلح «الحديث» كان يظهر ويعاود الظهور بالضبط خلال تلك الفترات في أوروبا حين كان الوعي بحقبةٍ جديدة يُشكِّل نفسه من خلال علاقةٍ متجددة بالقدماء — وكذلك حين كان الزمن القديم يُعتبر نموذجًا يجب استعادته من خلال نوعٍ من المحاكاة.

وقد ذاب السحر الذي تطرحه كلاسيكيات العالم القديم على روح العصور التالية لأول مرة مع مثل التنوير الفرنسي، وبالتحديد، فإن فكرة كون المرء «حديثًا» عن طريق النظر إلى الوراء إلى القدماء قد تغيَّرت مع الاعتقاد، الذي ألهمه العالم الحديث، في التقدم اللانهائي للمعرفة وفي الترقي اللانهائي نحو التحسُّن الاجتماعي والأخلاقي. وقد تشكَّل شكلٌ جديدٌ من الوعي الحداثي في أعقاب هذا التغيُّر؛ فقد سعى الحداثي الرومانسي إلى معارضة المثل العتيقة لأصحاب النزعة الكلاسيكية؛ وقد بحث عن حقبةٍ تاريخية جديدة ووجدها في العصور الوسطى المكتسية بالطابع المثالي، إلا أن هذا العصر المثالي الجديد، الذي جرى تأسيسه في أوائل القرن التاسع عشر، لم يبقَ مثالًا ثابتًا؛ ففي خلال القرن التاسع عشر، بزغ من هذه الروح الرومانسية ذلك الوعي الجذري الطابع للحداثة التي حرَّرَت نفسها من كل الروابط التاريخية المحدَّدة، وهذه الحداثة القريبة العهد تُقيم ببساطة تعارضًا مجردًا بين التقاليد وبين الحاضر؛ وما زلنا نحن على نحوٍ من الأنحاء، المعاصرين لذلك النوع من الحداثة الجمالية التي ظهرَت أول ما ظهرَت في أواسط القرن التاسع عشر، ومنذ ذلك الحين، فإن العلامة المميزة للأعمال التي تُعد حديثة هي «الجديد». السمة المميزة لتلك الأعمال هي «الجديد» الذي سيتم دحره وجعله عتيقًا من خلال جدَّة الأسلوب التالي، لكن، بينما سرعان ما سيصبح ذلك الشيء «الأسلوبي» المحض عتيقًا، فإن ما هو حديث يحتفظ برابطةٍ خفية بالكلاسيكي. وبالطبع، فإن كل ما يستطيع أن يصمد للزمن قد اعتُبر على الدوام كلاسيكيًّا، لكن الوثيقة الحديثة على نحوٍ تأكيدي لم تعُد تستعير قوة كونها عملًا كلاسيكيًّا من سلطة حِقبةٍ ماضية؛ وبدلًا من ذلك، فإن عملًا حديثًا يصبح كلاسيكيًّا لأنه كان ذات مرة حديثًا على نحوٍ أصيل، فإحساسنا بالحداثة يخلق معاييره الخاصة المغلقة على نفسها لكون العمل كلاسيكيًّا، وبهذا المعنى نتحدث، مثلًا، بصدد تاريخ الفن الحديث، بصدد الحداثة الكلاسيكية. إن العلاقة بين «الحديث» و«الكلاسيكي» قد فقدَت بالتأكيد مرجعًا تاريخيًّا ثابتًا.

(١) مبحث الحداثة الجمالية

اكتسب كلٌّ من روح ومبحث الحداثة الجمالية قسماتٍ واضحةً في عمل بودلير Baudelaire ثم تفتحَت الحداثة في عدة حركات طليعة، وأخيرًا بلغَت ذروتها في مقهى فولتير مقر الدادائيين وفي السوريالية، وتتميز الحداثة الجمالية بمواقف تجد بؤرتها المشتركة في وعيٍ متغيِّر بالزمن، ويعبِّر هذا الوعي بالزمن عن نفسه من خلال استعارتَي الطليعة والرواد، وتفهم الطليعة نفسها على أنها تغزو أرضًا مجهولة معرِّضة نفسها لمخاطر لقاءاتٍ مباغتة، صادمة، وفاتحةً لمستقبلٍ ما زال غير محتلٍّ بعدُ، ولا بد للطليعة أن تجد اتجاهها في مشهد لا يبدو أن أحدًا قد جرؤ بعدُ على دخوله.

لكن هذا التلمُّس للطريق إلى الأمام، هذا التوقع لمستقبلٍ غير محدَّد والإيمان بالجديد، تعني في الحقيقة تمجيد الحاضر، إن الوعي الجديد بالزمن، الذي يدخل الفلسفة في كتابات برجسون Bergson، يفعل أكثر من التعبير عن خبرة الحَرَاك في المجتمع والتسارع في التاريخ، والانقطاع في الحياة اليومية. والقيمة الجديدة التي يتم إضفاؤها على العابر، المراوِغ، السريع الزوال، نفس الاحتفاء بالدينامية ينم عن التوق إلى حاضرٍ غير مدنس، طاهر، ومستقر.

وهذا يفسِّر اللغة المجردة بعض الشيء التي تحدَّث بها المزاج الحداثي عن «الماضي»؛ إذ تفقد الحِقَب المحدَّدة قوَّتها المتميزة. ومحل الذاكرة التاريخية يحل التزاوج البطولي للحاضر مع النهايات المتطرفة للتاريخ؛ حس بالزمن يتعرَّف فيه الانحطاط على نفسه على الفور فيما هو همجي، ووحشي، وبدائي، نلاحظ القصد الفوضوي لنسف متصل التاريخ، ويمكننا تفسيره على أساس القوة التخريبية لهذا الوعي الجمالي الجديد، إن الحداثة تثور ضد الوظائف المعيارية للتقاليد؛ الحداثة تحيا على خبرة التمرد ضد كل ما هو معياري، وهذا التمرد هو طريقة لتحييد معايير كلٍّ من الأخلاق والنفعية. هذا الوعي الجمالي يقيم باستمرارٍ تفاعلًا جدليًّا بين السرية والفضيحة العامة؛ إنه مدمنٌ على إبهار ذلك الرعب الذي يُصاحِب فعل تدنيس المقدَّسات، لكنه دائمًا في حالة فرار من النتائج التافهة للتدنيس.

ومن جهةٍ أخرى، فإن الوعي بالزمن الذي تم تطويره في الفن الطليعي ليس لا تاريخيًّا ببساطة؛ بل إنه موجَّه ضد ما يمكن تسميتُه بأنه معياريةٌ زائفة في التاريخ، وبدل ذلك، سعَت الروح الحديثة الطليعية، إلى استخدام الماضي بطريقةٍ مختلفة؛ إنها تتصرف في تلك الماضيات التي أتاحتها الدراسة الموضوعية الطابع للنزعة التاريخية، لكنها تعارض في نفس الوقت تاريخًا محايدًا، محبوسًا في متحف النزعة التاريخية.

حاذيًا حذو روح السوريالية، يقيم فالتر بنيامين العلاقة بين الحداثة والتاريخ فيما يمكن أن أسمِّيه موقف ما بعد-النزعة التاريخية. ويذكِّرنا بفهم الثورة الفرنسية لنفسها: «استشهدَت الثورة بروما القديمة، بالضبط مثلما تستشهد الموضة بثوبٍ عفا عليه الزمن؛ فالموضة تتمتع بحسٍّ لما هو راهن، أينما تحرَّك ذلك ضمن دغلٍ ما كان ذات مرة»، هذا هو مفهوم بنيامين لـ **الآن** Jetztzeit، للحاضر بوصفه لحظة كشف؛ زمن تشتبك في أحبولته شظايا من الحضور الخلاصي Messianic. بهذا المعنى، كانت روما القديمة بالنسبة لروبسبيير Robespierre ماضيًا محملًا بالتجليات اللحظية.

والآن، فإن روح الحداثة الجمالية قد بدأَت تشيخ مؤخرًا، وقد أُعيد ذكرها مرةً أخرى خلال الستينيات، لكننا يجب أن نُقرَّ لأنفسنا بأن هذه الحداثة، بعد السبعينيات، أصبحَت اليوم تثير استجابةً أوهن بكثيرٍ مما كانت تفعل منذ خمسة عشر عامًا. وبالفعل، كان أوكتابيو باث Octavio Paz، وهو رفيق طريق الحداثة، قد لاحظ في منتصف الستينيات أن «طليعة عام ١٩٦٧م تكرِّر أفعال وإيماءات طلائع عام ١٩١٧م. إننا نشهد نهاية فكرة الفن الحديث». ومنذ ذلك الحين، علَّمنا عمل بيتر بورجر Peter Bürger أن نتحدث عن فن «ما بعد-الطليعة»؛ وقد اختير هذا المصطلح ليشير إلى إخفاق التمرُّد السوريالي، لكن ما معنى هذا الإخفاق؟ هل يعني وداعًا للحداثة؟! وإذا فكَّرنا بشكلٍ أعم، فهل يعني وجود ما بعد-طليعة أن ثمَّة انتقالًا إلى تلك الظاهرة الأشمل المسمَّاة ما بعد الحداثة؟!

هذه في الحقيقة هي الكيفية التي يفسِّر بها الأمور دانييل بل Daniel Bell، ألمع المحافظين الجدد الأمريكيين؛ ففي كتابه **التناقضات الثقافية للرأسمالية** The Cultural Contradictions of Capitalism، يجادل بل بأن أزمات المجتمعات المتقدمة في الغرب يجب إرجاعها إلى صدعٍ بين الثقافة والمجتمع؛ فقد تغلغلَت الثقافة الحداثية في قيم الحياة اليومية؛ وأصبح عالم-الحياة مصابًا بعدوى الحداثة. وبسبب قوى الحداثة، فإن مبدأ التحقق-الذاتي اللامحدود، والطلب على الخبرة-الذاتية الأصيلة، والنزعة الذاتية لحساسية مفرطة الاستثارة، قد أصبحَت أمورًا سائدة.

وهذا المزاج يطلق عِنان دوافعَ لذِّية لا تتمشَّى مع مبدأ الحياة المهنية في المجتمع، كما يقول بل، وفضلًا عن ذلك، فإن الثقافة الحداثية لا تتمشَّى مطلقًا مع الأساس الأخلاقي لسلوكٍ عقلاني قصدي للحياة، بهذه الطريقة، يلقي بل بعبء المسئولية عن تحلُّل الأخلاق البروتستانتية (وهي الظاهرة التي أزعجت ماكس فيبر بالفعل) على كاهل «الثقافة المناوئة»، إن الثقافة، في شكلها الحديث، تثير الكراهية ضد مواضعات وفضائل حياة يومية أصبحَت مكتسبة للطابع العقلاني تحت ضغوط دوافع اقتصادية وإدارية.

وسوف ألفتُ انتباهكم إلى نقيصةٍ مركبة في هذه النظرة؛ إذ يقال لنا من جهةٍ أخرى، إن قوة دفع الحداثة قد استنفدَت؛ وأي شخصٍ يعتبر نفسه طليعيًّا يمكنه أن يقرأ أخطار وفاته، ورغم أن الطليعة ما زالت تُعد في حالة توسُّع، فالمفترض أنها لم تعُد خلَّاقة. الحداثة سائدة لكنها ميتة، عندئذٍ يطرح، بالنسبة للمحافظ-الجديد السؤال: كيف يمكن أن تنشأ في المجتمع معايير تحدُّ من الإباحية، وتعيد تأسيس أخلاق الانضباط والعمل؟ أيُّ معايير جديدة ستكبح جماح عملية التسوية المتسبِّبة عن دولة الرفاهية الاجتماعية، بحيث يمكن أن تسودَ من جديدٍ فضائل المنافسة الفردية من أجل التحقُّق؟ يرى بل أن الحل الوحيد هو إعادة إحياء ديني؛ فالإيمان الديني مقرونًا بإيمان بالتقاليد سيزوِّد الأفراد بهوياتٍ واضحة التحدُّد وبأمانٍ وجودي.

(٢) الحداثة الثقافية والتحديث المجتمعي

من المؤكَّد أن المرء لا يستطيع أن يستحضر بالسحر المعتقدات الملزمة التي تحكم السلطة؛ ومن ثَم، فإن التحليلات من قبيل تحليل بل لا ينتج عنها إلا موقفٌ ينتشر في ألمانيا بدرجة لا تقل عن انتشاره هنا في الولايات المتحدة؛ مواجهة فكرية وسياسية مع حملة الحداثة الثقافية. وسوف أستشهد ببيتر شتاينفيلس Peter Steinfels، وهو مراقبٌ للأسلوب الجديد الذي فرضَه المحافظون-الجدد على المشهد الثقافي في السبعينيات.

يأخذ الصراع شكل شرح كل مظهر لما يمكن اعتباره عقليةً معارضة وتتبع «منطقه» بغرض الربط بينه وبين مختلف أشكال التطرف؛ إقامة الصلة بين الحداثة والعدمية ... بين التقنين الحكومي والشمولية، بين نقد نفقات التسلح والإذعان للشيوعية، بين تحرير النساء أو حقوق ذوي الجنسية المثلية وبين تدمير العائلة ... بين اليسار عمومًا وبين الإرهاب، والعداء للسامية، والفاشية.[٢*]

وفي ألمانيا أيضًا تردَّدَت بصخبٍ هذه المقاربة **الموجَّهة إلى المشاعر** ad hominem ومرارة هذه الاتهامات الثقافية. ولا يجب تفسيرها في علاقتها بسيكولوجية الكُتاب المحافظين الجدد؛ بل إنها، بالأحرى، تجد جذورها في أوجه الضعف التحليلية للمذهب المحافظ الجديد ذاته.

فنزعة المحافظة الجديدة تحمِّل الحداثة الثقافية الأعباء المزعجة لتحديثٍ رأسمالي ناجح بدرجة أو بأخرى للاقتصاد والمجتمع. ويطمس المذهب المحافظ الجديد العلاقة بين العملية المرغوبة للتحديث المجتمعي من جهة، وبين التطور الثقافي المؤسف من جهةٍ أخرى.

والشخص المحافظ الجديد لا يكشف الأسباب الاقتصادية والاجتماعية للمواقف المتغيرة إزاء العمل، والاستهلاك، والتحقق والفراغ؛ وبالتالي، فإنه ينسب كل ما يلي — اللذِّية، والافتقار إلى التماهي الاجتماعي، والافتقار إلى الطاعة والنرجسية والانسحاب من التنافس على المكانة والتحقق — إلى مجال «الثقافة». إلا أن الثقافة، في الحقيقة، لا تتدخل في خلق كل هذه المشكلات إلا على نحوٍ غير مباشر جدًّا وعن طريق وسائط.

في وجهة النظر المحافظة الجديدة؛ من ثَم، يجري تقديم أولئك المثقفين الذين ما زالوا يشعرون بالالتزام بمشروع الحداثة على أنهم يحتلون مكان تلك الأسباب التي لا تخضع للتحليل. والمزاج الذي يغذِّي نزعة المحافظة الجديدة اليوم لا ينبع بحالٍ من أوجه الاستياء إزاء العواقب المتناقضة لثقافةٍ تنطلق من المتاحف إلى تيار الحياة العادية؛ فلم يخرج المثقفون الحداثيون أوجه الاستياء هذه إلى الحياة؛ فهي ترجع إلى ردود أفعالٍ عميقة الجذور ضد عملية التحديث المجتمعي؛ فتحت ضغوط ديناميات النمو الاقتصادي والإنجازات التنظيمية للدولة، يتغلغل هذا التحديث الاجتماعي أعمق فأعمق في الأشكال السابقة للوجود الإنساني. وسوف أَصِف هذا الإخضاع لعوالم الحياة لمتطلبات النظام بأنه أمرٌ يتعلق بإيقاع الاضطراب في البنية التحتية التواصلية للحياة اليومية.

ومن ثم، فإن الاحتجاجات الشعبوية-الجديدة، مثلًا، لا تفعل سوى أن تعبِّر بصورةٍ حادة عن خوفٍ واسع الانتشار إزاء تدمير البيئة الحضرية والطبيعية وأشكال المودة الاجتماعية الإنسانية. وثمَّة مفارقةٌ معيَّنة بالنسبة لهذه الاحتجاجات في علاقتها بنزعة المحافظة الجديدة؛ فمهام نقل تقاليدَ ثقافية، والتكامل الاجتماعي وإضفاء الطابع الاجتماعي تتطلب التمسُّك بمعيار عقلانية تواصلية. ومناسبات الاحتجاج والاستياء تنشأ بالضبط حين تكون مجالات الفعل التواصُلي، المتمحورة حول إعادة إنتاج ونقل القيم والمعايير، حين تكون قد تغلغل فيها شكلٌ من التحديث يسترشد بمعايير وعقلانية اقتصادية وإدارية؛ رغم أن تلك المجالات ذاتها تعتمد على معايير عقلنة مختلفة تمامًا — على معايير ما سأسمِّيه العقلانية التواصلية. لكن المذاهب المحافظة الجديدة تحوِّل الانتباه على وجه الدقة بعيدًا عن تلك العمليات المجتمعية؛ إنها تسقط الأسباب، التي لا تسلط عليها الضوء، إلى مستوى ثقافةٍ تخريبية والمدافعين عنها.

ومن المؤكَّد أن الحداثة الثقافية تولِّد شكوكها الخاصة كذلك؛ إذ بصورةٍ مستقلة عن عواقب التحديث المجتمعي، ومن داخل منظور التطور الثقافي ذاته، تنبع دوافع للشك في مشروع الحداثة، وبعد أن تناولتُ نوعًا واهنًا من النقد للحداثة — هو نوع نزعة

المحافظة الجديدة — فلأنقل الآن مناقشتنا للحداثة ولأوجه الاستياء منها إلى مجالٍ مختلف يمسُّ شكوك الحداثة الثقافية هذه، وهي موضوعات لا تقوم في العادة إلا بدور الذريعة لتلك المواقف (التي إما أن تطالب بما بعد حداثة، أو توصي بالعودة إلى شكلٍ من أشكال ما قبل الحداثة، أو ... تطوِّح بالحداثة بعيدًا على نحوٍ جذري).

مشروع التنوير

ترتبط فكرة الحداثة ارتباطًا وثيقًا بتطور الفن الأوروبي؛ لكن ما أسميه «مشروع الحداثة» لا يحتل موضع البؤرة إلا حين نستغني عن التركيز المألوف على الفن. ولأبدأ تحليلًا مختلفًا باستحضار فكرة من ماكس فيبر Max Weber؛ فقد وصف الحداثة الثقافية على أنها انفصال العقل الجوهري الذي يجد تعبيرًا عنه في الدين والميتافيزيقا إلى ثلاثة مجالات مستقلة. وهذه هي: العلم، والأخلاق، والفن. وقد أصبحَت متمايزة لأن المفاهيم الموحَّدة عن العالم في الدين والميتافيزيقا قد تحطمَت. ومنذ القرن الثامن عشر، أصبح بالإمكان إعادة ترتيب المشكلات الموروثة عن هذه الرؤى الأقدم للعالم بحيث تندرج تحت جوانب نوعية من الصلاحية؛ الصدق، والصحة المعيارية، والأصالة، والجمال. عندئذٍ يمكن تناولها باعتبارها مسائل معرفة، أو عدل وأخلاق، أو ذوق؛ وبالتالي فإن الخطاب العلمي، ونظريات الأخلاق، وفلسفة التشريع، وإنتاج ونقد الفن، أصبح من الممكن تحويلها، بدَورها، إلى مؤسسات. أصبح من الممكن جعل كل مجالٍ من مجالات الثقافة مناظرًا لمهنٍ ثقافية، يمكن فيها التعامل مع المشكلات على أنها من اختصاص أخصائيين معيَّنين. هذا التناول المصطبغ بالطابع المهني للتقاليد الثقافية يضع في مكان الصدارة البنيات الكامنة لكل واحد من الأبعاد الثلاثة للثقافة. هنا تظهر بنيات العقلانية الإدراكية-الأداتية، والأخلاقية-العملية، والجمالية-التعبيرية، وكل واحدٍ منها تحت سيطرة أخصائيين يبدون أكثر مهارة في أن يكونوا منطقيين بهذه الطرق الخاصة أكثر من سواهم من الناس. ونتيجة لذلك، اتسعَت المسافة بين ثقافة الاختصاصيين وثقافة الجمهور العريض. وما يتراكم في الثقافة من خلال المعالجة والتأمل المتخصصين لا يصبح على الفور وبالضرورة ملكية تخص الممارسة اليومية. ومع العقلنة الثقافية من هذا النوع، يتزايد خطر أن عالم الحياة، الذي جرى بالفعل التقليل من قيمة جوهره التقليدي، سيتزايد فقرًا أكثر فأكثر.

كان مشروع الحداثة الذي صيغ في القرن الثامن عشر بواسطة فلاسفة التنوير يتمثل في جهودهم لتطوير علمٍ موضوعي، وأخلاق وقانون كليَّين، وفنٍّ مستقل طبقًا لمنطقهم

الداخلي. وفي نفس الوقت اعتزم هذا المشروع إطلاق الطاقات الإدراكية لكل واحدٍ من هذه المجالات لتحريرها من أشكالها السرية esoteric.[٣٢*] أراد فلاسفة التنوير استخدام هذا التراكم للثقافة المتخصصة من أجل إثراء الحياة اليومية؛ أي، من أجل التنظيم العقلاني للحياة الاجتماعية اليومية.

كان ما زال لدى مفكِّرة التنوير المتمتعين بتركيبةٍ عقلية على غرار كوندورسيه Condorcet توقعٌ مغالًى فيه بأن الفنون والعلوم لن تطوِّر فحسب السيطرة على القوى الطبيعية، بل ستعمِّق كذلك فهم العالم وفهم الذات، ستطوِّر التقدم الأخلاقي، وعدالة المؤسسات، وحتى سعادة الكائنات البشرية. وقد حطَّم القرن العشرون هذا التفاؤل فقد صار التمايز بين العلم، والأخلاق، والفن يعني استقلال الشذرات التي يتناولها الأخصائي وفي نفس الوقت يعني تركها تنفصل بعيدًا عن تأويل التواصل اليومي. وهذا الانفصال هو المشكلة التي نشأَت عنها تلك الجهود لـ «نفي» ثقافة الخبراء. لكن المشكلة لن تنتهي؛ فهل يجب أن نحاول التمسك بمقاصد التنوير، مهما كانت واهنة، أم يجب أن تعلن أن مجمل مشروع الحداثة هو قضيةٌ خاسرة؟ أودُّ الآن أن أعود إلى مشكلة الثقافة الفنية، بعد أن شرحت، تاريخيًّا، لماذا نجد أن تلك الحداثة الجمالية هي مجرد جزء من الحداثة الثقافية بوجهٍ عام.

(٣) البرامج الزائفة لنفي الثقافة

مع المبالغة الشديدة في التبسيط، يمكنني القول بأن المرء يمكنه أن يلاحظ في تاريخ الفن الحديث اتجاهًا نحو الاستقلال المتزايد باطِّراد في تعريف وممارسة الفن؛ فقد تأَسَّسَت مقولة «الجمال» وحقل الأشياء الجميلة لأول مرة خلال النهضة. وخلال القرن الثامن عشر اكتسب الأدب، والفنون الجميلة، والموسيقى الطابع المؤسَّسي كنشاطاتٍ مستقلة عن الحياة المقدَّسة وعن حياة البلاط. وأخيرًا، حوالي منتصف القرن التاسع عشر، ظهر مفهومٌ جمالي النزعة للفن، شجَّع الفنان على إنتاج عمله طبقًا للوعي المختلف للفن من أجل الفن. عندها صار ممكنًا لاستقلال المجال الجمالي أن يصبح مشروعًا متعمدًا؛ إذ أصبح باستطاعة الفنان الموهوب أن يضفي تعبيرًا أصيلًا على تلك الخبرات التي صادفها في سعيه للالتقاء بذاتيته الخاصة المُزاحة عن المركز، منفصلًا عن ضغوط الإدراك الروتيني والفعل اليومي.

في منتصف القرن التاسع عشر، بدأَت في فن التصوير وفي الأدب حركة يجدها أوكتابيو بات موجودةً فعلًا بصورة مصغَّرة في النقد الفني لدى بودلير؛ فقد كفَّت الخطوط، واللون،

والأصوات والحركة عن أن تخدم أساسًا قضية التمثيل representation؛ وصارت وسائط التعبير وتقنيات الإنتاج هي نفسها الموضوع الجمالي؛ ومن ثم، استطاع تيودور أدورنو Theodor W. Adorno أن يستهل عمله **النظرية الجمالية** Aesthetic Theory بالعبارة التالية: «من المسلَّم به الآن أنه لم يعُد ممكنًا لأي شيءٍ يخصُّ الفن أن يُؤخذ على أنه أمرٌ مسلَّم به؛ لا الفن نفسه ولا الفن في علاقته بالمجموع، ولا حتى حق الفن في الوجود». وهذا ما أنكرَته السوريالية؛ **حق الوجود للفن بوصفه فنًّا** das Existenzrecht der Kunst als Kunst. ومن المؤكَّد أن السوريالية ما كانت لتتحدَّى حق الفن في الوجود ما لم يكن الفن الحديث قد كَفَّ عن تقديم وعدٍ بالسعادة يخصُّ علاقته «بمجموع» الحياة. وبالنسبة لشيلر Schiller، كان الحدس الجمالي هو الذي يقدِّم ذلك الوعد لكنه لا يحقِّقه. وعمل شيلر **خطابات في التربية الجمالية للإنسان** Letters on Aesthetic education of Man يحدِّثنا عن يوتوبيا أبعد مدًى من الفن ذاته. لكن مع حلول زمن بودلير، الذي كرَّر هذا **الوعد بالسعادة** Promesse de bonheur، من خلال الفن، كانت يوتوبيا المصالحة مع المجتمع قد أصبحَت فاسدة. وظهرَت إلى الوجود علاقة أضداد؛ أصبح الفن مرآة نقدية، تبيِّن الطبيعة غير القابلة للتوفيق للجمالي وللعالم الاجتماعي. وكان هذا التحول الحداثي يتحقَّق على نحوٍ أكثر إيلامًا بقَدْر ما كان الفن يستلبُ نفسه من الحياة وينسحب إلى داخل انعزالية untouchableness الاستقلال التام. من تلك التيارات الوجدانية تجمَّعَت في النهاية تلك الطاقات المتفجِّرة التي أفرغَت نفسها في المحاولة السوريالية لنسف مجال الاكتفاء الذاتي للفن، ولفرض مصالحة بين الفن والحياة.

لكن كل تلك المحاولات لوضع الفن والحياة، الاختلاق Fiction والممارسة، المظهر والواقع على مستوًى واحد؛ محاولات إزالة التمايز بين العمل الفني وموضوع الاستخدام، بين الإخراج الواعي والانفعال العفْوي؛ محاولات إعلان أن كل شيء فن وأن كل فرد فنان، إنكار كل معيار ومساواة الحكم الجمالي بالتعبير عن التجارب الذاتية — كل هذه المشروعات أثبتَت أنها نوعٌ من التجارب الهرائية؛ فقد أفادت هذه التجارب في أن تعيد إلى الحياة، وأن تضيء على نحوٍ أكثر بريقًا، بنيات الفن تلك التي استهدفَت أن تحلَّها بالضبط؛ فقد منحَت مشروعية جديدة، كغاية في ذاتها، للمظهر كوسيط للاختلاق Fiction، لتعالي العمل الفني فوق المجتمع، للطابع المركَّز والمخطَّط للإنتاج الفني وكذلك المنزلة الإدراكية الخاصة لأحكام الذوق. انتهت المحاولة الراديكالية لنفي الفن بإيلاء الاهتمام، على نحوٍ ينطوي على مفارقة، لنفس تلك المقولات التي حددَت جماليات التنوير من خلالها حدود مجال

موضوعها. شنَّ السوريواليون أشد الحروب تطرفًا، لكنَّ خطأَين بالأخص دمَّرا تمرُّدهم. أولًا، حين تتحطم أوعية حقلٍ ثقافي متطور بصورةٍ مستقلة، فإن المحتويات تتبعثر. ولا شيء يتبقَّى من معنًى منزوع-التسامي أو من شكل مهدوم-البنية؛ لا يعقب ذلك تأثيرٌ انعتاقي.

أما خطؤهم الثاني فله عواقبُ أهم. في التواصل اليومي، لا بد للمعاني الإدراكية، والتوقعات الأخلاقية، والتعبيرات والتقييمات الذاتية أن ترتبط ببعضها. فعمليات التواصل تحتاج إلى تقاليد ثقافية تغطي كل المجالات — الإدراكي والأخلاقي-العملي والتعبيري؛ ومن ثم، لا يمكن انقاذ حياةٍ يومية معقلَنة من الإفقار الثقافي من خلال فتح مجالٍ ثقافي واحد عنوة — هو الفن — وإتاحة الوصول بذلك إلى واحدٍ فقط من مركبات المعرفة التخصصية. ما كان للتمرد السوريالي سوى أن يستبدل تجريدًا واحدًا.

وفي مجال المعرفة النظرية والأخلاق كذلك، ثمَّة محاولاتٌ موازية لهذه المحاولة الفاشلة لما يمكن أن نسمِّيه النفي الزائف للثقافة. لكنها محاولاتٌ أقل بروزًا؛ فمنذ أيام الهيجليين الشباب، جرى الحديث عن نفي الفلسفة. ومنذ ماركس، طُرِحَت مسألة العلاقة بين النظرية والممارسة. ورغم ذلك، انضم المثقفون الماركسيون إلى حركةٍ اجتماعية؛ وعلى أطرافها فقط، كانت هناك محاولاتٌ طائفية لتنفيذ برنامج لنفي الفلسفة مماثل للبرنامج السوريالي لنفي الفن. ويتضح في هذه البرامج شيءٌ موازٍ للأخطاء السوريالية حين يلاحظ المرء عواقب الدوجمائية والصرامة الأخلاقية.

لا يمكن شفاء ممارسةٍ يومية متشيئة إلا بخلق تفاعلٍ غير مقيد بين العناصر الإدراكية والأخلاقية — العملية والجمالية — التعبيرية. ولا يمكن التغلب على التشيؤ بإجبار واحدٍ فقط من تلك المجالات الثقافية ذات الطابع الأسلوبي الراقي على أن ينفتح ويصبح أقرب متناولًا. وبدلًا من ذلك، فإننا نرى، في ظروفٍ معيَّنة، أن علاقة تنشأ بين النشاطات الإرهابية وبين التوسع المفرِط لأي واحد من هذه المجالات إلى ميادينَ أخرى؛ والأمثلة على ذلك هي الميول لإضفاء الطابع الجمالي على السياسة، أو استبدال السياسية بالصرامة الأخلاقية، أو إخضاعها لدوجمائية مذهب. إلا أن هذه الظواهر لا يجب أن تقودنا إلى شجب نوايا تقاليد التنوير الباقية بوصفها نوايا تجد جذورها في «عقل إرهابي». وأولئك الذين يضعون في كومةٍ واحدة نفسَ مشروع الحداثة مع حالة الوعي والفعل المثير للإرهابي الفرد لا يقلُّون في قِصر نظرهم عن أولئك الذين يزعمون أن الإرهاب البيروقراطي الأكثر مثابرة واتساعًا بما لا يُقارن، والذي يُمارس في الظلام، في أقبية الشرطة العسكرية والسرية، وفي المعسكرات

والمؤسسات، هو مبرِّر وجود الدولة الحديثة، وذلك لمجرد أن هذا النوع من الإرهاب الإداري يستفيد من وسائل القسر لدى البيروقراطيات الحديثة.

البدائل

أعتقد أننا، بدلًا من التخلي عن الحداثة ومشروعها باعتبارها قضيةً خاسرة، يجب أن نتعلم من أخطاء تلك البرامج المغالية التي حاولَت نفي الحداثة. وربما قدَّمَت أنماط تلقِّي الفن مثالًا يشير على الأقل إلى اتجاه مخرج.

يتوقع الفن البورجوازي من جمهوره توقعَين في آنٍ واحد؛ فمن جهة، يجب على الإنسان العادي الذي يتمتع بالفن أن يثقِّف نفسه لكي يصبح اختصاصيًّا. ومن جهةٍ ثانية، يجب عليه كذلك أن يتصرَّف كمستهلكٍ كفء يستخدم الفن، ويربط الخبرة الجمالية بمشكلاته الحياتية. هذه الطريقة الثانية، التي لا ضرر منها في الظاهر، لخوض الخبرة الفنية قد فقدَت تضميناتها الراديكالية، وذلك بالضبط لأن لها علاقةً مرتبكة بموقف كون المرء أخصائيًّا ومهنيًّا.

ومن المؤكَّد أن الإنتاج الفني سيذبل إذا لم يتم تنفيذه في شكل معالجةٍ متخصِّصة لمشكلاتٍ مستقلة، وإذا كفَّ عن أن يكون اهتمامًا للخبراء الذين لا يُعيرون كبير التفاتٍ إلى المسائل السرية esoteric. ومن هنا يقبل كلٌّ من الفنانين والنقاد حقيقة أن تلك المشكلات تقع تحت سحر ما أسميتُه آنفًا «المنطق الداخلي» لمجالٍ ثقافي. لكن هذا التحديد القاطع، هذا التركيز الحصري على جانبٍ واحد من جوانب الصلاحية، واستبعاد جوانب الصدق والعدالة، يتحطم فور أن تدخل الخبرة الجمالية إلى تاريخ حياة فردي ويجري امتصاصها داخل الحياة العادية؛ إذ يمضي تلقِّي الفن بواسطة الإنسان العادي، أو بواسطة «الأخصائي اليومي»، في اتجاهٍ مختلف عن تلقِّي الفن بواسطة الناقد المهني.

وقد لفت ألبريشت فيلمر Albrecht Wellmer انتباهي إلى طريقة يمكن بها لخبرةٍ جمالية لا تكون مؤطَّرة حول أحكام الذوق النقدية للأخصائي أن تغيِّر دلالتها؛ ففور أن تستخدم خبرة من هذا القبيل لإضاءة موقف حياةٍ تاريخي وترتبط بمشكلات الحياة، فإنها تدخل في لعبة لغة لا تعود هي لعبة الناقد الجمالي. عندها لا تجدِّد الخبرة الجمالية فحسب تفسير احتياجاتنا التي ندرك العالم على ضوئها. بل إنها كذلك تتخلل دلالاتنا الإدراكية وتوقعاتنا المعيارية وتغيِّر الطريقة التي تحيل بها كل هذه اللحظات إلى بعضها. ولأُعطِ مثالًا على هذه العملية.

هذه الطريقة للتلقِّي والارتباط بالفن نجدها مقترَحة في المجلد الأول من **جماليات المقاومة** Aesthetics of Resistance بقلم الكاتب الألماني-السويدي بيتر فايس Peter Weiss. يصف فايس عملية إعادة تملُّك الفن عن طريق تقديم مجموعة عمالٍ مدفوعة سياسيًّا، ومتعطشة إلى المعرفة في برلين عام ١٩٣٧م. كان هؤلاء شبانًا اكتسبوا، من خلال تعليمٍ مسائيٍّ عالٍ، الوسائل الذهنية لسبر غَور التاريخ العام والاجتماعي للفن الأوروبي. وابتداء من الصرح المرن للعقل الموضوعي، المتجسِّد في الأعمال الفنية التي كانوا يرَونها المرة تلو المرة في متاحف برلين، بدَءوا في نقل شرائح الأحجار، التي جمعوها معًا ورتَّبوها في سياق بيئتهم المحيطة. وكانت هذه البيئة بعيدة جدًّا عن بيئة التعليم التقليدي وكذلك عن النظام القائم حينئذٍ. انتقل هؤلاء العمال الشبان جيئةً وذهوبًا بين صرح الفن الأوروبي وبين بيئتهم المحيطة حتى استطاعوا أن يضيئوا كلَيهما.

في أمثلة مثل هذا توضِّح إعادة تملُّك ثقافة الاخصائي من وجهة نظر عالم الحياة، يمكننا أن نتبين عنصرًا يُنصف مقاصد التمردات السوريالية اليائسة، وربما ينصف بدرجة أكبر اهتمامات بريخت وبنيامين بالكيفية التي ما زال ممكنًا بها تلقِّي الأعمال الفنية، التي فقدَت هالتها aura، بطرقٍ مضيئة. والنتيجة، أن مشروع الحداثة لم يتحقق بعدُ. وتلقِّي الفن ليس إلا جانبًا واحدًا من ثلاثة من جوانبه على الأقل. ويستهدف المشروع إعادة ربطٍ مختلفة للثقافة الحديثة بممارسة يومية ما زالت تعتمد على ميراثات حية لكنها ستعاني من الافقار إذا استندت إلى النزعة التقليدية وحدها. لكن هذا الارتباط الجديد لا يمكن إقامته إلا في ظل شرط أن يكون التحديث المجتمعي موجهًا هو أيضًا في اتجاهٍ مختلف. يجب أن يكون عالم الحياة قادرًا على أن يطوِّر من داخله مؤسساتٍ تضع حدودًا للديناميات الداخلية والدوافع الخاصة بنظامٍ اقتصادي يكاد يكون مستقلًّا وبملحقاته الإدارية.

وما لم أكن مخطئًا، فإن فرص ذلك اليوم ليست طيبة؛ ففي كل العالم الغربي تقريبًا، تطوَّر مناخ يحفِّز عمليات التحديث الرأسمالي وكذلك الاتجاهات التي تنتقد الحداثة الثقافية. أما خيبة الأمل إزاء نفس إخفاقات تلك البرامج التي دعت إلى نفي الفن والفلسفة فقد أصبحَت ذريعة للمواقف المحافظة. ولأميِّز بإيجازٍ بين مناهضة الحداثة لدى المحافظين الشباب وبين ما بعد حداثة المحافظين الجدد.

يلخِّص **المحافظون الشباب** الخبرة الأساسية للحداثة الجمالية؛ فهم ينسبون لأنفسهم إلهاماتٍ ذاتية مُزاحة عن المركز، منعتقة من دوافع العمل والفائدة، وبهذه الخبرة يخطون خارج العالم الحديث. على أساس مواقفَ حداثية، يبرِّرون نزعة عداء للحداثة لا

تقبل المصالحة. إنهم يزيحون إلى مجال ما هو ناءٍ وعتيق، القوى العفوية للخيال، وللخبرة الذاتية، وللوجدانية. ويعارضون العقل الأداتي، على نحوٍ مانوي، بمبدأ لا يمكن بلوغه سوى عن طريق الاستحضار، سواء أكان إرادة القوة أو السيادة، أو الوجود، أو القوة الديونيسية لما هو شعري. وفي فرنسا يقود هذا الخط من باتاي Bataille عبْر فوكوه Foucault إلى ديريدا Derrida.

أمَّا **المحافظون القدامى** فلا يسمحون لأنفسهم بأن تلوِّثهم الحداثة الثقافية. إنهم يراقبون بحزنٍ تدهور العقل الجوهري، والتمايز بين العلم، والأخلاق، والفن، ورؤية العالم الحديثة وعقلانيتها الإجرائية تمامًا ويوصون بالانسحاب إلى موقفٍ سابق على الحداثة.

وتتمتع الأرسطية-الجديدة، خصوصًا، بنجاحٍ معيَّن اليوم. ونظرًا لإشكالية الإيكولوجيا، فإنها تسمح لنفسها بالدعوة إلى أخلاقٍ كوزمولوجية [كونية]. ويمكن للمرء أن يعدِّد، مثلًا، الأعمال المثيرة للاهتمام لهانز يوناس Hans Jonas وروبرت شبايمان Robert Spaemann على أنها تنتمي لهذه المدرسة، التي نشأَت مع ليو شتراوس Leo Strauss

وأخيرًا، فإن **المحافظين-الجدد** يرحِّبون بتطور العلم الحديث ما دام تعدَّى مجاله ليدفع إلى الأمام التقدم التقني، والنمو الرأسمالي والإدارة القومية. وفضلًا عن ذلك، يُوصون بسياسة نزع فتيل المحتوى المتفجر للحداثة الثقافية. وطبقًا لإحدى الأطروحات، فإن العلم، حين يُفهم على نحوٍ صحيح، قد أصبح، بطريقة لا رجعة فيها، غير ذي معنًى بالنسبة لتوجيه عالم الحياة. وثمَّة أطروحةٌ أخرى هي أنه يجب إبقاء السياسة أبعد ما يمكن عن متطلَّبات التبرير الأخلاقي-العملي. وهناك أطروحةٌ ثالثة تؤكد على المحايثة الخالصة للفن، وتجادل في أن له محتوًى طوباويًّا، وتشير إلى طابعه الوهمي لكي تحدِّد الخبرة الجمالية داخل حدود الخصوصية. ويمكن للمرء أن يورد هنا اسماء فتجنشتين Wittgenstein المبكِّر، وكارل شميت Carl Schmitt في مرحلته الوسطى، وجوتفريد بن Gottfried Benn في مرحلته المتأخِّرة. لكن مع التحدُّد القاطع للعلم، والأخلاق، والفن في مجالاتٍ مستقلة منفصلة عن عالم الحياة ويديرها الأخصائيون، فإن ما يتبقَّى من مشروع الحداثة الثقافية هو فقط ما يمكن أن يكون لدينا إذا تخلَّينا تمامًا عن مشروع الحداثة برُمَّته. وكبديل لذلك يشير المرء إلى التقاليد، التي تُعتبر، رغم ذلك، ذات مناعة تجاه مطالب التبرير والتقييم (المعياريَّين).

بالطبع، فإن هذه الدراسة التصنيفية، مثل أي واحدةٍ أخرى، هي تبسيط؛ لكن قد تكون لها بعض الفائدة في تحليل المواجهات الثقافية والسياسية المعاصرة. وأخشى أن

أفكار معاداة الحداثة، مع لمسةٍ إضافية مما قبل الحداثة، أخذَت تصبح رائجة في أوساط الثقافة البديلة. وحين يراقب المرء تحولات الوعي داخل الأحزاب السياسية في ألمانيا، يبرز للعيان انعطافٌ أيديولوجي جديد (Tendenzwende). هو تحالف ما بعد الحداثيين مع ما قبل الحداثيين. ويبدو لي أنه ما من حزبٍ يحتكر بوجهٍ خاص إساءة استخدام المثقَّفين وموقف النزعة المحافظة الجديدة. ومن هنا، فإن لديَّ سببًا وجيهًا للامتنان للروح الليبرالية التي قدمَت لي بها مدينة فرنكفورت جائزةً تحمل اسم تيودور أدورنو. أدورنو، أحد أعظم أبناء هذه المدينة دلالة، الذي بوصفه فيلسوفًا وكاتبًا طبع صورة المثقَّف في بلادنا بطريقةٍ لاتُضاهَى؛ وأكثر من ذلك، أصبح نفس الصورة التي يسعى المثقف لمحاكاتها.

الوضع ما بعد الحداثي

جان فرنسوا ليوتار

أعرف ما بعد الحداثي بأنه التشكك إزاء الميتا-حكايات metanarratives. هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم، لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفًا. وأبرز ما يناظر قدم جهاز إضفاء المشروعية الميتا-حكائي، هو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية ومؤسسة الجامعة التي كانت تعتمد عليها في الماضي. إن الوظيفة الحكائية تفقد مؤديها، وبطلها العظيم، ومخاطرها العظيمة ورحلاتها العظيمة، وهدفها العظيم. إنها تتبعثر في سحبٍ من عناصر اللغة الحكائية — عناصر حكائية، لكن أيضًا إشارية، وتقعيدية Prescriptive، ووصفية، وما إلى ذلك. وتحمل كل سحابة في داخلها تكافؤات Valencies براجماتية خاصة بنوعها. وكل واحدٍ منا يحيا عند تقاطع عددٍ كبير منها. لكننا لا نقيم بالضرورة تراكيب لغوية مستقرة، وخصائص تلك التي نقيمها ليست قابلة للتوصيل بالضرورة.

من هنا فإن مجتمع المستقبل لا يندرج داخل مجال الأنثروبولوجيا النيوتنية[1]* (من قبيل البنيوية أو نظرية الأنساق) بقَدْر ما يندرج داخل براجماتية pragmatics لجزئيات اللغة. وثمَّة العديد من ألعاب اللغة المختلفة — تنافر للعناصر، وهي لا تتسبب في ظهور المؤسسات إلا في بقع — حتمية موضعية.

إلا أن صانعي القرار يحاولون إدارة سحب النشاطية الاجتماعية Sociality وفقًا لمصفوفات المدخل/المخرج input/output، متبعين منطقًا يتضمن أن عناصرها قابلة للقياس، وأن المجموع قابل للتحديد. إنهم يخصصون حيواتنا من أجل نمو السلطة. وسواء في أمور العدالة الاجتماعية أو الصدق العلمي، فإن مشروعية تلك السلطة تقوم على

أساس جعل أداء النظام أداءً أمثل-كفاءة. وتطبيق هذا المعيار على كل ألعابنا يستتبعه بالضرورة مستوًى معيَّن من الإرهاب، سواء إرهاب ناعم أو إرهاب صلب؛ كن جاهزًا للعمل (أي، قابلًا للقياس) أو اختفِ.

ولا ريب أن منطق أقصى أداء هو منطقٌ متهافت من نواحٍ عديدة، خصوصًا بالنسبة للتناقض في المجال الاجتماعي-الاقتصادي؛ إذ يتطلب عملًا أقل (لتخفيض نفقات الإنتاج) وكذلك عملًا أكثر (لتقليل العبء الاجتماعي للسكان العاطلين). لكن تشككنا بلغ الآن حدًّا يجعلنا لا نعود نتوقع أن ينشأ الخلاص من تلك التهافتات، كما فعل ماركس.

إلا أن الوضع ما بعد الحداثي غريب عن التخلص من الأوهام قَدْر غربته عن الوضعية العمياء لنزع المشروعية، فأين يمكن، بعد الميتا-حكايات، أن تستقر المشروعية؟ إن معيار التشغيل هو معيارٌ تكنولوجي، وليس له علاقة للحكم على ما هو صادق أو عادل. هل تكمُن المشروعية في الحصول على الإجماع من خلال النقاش، كما يعتقد يورجن هابرماس Jürgen Habermas؟ إن مثل هذا الإجماع يُوقع العنف بتنافر ألعاب اللغة. ودائمًا ما يُولد الابتكار من الانشقاق. وليست المعرفة ما بعد الحداثية مجرد أداة للسلطات؛ فإنها تشحذ حساسيتنا للاختلافات وتدعم قدرتنا على تحمُّل ما لا يقبل القياس incommensurable ومبدؤها ليس التماثل الذي يخص الخبير بل الخطاب الهامشي paralogy الذي يخصُّه المبتكر.

في المجتمع والثقافة المعاصرين — مجتمع ما بعد صناعي، وثقافة ما بعد حداثية — يُصاغ سؤال مشروعية المعرفة بمفرداتٍ مختلفة؛ فقد فقدَت الحكاية الكبرى مصداقيتها، بصرف النظر عن نمط التوحيد الذي تستخدمه، وبصرفِ النظر عما إذا كانت حكايةً تأملية أم حكاية انعتاق.

ويمكن اعتبار أفول الحكاية على أنه أحد آثار ازدهار التقنيات والتكنولوجيات منذ الحرب العالمية الثانية، التي حوَّلَت التركيز من غايات الفعل إلى وسائله؛ كما يمكن اعتباره أحد آثار إعادة نشر الرأسمالية الليبرالية المتقدمة بعد تراجعها تحت حماية الكينزية خلال الفترة ١٩٣٠–١٩٦٠م، وهو تجدُّد ألغى البديل الشيوعي ومنح قيمةً للتمتُّع الفردي بالسلع والخدمات.

ومهما بحثنا عن أسبابٍ على هذا النحو فسوف تكون خيبة الأمل من نصيبنا. وحتى لو تبنَّينا واحدًا أو آخر من هذه الافتراضات، فسوف يكون علينا أن نفصل الارتباط بين الميول المذكورة وبين أفول القوة الموحدة والمضفِية للمشروعية للحكايات الكبرى التأملية والانعتاقية.

ومن المفهوم، بالطبع، أن كلًّا من التجدد والرفاهية الرأسماليَّين والصعود المحيِّر للتكنولوجيا سيكون لهما تأثيرٌ على وضع المعرفة، لكن لكي نفهم كيف كان العلم المعاصر قابلًا لتلك التأثيرات قبل زمنٍ طويل من حدوثها، فلا بد لنا أن نحدِّد أولًا بذور «نزع المشروعية» والعدمية التي كانت كامنة في الحكايات الكبرى للقرن التاسع عشر.

في المحل الأول، يحافظ الجهاز التأملي على علاقةٍ ملتبسة بالمعرفة. إنه يبيِّن أن المعرفة لا تستحق ذلك الاسم إلا إلى المدى الذي تنسخ نفسها فيه» («ترفع نفسها»، hebt sich auf؛ تتسامى) بأن تورد مقولاتها في خطابٍ من المستوى-الثاني (تسمية ذاتية) Autonymie يعمل لكي يمنحها المشروعية. ويعادل هذا القول بأن الخطاب الإشاري denotative في حالته المباشرة، ذلك الخطاب الذي يستند على مرجع معين (كيان عضوي حي، أو خاصية كيميائية، أو ظاهرة فيزيائية أو ما إلى ذلك) لا يعرف فعلًا ما يظُن أنه يعرفه. العلم الوضعي ليس شكلًا من أشكال المعرفة. والتأمل يغتذي على كبته. هكذا تُضمر الحكاية التأملية الهيجلية تشككًا معيَّنًا تجاه التعلم الوضعي، كما يعترف هيجل نفسه.

إن العلم الذي لم يكسب نفسه المشروعية ليس علمًا حقيقيًّا؛ وإذا بدا أن الخطاب الذي كان المقصود منه إضفاء المشروعية عليه ينتمي إلى شكل قبل-علمي من المعرفة، مثل حكاية «مبتذلة»، عندها يتم تهبيطه إلى أدنى مرتبة، إلى مرتبة أيديولوجيا أو أداة سلطة. ويحدث هذا دائمًا إذا كانت قواعد لعبة العلم التي يشجبها الخطاب بوصفها إمبيريقية تطبَّق على العلم ذاته.

خذ مثلًا العبارة التأملية التالية: «إن عبارة «علمية» ما تُعد معرفة إذا، وفقط إذا، استطاعت أن تأخذ مكانها في عملية توليد شاملة» السؤال هو: هل هذه العبارة معرفة كما تعرف هي نفسها المعرفة؟ فقط إذا استطاعت أن تأخذ مكانها في عملية توليدٍ شاملة وهو أمرٌ تستطيعه؛ فكل ما عليها أن تفعله هو أن تفترض سلفًا أن مثل تلك العملية موجودة (حياة الروح) وأنها هي نفسها تعبيرٌ عن تلك العملية. وفي الحقيقة، فإن هذا الافتراض المسبق لا غنى عنه بالنسبة للعبة اللغة التأملية. وبدونه، لن تكون لغة إضفاء المشروعية مشروعة؛ وستصاحب العلم في السقوط من حالق إلى الهراء، على الأقل إذا صدَّقنا كلمة المثالية بهذا الشأن.

لكن هذا الافتراض المسبق يمكن كذلك فهمه بمعنًى مختلف تمامًا، معنًى يأخذنا في اتجاه الثقافة ما بعد الحداثية؛ يمكننا القول، تمشيًا مع المنظور الذي تبنيناه آنفًا، إن هذا الافتراض المسبق يحدد منظومة القواعد التي يجب أن يقبلها المرء لكي يلعب

اللعبة التأملية. مثل هذا التقييم يفترض أولًا، أننا نقبل أن العلوم «الوضعية» تمثل النمط العام للمعرفة، وثانيًا، أننا نفهم أن هذه اللغة تتضمن افتراضاتٍ مسبقة شكلية وبديهية معنية يجب أن تجعلَها واضحة دائمًا. وهذا بالضبط هو ما يفعله نيتشه Nietzsche، ولو بمصطلحاتٍ مختلفة، حين يبين أن «العدمية الأوروبية» نتجت عن تحويل متطلبات صدق العلم ضد نفسها.

من هنا، إذن، تنشأ فكرة عن المنظور ليست بعيدة تمامًا، على الأقل في هذا الصدد، عن فكرة ألعاب اللغة؛ فما لدينا هنا هو عملية نزع مشروعية يغذِّيها نفس مطلب إضفاء المشروعية. إن «أزمة» المعرفة العلمية، التي ظلت الدلائل عليها تتراكم منذ نهاية القرن التاسع عشر، ليست وليدة انتشارٍ عشوائي للعلوم، هو نفسه أحد تأثيرات التقدم في التكنولوجيا وتوسع الرأسمالية، بل إنها تمثل تآكلًا داخليًّا لمبدأ المشروعية في المعرفة. ثمَّة تآكل يعمل داخل اللعبة التأملية، وعن طريق خلخلة نسيج الشبكة الموسوعية التي كان كل علم يجد مكانه فيها، فإنه يطلق بالتالي سراح هذه العلوم.

هكذا تطرح للتساؤل الخطوط الفاصلة الكلاسيكية بين مختلف حقول العلم — تختفي المذاهب، ويطرأ التداخل عند الحدود بين العلوم، وتُولد من هذا مناطق territories جديدة. تفسح مراتبية التعلم التأملية المجال لشبكة محايثة، و«مسطحة» من مجالات البحث، تكون الحدود فيما بينها في حالة سيولةٍ دائمة. تتشظى «الكليات الجامعية القديمة» إلى معاهد ومؤسسات من كل الأنواع، وتفقد الجامعات وظيفتها في إضفاء المشروعية التأملي. وإزاء تجريدها من مسئولية البحث (الذي خنقَته الحكاية التأملية) فإنها تكتفي بنقل ما يُعد معرفةً مستقرة، وتضمن من خلال التلقين استنساخ المعلمين وليس إنتاج الباحثين. وهذه هي الحالة التي يجدها عليها نيتشه ويُدينها.

أما إمكانية التآكل الكامنة في نهج إضفاء المشروعية الآخر، وهو جهاز الانعتاق المنبثق عن التنوير Aufklärung، فليست أقل اتساعًا من تلك التي تعمل داخل الخطاب التأملي. لكنها تمسُّ جانبًا مختلفًا؛ إذ إن خاصيتها المميزة تتمثل في أنها ترسي مشروعية العلم والصدق على أساس استقلال المحاورين المنخرطين في الممارسة الأخلاقية، والاجتماعية، والسياسية. وكما رأينا، فإن هناك مشكلاتٍ مباشرة في هذا الشكل من المشروعية؛ فالاختلاف بين عبارةٍ إشارية denotative ذات قيمة إدراكية وعبارة تقعيدية prescriptive ذات قيمة عملية هو اختلاف ارتباط، ومن ثم منافسة. وليس ثمَّة ما يثبت أنه إذا كانت عبارة تصف موقفًا واقعيًّا صادقة، فإنه ينتج من ذلك أن عبارة تقعيدية تقوم على أساسها (سيكون تأثيرها بالضرورة هو تعديل ذلك الواقع) ستكون عادلة.

خذ، على سبيل المثال، بابًا مغلقًا. بين «الباب مغلق» و«افتح الباب» ليس ثمَّة علاقة استنتاج كما تعرف في منطق القضايا؛ إذ تنتمي العبارتان إلى منظومتَين مستقلتَين من القواعد تعرفان نوعَين مختلفَين من الارتباط، وبالتالي من التنافس. هنا، فإن تأثير تقسيم العقل إلى عقلٍ إدراكي أو نظري من جهة، وعقلٍ عملي من جهةٍ أخرى، هو مهاجمة مشروعية خطاب العلم؛ ليس على نحوٍ مباشر بل بطريقةٍ غير مباشرة، بكشف أنه لعبة لغة لها قواعدها الخاصة (تقدم الشروط القبلية للمعرفة عند كانط لمحة أولى منها) وليس لديها مبرِّر خاص للإشراف على لعبة الممارسة (ولا لعبة الجماليات، بقَدْر ما يتعلق الأمر بها). هكذا تُوضع لعبة العلم على قدم المساواة مع الأخريات.

إذا تم تتبُّع «نزع المشروعية» هذا لأدنى درجة، وإذا جرى توسيع مداه (كما يفعل فتجنشتين Wittgenstein على طريقته، وكما يفعل على طريقتهم مفكِّرون مثل مارتين بوبر Martin Buber وإيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas) عندها يصبح الطريق مفتوحًا أمام تيارٍ هام مما بعد الحداثة؛ فالعلم يلعب لعبته الخاصة؛ وليس قادرًا على إضفاء المشروعية على ألعاب اللغة الأخرى؛ فلعبة التقعيد prescription، مثلًا، تفلِت منه. لكنه في المحل الأول، ليس قادرًا على إضفاء المشروعية على نفسه، كما افترض التأمل أنَّ بإمكانه أن يفعل.

ويبدو أن الذات الاجتماعية نفسها تذوب في هذا التناثر لألعاب اللغة. إن الرابطة الاجتماعية لغوية، لكنها ليست منسوجة بخيطٍ واحد. إنها نسيج يتكون من تداخل اثنتَين على الأقل (وفي الحقيقة، عدد غير محدد) من ألعاب اللغة، تخضعان لقواعدَ مختلفة. يكتب فتجنشتين قائلًا: «يمكن النظر إلى لغتنا على أنها مدينةٌ عتيقة، متاهة من الشوارع والميادين الصغيرة، من المنازل القديمة والجديدة، ومن منازل ذات إضافاتٍ من مختلف المراحل؛ ويحيط بهذا حشدٌ من الأحياء الجديدة بشوارعَ مستقيمة منتظمة ومنازلَ متجانسة.» ولكي يوضح أن مبدأ الكل المتجانس unitotality — أو المركب synthesis تحت سطوة ميتا-خطاب[٢٠] معرفي — غير قابل للتطبيق فإنه يخضع «بلدة» اللغة لتناقض القياس المركب [المتسلسل] القديم Sorites paradox وذلك بأن يسأل: «كم منزلًا أو شارعًا يتطلب الأمر قبل أن تبدأ البلدة في أن تكون بلدة»؟

وتُضاف لغاتٌ جديدة إلى اللغات القديمة، مكونة ضواحي للبلدة القديمة: «رمزية الكيمياء وتدوين notation حساب التفاضل المتناهي الصغر». وبعد خمسٍ وثلاثين سنة يمكننا أن نضيف إلى القائمة: لغات الآلات، ومصفوفات نظرية اللعب، والنظم الجديدة

للتدوين الموسيقي، ونظم التدوين للأشكال غير الإشارية للمنطق (المنطق الزمني، منطق الواجبات deontic، المنطق الشرطي modal)، ولغة الشفرة الوراثية، والخطوط البيانية للبنيات الفونولوجية ... إلى آخره.

وقد يتشكل لدينا انطباعٌ متشائم عن هذا التشظي؛ فلا أحد يتحدث كل تلك اللغات، وليست لها ميتا-لغة عامة، ومشروع النظام-الذات فاشل وهدف الانعتاق ليس له علاقة بالعلم، وجميعنا منغرسون في وضعية هذا المذهب للتعلم أو ذاك، والدارسون العارفون قد تحولوا إلى علماء، وقد أصبحَت مهام البحث المنكمشة مقسمة إلى تخصُّصاتٍ صغيرة ولا يمكن لأحد أن يجيدها جميعًا. والفلسفة التأملية أو الإنسانية النزعة مجبَرة على التنازل عن واجبات إضفاء المشروعية، مما يفسر لماذا تواجه الفلسفة أزمة حيثما أصرَّت على انتحال تلك الوظائف وتختزل إلى دراسة أنساق المنطق أو تاريخ الأفكار حيث تكون من الواقعية بما يكفي للتخلي عنها.

وقد فُطمَت فينًّا على هذا التشاؤم؛ ليس فقط الفنانون من أمثال موزيل Musil، وكراوس Kraus، وهوفمانشتال Hofmannsthal، ولوز Loos، وشونبرج Schönberg، وبروخ Broch، بل كذلك الفيلسوفان ماخ Mach وفتجنشتين Wittgenstein. وقد حملوا الوعي بـ، والمسئولية النظرية والفنية عن نزع المشروعية إلى أبعد مدًى ممكن. ويمكننا اليوم أن نقول إن عملية الحداد قد اكتملَت. وما من حاجة لبدء كل شيءٍ من جديد. وقوة فتجنشتين أنه لم يختَر الوضعية التي كانت تطوِّرها حلقة فينًّا لكنه وضع في بحثه حول ألعاب اللغة الخطوطَ العريضة لنوعٍ من المشروعية لا يقوم على أساس الأدائية. وهذا هو الشغل الشاغل للعالَم ما بعد الحداثي؛ فقد فقد معظم الناس الحنين للحكاية المفقودة. ولا يستتبع ذلك بأية حال أنهم قد اختزلوا إلى الهمجية. وما ينقذهم منها هو معرفتهم بأن المشروعية لا يمكن أن تنبثق إلا من نفس ممارستهم اللغوية وتفاعلهم التواصلي. إن العلم الذي «يخفي ابتسامته في لحيته» إزاء كل معتقَدٍ آخر قد علَّمهم التقشُّف القاسي للواقعية.

(١) المشروعية بواسطة الخطاب الهامشي (البارالوجيا)

دعونا نقول عند هذه النقطة إن الحقائق التي قدَّمناها بصدد مشكلة مشروعية المعرفة اليوم كافية لأغراضنا. لم نعُد نستطيع الاستعانة بالحكايات الكبرى — لا نستطيع اللجوء لا إلى جدل الروح ولا حتى إلى تحرير البشرية كمبرر لصلاحية الخطاب العلمي ما بعد الحداثي. لكن، وكما رأينا لتوِّنا، تظل الحكاية الصغيرة petit recit هي الشكل الجوهري

للابتكار الخيالي، وبالأخص في العلم وفضلًا عن ذلك، فإن مبدأ الإجماع بوصفه معيارًا للصلاحية يبدو أنه غير كافٍ وله صياغتان. في الأولى، يكون الإجماع اتفاقًا بين بشر، يعرفون بأنهم أذهانٌ عارفة وإراداتٌ حرة، ويتم الحصول عليه من خلال الحوار: وهذا هو الشكل الذي طوَّره هابرماس، لكن مفهومه قائم على أساس صلاحية حكاية الانعتاق. وفي الثانية يكون الإجماع أحد مكوِّنات النظام، الذي يستغله لكي يحافظ على ويحسِّن أداءه. إنه موضوع الإجراءات الإدارية، بالمعنى الذي يقصده لومان Luhmann. وفي هذه الحالة، تكون صلاحيته الوحيدة هي أنه أداة تُستخدم في اتجاه تحقيق الهدف الحقيقي، الذي يُضفي المشروعية على النظام — ألا وهو السلطة.

من ثم فإن المشكلة هي تحديد ما إذا كان من الممكن أن يكون لدينا شكلٌ من المشروعية لا يقوم إلا على الخطاب الهامشي [البارالوجيا] paralogy. ويجب التمييز بين الخطاب الهامشي وبين التجديد؛ فالأخير تحت سيطرة النظام، أو على الأقل يستخدمه النظام لتحسين كفاءته؛ أما الأول فهو حركة [نقلة] move[٣]* (لا يتم في العادة إدراك أهميتها إلا فيما بعد) يتم لعبها في براجماتية المعرفة. وحقيقة أن الحالة عادة ما تكون في الواقع، لكن ليس بالضرورة، أن أحدهما يتحول إلى الآخر لا تمثل أية صعوبات بالنسبة للفرضية.

وإذا عدنا إلى وصف البراجماتية العلمية ... فلا بد الآن من التشديد على الانشقاق؛ فالإجماع هو أفق لا يتم بلوغه أبدأ. والبحث الذي يجري تحت جناح نموذج paradigm يميل إلى إقرار الاستقرار؛ إنه مثل استغلال «فكرة» تكنولوجية، أو اقتصادية، أو فنية. لا يمكن التقليل من شأنه. لكن المدهش هو أن شخصًا ما دائمًا ما يأتي ليوقع الاضطراب في نظام «العقل». من الضروري طرح وجود قوة تقلقل القدرة على التفسير، تتبدَّى في تعميم معايير جديدة للفهم أو، إذا فضَّلنا، في اقتراح إقامة قواعد جديدة تحدِّد حدود مجال بحثٍ جديد بالنسبة للغة العلم. وهذا، في سياق النقاش العلمي، هو نفس العلمية التي يسميها توم Thom باسم التوليد المورفولوجي morphogenesis. وهي ليست دون قواعد (فهناك أنواع من الكوارث)، لكنها دائمًا ما تتحدد موضعيًّا. وبتطبيق هذه الخاصية على النقاش العلمي ووضعها في إطارٍ زمني، فإنها تتضمَّن أن «الاكتشافات» غير قابلة للتنبؤ. وبالنسبة لفكرة الشفافية فإنها عامل يولد بقعًا عمياء ويؤجل الإجماع.

هذا الموجَز يجعل من السهل رؤية أن نظرية الأنساق ونوع المشروعية الذي تقترحُه ليس لهما أي أساسٍ علمي على الإطلاق؛ والعلم نفسه لا يعمل طبقًا لنموذج هذه النظرية عن النسق، كما يستبعد العلم المعاصر إمكانية استخدام مثل هذا النموذج لوصف المجتمع.

في هذا السياق، دعونا نفحص نقطتَين هامتَين في حُجة لومان Luhmann؛ فمن ناحية، لا يمكن للنظام أن يعمل إلا عن طريق اختزال التعقيد، ومن ناحيةٍ أخرى، يجب أن يحث على مواءمة التطلعات الفردية مع غاياته هو. واختزال التعقيد مطلوب للحفاظ على قدرة قوة النظام؛ فلو أمكن تداول كل الرسائل بحرية بين جميع الأفراد، فإن كمية المعلومات التي سيتوجَّب أخذها في الاعتبار قبل اتخاذ الاختيار الصحيح سوف تعطِّل القرارات بدرجةٍ ملحوظة وبذلك تخفض الأدائية. والسرعة، فعليًّا، هي أحد مكوِّنات قوة النظام.

سيُثار اعتراض أن هذه الآراء الجزيئية يجب أن توضع في الاعتبار حقًّا لو أريد تجنُّب خطر وقوع اضطراباتٍ خطيرة، ويجيب لومان — وهذه هي النقطة الثانية — بأن من الممكن توجيه التطلعات الفردية من خلال عملية «شبه تأهيل» quasi-apprenticeship «خالية من كل تشوُّش»، وذلك لجعلها متمشية مع قرارات النظام. القرارات ليس عليها أن تحترم تطلعات الأفراد؛ فالتطلعات عليها أن تتطلع إلى القرارات، أو على الأقل إلى تأثيراتها. يجب أن تجعل الإجراءات الإدارية الأفراد «يريدون» ما يحتاجه النظام لكي يعمل جيدًا، ومن السهل رؤية الدور الذي يمكن أن تلعبه تكنولوجيا التليماتيكس Telematics[٤٠*] في ذلك.

لا يمكن إنكار أن ثمة قوة إقناعٍ في فكرة أن السيطرة والتحكم السياقيَّين هما أفضل على نحوٍ متأصل من غيابهما؛ فمعيار الأدائية له «مميزاته». إنه يستبعد من ناحية المبدأ الانتماء إلى خطابٍ ميتافيزيقي؛ يتطلب إنكار الحكايات الخرافية fables ويطالب بعقولٍ صافية وإراداتٍ باردة؛ ويستبدل تعريف الجواهر بحساب التفاعلات، ويجعل «اللاعبين» يتحمَّلون المسئولية ليس فقط عن العبارات التي يقترحونها، بل كذلك عن القواعد التي يُخضعون لها تلك العبارات لكي يجعلوها مقبولة. إنه يسلِّط الضوء بوضوحٍ على الوظائف البراجماتية للمعرفة، إلى المدى الذي يجعلها تبدو مرتبطةً بمعيار الكفاءة؛ ذرائعية وضع الحُجج، وإنتاج البرهان، ونقل العلم، وتأهيل الخيال.

كذلك يساهم في رفع كل ألعاب اللغة إلى مرتبة المعرفة بالذات، حتى تلك التي لا تدخل في مجال المعرفة المعيارية. إنه يميل إلى دفع الخطاب اليومي ليصبح ميتا-خطاب؛ فالعبارات العادية تكشف الآن عن نزوعٍ إلى الاستشهاد بنفسها، وتميل المواقع البراجماتية المختلفة إلى إقامة ارتباطٍ غير مباشر حتى بالرسائل الراهنة المتعلقة بها. وأخيرًا، فإنه يوحي بأن مشكلات الاتصال الداخلي التي تمُر بها طائفة العلماء أثناء عملها في فك وإعادة تركيب لغاتها قابلة للمقارنةٌ في طبيعتها بالمشكلات التي يمُر بها المجموع الاجتماعي وذلك

حين يتوجَّب عليه، وقد حُرم من ثقافته الحكائية، أن يُعيدَ فحصَ اتصاله الداخلي نفسه، وأن يتساءل خلال هذه العملية عن طبيعة مشروعية القرارات التي تُتخذ باسمه.

وأقول أيضًا، مخاطرًا بأن أصدم القارئ، بأن بإمكان النظام أن يعُد الصرامة بين مميزاته؛ ففي داخل إطار معيار السلطة، لا يكتسب مطلب (أي، شكل من التقعيد) شيئًا في المشروعية بفضل كونه قائمًا على أساس عناء حاجة غير ملبَّاة؛ فالحقوق لا تنبع من العناء، بل من حقيقة أن تخفيف العناء يحسِّن أداء النظام. وحاجات أشد المحرومين لا يجب أن تُستخدم كمنظم للنظام من ناحية المبدأ؛ فحيث إن وسائل إشباعها معروفة فعلًا، فإن إشباعها الفعلي لن يحسِّن أداء النظام، بل سيزيد فقط من نفقاته. والمحظور الوحيد هو أن عدم إشباعها يمكن أن يُحدث القلاقل في المجموع. مما هو ضد طبيعة القوة أن يحكمها الضعف. لكن من طبيعتها إثارة مطالبَ جديدة المقصود منها هو أن تقود إلى إعادة تعريف معايير «الحياة». بهذا المعنى، يبدو النظام آلةً طليعيةً تجُر البشرية خلفها، نازعة إنسانيتَها لكي تُعيد أنسنتها على مستوًى آخر من القدرة المعيارية. يعلن التكنوقراطيون أنهم لا يستطيعون أن يثقوا بما يحدِّده المجتمع كاحتياجات له؛ إنهم «يعرفون» أن المجتمع لا يمكنه أن يعرف احتياجاته الخاصة حيث إنها ليست متغيراتٍ مستقلة عن التكنولوجيات الجديدة. تلك هي غطرسة صانعي القرار — وعماهم أيضًا.

وما تعنيه «غطرستهم» هو أنهم يُماهون بين أنفسهم وبين النظام الاجتماعي مدركًا على أنه كلٌّ يسعى إلى أكثر وحدةٍ أدائية ممكنة له. وإذا نظرنا إلى براجماتية العلم، لعلمنا أن مثل هذا التماهي مستحيل؛ فمن ناحية المبدأ، لا يجسِّد أي عالم المعرفة أو يتجاهل «احتياجات» مشروعٍ بحثي، أو تطلعاتِ باحث، بحُجة أنها لا تضيف إلى أداء «العلم» ككل. والإجابة التي عادة ما يقدِّمها باحثٌ ردًّا على مطلبٍ ما هي: «سيكون علينا أن نرى، احكِ لي قصتك». من ناحية المبدأ، فإنه لا يحكم سلفًا بأن «حالة» ما قد أُغلقَت فعلًا أو بأن سلطة «العلم» ستُعاني إذا أُعيد فتحها. وفي الحقيقة، فإن العكس هو الصحيح.

وبالطبع، لا يحدث الأمر دائمًا على هذا النحو في الواقع؛ فقد رأَى عددٌ لا يُحصى من العلماء «تحرُّكهم» [نقلتُهم] move ينال التجاهل والكبت، أحيانًا طوال عقود، لأنه يهزُّ بشكلٍ مفرِط العنف استقرار المواقف المقبولة، ليس فقط في الجامعة والمراتبية العلمية، بل كذلك في الإشكالية. وكلما كان «التحرُّك» أقوى، كلما زاد احتمال حرمانه من الحد الأدنى من الإجماع، بالضبط لأنه يغيِّر قواعد اللعبة التي أُقيم الإجماع على أساسها. لكن حين

تتصرَّف مؤسسة معرفة بهذه الطريقة، فإنها تتصرَّف مثل مركز قوة عادي يحكم سلوكه مبدأ الاتزان الداخلي homeostasis.

هذا السلوك إرهابي، مثله مثل سلوك النظام كما وصفه لومان. وأعني بالإرهاب الكفاءة المتحصلة عن طريق تصفية، أو التهديد بتصفية، لاعبٍ ما من لعبة اللغة التي يشاركه المرء فيها، يتم إسكاته أو يوافق، ليس لأنه قد تم دحضه، بل لأن قدرته على المشاركة أصبحَت مهدَّدة (ثمَّة طرقٌ عديدة لمنع شخصٍ ما من اللعب)، وغطرسة صانعي القرار، التي ليس لها نظير في العلوم من ناحية المبدأ، تتمثل في ممارسة الإرهاب. إنها تقول: «كيف تطلعاتك لأغراضنا — وإلا.»

وحتى الإباحة تجاه مختلف الألعاب قد جعلَت متوقِّفة على الأدائية. وإعادة تعريف معايير الحياة يتمثل في تعزيز كفاءة النظام للسلطة. وكون هذه هي الحال هو أمرٌ واضح على نحوٍ خاص في إدخال تكنولوجيا التليماتيكس telematics؛ إذ يرى التكنوقراطيون في التليماتيكس وعدًا بإضفاء التحرر والثراء على التفاعلات بين المتحدِّثين interlocutors لكن ما يجعل هذه العملية جذابة بالنسبة لهم هو أنها ستتسبَّب في إحداث توتراتٍ جديدة في النظام، وهذه التوترات ستؤدي إلى تحسين في أدائيته.

إلى المدى الذي يكون فيه العلم اختلافيًّا، تقدِّم براجماتيته النموذج المضاد لنموذج النظام المستقر؛ فأية عبارة تُعد جديرة بالإبقاء عليها في اللحظة التي تحدِّد فيها اختلافًا عما هو معروف فعلًا، وبعد العثور على حُجة وبرهان يؤيدانها. العلم هو نموذج «نسق مفتوح» open system، تكون فيه عبارةٌ ما صالحة إذا كانت «تولِّد أفكارًا»؛ أي، إذا كانت تولِّد عباراتٍ أخرى وقواعدَ لعبٍ أخرى. ولا يملك العلم ميتا-لغة عامة يمكن تحويل كل اللغات الأخرى إليها وتقييمها. وهذا ما يمنع تماهيه مع النظام ومع الإرهاب، إذا أخذنا كل شيء في الاعتبار. وإذا كانت التفرقة بين صانعي القرار وبين المنفِّذين موجودة في طائفة العلماء (وهي موجودة)، فإنها إحدى حقائق النظام الاجتماعي-الاقتصادي وليست إحدى حقائق براجماتيات العلم ذاته. وهي في الحقيقة إحدى العقبات الرئيسية أمام التطور الإبداعي للمعرفة.

يصبح سؤال المشروعية العام كالتالي: ما هي العلاقة بين النموذج المضاد الخاص ببراجماتيات العلم وبين المجتمع؟ هل يقبل التطبيق على السُّحب الضخمة من مادة اللغة التي تشكِّل مجتمعًا؟ أم إنه محدود بحدود لعبة التعلم؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما الدور الذي يلعبه بالنسبة للرباط الاجتماعي؟ هل هو فكرةٌ مستحيلة عن مجتمعٍ مفتوح؟ هل

هو عنصرٌ جوهري بالنسبة للمنظومة الفرعية من صانعي القرار، الذين يفرضون على المجتمع معيار الأداء الذي يرفضونه بالنسبة لأنفسهم؟ أم إنه، على العكس، رفضٌ للتعاون مع السلطات، تحركٌ في اتجاه الثقافة المضادة، مع الخطر المصاحب المتمثل في أن كل إمكانية للبحث سوف تُمنع نظرًا للافتقار إلى التمويل؟

منذ بداية هذه الدراسة، شدَّدتُ على الاختلافات (ليس الشكلية فحسب، بل البراجماتية أيضًا) بين مختلف ألعاب اللغة، خصوصًا بين الألعاب الإشارية denotative، أو المعرفية، والألعاب التقعيدية، أو ألعاب الفعل. تتركَّز ذرائعية العلم حول المنطوقات الإشارية، التي هي القاعدة التي تُبنى عليها مؤسسات التعليم (المعاهد، المراكز، الجامعات ... إلخ). لكن تطوُّرها ما بعد الحداثي يجلب إلى مكان الصدارة «حقيقة» حاسمة؛ هي أنه حتى المناقشات حول العبارات الإشارية بحاجةٍ إلى أن تكونَ لها قواعد. والقواعد ليست منطوقاتٍ إشارية بل تقعيدية prescriptive، يكون من الأفضل لنا أن نسمِّيها منطوقات ميتا-تقعيدية metaprescriptive لتجنُّب الخلط (فهي تقعِّد ما يجب أن تكونَ عليه تحركات moves ألعاب اللغة لكي تكون مقبولة). ووظيفة النشاط الاختلافي أو الخيالي أو البارالوجي لبراجماتيات العلم الحالية هي إبراز هذه الميتا-تقعيدات (الافتراضات المسبقة للعلم) ومطالبة اللاعبين بقبول أخرى غيرها. والمشروعية الوحيدة التي يمكن أن تجعل هذا النوع من الطلب مقبولًا بتعبير آخر هي أنه سيولِّد أفكارًا، أو عباراتٍ جديدة، بتعبيرٍ آخر.

وليس للبراجماتية الاجتماعية «بساطة» البراجماتية العلمية. إنها وحشٌ يتشكل من تداخُل شبكاتٍ عديدة من أنواعٍ متنافرة الشكل من المنطوقات (إشارية، تقعيدية، أدائية، تقنية، تقييمية ... إلخ). وما من سببٍ للاعتقاد بأنه سيكون من الممكن تحديد الميتا-تقعيدات المشتركة بين كل ألعاب اللغة هذه، أو أن إجماعًا قابلًا للمراجعة مثل الإجماع الساري عند لحظةٍ معيَّنة بين الطائفة العلمية يمكن أن يضُم المجموع الكلي للميتا-تقعيدات التي تنظم مجمل العبارات المتداولة في المجموع الاجتماعي. وفي الحقيقة، فإن الأفول المعاصر لحكايات إضفاء المشروعية — سواء كانت تقليدية أم «حديثة» (تحرير البشرية، تحقُّق الفكرة) — مرتبط بالتخلي عن هذا الاعتقاد. غيابه هو ما تحاول أن تعوِّضه أيديولوجية «النظام» بادعاءاتها بأنها كلية، وما تعبِّر عنه بكلبية Cynicism معيارها في الأداء.

لهذا السبب، لا يبدو ممكنًا، ولا حتى متعقلًا، أن نتبع هابرماس في توجيه تناولنا لمشكلة المشروعية في اتجاه بحثٍ عن الإجماع الشامل من خلال ما يسمِّيه Diskurs، أو بعبارةٍ أخرى، حوار طرح الحُجَج.

فسوف يعني هذا افتراض افتراضَين؛ الأول أن من الممكن لكل المتحدِّثين أن يتفقوا على تلك القواعد أو الميتا-تقعيدات الصالحة بشكلٍ شامل بالنسبة لألعاب اللغة، بينما من الواضح أن ألعاب اللغة متنافرة الأشكال، وخاضعة لمجموعاتٍ متنافرة من القواعد البراجماتية.

والافتراض الثاني هو أن هدف الحوار هو الإجماع. لكن، كما أوضحتُ في تحليل براجماتيات العلم، فإن الإجماع هو حالةٌ خاصة من المناقشة، وليس غايتها؛ فغايتها، على النقيض، هي الخطاب الهامشي (البارالوجيا) paralogy. هذه الملاحظة المزدوجة (تنافر القواعد والبحث عن الانشقاق) يدمِّر اعتقادًا ما زال كامنًا خلف بحث هابرماس، ألا وهو أن البشرية بوصفها ذاتًا جمعية (كلية) تسعى إلى تحرُّرها المشترك من خلال تنظيم «التحركات» المسموح بها في كل ألعاب اللغة، وأن مشروعية أية عبارة تكمُن في مساهمتها في ذلك التحرُّر.

ومن السهل رؤية أي وظيفة يؤديها هذا الالتجاء في حُجة هابرماس ضد لومان؛ إذ إن الـ Diskurs هو سلاحه الأخير ضد نظرية النظام المستقر. القضية جيدة، لكن الحُجة ليست كذلك؛ فقد أصبح الإجماع قيمةً مضى أوانها ومشكوك فيها لكن العدالة كقيمة لم يفُت أوانُها ولا هي مشكوكٌ فيها. وهكذا لا بد أن نتوصل إلى فكرة وممارسة للعدالة لا ترتبط بفكرة الإجماع.

والإقرار بالطبيعة المتنافرة شكليًّا لألعاب اللغة هو خطوةٌ أولى في هذا الاتجاه. وبديهيٌّ أن هذا يتضمَّن نبذ الإرهاب، الذي يفترضُ أنها متماثلة الشكل ويحاول أن يجعلها كذلك. والخطوة الثانية هي مبدأ أن أي إجماع على القواعد التي تحدِّد لعبة ما وعلى «التحركات» التي يمكن لعبها فيها لا بد أن تكون موضعية، وبعبارةٍ أخرى، متفق عليها من جانب اللاعبين الحاليين لها وخاضعة للإلغاء المحتمل. من هناك يحبِّذ التوجُّه تعدُّدية وميتا-حُجج متناهية، وأعني بذلك حُججًا تتعلق بالميتا-تقعيدات ومحدودة في الزمان والمكان.

هذا التوجه يناظر المسار الذي يتخذه حاليًّا التفاعل الاجتماعي؛ فالعقد المؤقَّت يحلُّ في الممارسة محلَّ المؤسسات الدائمة في المجالات المهنية، والعاطفية، والجنسية، والثقافية، والعائلية، والدولية، وكذلك في الشئون السياسية. وهذا التطور ملتبس بالطبع؛ فالنظام

يحبِّذ العقد المؤقت بسبب مرونته الأكبر، وتكلفته الأقل، والزخم الإبداعي للدوافع المصاحبة له — وكل هذه العوامل تسهم في زيادة الأدائية. وعلى أية حال. ليس ثمة احتمال لاقتراح بديل «نقي» للنظام؛ فنحن جميعًا نعلم الآن، بينما السبعينيات تأتي إلى نهايتها، أن أي محاولة لوضع بديل من هذا النوع سينتهي بها الأمر إلى أن تشابه النظام الذي كان المقصود منها أن تحل محله. ويجب أن نكون سعداء لأن الميل باتجاه العقد المؤقَّت هو ميلٌ ملتبس؛ لأنه ليس خاضعًا تمامًا لهدف النظام، لكن النظام يتحمله. ويشهد هذا على وجود هدفٍ آخر في داخل النظام؛ هو معرفة ألعاب اللغة بوصفها كذلك وقرار تولي المسئولية عن قواعدها وتأثيراتها. وأبرز تأثيرات ذلك هو بالضبط ما يجعل تبنِّي القواعد صالحًا — أي السعي إلى الخطاب الهامشي (البارالوجيا).

ونحن أخيرًا في وضع يجعلنا نفهم كيف يؤثِّر إدخال الكومبيوتر لإدارة المجتمع على هذه الإشكالية؛ إذ يمكن أن يكون الحاسب الإلكتروني هو الأداة «الحُلم» للسيطرة على، والتحكُّم في نظام السوق، الممتد ليشمل المعرفة نفسها والذي يحكُمه بشكلٍ شامل مبدأ الأدائية، في هذه الحالة، سيتضمن حتمًا استخدام الإرهاب. لكنه يستطيع كذلك أن يعاون المجموعات التي تناقش الميتا-تقعيدات بإمدادها بالمعلومات التي عادة ما تفتقدها من أجل اتخاذ قراراتٍ قابلة للمعرفة. والخط الذي يجب أن يسلكه إدخال الكومبيوتر لكي ينتهج ثاني هذَين الطريقَين هو، من ناحية المبدأ، أمرٌ بسيط جدًّا؛ أَتيحوا للجمهور الوصول الحر إلى بنوك الذاكرة والمعلومات عندها ستكون اللغة ألعابًا ذات معلوماتٍ كاملة في أي لحظة معطاة. لكنها ستكون أيضًا ألعابًا ذات محصلة — ليست — صفرية،[٥٠*] وبفضل هذه الحقيقية لن يخاطر النقاش أبدًا بأن يثبت في وضع اتزان حد أدنى-حد أقصى لأنه قد استنفد رهاناته؛ فالرهانات ستكون هي المعرفة (أو المعلومات، إذا شئت)، واحتياطي المعرفة — أي احتياطي اللغة من المنطوقات الممكنة — لا ينفد. وهذا يرسم الخطوط العامة لسياسة ستحترم كلًّا من الرغبة في العدالة والرغبة في المجهول.

نظريات ما بعد الحديث

فريدريك جيمسون

إن مشكلة ما بعد الحداثة — كيف يجب وصف خصائصها الأساسية، وما إذا كانت حتى تُوجد في المقام الأول، وما إذا كان نفس **المفهوم** ذا فائدة على الإطلاق، أم إنه، على النقيض، تعمية — هذه المشكلة هي في وقتٍ واحد مشكلةٌ جمالية وسياسية. والمواقف المتنوعة التي يمكن اتخاذها منها منطقيًّا، مهما كانت المفردات التي تُصاغ بها، يمكن دائمًا توضيح أنها تطور رؤًى للتاريخ يكون فيها تقييم اللحظة الاجتماعية التي نعيشها اليوم هو موضوع توكيدٍ أو رفضٍ سياسي أساسًا. وفي الحقيقة، فإن نفس الفرضية التي تُتيح السجال تدور حول افتراض مسبق أولي، واستراتيجي حول نظامنا الاجتماعي؛ إذ إن منح أصالةٍ تاريخية معيَّنة لثقافةٍ ما بعد حداثيةٍ يعني ضمنيًّا كذلك تأكيد اختلافٍ بنيوي جذري ما بين ما يسمَّى أحيانًا بالمجتمع الاستهلاكي وبين اللحظات الأسبق من الرأسمالية التي انبثق منها.

إلا أن الاحتمالات المنطقية المتنوعة ترتبط بالضرورة باتخاذ موقفٍ من ذلك الموضوع الآخر المتضمن في نفس توصيف ما بعد الحداثة ذاته، أعني، تقييم ما يجب تسميتُه الآن باسم الحداثة العليا أو الكلاسيكية. وفي الحقيقة، فإننا حين نجري ثبتًا أوليًّا للأعمال الفنية الثقافية المتنوعة التي يمكن بشكلٍ مناسبٍ توصيفُها بأنها ما بعد حداثية، يواجهنا إغراءٌ قوي بالبحث عن «التشابه العائلي» لتلك الأساليب والإنتاجات المتنافرة، ليس فيما بينها بل في دافع حداثي أعلى شائع وجماليات تقف جميع هذه الأساليب والإنتاجات كرد فعل عليها، بطريقةٍ أو بأخرى.

إلا أن السجالات المعمارية، المناقشات الافتتاحية لما بعد الحداثة كأسلوب، لها ميزة جعل الرنين السياسي لهذه المسائل التي تبدو جمالية شيئًا لا مفَر منه وتتيح اكتشافه

في المناقشات الأكثر شفرية أو تسترًا في الفنون الأخرى. وعلى العموم، يمكن فصل أربعة مواقفَ عامة مما بعد الحداثة من تنويعة الأحكام الأخيرة حول هذا الموضوع؛ لكن، حتى هذا المخطط البسيط نسبيًّا، أو **التوليفة** Combinatoire، يتعقَّد أكثر نتيجة انطباع المرء بأن كل واحدٍ من هذه الاحتمالات قابل لأن يكون إما تعبيرًا تقدميًّا من الناحية السياسية أو تعبيرًا تقدميًّا رجعيًّا من الناحية السياسية (وأنا أتحدث الآن من منظورٍ ماركسي أو يساري بوجهٍ عام).

إذ يمكن للمرء، مثلًا، أن يحيي قدوم ما بعد الحداثة من موقفٍ مناهض للحداثة أساسًا[١] ويبدو أن جيلًا أسبق من المنظِّرين (وبالأخص إيهاب حسن) قد فعلوا شيئًا من هذا القبيل حين تناولوا الجماليات ما بعد الحداثية في علاقتها بموضوعاتٍ تنتمي أكثر إلى ما بعد البنيوية (هجوم مجلة **تل كل** Tel Quel على أيديولوجيا التمثيل representation «نهاية الميتافيزيقا الغربية» لدى هايدجر أو ديريدا Derrida)؛ حيث تجري تحية ذلك الشيء الذي لم يكن يطُلق عليه بعدُ اسم ما بعد الحداثة (راجع النبوءة الطوباوية في نهاية كتاب فوكوه **نظام الأشياء** The Order of Things)[٢*] باعتباره مقدم طريقةٍ جديدةٍ تمامًا في التفكير والوجود في العالم. لكن حيث إن احتفاء حسن يتضمن كذلك عددًا من المعالم الأكثر تطرفًا للحداثة العليا (جويس، ومالارميه)، فإن هذا سيكون موقفًا ملتبسًا نسبيًّا لولا الحفاوة المصاحبة بتكنولوجيا معلوماتٍ متقدمةٍ جديدة تحدِّد الصلة بين تلك الاستحضارات وبين الأطروحة السياسية القائلة بـ **مجتمع ما بعد صناعي** بالمعنى المحدَّد.

كل هذا تم نزع الالتباس عنه بدرجةٍ كبيرة في كتاب توم وولف Tom Wolfe بعنوان من **الباوهاوس إلى منزلنا** From Bauhaus to Our House، الذي هو فيما عدا ذلك كتابٌ غير متميز يقدِّم تقريرًا عن المناظرات المعمارية الأخيرة بقلم كاتب تمثِّل الصحافة الجديدة New Journalism نفسها لديه إحدى تنويعات ما بعد الحداثة. إلا أن ما يثير الاهتمام ويميِّز هذا الكتاب هو غياب أي احتفاءٍ طوباوي بما بعد الحداثي، وكذلك، وهذا أكثر إدهاشًا، الكراهية المتقدة لما هو حديث التي تنضح مما هو فيما عدا ذلك تهكُّم إجباري على طريقة الكامب[٣*] Camp من البلاغة؛ وهذا الشعور ليس جديدًا، بل إنه قديم العهد وعتيق؛ فكأن الفزع الأصلي الذي انتاب متفرِّجي الطبقة المتوسطة الأوائل الذين شهدوا الحديث نفسه — أول مباني لوكوربوزييه، بيضاء مثل الكاتدرائيات الأولى المبنية لتوِّها في القرن الثاني عشر، وأول رءوس بيكاسو الفضائحية ذات العينَين على جانبٍ واحد من الرأس كسمكةٍ مفلطحة، و«الغموض» المذهل للطبعات الأولى من **يوليسس** Ulysses أو **الأرض**

الخراب The Waste Land — هذا الاحتقار الذي يضمره المتزمِّتون الأصلاء، المنغلقون الأغبياء Spiessbürger،[٤*] البورجوازيون، أو أقران بابيت[٥*] في شارع مين ستريت Main Street، كأنه قد عاد إلى الحياة فجأة، مشبعًا الانتقادات اللاحقة للحداثة بروحٍ شديدة الاختلاف أيديولوجيًّا يكون تأثيرها، على العموم، هو أن توقظ في القارئ من جديد تعاطفًا مماثلًا في قدمه، مع الدوافع السياسية-الأصلية، الطوباوية، المناهضة للطبقة المتوسطة، التي تنتمي إلى حداثةٍ عليا انقرضَت هي نفسها الآن. وهكذا يقدِّم نقد وولف اللاذع مثالًا بحجم كتابٍ مدرسي على الطريقة التي يمكِّن بها لرفضٍ نظري، متعقل ومعاصر، للحديث — ينبع قدرٌ كبير من قوَّته التقدمية من حسٍّ جديد بما هو حضري، ومن خبرة أصبحَت الآن كبيرة بتدمير الأشكال الأقدم للحياة الجماعية والحضرية باسم أرثوذكسية حداثية عليا — أن يُعاد تملُّكه بسهولة وإجباره على خدمة سياسة ثقافية رجعية صريحة.

عندئذٍ، تجد هذه المواقف — ضد الحداثي، مع ما بعد الحداثي — عددًا مقابلًا وقلبًا بنيويًّا لها في مجموعةٍ من الأحكام المضادة التي تستهدف فضح ادعاء ولامسئولية ما بعد الحداثي عمومًا عن طريق إعادة توكيد الدافع الأصيل لتقاليد حداثية-عليا لا تزال تُعتبر حية وفعالة. والبيانان التوءمان هيلتون كرامر Hilton Kramer في العدد الافتتاحي لصحيفة **نيوكرايتيريون** [المعيار الجديد] New Criterion، يطوِّران هذه الآراء بقوةٍ مقيمَين تضادًّا بين المسئولية الأخلاقية لـ «روائع» وآثار الحداثة الكلاسيكية وبين اللامسئولية والسطحية الأساسيتَين لما بعد الحداثة ترتبط بالكامب وبـ «الظُّرف» الذي يُعد أسلوب وولف مثالًا ناضجًا وبديهيًّا عليه.

أما الأمر الأكثر تناقضًا فهو أن وولف وكرامر يشتركان في الكثير من الناحية السياسية؛ ويبدو أن ثمَّة عدم اتساقٍ معيَّن في الطريقة التي يسعى بها كرامر لكي يمحو من «الجدية العليا» لكلاسيكيات الحداثي موقفها المناهض جوهريًّا للطبقة المتوسطة والعاطفة السياسية-الأصلية التي تفسِّر رفض الحداثيين العظام للمحرمات الفيكتورية والحياة العائلية، لإضفاء الطابع السلعي، وللاختناق المتزايد الذي تسبِّبه رأسمالية تدنِّس المقدسات، من إبسن Ibsen إلى لورنس Lawrence، من فان جوخ Van Gogh إلى جاكسون بولاك Jackson Pollack. إن محاولة كرامر البارعة لاستيعاب هذا الموقف الواضح العداء للبورجوازية لدى الحداثيين العظام ضمن «معارضة موالية» تغذِّيها البورجوازية نفسها سرًّا، عن طريق المؤسَّسات والمنح، بينما تبدو هي غير مقنعة بشكلٍ لافت، هذه المحاولة تُتيحها بالتأكيد تناقضات السياسة الثقافية للحداثة نفسها، التي تعتمد أوجه نفيها على

استمرار ما ترفضه، وتقيم علاقة تعايشٍ عضوي مع رأس المال — حين لا تتوصل (إلا في أحيانٍ نادرة جدًّا، مثلما في حالة بريخت) إلى وعيٍ ذاتي سياسي أصيل.

لكن من الأسهل فهم تحرُّك كرامر هنا حين يتم توضيح المشروع السياسي للنيوكرايتيريون؛ فمن الواضح أن مهمة الصحيفة هي محو الستينيات ذاتها وما تبقَّى من ميراثها، إلقاء مجمل تلك الفترة في غياهب ذلك النوع من النسيان الذي استطاعت الخمسينيات أن تدبِّره للثلاثينيات، أو استطاعت العشرينيات أن تدبِّره للثقافة السياسية الثرية في حقبة ما قبل الحرب العالمية الأولى؛ ومن ثَم، تضع **النيوكرايتيريون** نفسها في خدمة هذا الجهد، المستمر الذي يعمل في كل مكانٍ اليوم، من أجل بناء نوعٍ من الثورة الثقافية المضادة المحافظة الجديدة، التي تتراوح مفرداتُها من الجماليات وحتى الدفاع النهائي عن العائلة والدين. ومن التناقض، إذن، لهذا المشروع السياسي أساسًا أن يرثي صراحة للوجود الشامل للسياسة في الثقافة المعاصرة — وهي عدوى انتشرَت بدرجةٍ كبيرة خلال الستينيات لكن كرامر يعتبرها مسئولة عن الحُمق الأخلاقي لما بعد الحداثة في فترتنا.

والمشكلة مع هذه العملية — التي لا غنى عنها بوضوحٍ من وجهة النظر المحافظة — أن بلاغتها التي تشبه العملة الورقية لا تبدو مدعومةً باحتياطي الذهب المتمثل في سلطة الدولة، مهما كان السبب، مثلما كانت الحال مع المكارثية McCarthyism أو خلال فترة حملات بالمر Palmer؛ إذ يبدو أن فشل حرب فيتنام، على الأقل في الوقت الحاضر، قد جعل ممارسة السلطة القمعية مستحيلًا[٦] وأكسب الستينيات بقاء في الذاكرة والخبرة الجمعيتَين لم تتمتع به تقاليد الثلاثينيات أو فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى. من هنا تميل «الثورة الثقافية» لدى كرامر غالبًا إلى الانزلاق إلى حنينٍ رخوٍ ومفرِط العاطفية للخمسينيات وحقبة أيزنهاور.

وعلى ضوء ما أوضحناه بالنسبة لمجموعةٍ سابقة من المواقف إزاء الحداثة وما بعد الحداثة، لن يكون مدهشًا أنه بالرغم من الأيديولوجيا المحافظة بصراحة لهذا التقييم الثاني للمشهد الثقافي المعاصر، سيكون من الممكن أيضًا إعادة تملُّك هذا المشهد الثقافي ضمن إطار خطٍّ أكثر تقدمًا بالتأكيد في هذا الموضوع. ونحن مدينون ليورجن هابرماس Jürgen Habermas[٧] بهذا القلب وإعادة الصياغة الدراميَّين لما يظل يُعد توكيدًا للقيمة العليا للحداثي ورفضًا لنظرية وممارسة ما بعد الحداثة. لكن خطيئة ما بعد الحداثة، بالنسبة لهابرماس، تتمثل بشكلٍ محوري جدًّا في وظيفتها الرجعية من الناحية السياسية، بوصفها المحاولة الجارية في كل مكانٍ للتشكيك في دافعٍ حداثي يربطه هابرماس نفسه

بالتنوير البورجوازي وروحه التي لا تزال تعميمية وطوباوية. ومع أدورنو Adorno نفسه، يسعى هابرماس لاستنقاذ وإعادة إحياء ذكرى ما يراه الاثنان على أنه القوة السلبية، النقدية، والطوباوية أساسًا للحداثات العليا العظيمة. ومن جهةٍ أخرى، فإن محاولته ربطَ هذه الحداثات الأخيرة بروح التنوير في القرن الثامن عشر تحدِّد في الحقيقة قطيعةً حاسمة مع **جدل التنوير** Dialectic of Enlightenment المتجهِّم لأدورنو وهوركهايمر Horkheimer، الذي يجري فيه دراميًّا إبراز الروح العلمي لدى الفلاسفة على أنه إرادة مضللة في السلطة والسيطرة على الطبيعة، وبرنامجهم المدنس للمقدسات على أنه المرحلة الأولى في تطور رؤيةٍ أداتية تمامًا للعالم سوف تؤدي مباشرة إلى أوشفيتز. هذا التباعد اللافت للنظر يمكن إرجاعه إلى رؤية هابرماس نفسه للتاريخ، التي تسعى إلى الحفاظ على وعد «الليبرالية» والمضمون الطوباوي أساسًا للأيديولوجيا البورجوازية التعميمية الأولى (المساواة، والحقوق المدنية، والنزعة الإنسانية، وحرية التعبير، ووسائل الإعلام المفتوحة) ضد فشل تلك المُثل في التحقُّق خلال تطوُّر الرأسمالية نفسها.

أما بالنسبة للمفردات الجمالية للمناظرة، فلن يكون كافيًا أن نردَّ على إعادة إحياء هابرماس للحداثي بتأكيدٍ إمبيريقي على انقراض هذا الأخير، بل إننا بحاجةٍ إلى أن نأخذ في الاعتبار إمكانية أن يكون الوضع القومي الذي يفكِّر فيه هابرماس ويكتب مختلفًا عن وضعنا؛ فالمكارثية والقمع هي اليوم حقائق في جهورية ألمانيا الاتحادية، أما التخويف الثقافي لليسار وإخراس الثقافة اليسارية (التي يربطها اليمين الألماني الغربي بـ «الإرهاب» إلى حدٍّ كبير) فقد كان على العموم عمليةً أكثر نجاحًا مما هي في أي مكانٍ آخر في الغرب[٨] إن انتصار المكارثية الجديدة وثقافة الانغلاق والتزمُّت Spiessbürger and the philistine توحي باحتمال أن يكون هابرماس على صوابٍ في هذا الوضع القومي المحدَّد، وربما لا تزال الأشكال الأقدم للحداثة العليا تحتفظ بشيء من القوة التخريبية التي فقدَتها في أماكنَ أخرى. وفي هذه الحالة، قد تستحقُّ ما بعد حداثة تسعى إلى إضعاف وتدمير تلك السلطة تشخيصه الأيديولوجي أيضًا بطريقةٍ محلية، حتى لو ظل التقييم غير قابل للتعميم.

كلٌّ من الموقفَين السابقَين — ضد الحداثي/مع ما بعد الحداثي، ومع الحداثي/ضد ما بعد الحداثي — يتميز بقبول المصطلح الجديد، مما يعادل اتفاقًا على الطبيعة الأساسية لقطيعةٍ حاسمة بين اللحظتَين الحداثية وما بعد الحداثية مهما كان تقييم هاتَين اللحظتَين الأخيرتَين. لكن، يبقى احتمالان منطقيان أخيران، يعتمد كلاهما على رفض أي مفهومٍ لقطيعةٍ تاريخية من هذا القبيل؛ ومن ثَم يطرحان للتساؤل، صراحةً أو ضمنيًّا، فائدة

نفس مقولة ما بعد الحداثة. أما الأعمال المرتبطة بهذه الأخيرة، فسوف يجري استيعابها مرةً أخرى ضمن الحداثة الكلاسيكية بالمعنى المحدَّد؛ بحيث يصبح «ما بعد الحداثي» شيئًا لا يتجاوز كثيرًا كونه الشكل الذي يتخذه الحداثي الأصيل في فترتنا، ومجرد تكثيفٍ جدلي للدافع الحداثي القديم تجاه التجديد (ولا بد هنا أن أحذف سلسلةً أخرى من المناظرات، الأكاديمية إلى حدٍّ كبير، تُطرح فيها للتساؤل نفس استمرارية الحداثة كما يُعاد توكيدها هنا، وذلك من جانب حسٍّ أشمل بالاستمرارية العميقة للرومانسية، منذ أواخر القرن الثامن عشر فصاعدًا، سيكون كلٌّ من الحداثي وما بعد الحداثي من منظورها مجرد مرحلتَين عضويتَين).

هكذا يثبت الموقفان الأخيران حول الموضوع منطقيًّا أنهما تقييمٌ إيجابي وسلبي، على التوالي، لما بعد حداثة استُوعبَت مرةً أخرى ضمن التقاليد الحداثية-العليا. هكذا يقترح جان-فرنسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard أن يجري إدراك التزامه الحيوي بالجديد[٩] والبازغ، بإنتاجٍ ثقافي معاصر أو ما بعد معاصر يُوصف الآن على نطاقٍ واسع على أنه «ما بعد حداثي»، أن يجري إدراكه كجزء لا يتجزأ من إعادة توكيدٍ للحداثات العليا الأقدم الأصلية على غرار أدورنو إلى حدٍّ كبير. والانعطاف، أو الانحراف البارع في اقتراحه يتضمَّن أطروحة أن شيئا اسمه ما بعد الحداثة لا **يعقب** الحداثة العليا بمعناها المحدَّد، بوصفه ناتجًا مهملًا لهذه الأخيرة، بل إنه على وجه الدقة **يسبقها** ويمهِّد لها؛ بحيث إن ما بعد الحداثات المعاصرة في كل مكانٍ حولنا يمكن أن يُنظر إليها على أنها الوعد بعودة وإعادة ابتكار، بالظهور المظفَّر الجديد، لحداثةٍ عليا جديدة مُشبَّعة بكل قوَّتها القديمة وبحياةٍ جديدة. وهذا موقفٌ تنبؤي تدور تحليلاتُه حول قوة الدفع المناهضة للتمثيل في الحداثة وما بعد الحداثة. إلا أن مواقفَ ليوتار الجمالية لا يمكن تقييمُها بدقةٍ على أسسٍ جمالية؛ حيث إن ما يفسِّرها هو مفهومٌ اجتماعي وسياسي أساسًا لنظامٍ اجتماعيٍّ جديدٍ متجاوز للرأسمالية الكلاسيكية (صديقنا القديم «المجتمع ما بعد الصناعي»)؛ بهذا المعنى، فإن رؤيا حداثةٍ متجددة لا تنفصل عن إيمانٍ تنبُّئي معيَّن بإمكانات ووعد المجتمع الجديد الذي هو نفسه في حالة بزوغٍ كلي.

والعكس السلبي لهذا الموقف سيتضمَّن بوضوحٍ رفضًا أيديولوجيًّا للحداثة من طرازٍ قد يتراوح، على نحوٍ يمكن تخيُّله، من تحليل لوكاتش القديم للأشكال الحداثية على أنها نُسخٌ لتشيُّؤ الحياة الاجتماعية الرأسمالية وحتى بعض الانتقادات الأكثر تعقيدًا للحداثة العليا للوقت الراهن، وما يميِّز هذا الموقف الأخير عن المواقف المناهضة للحداثة التي وضعت

خطوطها العريضة أعلاه، هو أنه لا يتحدث انطلاقًا من أمان توكيد نوعٍ من الثقافة ما بعد الحداثية الجديدة، بل إنه يرى حتى أن هذه الأخيرة هي مجرد تدهور للدوافع البارزة فعلًا للحداثة العليا بمعناها المحدَّد. هذا الموقف الخاص، الذي ربما كان أكثرها جميعًا عزلةً وأشدها سلبًا بشكلٍ لا يلين. يمكن مواجهته بحيوية في أعمال المؤرخ المعماري الفينيسي مانفريدو تافوري Manfredo Tafuri، الذي تشكِّل تحليلاتُه الضافية[١٠] اتهامًا قويًّا لما سمَّيناه الدوافع «السياسية-النمطية» Protopolitical في الحداثة العليا (الإحلال «الطوباوي» للسياسة الثقافية محل السياسة بمعناها المحدَّد، ومهمة تغيير العالم عن طريق تغيير أشكاله، أو فضائه، أو لغته). إلا أن تافوري ليس أقل قسوة في تشريحه للمهمة السلبية، النازعة للأوهام، و«النقدية» لمختلف الحداثات، التي يفسر وظيفتها على أنها نوعٌ من «خدعة التاريخ» الهيجلية بها تتحقَّق في النهاية ميول رأس المال التي تُضفي الطابع الأداتي وتدنِّس المقدسات من خلال عمل الهدم هذا نفسه الذي يقوم به مفكِّرو وفنانو الحركة الحديثة؛ ومن ثَم، فإن «عداءهم للرأسمالية» ينتهي بأن يضع الأساس للتنظيم والسيطرة البيروقراطيَّين «الشاملَين» للرأسمالية المتأخرة، ومن المنطقي تمامًا أن يختتم تافوري بطرح استحالة أي تغييرٍ جذري للثقافة قبل التغيير الجذري للعلاقات الاجتماعية نفسها.

إن تضارب المشاعر السياسي المبيَّن في الموقفَين الأسبقَين يبدو لي أنه ما زال قائمًا هنا، لكن **ضمن إطار** مواقف كلٍّ من هذَين المفكِّرَين البالغَي التعقيد؛ فعلى خلاف الكثير من المنظرَين المذكورَين آنفًا، نجد أن تافوري وليوتار شخصيتان سياسيتان بشكلٍ صريح لهما التزامٌ واضح بقيم تقاليدَ ثوريةٍ أقدم؛ فمن الواضح، مثلًا، أن مساندة ليوتار النزالية للقيمة العليا للتجديد الجمالي يجب فهمها على أنها مجاز لنوعٍ معين من الموقف الثوري، بينما نجد أن مجمل الإطار المفهومي لدى تافوري يتمشَّى إلى حدٍّ كبيرٍ مع التقاليد الماركسية الكلاسيكية. لكن كلاهما أيضًا، ضمنيًّا، وعلى نحوٍ أوضح في لحظاتٍ استراتيجيةٍ معيَّنة، قابلان لإعادة كتابتهما منسوبَين إلى ما بعد-ماركسية تصبح على المدى البعيد غير قابلة للتمييز عن نزعة مناهضة الماركسية بالمعنى المحدَّد؛ فمثلًا، سعى ليوتار بشكلٍ بالغ الاطراد إلى تمييز جمالياته «الثورية» عن المثل الأقدم للثورة السياسية، التي يراها إما ستالينية أو عتيقة ولا تتمشَّى مع ظروف النظام الاجتماعي ما بعد الصناعي الجديد؛ بينما نجد أن تصوُّر تافوري المنذر بنهاية العالم والقائل بالثورة الاجتماعية الشاملة يتضمن مفهومًا لـ «النظام الكلي» للرأسمالية، محكوم عليه بشكلٍ قاتل، في فترةٍ رجعية ونزعٍ للطابع

السياسي، بأن ينتهي إلى نوع التثبيط الذي عادة ما كان يقود الماركسيين إلى التخلي عن السياسي برُمته (يتبادر إلى الذهن هوركهايمر وميرلو-بونتي Merleau-Ponty، مع العديد من التروتسكيين — السابقين لأعوام الثلاثينيات والأربعينيات والماويين — السابقين لأعوام الستينيات والسبعينيات).

ويمكن الآن تقديم تمثيلٍ تخطيطي للمخطط التوليفي المحدَّد أعلاه على النحو التالي، وعلامات الزائد والناقص تشير إلى الوظائف التقدمية أو الرجعية سياسيًّا للمواقف موضع البحث:

	ضد الحداثة	مع الحداثة
مع ما بعد الحداثة	وولف − جنيكس +	ليوتار + / −
ضد ما بعد الحداثة	تافوري − / +	كرامر − هابرماس +

بهذه الملاحظات نكون قد قمنا بدورةٍ كاملة ويمكننا الآن العودة إلى المضمون السياسي المحتمل الأكثر إيجابية للموقف الأول موضع البحث، وخصوصًا إلى مسألة دافعٍ **شعبوي** معيَّن فيما بعد الحداثة كان فضل تشارلز جينكس (وكذلك أيضًا فنتوري وآخرين) أنه شدد عليه — وهي مسألة ستُتيح لنا أيضًا أن نتعامل بشكلٍ أكثر ملاءمة مع التشاؤم المطلَق لماركسية تافوري ذاتها. إلا أن ما يجب ملاحظته أولًا، هو أن معظم المواقف السياسية التي وجدنا أنها تفسِّر ما يُدار على أنه غالبًا سجالٌ جمالي، هي في الحقيقة مواقفُ أخلاقية المنحى تسعى إلى تطوير أحكامٍ نهائية بشأن ظاهرة ما بعد الحداثة، سواء وسمَت هذه الأخيرة بأنها فاسدة أو، بالمقابل، تمَّت تحيَّتُها على أنها شكلٌ من أشكال التجديد صحيٌّ وإيجابي ثقافيًّا وجماليًّا. لكن التحليل التاريخي والجدلي بشكلٍ أصيل لتلك الظواهر — خصوصًا حين يتعلق الأمر بحاضر الزمن وحاضر التاريخ الذي نُوجد ونناضل فيه نحن — لا يمكنه تحمُّل الترف المدقع لمثل تلك الأحكام الأخلاقية المطلقة؛ فالجدل هو «ما وراء الخير والشر» بمعنى انحيازٍ سهل، ومن هنا الروح الثلجية واللاإنسانية لرؤيته التاريخية (وهو شيءٌ أزعج بالفعل معاصري هيجل بشأن نسقه الأصلي). والمسألة هي أننا **ضمن إطار** ثقافة

ما بعد الحداثة إلى النقطة التي يكون فيها رفضُها السهل مستحيلًا بقَدْر كون أي احتفاءٍ مماثل في سهولته متواطئًا وفاسدًا؛ فالحكم الأيديولوجي على ما بعد الحداثة اليوم يتضمَّن بالضرورة، كما يظن المرء، حُكمًا على أنفسنا بقَدْر كونه حكمًا على الأعمال الفنية موضع البحث؛ كذلك لا يمكن فهم مرحلةٍ تاريخية كاملة، مثل مرحلتنا، بأية طريقةٍ ملائمة عن طريق الأحكام الأخلاقية الكلية أو عن طريق معادلها المتدهور، أعني تشخيصات البوب السيكولوجية. في النظرة الماركسية الكلاسيكية، فإن بذور المستقبل تُوجد بالفعل في داخل الحاضر ويجب فك اشتباكها معه مفهوميًّا، من خلال التحليل وكذلك من خلال الممارسة السياسية (وقد لاحظ ماركس ذات مرة في عبارةٍ مدهشة، أن عمال كوميونة باريس، «ليست لديهم مُثلٌ يحققونها»؛ فقد سعوا فقط إلى فك اشتباك الأشكال البازغة للعلاقات الاجتماعية الجديدة عن العلاقات الاجتماعية الرأسمالية الأقدم التي بدأَت الأولى تُوقع فيها الاضطراب بالفعل). وبدلًا من إغراء إما أن نشجب تواطؤات ما بعد الحداثة باعتبارها عرضًا نهائيًّا للانحطاط أو أن نحيِّي الأشكال الجديدة باعتبارها رُسلَ يوتوبيا تكنولوجية وتكنوقراطية جديدة، فإنه يبدو من الأنسب أن نقيم الإنتاج الثقافي الجديد ضمن إطار فرضية عمل تقول بحدوث تعديلٍ عام في الثقافة ذاتها مع إعادة الهيكلة الاجتماعية للرأسمالية المتأخرة كنظام.[١١]

أما عن البزوغ، فإن تأكيد جينكس أن العمارة ما بعد الحداثية تميِّز نفسها عن عمارة الحداثة العليا من خلال أولوياتها الشعبوية[١٢] قد يصلح كنقطة بداية لمناقشةٍ أكثر عمومية. والمقصود، في السياق المعماري النوعي، هو أنه حيثما كان الفراغ الحداثي-الأعلى الكلاسيكي لأمثال لوكوربوزييه أو رايت يسعى إلى تمييز نفسه جذريًّا عن نسيج المدينة المتهاوي الذي كان هذا الفراغ يظهر فيه — وهكذا تعتمد أشكاله على فعل فصلٍ جذري عن سياقه المكاني (بيلوتس pilotis[١٣]* العظيم يُضفي الدرامية على الانفصال عن الأرض ويحمي جدة novum الفراغ الجديد) — فإن المباني ما بعد الحداثية، على النقيض، تحتفي بانغراسها في النسيج المتنافر للحي التجاري ومشهد الموتيل والطعام السريع للمدينة الأمريكية التي تنتمي إلى ما بعد الطرق السريعة الضخمة. وفي نفس الوقت، فإن تفاعلًا من التلميحات والأصداء الشكلية (نزعة تاريخية) يحقِّق القرابة بين هذه المباني الفنية الجديدة وبين الأيقونات والفضاءات التجارية المحيطة، وبذلك تشجُب الزعم الحداثي-الأعلى في الاختلاف والتجديد الجذريَّين.

أمَّا ما إذا كان يجب توصيف هذا الملمح الدال بلا شك للعمارة الجديدة على أنه شعبوي فأمرٌ يجب أن يظل سؤالًا مفتوحًا. لكن يبدو أن من الجوهري تمييز الأشكال

البازغة لثقافةٍ تجارية جديدة — تبدأ من الإعلانات وتنتشر إلى **التغليف** packaging الشكلي لكل الأنواع، من المنتجات وحتى المباني، وبدون استبعاد السلع الفنية من قبيل عروض التليفزيون (الـ «لوجو» logo) والكتب الأكثر مبيعًا والأفلام — عن الأنواع الأقدم من الثقافة الفولكلورية و«الشعبية» الأصلية التي ازدهرَت عندما كانت الطبقات الاجتماعية الأقدم من الفلاحين **والحرفيين** الحضريين ما زالت موجودة والتي، مند منتصف القرن التاسع عشر فصاعدًا، جرى استعمارها والقضاء عليها تدريجيًّا بواسطة إضفاء الطابع السلعي ونظام السوق.

لكن ما يمكن الإقرار به على الأقل هو ذلك الحضور الأشمل لهذا الملمح الخاص، الذي يظهر على نحوٍ أقلَّ التباسًا في الفنون الأخرى التفرقة القديمة بين الثقافة الرفيعة وما يطلق عليه اسم الثقافة المعممة، وهي تفرقة اعتمدَت عليها الحداثة من أجل تحدُّدها النوعي، وتمثَّلت وظيفتها الطوباوية، جزئيًّا على الأقل، في ضمان مجال من الخبرة الأصيلة في مواجهة الوسط المحيط المكون من ثقافةٍ تجارية متوسطة وهابطة. وفي الحقيقة، يمكن الجدال بأن بزوغ الحداثة العليا متزامن هو نفسه مع التوسع الضخم الأول لثقافة مُعمَّمة واضحة (يمكن اعتبار زولا Zola بمثابة المؤشر على التعايش الأخير لفن الرواية مع الكتاب الأكثر مبيعًا داخل إطار نصٍّ واحد).

هذا التمييز التأسيسي هو ما يبدو الآن على وشك الاختفاء؛ وقد ذكرنا بالفعل الطريقة التي بدأ بها، في الموسيقى، بعد شونبرج Schönberg وحتى بعد كيج Cage التقليدان النقيضان «الكلاسيكي» و«الشعبي» في الاندماج من جديد. وفي الفنون البصرية، فإن تجدُّد الفوتوغرافيا باعتبارها وسيطًا هامًّا قائمًا بذاته وكذلك باعتبارها «مستوى الجوهر» في البوب آرت أو في الواقعية الفوتوغرافية هو عرضٌ حاسم لنفس العملية. وعلى أية حال، فإنه يصبح واضحًا في الحد الأدنى أن الفنانين الجُدُد لم يعودوا «يُورِدون استشهادات» من مواد، ونُتف، وموتيفات ثقافة معمَّمة أو شعبية، مثلما بدأ فلوبير Flaubert يفعل، بل إنهم يدمجونها على نحوٍ ما إلى الحد الذي لا تعود فيه الكثير من مقولاتنا النقدية والتقييمية الأقدم (القائمة على وجه الدقة على أساس التمييز الجذري بين الثقافة الحداثية والثقافة المعمَّمة) تبدو صالحة.

لكن إذا كانت هذه هي الحالة، فإنه يبدو عندئذٍ ممكنًا على الأقل أن ما يرتدي القناع ويقوم بإيماءات «الشعبوية» في مختلف الدفاعات والبيانات ما بعد الحداثية هو في الحقيقة مجرد انعكاسٍ وعرضٍ لتبدُّلٍ ثقافي (لحظي بالتأكيد)، يتم فيه الآن استقبال ما اعتدنا أن

نَسِمه بأنه ثقافةٌ معمَّمة أو تجارية داخل تخوم مجالٍ ثقافي جديد ومتسع. وعلى أية حال، يتوقع المرء من مصطلحٍ مستمد من دراسة رموز الأيديولوجيات السياسية أن يمُر بإعادة توافُق سيمانطيقية أساسية حين يكون مرجعه الأوَّلي (تحالف الجبهة الشعبية الطبقي ذاك بين العمال، والفلاحين، والبورجوازيين الصغار الذي يسمَّى عادة «الشعب») قد اختفَى.

إلا أن هذه القصة ربما لم تكن جديدة تمامًا في نهاية المطاف، وفي الحقيقة، يتذكَّر المرء ابتهاج فرويد لدى اكتشافه لثقافةٍ قبلية غامضة، استطاعت وحدها من بين التقاليد المتعددة لتحليل الأحلام أن تضرب على وتر تصور أن لكل الأحلام معاني جنسية خفية — فيما عدا الأحلام الجنسية، التي تعني شيئًا آخر! هكذا أيضًا يبدو الأمر بالنسبة للسجال ما بعد الحداثي، وللمجتمع البيروقراطي المنزوع التسيُّس الذي يناظره؛ حيث يتضح أن كل المواقف التي تبدو ثقافية هي أشكالٌ رمزية للوعظ الأخلاقي السياسي، باستثناء النغمة الوحيدة السياسية بصراحة، التي تُوحي بانزلاقٍ من السياسة إلى الثقافة مرةً أخرى.

هنا نجد أن الاعتراض المألوف — أن الفئة تتضمن نفسها وأن التصنيف يخفق في أن يتضمَّن أي مكان (متميز بما يكفي) تراقب منه نفسها أو تقدِّم تنظيرها الخاص — يجب إدخاله في حسبان النظرية كنوعٍ من الانعكاسية السيئة التي تأكل ذيلها دون أن تتمكَّن من تربيع الدائرة، وفي الحقيقة تبدو نظرية ما بعد الحداثة وكأنها عملية لا تتوقف من الطي الداخلي ينقلب فيها وضع المراقب رأسًا على عقب لكي تستمر الجدولة من جديد على نطاقٍ أكبر. هكذا يدعونا ما بعد الحداثي إلى إطلاق العِنان لسخريةٍ كئيبة من التاريخية عمومًا، يقوم فيها جهد التوصل إلى الوعي-الذاتي الذي يكمل به وضعنا فعل الفهم التاريخي، يقوم بتكرار نفسه بطريقةٍ موحشة مثلما في أسوأ أنواع الأحلام، ويضع في مقابل رفضه الفلسفي لنفس مفهوم الوعي-الذاتي، كرنفالًا غريبًا من التكرارات المتنوعة لهذا الأخير. ثم إن ما يذكِّرنا بهذا اللاتناهي يظهر عندئذٍ على هيئةٍ حتمية علامتَي الزائد والناقص اللتَين تبرزان من شقوقهما الموضعية لتشوِّشا المتفرج الخارجي ولتُصرَّا بلا توقفٍ على حكمٍ أخلاقي مستبعد سلفًا من النظرية ذاتها. أما فعل خفة اليد المؤقت الذي يُضاف به هذا الحكم الأخلاقي إلى قائمة السمات المتعلقة بالموضوع، من جانب نظرية تستطيع لحظيًّا أن تخرج خارج نفسها وأن تتضمَّن تخومها الخارجية، فلا يكاد يدوم إلا ريثما تعيد «النظرية» تشكيل نفسها وتصبح في هدوء مثالًا على ما يفترض أن يبدو عليه الانغلاق الذي تقترحه وتتنبأ به. هكذا تستطيع نظرية ما بعد الحداثة أخيرًا أن ترتفع إلى

مستوى النسق نفسه، وكذلك إلى مستوى ألصق دعاياته، التي تحتفي بالحرية المتأصلة لإعادة إنتاج ذاتي مطلق باطراد.

هذه الظروف، التي تجهض مقدمًا أي نظرية لا تقبل الخداع لما بعد الحداثي يمكن تزكيتها بلا تحفظ كسلاح ناهيك عن كونها ورقة عباد شمس، تتطلب بعض الأفكار عن استخدامٍ مناسب تقريبي لا يؤدي بنا من جديدٍ إلى الانغماس-الذاتي لهذا النكوص اللامتناهي أو ذاك. لكن، في هذا المجال الجديد المسحور بعينه، ربما أصبحَت المشكلة الزائفة هي المكان الوحيد للصدق؛ بحيث إن التأمل في المسألة المستحيلة بشأن طبيعة فنٍّ سياسي في شروط تستبعده بالتعريف قد لا يكون أسوأ طريقة للمراوحة في المكان. وفي الحقيقة فإنني أتصور (وقد تؤكد الصفحات التالية أو لا تؤكد ذلك) أن «الفن السياسي ما بعد الحداثي» قد يتضح أنه ذلك بالضبط — ليس الفن بأيِّ معنًى أقدم، بل تخمينًا لا ينقطع حول كيف يمكن له أن يكون ممكنًا بالدرجة الأولى.

أما بالنسبة لثنائيات الحداثي/ما بعد الحداثي، التي لا تُطاق أكثر من معظم الثنائيات الشائعة، وبذلك ربما تكون محصَّنة مقدمًا ضد إساءات الاستخدام التي تكون تلك الثنائيات على نحوٍ لا يخطئ هي علامتها وكذلك أداتها؛ فربما كان ممكنًا أن إضافة مصطلحٍ ثالث — غائب عن العمل الحالي، لكنه مستنفَر في موضعٍ آخر في عملٍ متصل بالموضوع — يمكن أن تفيد في قلب مخطط تسجيل الاختلاف القابل للعكس هذا، إلى تخطيط schema تاريخي أكثر فائدة وسهولة. هذا المصطلح الثالث — سمة «الواقعية» في الوقت الراهن نظرًا للافتقار إلى شيءٍ أفضل — يُقر بانبثاق المرجع referent العلماني من تطهير حركة التنوير للشفرات المقدسة، في نفس الوقت الذي يوجه فيه الاتهام إلى الإرساء الأوَّلي للنظام الاقتصادي نفسه، قبل أن يمضي كلٌّ من اللغة والسوق ليمُرَّا بتصريفاتٍ من الدرجة الثانية في الحداثي وفي الإمبريالية. إذن، فهذا المصطلح الثالث الجديد، الأسبق من الآخرَين، يربطهما معًا مع أي مصطلحاتٍ رابعة مفترَضة لما قبل الرأسماليات المتنوعة ويتيح نموذجًا تطوريًّا أكثر تجريدًا يبدو أنه يستعيد كرونولوجياه (تسلسله الزمني) خارج كل نظامٍ كرونولوجي (زمني)، مثلما في السينما، أو موسيقى الروك، أو الأدب الزنجي، على سبيل المثال. إذن فإن ما ينقذ التخطيط الجديد من تشكُّكات الثنائيات التي عددناها هنا، يقدِّم أيضًا نوعًا من التدريب الذهني على حذف التواريخ، نوعًا من الزهد ascesis في الدياكروني (التتابعي) نتعلم فيه تأجيل الإشباع النهائي لما هو زمني (كرونولوجي) كنوع من الفهم، وهو إشباع

سيتضمَّن على أية حال الخروج من النسق نفسه، الذي يكون فيه المصطلحان أو الثلاثة المترددان هنا هما، رغم ذلك، العناصر الداخلية، القابلة للتبادل إلى ما لا نهاية.

وما دمنا لا نستطيع عمل ذلك — وفي وجه نفورٍ مبرر من جلب مصطلحٍ ثالث (متضارب هو نفسه داخليًّا بقَدْر تضارب الاثنَين الآخرَين معًا) — فلا يمكن سوى اقتراح التوصية البسيطة والصحية التالية: أقصد، أن تستخدم الثنائية ضد نفسها بمعنًى معيَّن، مثل مجال رؤية عرضي يتطلب منك تثبيتَ شيءٍ لستَ مهتمًّا به؛ فالأمر إذن هو أن استقصاءً منفذًا بصرامة، لهذا الملمح أو ذاك لما بعد الحداثي سينتهي به الأمر إلى أن يقول لنا شيئًا قليل القيمة بصدد ما بعد الحداثة نفسها، لكنه ضد رغبته الخاصة وبشكلٍ غير مقصود تمامًا، سيقول الشيء الكثير بصدد الحداثي عينه، وربما اتضح أن العكس صحيح أيضًا، رغم أن الاثنَين ما كان يمكن التفكير فيهما أبدًا على أنهما نقيضان متماثلان في المقام الأول، والتبادل المتسارع باطرادٍ بينهما يمكن على الأقل أن يعين الموقف الاحتفائي أو الإيماءة الأخلاقية المنحى الصاخبة القديمة الطراز على عدم التجمُّد في مكانهما.

رسم خريطة لما بعد الحداثي

أندرياس هويسن

(١) المشكلة

بينما استطاع الترويج الإعلامي القريب العهد لما بعد الحداثة في العمارة والفنون أن يدفع الظاهرة إلى دائرة الضوء، فإنه قد مال أيضًا إلى إخفاء تاريخها الطويل والمُعقَّد، وسوف يقوم جزءٌ كبير من نقاشي التالي على أساس فرضية أن ما يبدو على أحد المستويات أنه آخرُ بدعة، وحملةٌ إعلامية، واستعراضٌ أجوف، هو جزء من تحوُّل ثقافي يظهر ببطء في المجتمعات الغربية، تغيرٌ في الحساسية يكون مصطلح «ما بعد الحداثة»، بالفعل، دقيقًا تمامًا لوصفه، في الوقت الراهن على الأقل، وطبيعة وعمق ذلك التحول قابلان للجدال، لكنه تحول فعلًا، ولستُ أودُّ أن يُساء فهمي على أنني أزعم أن ثمَّة تحولًا شاملًا للنموذج Paradigm في النظم الثقافية، والاجتماعية والاقتصادية؛ فأي زعمٍ من هذا القبيل سيكون من الواضح أنه مبالَغ فيه، لكن ثمَّة، في قطاعٍ هام من ثقافتنا، تحوُّلٌ ملحوظ في الحساسية، والممارسات، وتكوينات الخِطاب يُميز منظومةً ما بعد حداثية من الافتراضات، والخبرات، والقضايا عن منظومة مرحلةٍ سابقة، وما يحتاج إلى المزيد من الاستكشاف هو ما إذا كان هذا التحول قد ولَّد أشكالًا جمالية جديدة أصيلة في الفنون المختلفة أم إنه يُعيد أساسًا تشغيل تقنيات واستراتيجيات الحداثة ذاتها، معيدًا إدراجها في سياقٍ ثقافي متبدِّل.

لن أحاول هنا تعريف ما هي ما بعد الحداثة ومصطلح «ما بعد الحداثة» نفسه يجب أن يباعد بيننا وبين مقاربة من هذا القبيل؛ حيث إنه يحدِّد موضع الظاهرة على أنها

ارتباطية؛ فالحداثة، باعتبارها ما تنفصل عنه ما بعد الحداثة، تظل مندرجة في نفس الكلمة التي نَصِف بها بُعدنا عن الحداثة، ولو ظلِلْنا منتبهين للطبيعة الارتباطية لما بعد الحداثة، فسوف أبدأ ببساطة من الإدراك-الذاتي Selbstverständnis لدى ما بعد الحداثي، بينما كان يشكِّل خطاباتٍ متنوِّعة منذ الستينيات، وما آمل أن أقدِّمه في هذا الفصل هو شيءٌ من قبيل خريطةٍ مكبرة لما بعد الحداثي تقوم بمسح لمجالاتٍ عديدة، وعليها يمكن لمختلف الممارسات الفنية والنقدية ما بعد الحداثية أن تجد مكانها الجمالي والسياسي، وسوف أميِّز بين عدة مراحل واتجاهات ضمن مسار ما بعد الحداثي في الولايات المتحدة وهدفي الأول هو التأكيد على بعض الشروط والضغوط التاريخية التي شكَّلَت السجالات الجمالية والثقافية الأخيرة، لكنها إما تم تجاهُلها أو شطبُها على نحوٍ منهجي من النظرية النقدية على **روح الطريقة الأمريكية** L'Américaine وبينما سأعتمد على التطورات في العمارة، والأدب، والفنون البصرية، سوف يكون تركيزي أساسًا على الخطاب النقدي بصدَد ما بعد الحداثي؛ ما بعد الحداثة في علاقتها، على الترتيب، بالحداثة، والطليعة ونزعة المحافظة الجديدة، وما بعد البنيوية، وكل واحدة من هذه المنظومات constellations تمثِّل طبقة منفصلة نوعًا ما مما بعد الحداثي، وسوف تُقدَّم بوصفها كذلك، وأخيرًا فسوف تُناقش العناصر المحورية للتاريخ الفكري Begriffsgeschichte للمصطلح في علاقتها بمجموعةٍ أوسع من الأسئلة التي أُثيرَت في المناظرات الأخيرة عن مذهب الحداثة Modernism، والحداثة Modernity[1] * والطليعة التاريخية، وثمَّة سؤالٌ محوري بالنسبة لي يتعلَّق بالمدى الذي كانت به الحداثة والطليعة، بوصفهما شكلَين من أشكال ثقافةٍ مناوئة، مرتبطتَين مفهوميًّا وعمليًّا رغم ذلك بالتحديث Modernization الرأسمالي و/أو بالطليعية الشيوعية، تلك الأخت التوءم للتحديث، وكما أرجو أن يُبين هذا الفصل، فإن البُعد النقدي لما بعد الحداثة، يكمن على وجه الدِّقة في طرحها الجذري للأسئلة بصدد الافتراضات المسبقة التي ربطَت الحداثة والطليعة بالمنظومة العقلية للتحديث.

(٢) استنفاد الحركة الحداثية

فلأبدأ، إذن، ببعض الملاحظات الموجَزة حول مسار وهجرات مصطلح «ما بعد الحداثة»، يرجع المصطلح في النقد الأدبي إلى أواخر الخمسينيات حين استخدمه إيرفنج هاو Irving Howe وهاري ليفين Harry Levin للتأسي على تسطُّح الحركة الحداثية، كان هاو وليفين ينظران بحنين إلى الوراء إلى ما بدا فعلًا أنه ماضٍ أثري، وكان أول استخدام توكيدي

لمصطلح «ما بعد الحداثة» في الستينيات من جانب نُقاد الأدب أمثال ليزلي فيدلر Leslie Fiedler وإيهاب حسن، اللذَين كانا يعتنقان آراءً شديدة التباعد بصدد ما يعنيه أدب ما بعد حداثي. ولم يكتسب المصطلح تداولًا أوسع إلا خلال أوائل وأواسط السبعينيات، وشمل العمارة أولًا، ثم الرقص، والمسرح، والتصوير، والسينما، والموسيقى ... وبينما كان الانقطاع ما بعد الحداثي مع الحداثة الكلاسيكية واضحًا بدرجةٍ معقولة في العمارة والفنون البصرية؛ فقد كان من الأصعب تأكيد فكرة قطيعة ما بعد حداثية في الأدب، وعند نقطةٍ معيَّنة في أواخر السبعينيات، هاجرَت «ما بعد الحداثة»، ليس دون حثٍّ أمريكي، إلى أوروبا عن طريق باريس وفرنكفورت، وتلقَّفَتها كريستيفا Kristeva وليوتار Lyotard في فرنسا، وهابرماس Habermas في ألمانيا، وفي نفس الوقت، بدأ النقَّاد في الولايات المتحدة مناقشة الجانب المشترك بين ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية الفرنسية في تحويرها الأمريكي الخاص، وذلك عادةً على أساس مجرد الافتراض بأن الطليعة في النظرية عليها بطريقةٍ ما أن تكون مشاكلةً للطليعة في الأدب والفنون، وبينما كان الشك حول جدوى طليعةٍ فنية يتصاعد خلال السبعينيات لم يبدُ قط أن حيوية النظرية، رغم أعدائها الكثيرين، كانت موضع شكٍّ جدِّي، وفي الحقيقة، بدا للبعض كما لو أن الطاقات الثقافية التي كانت تغذِّي حركات الستينيات الفنية قد أخذت تتدفق خلال السبعينيات في جسد النظرية، تاركةً المشروع الفني في حالة يُرثى لها، ورغم أنه ليس لمثل هذه الملاحظة سوى قيمةٍ انطباعية في أحسن الحالات، كما أنها ليست منصفة تمامًا للفنون، فإنه يبدو من المعقول بأنه، مع منطق الانفجار-الكبير لما بعد الحداثة في التوسع الذي لا رجعة فيه، أصبحت متاهة ما بعد الحداثة أكثر استعصاءً على النفاذ منها، ومع حلول أوائل الثمانينيات، أصبحَت منظومة نزعة الحداثة/نزعة ما بعد الحداثة في الفنون ومنظومة الحداثة/ما بعد الحداثة في النظرية الاجتماعية أحد أكثر المجالات المُتنازَع عليها في الحياة الثقافية للمجتمعات الغربية، والمجال مُتنازَع عليه على وجه الدقة لأن موضوع الرهان أكبر بكثيرٍ من مجرد وجود أو عدم وجود أسلوبٍ فني جديد، وكذلك أكثر بكثير من مجرد الخط النظري «الصحيح» ...

ولا يبدو الانقطاع مع الحداثة في أيِّ مكانٍ أكثر وضوحًا مما هو عليه في العمارة الأمريكية القريبة العهد؛ فلا شيء يمكن أن يكون أكثر بعدًا عن حوائط الستائر الزجاجية الوظيفية لدى ميس فان دير روهه Mies van der Rohe من إيماءة الاستشهاد التاريخي العشوائي التي تسود في عديد من الواجهات ما بعد الحداثية، خُذ، مثلًا، ناطحة سحابه إيه تي أند تي AT&T لفيليب جونسون Philip Johnson، والمنقسمة بصورةٍ مناسبة إلى قسمٍ

أوسط كلاسيكي-جديد وأعمدةٍ رومانية عند مستوى الشارع، وقمة واجهةٍ إغريقية مثلَّثة من طراز تشيبيندِيل Chippendale في أعلاه، وفي الحقيقة، فإن حنينًا متزايدًا لأشكال حياةٍ متنوِّعة من الماضي يبدو أنه يشكِّل تيارًا تحتيًّا قويًّا في ثقافة السبعينيات والثمانينيات، ومن الأمور المُغرِية أن نُشيحَ عن هذه التوفيقية التاريخية التي لا تُوجد في العمارة فقط، بل في الفنون، وفي السينما، وفي الأدب، وفي الثقافة المُعمَّمة للسنوات الأخيرة، أن نُشيحَ عنها باعتبارها المعادل الثقافي للحنين المحافظ-الجديد للأيام الطيبة الخوالي، وكعلامةٍ واضحة على المكانة المتدهورة للإبداعية في الرأسمالية المتأخرة، لكن هل هذا الحنين للماضي، هذ البحث المسعور والجريء عادة عن تقاليدَ قابلةٍ للاستخدام، والانبهار المتزايد بالثقافات قبل الحديثة والبدائية — هل كل هذا يجد جذوره فقط في حاجة المؤسَّسات الثقافية الدائمة إلى الاستعراض والتكلُّف، وهكذا يتمشَّى تمامًا مع الوضع القائم؟ أم إنه ربما يعبِّر أيضًا عن نوعٍ من عدم الرضى الأصيل والمشروع إزاء الحداثة وإزاء الإيمان غير القابل للنقاش بالتحديث الدائم للفن؟ وإذا كانت الحالة هي هذه الأخيرة، وأنا أعتقد أنها كذلك، فكيف يمكن للبحث عن تقاليدَ بديلة، سواء بازغة أو مترسِّبة، أن يتحول إلى بحثٍ مثمر ثقافيًّا دون الخضوع لضغوط النزعة المحافظة التي، بقبضةٍ كُلَّابية، تزعم ملكيتها لنفس مفهوم التقاليد؟ وأنا لا أجادل هنا بأن كل تبدِّيات الاستعادة ما بعد الحداثية للماضي يجب الترحيبُ بها لأنها تتآلف على نحوٍ ما مع **روح العصر** Zeitgeist، كذلك لا أودُّ أن يُساء فهمي على أنني أجادل بأن رفض ما بعد الحداثة الشائع للجماليات الحداثية العليا وسأمها من أطروحات ماركس وفرويد، بيكاسو وبريخت، كافكا وجويس، شونبرج وسترافينسكي، يمثِّلان على نحوٍ ما علامتَين على تقدمٍ ثقافيٍّ هام؛ فحيث تكتفي ما بعد الحداثة بنبذ الحداثة، فإنها تخضع لمطالب الجهاز الثقافي بأن تكسب نفسها مشروعية باعتبارها جديدةً جذريًّا، كما أنها تبعث التعصُّبات المتزمِّتة التي واجهَتْها الحداثة في أيامها.

لكن حتى لو كانت الأطروحات الخاصة لما بعد الحداثة لا تبدو مُقنعة — كما تتجسَّد، مثلًا، في مباني فيليب جونسون، ومايكل جريفز Michael Graves، وغيرهما — فهذا لا يعني أن استمرار التمسك بمجموعةٍ أقدم من الأطروحات الحداثية سوف يضمن ظهور مبانٍ أو أعمالٍ فنية أكثر إقناعًا، والمحاولة المحافظة — الجديدة الأخيرة لإعادة إرساء نسخةٍ مدجَّنة من الحداثة باعتبارها الصدق الوحيد الذي يستحق العناء الثقافة القرن العشرين — كما تتبدى مثلًا في معرض بيكمان Beckmann لعام ١٩٨٤م في برلين، وفي المقالات العديدة في مجلة هيلتون كرامر Hilton Kramer، **المعيار الجديد** New Criterion —

هي استراتيجية تستهدف دفن الانتقادات السياسية والجمالية لأشكالٍ معيَّنة من الحداثة اكتسبت أرضًا منذ الستينيات، لكن مشكلة الحداثة ليست مجرد حقيقة أنها يمكن أن تستوعب في إطار أيديولوجيةٍ محافظة عن الفن؛ ففي نهاية المطاف، حدث ذلك بالفعل مرةً على نطاقٍ واسع في الخمسينيات، أما المشكلة الأشمل التي نعترف بها اليوم، فيما أعتقد، فهي الارتباط الوثيق لأشكالٍ متعددة من الحداثة في زمنها بالتركيبة العقلية للتحديث، سواء في صيغته الرأسمالية أو الشيوعية، وبالطبع، لم تكن الحداثة قط ظاهرةً مصمتة، وقد ضمنَت كلًّا من نشوة التحديث لدى النزعة المستقبلية، والنزعة البنائية Constructivism وكذلك العيانية الجديدة Neue Sachlichkeit[٢]* وبعضًا من أعنف انتقادات التحديث في الأشكال المتنوعة الحديثة من «العداء الرومانسي للرأسمالية»، والمشكلة التي أتناولها في هذا الفصل ليست هي **ماذا كانت** الحداثة **فعلًا**، بل كيف جرى إدراكها استرجاعيًّا، ما القيم والمعرفة السائدة التي كانت تحملها، وكيف عملَت أيديولوجيًّا وثقافيًّا بعد الحرب العالمية الثانية، إن صورةً معيَّنة للحداثة هي التي أصبحَت لب النزاع بالنسبة لما بعد الحداثيين، ويجب إعادة بناء تلك الصورة إذا أردنا فهم علاقة ما بعد الحداثة الإشكالية بالتقاليد الحداثية وزعمها بأنها مختلفة.

تعطينا العمارة أكثر الأمثلة الملموسة للموضوعات موضوع الرهان؛ فاليوتوبيا الحداثية المتجسِّدة في برامج بناء مدرسة الباوهاوس Bauhaus، وميس Mies، وجروبيوس Gropius، ولوكوربوزييه Le Corbusier، كانت جزءًا من محاولة بطولية بعد الحرب العظمى والثورة الروسية لإعادة بناء أوروبا المحطَّمة على صورة الجديد، ولجعل البناء جزءًا حيويًّا من إعادة التجديد المتخيَّلة للمجتمع. كان تنويرٌ جديد يتطلب تصميمًا عقلانيًّا لمجتمعٍ عقلاني، لكن العقلانية الجديدة كانت مثقلة بحماسٍ طوباوي جعلها في النهاية تجنح من جديدٍ مرتدة إلى الأسطورة-أسطورة التحديث، وكان الإنكار الذي لا يلين للماضي عنصرًا جوهريًّا في الحركة الحديثة بقَدْر ما كانت دعوتُها للتحديث من خلال التوحيد القياسي والعقلنة، ومن المعروف جيدًا كيف تحطَّمَت سفينة اليوتوبيا الحداثية على صخرة تناقضاتها الداخلية الخاصة، والأهم من ذلك، على صخرة السياسة؛ فقد أُجبر جروبيوس، وميس، وغيرهم على الذهاب إلى المنفَى؛ وأخذ مكانهم ألبرت سبير Albert Speer في ألمانيا. وبعد عام ١٩٤٥م، كانت العمارة الحداثية مجردة لدرجةٍ كبيرة من رؤيتها الاجتماعية وصارت باطراد عمارة سلطة وتمثيل Representation، وبدل أن تقف مشروعات الإسكان الحداثية كرُسل ووعود للحياة الجديدة، أصبحَت رموزًا للاستلاب، ونزع الإنسانية، وهو

مصيرٌ شاركَت فيه خط التجميع، ذلك الوسيط الآخر للجديد، الذي نال الترحيب بحماسٍ جيَّاش في العشرينيات من جانب اللينينيين والفورديين على السواء.

إن تشارلز جينكس Charles Jencks، أحد أشهر المؤرِّخين الشعبيين لاحتضار الحركة الحديثة والمتحدث باسم عمارة ما بعد حداثية، يرجع بتاريخ الوفاة الرمزية للعمارة الحديثة إلى ١٥ مايو عام ١٩٧٢م، في الساعة ٣ و٣٢ دقيقة بعد الظهر؛ ففي ذلك الوقت نسفَت بالديناميت عدة مبانٍ ذات جوانبَ مسطَّحة من إسكان برويت-إيجو Pruitt-Igoe! في سانت لويس (بناها مينورو ياماسكي Minoru Yamasaki في الخمسينيات)، وعُرض الانهيار بشكلٍ درامي في أخبار المساء، إن الآلة الحديثة للحياة، كما سمَّاها لوكوربوزيه مع النشوة التكنولوجية المميزة للعشرينيات، قد أصبحَت غير قابلة للحياة فيها، كما بدا أن التجربة الحداثية عتيقة، ويتجشَّم جينكس العناء لكي يميِّز الرؤية الأصلية للحركة الحديثة عن الخطايا التي ارتُكبَت باسمها فيما بعدُ، لكنه، في الميزان، يتفق مع أولئك الذين جادلوا، منذ الستينيات، ضد اعتماد الحداثة الخفي على استعارة الآلة ونموذج الإنتاج، وضد أخذها للمصنع بوصفه النموذج الأول لكل المباني، وقد أصبح شائعًا في الدوائر ما بعد الحداثية تفضيل إعادة ادخال أبعادٍ رمزية متعدِّدة المعاني في العمارة، ومزج الشفرات وتملُّك الرطانات المحلية والتقاليد الإقليمية، وهكذا يوحي جينكس بأن المعماريين قد سلكوا طريقَين في نفس الوقت، «صوب الشفرات التقليدية البطيئة التغير والمعاني العرقية الخاصة للجوار، وصوب الشفرات السريعة التغير للموضة المعمارية والاحتراف»، ذلك الفصام، فيما يعتقد جينكس، مميز للحظة ما بعد الحداثية في العمارة؛ ويحق للمرء أن يتساءل عما إذا لم يكن ينطبق على الثقافة المعاصرة برُمَّتها، تلك الثقافة التي يبدو بشكلٍ متزايد أنها تفضِّل ما أسماه بلوخ Bloch باسم (اللاتزامنات) Ungleichzeitigkeit، بدل أن تفضِّل فقط ما وصفه أدورنو Adorno، مُنظر الحداثة بامتياز، بأنه Der fortgeschrittenste Materialstand der Kunst (الحالة الأكثر تقدمًا للمادة الفنية)، وسوف تظل موضع سجالٍ مسألة أين يكون ذلك الفصام ما بعد الحداثي توترًا خلاقًا تنتُج عنه مبانٍ طموحة وناجحة، وأين، على العكس، يجنح إلى اختلاطٍ غير متماسك وتعسُّفي للأساليب، كذلك لا يجب أن ننسى أن خلط الشفرات، وتملُّك التقاليد الإقليمية، واستخدام الأبعاد الرمزية خلاف الآلة لم تكن قط مجهولة تمامًا بالنسبة لمعماريي الأسلوب الدولي. بطريقةٍ تنطوي على مفارقة، كان على جينكس، لكي يصل إلى ما بعد حداثته، أن يبالغ في نفس نظرة العمارة الحداثية التي يهاجمها هو بإصرار.

وأحد أكثر الوثائق إيحاءً بصدد قطيعة ما بعد الحداثة الدوجما الحداثية كتابٌ اشترك في تأليفه روبرت فنتوري Robert Venturi، ودنيس سكوت-براون Denise Scott Brown وستيفن أيزنور Steven Izenour بعنوان **التعلُّم من لاس فيجاس** Learning From Las Vegas. واليوم عند قراءة هذا الكتاب والكتابات المبكِّرة لفنتوري منذ الستينيات، يدهش المرء قرب استراتيجيات وحلول فنتوري من حساسية البوب POP لتلك الأعوام، فمرةً تلو أخرى يستخدم المؤلفون قطيعة فن البوب مع المعيار المتقشِّف للتصوير الحداثي الأعلى وتزاوج البوب غير النقدي مع الرطانة التجارية للثقافة الاستهلاكية كإلهام لعملهم، فما كان يمثِّله شارع ماديسون أفينيو Madison Avenue بالنسبة لآندي وارهول Andy Warhol، وما كانت تمثِّله الحكايات بالصور وحكايات الغرب الأمريكي بالنسبة لليزلي فيدلر، كان يمثِّله المنظر العام للاس فيجاس بالنسبة لفنتوري وجماعته، وبلاغة **التعلم من لاس فيجاس** تقوم على أساس تمجيد قصاصة الإعلان والفن الهابط بلا رحمة لثقافة الكازينو، إنه، بتعبير كينيث فرامبتون Kenneth Frampton الساخر، يقدِّم قراءة للاس فيجاس باعتبارها «انفجارًا أصيلًا للفانتازيا الشعبية»، وأظن أنه سيكون من المجاني أن نسخر اليوم من تلك التصورات الغريبة للشعبوية الثقافية، فبينما نجد أن ثمَّة شيئًا واضح العبثية في تلك الأطروحات، يجب علينا الاعتراف بالقوة التي استجمعَتْها لكي تنسف الدوجمات المتشيئة للحداثة، ولكي تعيد طرح مجموعة من المسائل حجبها عن الأنظار بدرجةٍ كبيرة إنجيل الحداثة لسنوات الأربعينيات والخمسينيات؛ مسائل التزيين والاستعارة في العمارة، والتشخيص والواقعية في التصوير، والقصة والتمثيل في الأدب، والجسد في الموسيقى والمسرح. إن البوب بأوسع معانيه هو السياق الذي تشكَّلَت فيه للمرة الأولى فكرة عما بعد الحداثي، ومنذ البداية حتى اليوم، فإن أكثر الاتجاهات دلالةً ضمن ما بعد الحداثة، قد تحدَّت عداء الحداثة الذي لا يلين للثقافة المعممة ...

(٣) ما بعد الحداثة في الستينيات

طليعة أمريكية؟!

سأقترح الآن تفرقةً تاريخية بين ما بعد حداثة الستينيات وما بعد حداثة السبعينيات وأوائل الثمانينيات، وسوف تكون حُجتي تقريبًا هي التالية: رفضت ما بعد حداثة الستينيات والسبعينيات أو انتقدت طبعة معيَّنة من الحداثة. ضد الحداثة العليا المشفرة للعقود

السابقة، حاولت ما بعد حداثة الستينيات إعادة تنشيط ميراث الطليعة الأوروبية وإعطائه شكلًا أمريكيًّا عبْر ما يمكن أن يسميه المرء اختزالًا باسم محور دوشامب-كيج-وارهول Duchamp-Cage-Warhol. وبحلول السبعينيات كانت ما بعد الحداثة الطليعية تلك لأعوام الستينيات قد استنفدَت إمكاناتها بدورها، رغم أن بعض تبدِّياتها قد استمرَّت خلال العقد الجديد، والجديد في السبعينيات كان، من جهة، ظهور ثقافةٍ توفيقية Eclecticism، ما بعد حداثةٍ توكيدية إلى حدٍّ كبير تخلَّت عن أي ادعاء بالنقد، أو التجاوز، أو النفي؛ ومن جهةٍ أخرى ظهور ما بعد حداثةٍ بديلة أُعيد فيها تعريفُ المقاومة، والنقد، ونفي الوضع القائم بتعبيراتٍ غير-حداثية وغير-طليعية، تناسب التطورات السياسية في الثقافة المعاصرة على نحوٍ أكثر فعالية من نظريات الحداثة القديمة، ولأسهب في ذلك.

ماذا كانت تداعيات مصطلح «ما بعد الحداثة» في الستينيات؟ منذ منتصف الخمسينيات على وجه التقريب، شهد الأدب والفنون تمرُّد جيلٍ جديد من الفنانين من أمثال راوشينبرج Rauchenberg وجاسبر جونز Jasper Johns، وكيرواك Kerouac، وجينسبرج Ginsberg، والبيتس Beats، وبوروز Burroughs، وبارتيلم barthelme ضد سيادة التعبيرية التجريدية، والموسيقى المتسلسلة، والحداثة الأدبية الكلاسيكية، وسرعان ما انضم إلى تمرُّد الفنانين نقادٌ من أمثال سوزان سونتاج Susan Sontag، وليزلي فيدلر Leslie Fiedler، وإيهاب حسن Ihab Hassan، كانوا جميعًا، بحماسٍ لكن بطرقٍ شديدة الاختلاف ولدرجةٍ مختلفة، يجادلون لصالح ما بعد الحداثي، فقد دافعَت سونتاج عن فن الكامب Camp وعن حساسيةٍ جديدة، ولهج فيدلر بالثناء على الأدب الشعبي وتنوير الأعضاء التناسلية، بينما دافع حسن — أقربهم إلى المحدَثين — عن أدب الصمت، محاولًا التوسط بين «تقاليد الجديد» والتطورات الأدبية بعد الحرب. بحلول ذلك الوقت، كانت الحداثة طبعًا قد تأسسَت بأمانٍ باعتبارها المعيار في الأكاديمية، والمتاحف، وشبكة قاعات العرض. في هذا المعيار لمدرسة نيويورك للتعبيرية التجريدية كانت تتمثَّل خلاصة ذلك المسار الطويل لما هو حديث، الذي كان قد بدأ في باريس في خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر، وأدى حتمًا إلى نيويورك-الانتصار الأمريكي في الثقافة في أعقاب الانتصار في ميادين المعارك في الحرب العالمية الثانية، مع حلول الستينيات كان الفنانون والنقاد على السواء يشتركون في الإحساس بوضعٍ جديد من الناحية الأساسية، كان يجري الإحساس بالقطيعة ما بعد الحداثية المفترَضة مع الماضي بوصفها خسارة، بدا ادِّعاء الفن والأدب للصدق والقيمة الإنسانية وكأنه قد استُنفد، وبدا أن الإيمان بالقوة التأسيسية للخيال

الحديث هو مجرد وهمٍ آخر، أو كان يجري الإحساس بها على أنها تجاوز باتجاه تحررٍ نهائي للغريزة والوعي، إلى القرية العالمية لمذهب ماكلوهان، عدن الجديدة للانحراف المتعدِّد الأشكال، الفردوس الآن، كما أعلن المسرح الحي على خشبة المسرح، من هنا، حددَّ نقاد ما بعد الحداثة من أمثال جيرالد جراف Gerald Graff، عن حق، نوعَين من الثقافة ما بعد الحداثية في الستينيات؛ النوع اليائس المبشِّر بنهاية العالم والنوع الحالم الاحتفائي، وكلاهما، كما يزعم جراف كانا موجودَين بالفعل في إطار الحداثة، وبينما نجد أن هذا صحيحٌ بالتأكيد فإنه يخفق في رؤية نقطةٍ هامة، فلم يكن حنقُ ما بعد الحداثيين موجهًا ضد الحداثة في ذاتها، بل بالأحرى ضد صورة متقشِّفة معيَّنة من «الحداثة العليا»، كما قدَّمها النقاد الجدد New Critics وغيرهم من حراس الثقافة الحداثية. هذه النظرة، التي تتجنَّب الثنائية الزائفة في اختيار إما الاتصال أو الانقطاع، يؤيدها مقالٌ استرجاعي كتبه جون بارث؛ ففي مقال عام ١٩٨٠م في **ذي أتلانتيك** The Atlantic بعنوان «أدب الامتلاء» The Literature of Replenishment»، ينتقد بارث مقاله هو عام ١٩٦٨م بعنوان «أدب الاستنفاد» The Literature of Exhaustion، الذي بدا في حينه أنه يقدِّم تلخيصًا دقيقًا للنوع المبشِّر بنهاية العالم. الآن يشير بارث إلى أن موضوع مقاله الأول «كان «الاستنفاد» الفعلي ليس للغة أو الأدب بل لجماليات الحداثة العليا»، ويمضي ليصف عمل بيكيت Beckett **قصص ونصوص مقابل لا شيء** Stories and Texts for Nothing وعمل نابوكوف Nabokov **النار الشاحبة** Pale Fire بأنهما أعجوبتان حداثيتان متأخرتان، متميزتان عن كُتاب ما بعد حداثيين من أمثال إيطالو كالفينو Italo Calvino وجابرييل ماركث Gabriel Márquez. وعلى الناحية الأخرى، يكتفي نقاد الثقافة، مثل دانييل بل Daniel Bell، بالزعم بأن ما بعد حداثة الستينيات كانت «التتويج المنطقي لمقاصد الحداثة»، وهو رأيٌ يعيد، بكلماتٍ أخرى، تكرار ملاحظة ليونيل تريلينج Lionel Trilling اليائسة والقائلة بأن متظاهري الستينيات كانوا يمارسون الحداثة في الشوارع، لكن ملاحظتي هنا هي بالضبط أن الحداثة العليا لم تجد من المناسب قط أن تكون في الشوارع في المحل الأول، أن دورها الأسبق المناوئ على نحوٍ لا يمكن إنكاره قد حلَّت محلَّه في الستينيات ثقافةٌ مختلفة تمامًا للمواجهة في الشوارع وفي الأعمال الفنية، وأن ثقافة المواجهة هذه غيَّرت التصورات الأيديولوجية الموروثة عن الأسلوب، والشكل، والإبداعية، والاستقلال الفني، والخيال، التي كانت الحداثة قد خضعَت لها في ذلك الحين، رأَى النقاد أمثال بل وجراف تمرُّد أواخر الخمسينيات والستينيات على أنه استمرار للنوع

العدمي والفوضوي الأسبق للحداثة؛ وبدل أن يرَوْا فيه تمردًا ما بعد حداثي ضد الحداثة الكلاسيكية، فسَّروه على أنه انتشارٌ للدوافع الحداثية في الحياة اليومية، وبمعنًى من المعاني كانوا على صوابٍ تمامًا، سوى أن «نجاح» الحداثة هذا قد بدَّل بشكلٍ أساسي الشروط التي يجب بها إدراك الثقافة الحداثية، مرةً أخرى، فإن حُجتي هنا هي أن تمرُّد الستينيات لم يكن قط رفضًا للحداثة في ذاتها، بل تمردًا ضد تلك الطبعة من الحداثة التي تم تدجينها في الخمسينيات، لكنها أصبحَت جزءًا من الإجماع الليبراني-المحافظ لذلك الوقت، وتحوَّلَت حتى إلى سلاحٍ دعائي في الترسانة الثقافية-السياسية لمناهضة الشيوعية في الحرب الباردة؛ فالحداثة التي تمرَّد ضدها الفنانون لم يعُد الناس يحسُّون أنها ثقافةٌ مناوئة؛ فلم تعُد تعارض طبقة مسيطرة ورؤيتها للعالم، ولا حافظَت على نقائها البرنامجي من أن تلوِّثه صناعة الثقافة. وبعبارةٍ أخرى، انبثق التمرد بالضبط من نجاح الحداثة، من حقيقة أن الحداثة في الولايات المتحدة، مثلما في ألمانيا الغربية وفرنسا، في هذا الصدد، قد انحرفَت لتصبح شكلًا من الثقافة التوكيدية.

وسوف أمضي لأجادل بأن النظرة الشاملة التي ترى في الستينيات جزءًا من الحركة الحديثة الممتدة من مانيه Manet وبودلير Baudelaire، إذا لم يكن من الرومانسية، إلى الوقت الحاضر ليست بقادرة على تفسير الطابع الأمريكي تحديدًا لما بعد الحداثة؛ ففي النهاية، اكتسب المصطلح تداعياته التأكيدية في الولايات المتحدة وليس في أوروبا. ويمكنني حتى أن أزعم أنه ما كان يمكن له أن يُخترع في أوروبا، في ذلك الحين؛ فلعددٍ من الأسباب، لم يكن ليكون له أي معنًى هناك؛ فألمانيا الغربية كانت لا تزال مشغولة بإعادة اكتشاف حداثييها الذين أُحرقوا وحُظروا خلال الرايخ الثالث. وإذا كان قد حدث شيء، فإن الستينيات في ألمانيا الغربية قد أنتجت تحولًا كبيرًا في التقييم والاهتمام من مجموعةٍ من المحدَثين إلى مجموعةٍ أخرى؛ من بن Benn، وكافكا Kafka، وتوماس مان Thomas Mann إلى بريخت Brecht، والتعبيريين اليساريين، والكتاب السياسيين لأعوام العشرينيات، من هايدجر Heidegger وياسبرز Jaspers إلى أدورنو Adorno وبنيامين Benjamin، من شونبرج Schönberg وفيبرن Webern إلى آيزلر Eisler، من كيرشنر Kirchner وبيكمان Beckmann إلى جروس Gros وهارتفيلد Heartfield. كان بحثًا عن تقاليدَ ثقافية بديلة ضمن إطار الحداثة وبكونه كذلك، كان موجهًا ضد سياسة طبعةٍ من الحداثة نُزع عنها الطابع السياسي وأصبحَت تقدم مشروعيةً ثقافية لإحياء أديناور كان هذا الإحياء في مسيس الحاجة إليها. خلال الخمسينيات، كانت أساطير «العشرينات الذهبية»،

و«الثورة المحافظة»، والقلق Angst الوجودي الشامل تساعد جميعها على حجب وإخفاء حقائق الماضي الفاشي. من أعماق الهمجية وحطام مدنها، كانت ألمانيا الغربية تحاول استخلاص حداثةٍ متحضرة والعثور على هويةٍ ثقافية تتناغم مع الحداثة العالمية وتجعل الآخرين ينسَون ماضي ألمانيا كسفَّاح ومنبوذ العالم الحديث. في هذا السياق، فإنه لا تنويعات الحداثة لأعوام الخمسينيات ولا نضال الستينيات من أجل تقاليد ثقافية ديمقراطية واشتراكية بديلة، كان يمكن أن تفسَّر على أنها **ما بعد حداثية**. ونفس تصوُّر ما بعد الحداثة لم يظهر في ألمانيا إلا منذ أواخر السبعينيات، ولم يكن حينئذٍ مرتبطًا بثقافة الستينيات، بل مرتبطًا على نحوٍ ضيقٍ بالتطورات المعمارية الأخيرة، وربما على نحوٍ أكثر أهمية، في سياق الحركات الاجتماعية الجديدة ونقدها الجذري للحداثة.

وفي فرنسا أيضًا، شهدت الستينيات عودة إلى الحداثة وليس خطوة أبعد منها، لكن لأسبابٍ مختلفة عنها في ألمانيا، سأناقش بعضها في القسم اللاحق عمَّا بعد البنيوية. وفي سياق الحياة الثقافية الفرنسية، لم يكن مصطلح «ما بعد الحداثة» موجودًا ببساطة خلال الستينيات، وحتى اليوم لا يبدو أنه يتضمن قطيعةً كبرى مع الحداثة مثلما يفعل في الولايات المتحدة.

وأودُّ الآن أن أضع تخطيطًا أوليًّا لأربع خصائص رئيسية للمرحلة المبكرة مما بعد الحداثة تشير جميعها إلى اتصال ما بعد الحداثة مع التقاليد العالمية لما هو حديث، نعم، لكنها — وهذه هي النقطة التي أقصدها — تؤسس كذلك ما بعد الحداثة الأمريكية كحركة **قائمة بذاتها** Sui generis.

أولًا: تميزَت ما بعد حداثة الستينيات بخيالٍ زمني temporal imagination أظهر حسًّا قويًّا بالمستقبل وبالآفاق الجديدة، بالقطيعة والانقطاع، بالأزمة وصراع الأجيال، خيال يذكِّرنا بحركات الطليعة السابقة في القارة [الأوروبية-م] مثل الدادا والسوريالية وليس بالحداثة العليا. هكذا فإن إعادة إحياء مارسيل دوشامب كأبٍ روحي بعد حداثة الستينيات ليست مصادفةً تاريخية. ورغم ذلك فإن المنظومة التاريخية التي استنفدت فيها ما بعد حداثة الستينيات قواها (من خليج الخنازير وحركة الحقوق المدنية إلى التمردات الجامعية، والحركة المناهضة للحرب، والثقافة-المضادة) تجعل هذه الطليعة أمريكية تحديدًا، حتى حين لم يكن قاموسها من الأشكال والتقنيات الجمالية جديدًا على نحوٍ جذري.

ثانيًا: كانت المرحلة المبكرة لما بعد الحداثة تتضمن هجومًا محطِّمًا للأوثان على ما حاول بيتر بورجر Peter Bürger التقاطه نظريًّا على أنه «فن المؤسسة، وبهذا المصطلح يشير بورجر أولًا وقبل كل شيء إلى الطرق التي يتم بها إدراك وتعريف دور الفن في المجتمع، وثانيًا، إلى الطرق التي يتم بها إنتاج الفن، وتسويقه، وتوزيعه، واستهلاكه. وفي كتابه **نظرية الطليعة** Theory of the Avant-garde جادل بورجر بأن الهدف الرئيسي للطليعة الأوروبية التاريخية (الدادا، والسوريالية المبكرة والطليعة الروسية لما بعد الثورة) كان تدمير، ومهاجمة، وتحويل فن المؤسسة البورجوازي وأيديولوجيته في الاستقلال وليس مجرد تغيير أنماط التمثيل الفني والأدبي. وتمضي لمسألة الفن بوصفه مؤسسة في المجتمع البورجوازي إلى مدى بعيد باتجاه اقتراح تمييزاتٍ مفيدة بين الحداثة والطليعة، وهي تمييزاتٌ يمكِنها بدورها أن تساعدنا على تحديد مكان الطليعة الأمريكية لأعوام الستينات. في عرض بورجر كانت الطليعة الأوروبية أساسًا هجومًا على رفعة الفن الرفيع وعلى انفصال الفن عن الحياة اليومية كما تطور في النزعة الجمالية للقرن التاسع عشر وإنكارها للواقعية. ويجادل بورجر بأن الطليعة حاولَت إعادة تكامل الفن مع الحياة أو، إذا استخدمنا صيغته الهيجلية-الماركسية، حاولَت إدماج to sublate الفن في الحياة، وهو يرى محاولة إعادة التكامل هذه عن صوابٍ فيما أظن، باعتبارها قطيعةً كبرى مع التقاليد الجمالية النزعة لأواخر القرن التاسع عشر. وقيمة عرض بورجر بالنسبة للسجالات الأمريكية المعاصرة تكمُن في أنه يتيح لنا التمييز بين مراحلَ مختلفة ومشروعاتٍ مختلفة ضمن مسار ما هو حديث. وفي الحقيقة، لم يعُد من الممكن الحفاظ على التسوية المألوفة بين الطليعة والحداثة؛ فعلى عكس قصد الطليعة إلى دمج الفن والحياة، ظلت الحداثة دومًا مرتبطة بالتصور الأكثر تقليدية للعمل الفني المستقل، ببناء الشكل والمعنى (مهما كان هذا المعنى إغرابيًّا أو ملتبسًا، أو مزاحًا، أو لا يقبل التحديد)، وبالوضع التخصصي للجمال. والنقطة الهامة سياسيًّا في عرض بورجر بالنسبة لمناقشتي حول الستينيات هي هذه؛ أن هجوم الطليعة التاريخية المحطِّم للأوثان على المؤسسات الثقافية وعلى أنماط التمثيل التقليدية كان يفترض سلفًا مجتمعًا يلعب فيه الفن الرفيع دورًا أساسيًّا في إضفاء المشروعية على الهيمنة، أو، إذا وضعنا ذلك في ألفاظٍ أكثر حيادية، لدعم مؤسَّسة ثقافية ومزاعمها في امتلاك المعرفة الجمالية. وكان إنجاز الطليعة التاريخية أنها نسفَت ونزعَت الأوهام عن خطاب الفن الرفيع الذي يُضفي المشروعية في المجتمع الأوروبي. ومن جهةٍ أخرى، فإن مختلف

اتجاهات الحداثة لهذا القرن لم تحافظ على، ولم تستعد طبعاتٍ من الثقافة الرفيعة، وهي مهمة سهَّلها بالتأكيد إخفاق الطليعة التاريخية النهائي الذي ربما كان لا مناص منه في إعادة تكامل الفن مع الحياة. إلا أنني سأشير إلى أن هذه الراديكالية المحددة للطليعة، والموجهة ضد إضفاء الطابع المؤسسي على الفن الرفيع بوصفه خطابًا للهيمنة وآلة للمعنى، هذه الراديكالية هي التي زكَّت نفسها كمصدر للطاقة والإلهام لما بعد الحداثيين الأمريكيين لأعوام الستينيات؛ فربما للمرة الأولى في الثقافة الأمريكية كان ثمَّة معنًى سياسي لتمرُّد طليعي ضد تقاليد للفنِّ الرفيع وما كان يجري إدراكه على أنه دورها المهيمن. كان الفن الرفيع قد أصبح في الحقيقة مصطبغًا بالطابع المؤسَّسي في المتحف، وقاعة العرض، والحفل الموسيقي، والتسجيل، وثقافة كُتب الجيب لأعوام الخمسينيات، وجميعها مزدهرة.

والحداثة نفسها دخلَت إلى التيار الرئيسي عن طريق الاستنساخ بالجملة وصناعة الثقافة. وخلال عهد كنيدي، بدأَت الثقافة الرفيعة حتى في تولي وظائف التمثيل السياسي مع حضور روبرت فروست Robert Frost وبابلو كاسالس Pablo Casals، ومالرو Malraux وسترافينسكي Stravinsky إلى البيت الأبيض. والمفارقة في هذا كله هي أنه في أول مرة يكون فيها لدى الولايات المتحدة شيء يشبه «فن المؤسسة» بالمعنى التوكيدي الأوروبي، كان هذا الفن هو الحداثة نفسها، نوع الفن الذي كان هدفه دائمًا هو مقاومة اكتساب الطابع المؤسَّسي. في شكل مسرحيات الحدث happenings، ولكنه البوب، وفن المخدرات Psychedelic art، والروك الحمضي acid rock ومسرح الشارع والمسرح البديل، كانت ما بعد حداثة الستينيات تتلمس طريقها لتعيد التقاط الروح المناوئة التي غذت الفن الحديث في مراحله المبكرة، لكن التي بدا أنه لم يعد قادرًا على الحفاظ عليها. وبالطبع، فإن «نجاح» طليعة البوب، التي انبثقَت هي نفسها كاملة التفتُّح من الإعلان بالدرجة الأولى، جعلها مربحة على الفور، وبذلك شفطها داخل صناعة ثقافة أكثر تطورًا من تلك التي كان على الطليعة الأوروبية الأسبق أن تتنازع معها. لكن رغم ذلك الاصطفاء Cooption من خلال الاصطباغ بالطابع السلعي، فإن طليعة البوب احتفظَت بحدٍّ قاطعٍ معيَّن ملاصق لثقافة المواجهة في الستينيات. ومهما كان الهجوم مخدوعًا بشأن فعاليته المحتملة، فإن الهجوم على فن المؤسسة كان دائمًا كذلك هجومًا على المؤسسات الاجتماعية المهيمنة، والمعارك الصاخبة في الستينيات حول ما إذا كان البوب فنًّا مشروعًا أم لا تُثبت هذه النقطة.

ثالثًا: شارك كثير من المدافعين الأوائل عما بعد الحداثة في التفاؤل التكنولوجي الذي تبنَّته شرائح من طليعة العشرينات. وما كانت تمثِّله الفوتوغرافيا والسينما بالنسبة لفرتوف Vertov وترتيياكوف Tretyakov، وبريخت Brecht، وهارتفيلد Heartfield وبنيامين Benjamin في تلك الفترة، أصبح يمثِّله التليفزيون والفيديو، والكومبيوتر بالنسبة لأنبياء الجماليات التكنولوجية في الستينيات. أخرويات ماكلوهان السيبرنطيقية والتكنوقراطية وامتداح حسن لـ «التكنولوجيا المطلقة العنان»، و«التبعثر بلا حدود بواسطة وسائل الإعلام»، و«الكومبيوتر بوصفه وعيًا بديلًا» — (ارتبطَت جميعها بسهولة بالرؤى المنتشية لمجتمع ما بعد صناعي). وحتى إذا قارنَّا ذلك بالتفاؤل التكنولوجي المماثل في تدفقه لدى العشرينيات فمن المدهش أن نرى استرجاعيًّا كيف احتضن المحافظون، والليبراليون، واليساريون على السواء في الستينيات تكنولوجيا وسائل الإعلام والنموذج السيبرنطيقي بطريقةٍ لا نقدية.

ويقودني الحماس لوسائل الإعلام الجديدة إلى الاتجاه الرابع ضمن ما بعد الحداثة المبكرة؛ فقد ظهرَت محاولةٌ نشطة، لكنها كذلك لانقدية إلى حدٍّ كبير، لإعطاء قيمة للثقافة الشعبية كتحدٍّ لمعيار الفن الرفيع، حداثيًّا كان أم تقليديًّا. هذا الاتجاه «الشعبوي» لأعوام الستينيات، باحتفائه بموسيقى الروك آندرول والموسيقى الفولكلورية، بخيال الحياة اليومية وبالأشكال المتعددة للأدب الشعبي، اكتسب الكثير من طاقته في سياق الثقافة-المضادة وبتخلٍّ شبه كامل عن تقليدٍ أمريكي أسبق يقضي بنقد الثقافة المعمَّمة الحديثة. وقد كان لسعادة ليزلي فيدلر بسابقة «ما بعد» في مقاله «المتحولون الجدد» The New Mutants، كان لها تأثيرٌ منعش في حينها؛ فقد كان ما بعد الحداثي منطويًا على وعدٍ بعالم «ما بعد أبيض»، «ما بعد ذكوري»، «ما بعد-إنساني»، ما بعد-بيوريتاني». ومن السهل أن نرى كيف أن كل نعوت فيدلر تُصوَّب إلى الدوجما الحداثية وإلى تصوُّر المؤسسة الثقافية لمغزى كل الحضارة الغربية. وفعلَت جماليات الكامب Camp لدى سوزان سونتاج نفس الشيء تقريبًا. ورغم أنها كانت أقلَّ شعبوية، فقد كانت مماثلة في عدائها للحداثة العليا. وثمَّة تناقضٌ غريب في هذا كله؛ فشعبوية فيدلر تردِّد بالضبط علاقة المناوأة تلك بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية، التي، في تقارير كليمنت جرينبرج Clement Greenberg وتيودور أدورنو Theodor W. Adorno، كانت أحد أعمدة الدوجما الحداثية التي شرع فيدلر في هدمها. إلا أن فيدلر يتخذ موقعه على الضفة الأخرى، في مواجهة جرينبرج وأدورنو، كما هي الحال، بإضفائه القيمة على ما هو شعبي وتوجيهه الضربات

لـ «النخبوية». إلا أن دعوة فيدلر لعبور وردم الهوَّة بين الفن الرفيع والثقافة المعمَّمة وكذلك نقده السياسي الضمني لما أصبح يُعرف فيما بعدُ بأنه «المركزية الأوروبية»، «ومركزية الكلمة» Logocentrism يمكن أن تفيد كعلامةٍ هامة على التطورات التالية ضمن ما بعد الحداثة. والعلاقة الإبداعية الجديدة بين الفن الرفيع وبين أشكالٍ معيَّنة من الثقافة المعمَّمة تُعد، في رأيي، حقًّا إحدى العلامات الرئيسية للاختلاف بين الحداثة العليا وبين الفن والأدب الذي تلاها في السبعينيات والثمانينيات في كلٍّ من أوروبا والولايات المتحدة. وعلى وجه الدقة، فإن إثبات الذات الذي أظهَرتْه مؤخرًا ثقافات جماعات الأقلية وبروزها في الوعي العام هو ما نسف الاعتقاد الحداثي بأن الثقافة الرفيعة والهابطة يجب الفصل بينهما تصنيفيًّا، فذلك الفصل الصارم لا يعني الكثير ببساطة **ضمن نطاق ثقافة** أقلية معيَّنة وُجدَت دائمًا في الخارج في ظل الثقافة الرفيعة السائدة.

وختامًا، أقول إنه من منظورٍ أمريكي كان لما بعد حداثة الستينيات بعض سمات حركةٍ طليعة أصيلة، حتى ولو كان الوضع السياسي العام لأمريكا الستينيات لا يقبل المقارنة بأي حال بوضع برلين أو موسكو في أوائل العشرينيات حين تمت صياغة التحالف الهش والقصير الأمد بين النزعة الطليعية والسياسة الطليعية؛ فبسبب عددٍ من الأسباب التاريخية، لم تكن روح الطليعية الفنية بوصفها تحطيمًا للأوثان، بوصفها تأملًا متمعنًا في الوضع الأنطولوجي للفن في المجتمع الحديث، بوصفها محاولة لصياغة حياةٍ أخرى، لم تكن بعدُ قد استُنفدَت ثقافيًّا في الولايات المتحدة في الستينيات كما كانت في أوروبا في نفس الوقت ... ومن ثَم، من منظورٍ أوروبي، بدا الأمر كله بمثابة لعبة النهاية للطليعة التاريخية أكثر من كونه تجاوزًا إلى آفاقٍ جديدة كما كانت تزعم عن نفسها. والنقطة التي أودُّ التأكيد عليها هنا هي أن ما بعد الحداثة الأمريكية لأعوام الستينيات كانت كلا الأمرَين؛ طليعة أمريكية ولعبة النهاية للطليعية الدولية. وسأمضي لأجادل بأن من المهم حقًّا بالنسبة للمؤرخ الثقافي أن يحلِّل تلك اللا-تزامنات Ungleichzeitigkeit ضمن إطار الحداثة وأن يربطها بنفس المنظومات constellations والسياقات المحددة للثقافات والتواريخ القومية والإقليمية. والرأي القائل بأن ثقافة الحداثة جوَّانية internalist أساسًا — بحدها القاطع الذي يتحرك في المكان والزمان من باريس في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلى موسكو وبرلين في العشرينيات ثم إلى نيويورك في الأربعينيات — هو رأيٌ مرتبط بغائية teleology للفن الحديث نصها الثانوي غير المنطوق هو أيديولوجيا التحديث. وهذه الغائية وأيديولوجيا التحديث على وجه الدقة هي ما أصبحَت إشكالية

باطِّرادٍ في عصرنا ما بعد الحداثي، ربما لم تكن إشكاليةً لدرجةٍ كبيرة في قدراتها الوصفية المتصلة بالأحداث الماضية، لكنها إشكالية بالتأكيد في مزاعمها المعيارية.

(٤) ما بعد الحداثة في السبعينيات والثمانينيات

بمعنًى معيَّن، يمكنني الجدال بأن ما رسمت خريطته حتى الآن هو في الحقيقة ما قبل تاريخ ما بعد الحداثي؛ ففي نهاية المطاف، لم يكتسب المصطلح «ما بعد الحداثة» تداولًا واسعًا إلا في السبعينيات، بينما كان جزءٌ كبير من اللغة المستخدمة لوصف فن، وعمارة، وأدب الستينيات ما زال مشتقًّا — وهذا أمرٌ معقول من بلاغة النزعة الطليعية ومما سميتُه «أيديولوجيا التحديث». أما التطورات الثقافية لأعوام السبعينيات، فإنها مختلفة بما يكفي لأن نُعطيها وصفًا منفصلًا. وفي الحقيقة، فإن أحد الاختلافات الرئيسية يبدو أنه يتمثل في أن بلاغة الطليعية قد خبت بسرعة في السبعينات؛ بحيث إن المرء ربما استطاع الآن فقط أن يتحدث عن ثقافة ما بعد حداثية وما بعد طليعية أصيلة. وحتى إذا اختار مؤرخو الثقافة في المستقبل، مع تمتعهم بميزة النظر إلى الوراء، أن ينحازوا لمثل هذا الاستخدام للمصطلح، فسوف أظل أجادل بأن العنصر المناوئ والنقدي في مفهوم ما بعد الحداثة لا يمكن للمرء أن يدركه إلا إذا أخذ أواخر الخمسينيات كنقطة انطلاق لرسم خريطة لما بعد الحداثي وإذا ركزنا على السبعينيات فقط، فإن اللحظة المناوئة فيما بعد الحداثي سيكون من الأصعب كثيرًا إبرازها على نحوٍ دقيق بسبب التحول في مسار ما بعد الحداثة الذي يكمُن في مكان ما عند الخطوط الفاصلة بين «الستينيات» و«السبعينيات».

بحلول أواسط السبعينيات، فإن افتراضات أساسية معينة للعقد المنصرم كانت إما قد اختفت أو تحولَت. كان الحس بـ «تمرد مستقبلي» (فيدلر) قد ولَّى. وبدت إيماءات تحطيم الأوثان لدى طلائع البوب، والروك، والجنس مستنفدة حيث إن انتشارها المصطبغ بالصبغة التجارية باطرادٍ قد حرمها من وضعها الطليعي. وأفسح التفاؤل السابق بالتكنولوجيا، ووسائل الإعلام، والثقافة الشعبية، المجال لتقييماتٍ نقدية وأكثر تعقلًا؛ التليفزيون بوصفه تلوثًا وليس دواءً لكل داء Panacea في سنوات ووترجيت والعذاب المتطاول لحرب فيتنام، سنوات صدمة البترول والتنبؤات القاتمة لنادي روما، كان من الصعب حقًّا المحافظة على ثقة وحيوية الستينيات. كان يجري شجب اليسار الجديد، وحركات مناهضة الحرب بوتيرة أعلى باعتبارها جوانب شذوذ طفولي في التاريخ الأمريكي. كان من السهل رؤية أن الستينيات قد انقضت. لكن من الأصعب وصف المشهد الثقافي البازغ الذي بدا أكثر هلامية

وتبعثرًا من مشهد الستينيات. وقد يبدأ المرء بالقول بأن المعركة ضد الضغوط المعيارية للحداثة العليا، التي جرى شنها خلال الستينيات كانت ناجحة-مفرطة النجاح، كما قد يجادل البعض. وبينما كان لا يزال ممكنًا مناقشة الستينيات على أساس تتابعٍ منطقي للأساليب (فن البوب، والفن البصري، والفن الحركي، وفن الحد الأدنى، وفن المفهوم). أو على أساس حدودٍ حداثية مماثلة للفن مقابل الفن-المضاد أو اللا-فن، فإن تلك التمييزات قد فقدَت أرضيَّتها باطِّرادٍ في السبعينيات.

يبدو الوضع في السبعينيات متميزًا بالأحرى بتبعثر وتشتُّت متزايدَين على الدوام للممارسات الفنية التي تعمل كلها من حُطام الصرح الحداثي، مغيرة عليه بحثًا عن أفكار، وناهبةً قاموسه، وملحقة به صورًا وموتيفات منتقاة عشوائيًّا من الثقافات قبل-الحديثة وغير-الحديثة وكذلك من الثقافة المعمَّمة المعاصرة. لم يجرِ فعلًا إلغاء الأساليب الحداثية، لكنها، كما لاحظ أحد نقاد الفن مؤخرًا، تظل «تتمتع بنوعٍ من نصف الحياة في الثقافة المعمَّمة»، وذلك مثلًا في الإعلان عن غِلاف التسجيلات، وقطع الأثاث والأدوات المنزلية، والرسوم التوضيحية لقصص الخيال العلمي، وواجهات العرض، إلى آخره لكن ثمَّة طريقة أخرى لطرح المسألة قد تتمثل في القول بأن كل التقنيات والأشكال، والصور الحداثية والطليعية، مختزنة الآن رهن الاستعادة الفورية في بنوك الذاكرة المبرمجة لثقافتنا. لكن نفس الذاكرة تختزن أيضًا كل الفن ما قبل الحداثي وكذلك الأنواع، والشفرات وعوالم الصور للثقافات الشعبية والثقافة الحديثة المعمَّمة. ويبقى أمامنا أن نحلِّل كيف أن هذه القدرات الهائلة الاتساع على تخزين، وتجهيز، واستدعاء المعلومات قد أثَّرت على الفنانين وعلى عملهم. لكن شيئًا واحدًا يبدو واضحًا؛ أن الفاصل الضخم الذي كان يفصل الحداثة العليا عن الثقافة الشعبية، والذي جرى تقنينُه في مختلف التقارير الكلاسيكية عن الحداثة، لم يعُد يبدو صالحًا للحساسيات الفنية أو النقدية ما بعد الحداثية.

وحيث إن المطلب الحاسم بالفصل الذي لا يلين بين الرفيع والوضيع قد فقد الكثير من قوة إقناعه، فربما كنا الآن في وضعٍ أفضل لفهم الضغوط السياسية والشروط التاريخية التي شكلَت تلك التقارير في المقام الأول. وسوف أشير إلى أن المكان الأولى لما أسمِّيه الفاصل الضخم كان عصر ستالين وهتلر حين صاغ خطر السيطرة الشمولية على كل الثقافة تنويعة من الاستراتيجيات الدفاعية التي تستهدف حماية الثقافة الرفيعة عمومًا، وليس الحداثة فحسب. وقد جادل نقاد الثقافة المحافظون مثل أورتيجا إي جاسيت Ortega y Gasset بأن الثقافة الرفيعة بحاجة إلى حمايتها من «تمرُّد الجماهير»، بينما أصرَّ النقاد اليساريون

مثل أدورنو على أن الفن الأصيل يقاوم استيعابه في داخل صناعة الثقافة الرأسمالية، التي عرَّفها بأنها الإدارة الشاملة للثقافة من أعلى. وحتى لوكاتش، الناقد اليساري للحداثة بامتياز، فقد طوَّر نظريته في الواقعية البورجوازية العليا ليس في اتفاق مع، بل في تناحر مع الدوجما الزدانوفية حول الواقعية الاشتراكية وممارستها القاتلة للرقابة.

من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن التقنين الغربي للحداثة كمعيار للقرن العشرين قد حدث خلال الأربعينيات والخمسينيات، قبل وخلال الحرب الباردة. ولستُ أختزل الأعمال الحداثية العظيمة، عن طريق نقدٍ أيديولوجي بسيط لوظيفتها، إلى ألعوبة في يد الاستراتيجيات الثقافية للحرب الباردة. إلا أن ما أوحي به، هو أن عصر هتلر، وستالين، والحرب الباردة قد أنتج تقارير محدَّدة عن الحداثة، مثل تقارير كليمنت جرينبرج وأدورنو اللذَين لا يمكن الفصل تمامًا بين مقولاتهما الجمالية وبين ضغوط تلك الحقبة وبهذا المعني، كما سأجادل، فإن منطق الحداثة الذي يدافع عنه أولئك النقاد قد أصبح طريقًا جماليًّا مسدودًا إلى المدى الذي جعله مرفوعا كتوجيهٍ صارم لما سيتلوه من إنتاجٍ فني وتقييمٍ نقدي. وضد تلك الدوجما، فتح ما بعد الحداثي بالفعل اتجاهاتٍ جديدة ورؤًى جديدة؛ فبينما بدأَت المواجهة بين الواقعية الاشتراكية «السيئة» والفن «الجيد» للعالم الحر تفقد قوة دفعها الأيديولوجية في عصر الانفراج (detente)، أصبح بالإمكان إعادة تقييم مجمل العلاقة بين الحداثة والثقافة المعمَّمة وكذلك مشكلة الواقعية على أسسٍ أقل تشيؤًا، وبينما كان الموضوع مطروحًا بالفعل في الستينيات، في فن البوب ومختلف أشكال الأدب الوثائقي على سبيل المثال، فإن الفنانين أخذوا في السبعينيات فقط في الاعتماد بشكلٍ متزايد على أشكال وأجناس الثقافة الشعبية أو المعمَّمة، مكسبيها استراتيجياتٍ حداثية و/أو طليعية. وإحدى المجموعات الكبرى من الأعمال التي تمثل هذا الميل هي السينما الألمانية الجديدة، وبالأخص هنا أفلام راينر فيرنر فاسبيندر Rainer Werner Fassbinder، الذي يمكن تفسير نجاحه في الولايات المتحدة على هذا الأساس بالضبط. كذلك ليس من قبيل الصدفة أن تنوُّع الثقافة المعمَّمة قد أصبح الآن موضوع اعتراف وتحليل أولئك النقاد الذين بدَءوا يتخلصون باطرادٍ من الدوجما الحداثية القائلة بأن كل الثقافة المعمَّمة هابطة Kitsch جملة واحدة، ومعوقة نفسيًّا، ومدمرة للعقل. وبدت إمكانات المزج والتضافر التجريبيَّين بين الثقافة المعمَّمة والحداثة إمكانات واعدة وأنتجَت بعضًا من أنجح وأكثر فن وأدب السبعينيات طموحًا. وغني عن القول أنها أنتجَت أيضًا إخفاقاتٍ جمالية، لكن الحداثة نفسها لم تُنتج الروائع فقط.

وعلى وجه الخصوص، فإن فن، وكتابة، وسينما، ونقد فناني النساء والأقليات، باستعادتهم لتقاليد مدفونة ومشوهة، وبتأكيدهم على استكشاف أشكال الذاتية القائمة على أساس الجنس والعرق في الإنتاجات والتجارب الجمالية، وبرفضهم أن يظلوا محدودين بحدود التقنينات المعيارية القياسية، كانت هي الأشياء التي أضافت بُعدًا جديدًا تمامًا لنقد الحداثة العليا، ولظهور أشكال بديلة من الثقافة. وهكذا توصلنا إلى أن نرى أن العلاقة الخيالية للحداثة بالفن الأفريقي والشرقي إشكالية على نحوٍ عميق، وسوف نتناول، مثلًا، الكُتاب الأمريكيين اللاتين المعاصرين، بطريقة تختلف عن امتداحهم لكونهم حداثيين جيدين تعلَّموا حرفتهم، بالطبع، في باريس. وقد ألقى نقد النساء ضوءًا جديدًا على المعيار الحداثي نفسه انطلاقًا من تنويعه من المنظورات النسوية المختلفة. ودون الخضوع لنوع النزعة الجوهرية الأنثوية التي تُعد أحد أكثر الجوانب إشكالية في المشروع النسوي essentialist feminism؛ فإنه يبدو واضحًا أنه لولا النظرة النقدية الفاحصة للنقد النسوي، فربما ظلت التحديدات القاطعة والهواجس الذكورية للمستقبلية الإيطالية، أو لمذهب الدوامة Vorticism، أو مذهب البنائية الروسي Constructivism، أو العيانية-الجديدة Neue Sachlichkeit، أو السوريالية محجوبة عن أنظارنا؛ ولكانت كتابات ماري لويز فليسر Marieluise Fliesser وإنجبورج باخمان Ingeborg Bachmann. ولوحات فريدا كالو Frida Kahlo، ما تزال مجهولة إلا لحفنة من الاختصاصيين. وبالطبع، يمكن تفسير مثل هذه الاستبصارات الجديدة بطرقٍ متعددة، والسجال حول جنس الجنسَين وحول النشاط الجنسي Sexuality وحق المؤلف الذكر والأنثى، وكذلك حق القارئ/المشاهد في الأدب والفنون هو سجال لم يُحسم بعدُ، ولم يجرِ بشكلٍ كامل تطوير مضامينه بالنسبة لصورةٍ جديدة للحداثة.

في ضوء هذه التطورات فإن من المحيِّر بعض الشيء أن يكون النقد النسوي قد ظل حتى الآن بعيدًا في معظمه عن سجال ما بعد الحداثة الذي يُعد غير متصل بالهموم النسوية. إلا أن حقيقة أن النقاد الذكور فقط الذين تناولوا حتى الآن مشكلة الحداثة/ما بعد الحداثة، لا تعني أنها لا تهم النساء. وسوف أجادل — وأنا هنا أتفق تمامًا مع كريج أوينز Craig Owens — بأن فن، وأدب، ونقد النساء، هي جزءٌ هام من الثقافة ما بعد الحداثية لأعوام السبعينيات والثمانينيات وهي في الحقيقة مقياس لحيوية وطاقة تلك الثقافة. والشك، في الحقيقة، هو من نوع أن الانعطاف المحافظ للسنوات الأخيرة له علاقة حقًّا بالظهور الملحوظ سوسيولوجيًّا لأشكالٍ عديدة من «الآخرية» Otherness في المجال

الثقافي، وكلها تُدرك على أنها تهديد لاستقرار وقداسة المعيار والتقاليد. والمحاولات الراهنة لاستعادة طبعة تنتمي إلى الخمسينيات من الحداثة العليا من أجل الثمانينيات، تشير بالتأكيد إلى هذا الاتجاه. وفي هذا السياق تصبح مشكلة النزعة المحافظة-الجديدة محورية سياسيًّا بالنسبة للسجال حول ما بعد الحداثي.

(٥) ما بعد الحداثة ... إلى أين؟

ما زال أمام التاريخ الثقافي للسبعينيات أن يكتب، وسوف يتوجب علينا مناقشة ما بعد الحداثات المتعددة في الفن، والأدب، والرقص، والمسرح، والعمارة، والسينما، والفيديو، والموسيقى، بشكلٍ منفصل وبالتفصيل. وكل ما أودُّ أن أفعلَه الآن هو أن أقدِّم إطارًا لربط بعض التغيُّرات الثقافية والسياسية الأخيرة بما بعد الحداثة وهي تغيُّرات تقع فعلًا خارج الشبكة المفهومية لـ «الحداثة/الطليعية»، ولم تتضمنها بعدُ سجالاتُ ما بعد الحداثة إلا نادرًا.

سوف أجادل بأن الفنون المعاصرة — بأوسع المعاني الممكنة، سواء كانت تسمِّي نفسها ما بعد حداثية أو ترفض هذا التصنيف — لم يعُد من الممكن النظر إليها كمجرد مرحلةٍ أخرى في تتابع الحركات الحداثية والطليعية التي بدأَت في باريس في خمسينيات القرن الماضي وستينياته، والتي حافظَت على روح تقدُّم ثقافي وطليعية خلال ستينيات هذا القرن. على هذا المستوى، لا يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة كمجرد مرحلةٍ تالية للحداثة، كآخر خطوة في التمرد الذي لا ينتهي للحداثة ضد نفسها؛ فالحساسية ما بعد الحداثية لعصرنا تختلف عن كلٍّ من الحداثة والطليعية بالضبط في أنها تُثير مشكلة التقاليد الثقافية والمحافظة بأكثر الطرق جوهرية كموضوعٍ جمالي وسياسي. وهي لا تفعل ذلك بنجاح دائمًا، وعادة ما تفعله بطريقة استغلالية إلا أن النقطة الرئيسية التي أودُّ تأكيدها بصدد ما بعد الحداثة المعاصرة هي أنها تعمل في مجال توتر بين التقاليد والتجديد، بين المحافظة والتجدُّد، بين الثقافة المعمَّمة والفن الرفيع، وهو مجال لم تعُد فيه المصطلحات الثانية في الترتيب متميزة بصورةٍ آلية عن الأولى في الترتيب؛ إنه مجال توتر لم يعُد من الممكن إدراكه بمقولاتٍ من قبيل التقدم ضد الرجعية، اليسار ضد اليمين، الحاضر ضد الماضي الحداثة ضد الواقعية، التجريد ضد التشخيص، الطليعة ضد الفن الهابط Kitsch. وحقيقة أن تلك الثنائيات، المحورية في نهاية الأمر بالنسبة للتقارير الكلاسيكية عن الحداثة، قد انهارت هي جزء من التحول الذي كنتُ أحاول وصفه. كذلك يمكنني أن أقرر التحول على النحو

التالي: كانت الحداثة والطليعة وثيقتَي الصلة دائمًا بالتحديث الاجتماعي والصناعي. كانتا مرتبطتَين به كثقافةٍ مناوئة، حقًّا، لكنهما استمدتا طاقاتهما، على غرار **رجل الزحام** The Man of the Crowd عند بو Poe، من قربهما من الأزمات التي جلبها التحديث والتقدم. التحديث — كانت هذه هي العقيدة الواسعة الانتشار، حتى حين لا تكون الكلمة موجودة — يجب عبوره. وكان ثمَّة رؤيا للانبثاق على الجانب الآخر. كان الحديث دراما باتساع العالم تُمثل على المسرح الأوروبي والأمريكي، بطلها إنسانٌ حديث أسطوري والفن الحديث قوة دافعة، تمامًا كما ارتسم بالفعل في رؤيا سان-سيمون Saint-Simon في عام ١٩٢٥م. هذه الرؤى البطولية للحداثة وللفن كقوة للتغيير الاجتماعي (أو، بالأحرى، كمقاومة للتغير غير المرغوب) هي أمرٌ من أمور الماضي، يبعث الإعجاب بالتأكيد، لكنه لم يعُد متناغمًا مع الحساسيات الجارية، ربما باستثناء تناغمه مع حساسيةٍ صاعدة منذرة بيوم القيامة تُعد الوجه الآخر للبطولية الحداثية.

وإذا نُظر إلى ما بعد الحداثة في هذا الضوء، فإنها عند أعمق مستوياتها لا تمثل أزمةً أخرى ضمن إطار الدورة الدائمة من الرواج والإخفاق، من الاستنفاد والتجدُّد التي ميَّزت مسار الثقافة الحداثية، بل إنها تمثِّل نمطًا جديدًا من الأزمة في تلك الثقافة الحداثية ذاتها، وبالطبع، قيل هذا الزعم من قبلُ، وكانت الفاشية في الحقيقة أزمةً ضخمة في الثقافة الحداثية. لكن الفاشية لم تكن أبدًا البديل الذي تتظاهر بكونه للحداثة، ووضعنا اليوم شديد الاختلاف عن وضع جمهورية فايمار في احتضارها؛ فلم تظهر بوضوحٍ قاطع الحدود التاريخية لنزعة الحداثة، والحداثة والتحديث إلا في السبعينيات. والإحساس المتزايد بأننا لسنا مقيدين بأن نكمل «مشروع الحداثة» (عبارة هابرماس) كذلك ليس علينا بالضرورة أن ننزلق إلى اللاعقلانية أو إلى جنون نهاية العالم، الإحساس بأن الفن لا يتبع فقط غايةً ما في التجريد، وعدم التمثيل والتسامي — كل هذا فتح كوكبة جديدة من الإمكانات أمام الجهود الإبداعية اليوم، وغيَّر آراءنا في الحداثة نفسها من نواحٍ معيَّنة. وبدَل أن نكون مقيَّدين بتاريخٍ ذي اتجاهٍ واحد للحداثة يفسِّرها على أنها تفتُّح منطقي صوب هدفٍ خيالي ما، وبذلك يكون قائمًا على أساس سلسلةٍ كاملة من الاستبعادات، فإننا نبدأ في استكشاف تناقضاتها وشروطها، توتراتها ومقاوماتها الداخلية لنفس حركتها «إلى الأمام». استراتيجياتها أن ما بعد الحداثة أبعد ما تكون عن جعل الحداثة عتيقة. فإنها على النقيض، تسلِّط ضوءًا جديدًا عليها وتتملك الكثير من استراتيجياتها وتقنياتها الجمالية، غارسةً إياها لتجعلها تعمل في منظومات constellations جديدة. أما ما أصبح عتيقًا،

فهي تقنينات الحداثة في الخطاب النقدي التي تقوم، رغم أن ذلك دون وعي منها، على أساس نظرةٍ غائية للتقدم والتحديث. والمفارقة هي أن هذه التقنينات المعيارية والاختزالية عادةً قد مهَّدَت الأرض لذلك النبذ للحداثة الذي يحمل اسم ما بعد الحديث. في مواجهة الناقد الذي يجادل بأن هذه الرواية أو تلك لا ترقى إلى مستوًى آخر صيحة في التقنية السردية، أنها تقَهقُرية regressive متخلفة عن العصر، وبذلك فإنها غير ملفتة، يكون ما بعد الحداثي على حق في رفضه للحداثة. لكن الرفض لا يسري إلا على ذلك الاتجاه ضمن الحداثة الذي تقنَّن في دوجما ضيقة ولا يسري على الحداثة بما هي كذلك. ومن بعض الزوايا فإن قصة الحداثة وما بعد الحداثة تشبه قصة القنفذ والأرنب؛ لم يكن بإمكان الأرنب أن يفوز لأن ثمَّة دائمًا أكثر من قنفذٍ واحد. لكن الأرنب ما زال هو العداء الأفضل.

إن أزمة الحداثة أكثر من مجرد أزمة في تلك الاتجاهات داخلها التي تربطها بأيديولوجيا التحديث، وفي عصر الرأسمالية المتأخرة، فإنها أيضًا أزمة جديدة في علاقة الفن بالمجتمع؛ ففي أشد حالاتها تشديدًا، نسبت الحداثة والطليعية للفن منزلةً متميِّزة في عمليات التغيير الاجتماعي، وحتى الانسحاب الجمالي النزعة من هموم التغيير الاجتماعي ما زال مربوطًا به بفضل إنكاره لذلك الوضع القائم وإنشاء فردوسٍ اصطناعي ذي جمالٍ فاتن. حين كان التغيير الاجتماعي يبدو بعيدًا عن المتناول أو يتخذ منعطفًا غير مرغوب، كان الفن ما زال متميزًا باعتباره الصوت الأصيل الوحيد للنقد والاحتجاج، حتى حين بدا أنه ينسحب إلى داخل نفسه، وتشهد على ذلك التقارير الكلاسيكية عن الحداثة العليا. والإقرار بأن هذه كانت أوهامًا بطولية — ربما حتى أوهامًا ضرورية في صراع الفن من أجل البقاء بكرامة في مجتمعٍ رأسمالي – لا يعني إنكار أهمية الفن في الحياة الاجتماعية.

لكن نزاع الحداثة المستمر مع المجتمع الجماهيري والثقافات الجماهيرية، وكذلك هجوم الطليعة على الفن الرفيع باعتباره نظام دعم للهيمنة الثقافية كان يجري دائمًا على قاعدة تمثال الفن الرفيع نفسه. وهذا بالتأكيد هو الموضع الذي وضعت فيه الطليعة بعد إخفاقها في العشرينيات، في خلق مكانٍ أشمل للفن في الحياة الاجتماعية. والاستمرار في المطالبة اليوم بأن يغادر الفن الرفيع قاعدة التمثال ويعيد وضع نفسه في موضعٍ آخر (أينما كان ذلك) هو طرح للمشكلة على أسسٍ عتيقة؛ فلم تعُد قاعدة تمثال الفن الرفيع والثقافة الرفيعة تحتل المكان المتميز الذي تعوَّدَت احتلاله، بالضبط بقَدْر ما أصبح تماسك الطبقة التي أقامت تماثيلها فوق تلك القاعد أمرًا من أمور الماضي؛ والمحاولات المحافظة الأخيرة في عدد من البلدان الغربية لاستعادة كبرياء كلاسيكيات الحضارة الغربية، من

أفلاطون عبْر آدم سميث Adam Smith وحتى أنصار الحداثة العليا، ولإعادة الطلاب إلى الأساسيات، تُثبت هذه النقطة، وأنا لا أقول الآن إن قاعدة تمثال الفن الرفيع لم تعُد موجودة؛ فهي موجودة بالطبع، لكنها ليست ما تعودت أن تكون. ومنذ الستينيات، صارت النشاطات الفنية أكثر تشتتًا بكثير وأصعب في احتوائها في إطار مقولاتٍ مأمونة أو مؤسساتٍ مستقرة مثل الأكاديمية، والمتحف، أو حتى شبكة قاعات العرض الراسخة. بالنسبة للبعض سيتضمن هذا التبعثر للممارسات والنشاطات الثقافية والفنية نوعًا من الخسارة، وفقدان الاتجاه؛ بينما سيعيشه البعض الآخر كحريةٍ جديدة، كتحرُّر ثقافي وليس أيٌّ من الجانبَين مخطئًا تمامًا، لكن يجب أن نُقر بأن النظرية أو النقد الأخيرَين لم يكونا وحدهما ما جرد تقارير الحداثة الأحادية التكافؤ، الحصرية، والشمولية من دورها المهيمن؛ فنشاطات الفنانين، والكُتاب، وصانعي الأفلام، والمعماريين، والمؤدِّين هي التي دفعَت بنا إلى ما وراء رؤيةٍ ضيقة للحداثة ومنحَتنا فرصةً جديدة للتعامل مع الحداثة ذاتها.

في عباراتٍ سياسية، يمكن سياقيًّا ربط تآكل الدوجما الثلاثية **مذهب الحداثة/الحداثة/الطليعية** بظهور إشكالية «الآخرية» otherness، التي فرَضت نفسها في المجال الاجتماعي السياسي.

بقَدْر ما فرضَت نفسها في المجال الثقافي، ولا يمكنني هنا أن أناقش الأشكال المختلفة والمتعددة للآخرية وهي تنشأ من الاختلافات في الذاتية، وجنس الجنسين والجنسية، في العِرق والطبقة، في عدم التزامن الزمني Ungleichzeitigkeit والمواضع والإزاحات المكانية الجغرافية. لكنني أودُّ أن أذكُر على الأقل أربع ظواهر أخيرة هي، في رأيي، وستظل مؤسِّسة للثقافة ما بعد الحداثية لبعض الوقت.

رغم كل طموحاتها وإنجازاتها النبيلة، أصبحنا نعترف بأن ثقافة الحداثة المستنيرة كانت كذلِك دائمًا (لكن ليس على سبيل الحصر) ثقافة إمبريالية داخلية وخارجية، وهذه قراءة قدمها بالفعل أدورنو وهوكهايمر Horkheimer في الأربعينيات واستبصار ليس غريبًا على البعض من أسلافنا الذين انخرطوا في خضم النضالات ضد التحديث المطلَق العنان. هذه الإمبريالية، التي تعمل في الداخل وفي الخارج، على المستويَين المتناهي الصغر micro والمتناهي الكبر macro، لم تعُد تمُر دون تحدٍّ سواء سياسيًّا، أو اقتصاديًّا، أو ثقافيًّا، ويبقى أن ننظر ما إذا كانت هذه التحديات ستبشِّر بقرب عالمٍ أكثر قابلية للسكنى، وأقل عنفًا، وأكثر ديمقراطية، ومن السهل أن يتشكَّك المرء. لكن التزمُّت المستنير هو إجابة غير كافية تمامًا مثل الحماس الأزرق-العينين للسلام والطبيعة.

لقد أدت حركة النساء إلى بعض التغيُّرات الدالة في البنية الاجتماعية والمواقف الثقافية يجب الحفاظ عليها حتى في وجه الإحياء البشع مؤخرًا للنزعة الذكورية machismo الأمريكية. بطرق مباشرة وغير مباشرة، غذت الحركة النسائية ظهور النساء كقوة مبدعة وواثقة من نفسها في الفنون، وفي الأدب والسينما، والنقد. والطرق التي نثير بها الآن أسئلة جنس الجنسَين gender والجنسية sexuality والقراءة والكتابة، والذاتية والمنطوق enunciation وصيغة الفعل voice والأداء، لا يمكن التفكير فيها بدون تأثير النسوية feminism، حتى ولو كان العديد من هذه النشاطات يجري على الهامش أو حتى خارج الحركة نفسها. كذلك أسهمَت الناقدات النسويات بقَدْرٍ أساسي في عمليات مراجعة تاريخ الحداثة، ليس فقط بنفضِ التراب عن الفنانين المنسيين، بل كذلك بتناول الحداثيين الذكور بطرقٍ مبتكرة، ويصدُق هذا أيضًا على «النسويات الفرنسيات الجدد» وتنظيرهن للأنثوي في الكتابة الحداثية، رغم أنهن يصمِّمن على الاحتفاظ بمسافةٍ جدالية عن الحركة النسوية من الطراز الأمريكي.

خلال السبعينيات، تعمقَت مسائل الأيكولوجيا والبيئة لتنتقل من سياسة تقوم على موضوعٍ واحد إلى نقدٍ واسع للحداثة والتحديث وهو اتجاه أقوى سياسيًّا وثقافيًّا في ألمانيا الغربية منه في الولايات المتحدة، ولا تتبدى الحساسية الأيكولوجية فحسب في الثقافات الثانوية السياسية والإقليمية، في أنماط الحياة البديلة، وفي الحركات الاجتماعية الجديدة في أوروبا، بل إنها تؤثِّر كذلك على الفن والأدب بطرق متعددة: عمل جوزيف بيوز Joseph Beuys، ومشروعات معيَّنة لفن الأرض، وسور عدو كريستو Christo’s بكاليفورنيا، وشعر الطبيعة الجديد، والعودة إلى التقاليد، واللهجات المحلية، إلى آخره. ونتيجة للحساسية الأيكولوجية المتنامية على وجه الخصوص تعرضَت للتمحيص النقدي تلك الصلة بين أشكال معيَّنة للحداثة وبين التحديث التكنولوجي.

وثمَّة وعيٌ متزايد بأن الثقافات الأخرى، الثقافات غير-الأوروبية، وغير الغربية، يجب أن تُقابل بطرقٍ أخرى غير الغزو أو الإخضاع، كما قال بول ريكور Paul Ricœur منذ أكثر من عشرين عامًا، وبأن الانبهار الشبقي والجمالي بـ «الشرق» و«البدائي» — وهو شديد البروز في الثقافة الغربية، بما في ذلك الحداثة — ينطوي على إشكالية عميقة. هذا الوعي سيكون عليه أن يترجم نفسه إلى نمطٍ جديد من العمل الثقافي مختلف عن عمل المثقف الحداثي الذي كان يتحدث بشكلٍ نمطي بثقة من يقف على حافة الزمن القاطعة وباستطاعته التحدث باسم الآخرين. وفكرة فوكوه Foucault عن المثقف المحلي والنوعي

مقابل المثقف «الكوني» للحداثة، قد تقدم مخرجًا من مأزق الانحباس في ثقافتنا وتقاليدنا الخاصة رغم إقرارنا في نفس الوقت بحدودهما.

وختامًا، فإن من السهل رؤية أن ثقافة ما بعد حداثية تنبعث من هذه المنظومات constellations السياسية، والاجتماعية، والثقافية سيتوجب عليها أن تكون ما بعد حداثة مقاومة، بما في ذلك مقاومة ما بعد حداثة «كل شيء يصلح» السهلة تلك. وسيكون على المقاومة دائمًا أن تكون نوعية ومتوقفة على المجال الثقافي الذي تعمل داخله. ولا يمكن تعريفها ببساطة بمفردات السلبية أو اللاهوية على طريقة أدورنو، كذلك لن تكفي التراتيل عن مشروعٍ جماعي ذي طابعٍ كلي. وفي نفس الوقت، قد تكون نفس فكرة المقاومة هي نفسها إشكالية في تعارضها البسيط مع الإثبات affirmation؛ ففي نهاية الأمر، ثمَّة أشكال إثباتية من المقاومة وأشكال مقاومة من الإثبات لكن قد تكون هذه مشكلة سيمانطيقية أكثر من كونها مشكلة ممارسة، ولا يجب أن تحول بيننا وبين إصدار الأحكام. أما كيف يمكن تطوير تلك المقاومة في الأعمال الفنية بطرقٍ يمكن أن تلبي احتياجات السياسي واحتياجات الجمالي، احتياجات المنتجين والمتلقين، فأمر لا يمكن وضع وصفة له، وسوف يظل مفتوحًا للمحاولة والخطأ والسجال. لكن آن الأوان للتخلي عن تلك الثنائية المسدودة بين السياسة والجماليات التي سادت التقارير عن الحداثة لوقتٍ أطول. مما ينبغي، بما في ذلك الاتجاه الجمالي النزعة ضمن ما بعد البنيوية، وليس المقصود هو تصفية التوتر المثمر بين السياسي والجمالي، بين التاريخ والنص، بين الالتزام ومهمة الفن؛ فالمقصود هو تكثيف ذلك التوتر، وحتى إعادة اكتشافه وإعادته إلى البؤرة في الفنون، وكذلك في النقد. مهما كان الأمر مزعجًا، فإن مشهد ما بعد الحداثي يُحيط بنا، وهو في آنٍ واحد يضيِّق ويفتح الآفاق أمامنا. إنه مشكلتنا وأملنا.

ملاحظات

مدخل إلى مدخل

(١)* Yuppie: مأخوذ من تعبيرٍ أمريكي هو Young Upwardly-mobile Professional. (م)

الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة

(١)* نظرًا لجدة الموضوع بالنسبة للقارئ يكتسب تحديد المصطلحات أهميةً بالغة تفرضُ علينا التوقُّف عندها لتوضيح المعاني التي تُستخدم بها وكذلك اجتهادنا في تعريبها بقَدر الإمكان مع رجاء أن يتذكر القارئ المصطلح الأجنبي طولَ الوقت نظرًا لأن تعريباتنا ما زالت غير مستقرة وربما وجدت — بمعونة القارئ — بدائل أفضل لها مع اتساع تداول هذا الموضوع.

المحاكاة الساخرة: هي تعريبٌ مستقر نسبيًّا لمصطلح الباروديا parody وإن كان الأخير يُستعمل بكثرة أيضًا. ويعني محاكاةً لأسلوب عملٍ أو أعمالٍ أدبية تستهزئ بالعادات الأسلوبية لمؤلف أو مدرسة بالمبالغة في المحاكاة. تتصل بالسخرية burlesque في تطبيقها لأساليبَ جادة على موضوعاتٍ مثيرة للاستهزاء، وبالتهكُّم satire في إنزالها العقاب بجوانب المبالغة أو غرابة الأطوار، وكذلك بالنقد في تحليلها للأسلوب. من أبرز أمثلتها محاكاة أريسطو فانيس الساخرة لأساليب إيسخيلوس ويوربيدس في مسرحيته «الضفادع» (٤٠٥ق.م.) ومحاكاة ثربانتس الساخرة للرومانث الفروسي في رواية «الدون كيخوته» (١٦٠٥م)، أما الباستيش Pastiche: فهي تكوُّن العمل الفني من عناصر أو نُتفٍ مستعارة من أعمالٍ أخرى لمؤلفين عديدين أو من محاكياتٍ لأسلوب وتقنيات مؤلِّفٍ

معيَّن. وتعني الكلمة في معناها القاموسي أيضًا مزيجًا مختلطًا من عناصر متنافرة. ويمكن استخدام المصطلح بمعنًى مهين للإشارة إلى نقص الأصالة، أو بمعنًى أكثر حيادية للإشارة إلى الأعمال التي تتضمن تكريمًا قصديًّا ومحاكاتيًّا بهيجًا لمبدعين آخرين، وتختلف عن المحاكاة الساخرة [الباروديا] في استخدام المحاكاة كشكلٍ من الإطراء رغم أنها تحتمل التهكُّم أيضًا، كما تختلفُ عن الانتحال في غياب قصد الخداع. والباستيش — كما سيرى القارئ من هذا المقال — سمةٌ مميزة لما بعد الحداثة تشير إلى حرية الاقتباس من أي عملٍ سابق دون أن يبدوَ أنها واعية بأية دوافعَ أخرى لهذا الاقتباس؛ ولهذا ترجمناها بلفظة «مقابسة» التي توحي بالاقتباس وليس بالتهكُّم ولا بالانتحال، وفضَّلناها على لفظة «معارضة» الشائعة في الشعر العربي لأن المعارضة محاكاةٌ متسقة لأسلوبِ أو بنيةِ عملٍ واحد مما لا يتفق مع المقصود هنا. (م)

(٢) Peter Bürger, **Theory of the Avant-Garde**, Minneapolis, 1984.

(٣)* dystopia: (لا طوباوية - فاسدة، ويلاوية) مصطلحٌ حديث اختُرع بوصفه عكس اليوتوبيا، ويستخدم للدلالة على أي عالمٍ خيالي غير سار بصورةٍ مزعجة وعادة ما يكون في المستقبل. كذلك يُستخدم للدلالة على الأعمال التي تصوِّر تلك العوالم. وأمثلة ذلك رواية ويلز بعنوان «آلة الزمن»، ورواية أورويل (١٩٨٤م). (م)

(٤)* نسبة إلى الليبيدو الفرويدي. (م)

(٥) Jean-Francois Lyotard, **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**, Manchester 1984, p. 45.

(٦)* Constellation: استحضار حقبة المرء لحقبةٍ سابقةٍ محدَّدة والتحامها بها في انتظام يشبه انتظام الكواكب في مجرة. وبذلك يكتسب الحاضر، بوصفه زمنَ الآن، بُعدًا خلاصيًّا. راجع في ذلك «أطروحات في فلسفة التاريخ لدى فالتر بنيامين». (م)

(٧) Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity", in **Blindness and Insight**, Minneapolis 1983, p. 162.

(٨) For a vigorous critique of the political implications of de Man's arguments, see Frank Lentricchia, **Criticism and Social Change**, Chicago and London 1983, pp. 43–52.

(٩) See Fredric Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture" **Social Text**, Winter 1979.

(١٠)* فن الكامب هو اسم أطلقَتْه سوزان سونتاج على إبداع الفنانين الأمريكيين في الستينيات أمثال راوشنباخ وجاسبر جونز وجاك كيرواك وألن جينز برج، والبثيس Beats الذين تمردوا على سيادة التعبيرية، التجريدية، والموسيقى المتسلسلة، وأدب الحداثة العليا. (م)

(١١) Gilles Deleuze and Félix Guattari, **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**, Minneapolis 1983.

(١٢) Jean-Francois Lyotard, **Économie Libidinale**, Paris 1974, p. 311.

(١٣) Lyotard, **The Postmodern Condition**, p. 76.

(١٤)* هذا هو المعنى الحرفي لكنهما يقصدان إنسانًا يكون قد تخلَّص تمامًا من الميتافيزيقا البورجوازية. (م)

المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة

(١) Robert Venturi and Denise Scott Brown, Learning from Las Vegas, (Cambridge, Mass., 1972).

(٢)* الرولينج ستونز. (م)

(٣) كانت أصالة كتاب تشارلز جينكس Charles Jencks الذي شق طريقًا، لغة العمارة ما بعد الحداثية (١٩٧٧م) Language of Post Modern Architecture، تكمن في تركيبه شبه الجدلي للعمارة ما بعد الحداثية مع نوعٍ معيَّن من السيميوطيقا، يتم اللجوء إلى كلٍّ منهما لتبرير وجود الآخر.

والسيميوطيقا تصبح ملائمة لتحليل العمارة الأحدث بفضل شعبوية الأخيرة، التي تبعث علامات ورسائل إلى «جمهورٍ قارئ» فضائي، على خلاف طابع النُّصب التذكارية للحداثي الأعلى، وفي نفس الوقت، يتم بذلك إكساب العمارة الأحدث صلاحية، بقَدْر ما تكون في متناول التحليل السيميوطيقي، وبذلك تُثبت أنها موضوعٌ جمالي أساسًا (بدل المنشآت العابرة للجمالية transaesthetic للحداثي الأعلى) هنا إذن تدعم الجماليات أيديولوجيا للاتصال (سنلاحظ المزيد بشأنها في الفصل الختامي)، والعكس بالعكس. علاوة على مساهمات جينكس العديدة القيمة، راجع Heinrich Klotz, History of Postmodern Architecture (Cambridge, Mass., 1988); Pier Paolo Portoghesi, After Modern Architecture (New York, 1982).

(٤)* قصة رعب أو إثارة، عادة ما تجري في دير أو قلعةٍ كئيبة من العصور الوسطى، ومن هنا كلمة «قوطي» التي تُطلَق على طرازٍ معماريٍّ وسيط، والتي ارتبطَت في القرن الـ ١٨ بالغيبيات، والتنويعات العصرية فيها لا تدور بالضرورة في جو العصور الوسطى لكنها تمتلئ بالعنف والقسوة. (م)

(٥)* المؤسسات التي تدير أموالًا موقوفة للإنفاق على أغراض بعينها مثل مؤسسة روكفلر، وفورد ... إلخ. (م)

(٦)* Simulacrum: الشبيه، أو الصورة الزائفة عند أفلاطون. (م)

(٧)* Sensorium: مركز الإحساس في المخ، وتُطلَق على المخ مجازًا. (م)

(٨) Heidegger, "The Origin of the Work of Art", in Albert Hofstadter and Richard Kuhns, eds. Philosophies of Art and Beauty (New York, 1964), p. 663.

(٩) Remo Ceserani, "Quelle scarpe di Andy Warhol", Il Manifesto (June 1989).

(١٠)* أوديسا الفضاء. (م)

(١١) Ragna Stang, Edvard Munch (New York, 1979), p. 90.

(١٢) هذه هي لحظة مواجهة مشكلة ترجمة ذات دلالة ولأقول لماذا، في رأيي لا يتنافر تصوُّر التقسيم ما بعد الحداثي إلى فضاءاتٍ مع رأي جوزيف فرانك Joseph Frank الواسع التأثير، والذي ينسب «شكلًا فضائيًّا» أساسًا للحداثي الأعلى. واسترجاعيًّا، فإن ما يصفه هو مهمة العمل الحديث في ابتكار نوعٍ من فن تنشيط الذاكرة الفضائي — يذكِّرنا بكتاب فرنسيس ييتس Frances Yates بعنوان فن الذاكرة The Art of Memory وهو بناء «يضفي الطابع الكلي» بالمعنى الأكثر تحديدًا للعمل المميز، المستقل؛ حيث يتضمَّن الخاص على نحوٍ ما بطارية من التوترات القبلية والبعدية تربط الجملة أو التفصيلة بفكرة الشكل الكلي نفسها، ويُورِد أدورنو ملاحظةً عن فاجنر أبداها قائد الأوركسترا ألفريد لورنز Alfred Lorenz بهذا المعنى بالضبط. إذا أجدتَ تمامًا عملًا هامًّا بكل تفاصيله، فإنك أحيانًا ما تمُر بلحظاتٍ يختفي فيها فجأة وعيك بالزمن، ويبدو العمل برُمَّته وكأنه ما يمكن أن يسمِّيه المرء «فضائيًّا»؛ أي كل شيء فيه حاضر في الذهن في وقتٍ واحد وبدقة (W. 36/33) لكن تلك الفضائية المرتبطة بالذاكرة لا يمكن أبدًا أن تميِّز النصوص ما بعد الحداثية، التي تكون فيها «الكلية» متجنَّبة فرضيًّا بالتعريف. هكذا فإن الشكل الفضائي

الحداثي لدى فرانك يتعلق بالمجاز المرسل synecdochic بينما لا يكاد يشرع في استدعاء كلمة كنائي metonymic لتعمير ما بعد الحداثة الشامل، ناهيك عن نزعتها الاسمية في هنا الآن.

(١٣) للمزيد عن الخمسينيات، انظر فصل ٩.

(١٤) See also "Art Deco", in my Signatures of the Visible (Routledge, 1990).

(١٥) "Ragtime", American Review No. 20 (April 1974), 1–20.

(١٦) Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism (1988), pp. 61–62.

(١٧)* الهولوجرام: صورة فوتوغرافية سالبة تسجَّل على لوحٍ بدون استخدام عدسة عن طريق التداخل بين جزأَين من شعاع ليزر متقسم، وعمومًا الصورة التي تبدو كمنظومة لا معنى لها حتى تُضاء على نحوٍ مناسب فتظهر ذات أبعادٍ ثلاثة. (م)

(١٨) Jean-Paul Sartre, "L'Etranger de Camus", in Situations II (Paris, Gallimard, 1984).

(١٩) المرجع الأساسي، الذي يناقش فيه لاكان شريبر، هو "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose", in Écrits, Alan (New York, 1977) pp. 179–225 ومعظمنا تلقَّى هذه النظرة الكلاسيكية للذهان عن طريق كتاب ديلوز وجواتاري ضد-أوديب Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus.

(٢٠) See my "Imaginary and Symbolic in Lacan", in The Ideologies of Theory, volume I (Minnesota, 1988), pp. 75–115.

(٢١) Marguerite Séchehaye, Autobiography of a Schizophrenic Girl, G. Rubin-Rabson, trans. (New York 1968), p. 19.

(٢٢) Primer (Berkeley, Cal., 1978).

(٢٣) Sartre, What is Literature? (Cambridge, Mass., 1988).

(٢٤) Ernest Mandel, Late Capitalism (London, 1978) p. 118.

(٢٥) See, Particularly on such motifs in Le Corbusier, Gert käh- ler, Architektur als. Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst (Brunswick, 1981).

(٢٦)* implosion: انحصار. انصهار. انهيار (الحدود الفاصلة): عكس explosion أي انفجار. وهو مفهومٌ استخدمه ماكلوهان للتعبير عن عكس مفهوم الانفجار [الذي يعني

التوسع في إنتاج السلع وفي العلم والتكنولوجيا، وكذلك في رءوس الأموال والحدود القومية، كما يعني زيادة التمايز بين المجالات والخطابات والقيم الاجتماعية]. وأصبح implosion يعني لدى بودريار عملية إنتروبيا اجتماعية تؤدي إلى انهيار للحدود الفاصلة للمعنى في وسائل الإعلام مثلًا. (م)

(٢٧)* reproduction: هنا وفيما يلي يغلب على الكلمة معنى الاستنساخ، لكننا فضَّلنا إثباتها: إعادة الإنتاج لأنه يقصد أيضًا وبنفس القَدْر التأكيد على المقابلة بين الإنتاج وإعادة الإنتاج بالمعنى الاقتصادي. (م)

(٢٨)* thematic: منسوب إلى التيمة. (م)

(٢٩)* عُرض في مصر باسم «انفجار». (م)

(٣٠)* الإشارة هنا إلى كتاب فنتوري ودينيس سكوت-براون بعنوان «التعلم من لاس فيجاس»، راجع الهامش رقم (١). (م)

(٣١)* يقصد بالصفة الأولى كون هذه المباني أعمالًا شعبية والثانية كما في المقطع السابق هو احترامها لنسيج المدينة. (م)

(٣٢) «إن القول بأن بنية من هذا الطراز» تدير ظهرها بعيدًا هو بالتأكيد قولٌ مخفف، بينما الحديث عن طابعها «الشعبي» يعني أن نخطئ الهدف من انفصالها المنهجي عن المدنية الهسبانية-الآسيوية الضخمة خارجها (التي تفضِّل حشودُها الفضاء المفتوح للميدان القديم). إنه في الحقيقة يعني فعليًّا تأييد الوهم العظيم الذي يسعى بورتمان إلى نقله؛ إنه قد أعاد خلق النسيج الشعبي الأصيل لحياة المدنية داخل الفراغات الثمينة لأبهائه الضخمة.

وفي الحقيقة، لم يبنِ بورتمان سوى أماكن معيشةٍ ضخمة للطبقات الوسطى العليا، تحميها أنظمةُ أمنٍ مدهشة التعقيد؛ فمعظم مراكز وسط المدينة الجديد كان يمكن أن تُبنى على القمر الثالث لكوكب المشتري، ومنطقها الأساسي هو منطقُ مستعمرةٍ فضائية تُثير الخوف من الأماكن المغلَقة لكنها تحاول أن تحوي بداخلها الطبيعة بصورةٍ مصغَّرة، وهكذا يُعيد البونافنتشر بناء كاليفورنيا جنوبية حنينية في شكلٍ هلامي؛ أشجار برتقال، ونافورات، وكروم مزهرة، وهواء نقي، وفي الخارج في واقع سمَّمه الضباب الدخاني smog، تعكس سطوح شاسعة مكسوة بالمرايا ليس فقط بؤس المدنية الأكبر، بل كذلك اختلاجها الذي لا يمكن كبحُه وبحثها عن الأصالة (بما في ذلك أكبر حركة جوار جدارية إثارة للاهتمام في أمريكا الشمالية).

(Mike Davis, “Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism”, New Left Review, 151 [May–June 1985]: 112).

يتصور ديفيز أنني راضٍ أو متواطئ بشأن هذا القَدْر من التجديد الحضري من الدرجة الثانية؛ ومقاله مليء بالمعلومات والتحليلات الحضرية المفيدة بقَدْر امتلائه بسوء النية، والدروس الاقتصادية من شخصٍ يعتقد أن ورش الكدح الصغيرة «قبل-رأسمالية» ليست مفيدة، بينما ليس واضحًا أية مسافة نكسبها بأن ننسب إلى فريقنا («تمردات الجيتو لأعوام أواخر الستينيات» (التأثير المكون في إخراج ما بعد الحداثة إلى الوجود) وهي أسلوبٌ مهيمن أو «أسلوب طبقةٍ حاكمة» إذا كان ثمَّة واحدٌ على الإطلاق)، ناهيك عن جعلها كريمة المحتد، وواضحٌ أن التتابع على العكس من ذلك؛ فرأس المال (وتغلغلاته الهائلة العدد) يأتي أولًا وعندها فقط يمكن لـ «المقاومة» له أن تتطوَّر، حتى لو كان من الجميل أن نظن خلاف ذلك، «إن اتحاد العمال كما يبدو في المصنع لم يفرضوه هم بل فرضه رأس المال. وتألفهم ليس هو وجودهم، بل وجود رأس المال، ويبدو هذا للعامل الفرد من حسن الحظ. أنه يرتبط باتحاده مع عمال آخرين وتعاونه معهم كغريب، بالنسبة لأنماط عمل رأس المال» (كارل ماركس، الأسس، Grundrisse، الأعمال الكاملة، مجلد ٢٨، نيويورك ١٩٨٦م)، وردُّ ديفيز مميز لبعض الأصوات الأكثر «كفاحية» من صفوف اليسار، بينما تأخذ ردود الأفعال اليمينية على مقالي عمومًا شكل فرك الأيدي الجمالي، وتأسف (مثلًا) توحيدي الواضح عمومًا للعمارة ما بعد الحداثية مع شخص من قبيل بورتمان، يُعد كما هو الحال، كوبولا Coppola ما لم يكن الهارولد رونيز Harold Robbins لمناطق وسط المدينة الجديدة.

(٣٣)* La Vida Loca: الحياة المجنونة بالإسبانية.

(٣٤) Michael Herr, Dispatches, (New York, 1987), pp. 8–9.

(٣٥) See my “Morality and Ethical Substance”, in The Ideologies of Theory, volume I (Minneapolis, 1988).

(٣٦) Louis Althusser, “Ideological State Apparatuses” in Lenin and Philosophy (New York, 1972).

(٣٧)* اليورتولان portulan (وبالإيطالية portolano): هو كتاب يحتوي على وصف الموانئ، ويحدِّد التيارات البحرية والمد والجزر. (م)

(٣٨)* أعتقد أن الإشارة هي إلى فيرنر هايزنبرج (١٩٠١–١٩٧٦م) الذي نشر عام ١٩٢٧ مبدأ عدم التحدُّد أو عدم اليقين وأقام عليه فلسفته. المعروف أنه فيزيائي ألماني

وفيلسوف حصل على جائزة نوبل للفيزياء عام ١٩٣٢م لاكتشافه، عام ١٩٢٥م، طريقة لصياغة ميكانيكا الكم في مصفوفات.

الحداثة ضد ما بعد الحداثة

(١)* هذه المقالة مأخوذة من: Habermas: "Modernity Versus Postmoder-nity", New German Critique, 22 (1981): 3–14.

(٢)* Peter Steinfels, The Neoconservatives (New York: Simon and Schuster, 1979), p. 65.

(٣)* esoteric: سرية، أو مستورة، أو للخاصة، كما كانت وثائق المعبد اليهودية قديمًا لا يطلع عليها سوى النخبة. (م)

الوضع ما بعد الحداثي

(١)* مقتطف من: Lyotard, The Postmodern Condition. Minneapolis: Uni-versity of Minnesota Press, 1984.

(٢)* metadiscourse: أو خطاب شارح. (م)

(٣)* move: حركة أو نقلة مثلما في لعبة الشطرنج وغيرها. (م)

(٤)* Telematics: علوم الاتصال عن بُعد. (م)

(٥)* اللعبة ذات المحصلة الصفرية أو اللعبة الصفرية هي التي يُحتسَب فيها مكسب أحد الطرفَين خسارة للطرف الآخر. (م)

نظريات ما بعد الحديث

(١) التحليل التالي لا يبدو لي أنه ينطبق على عمل جماعة boundary 2، التي تملَّكَت في وقتٍ مبكر مصطلح ما بعد الحداثة بالمعنى المختلف بعض الشيء لنقد لفكر المؤسسة «الحداثي».

(٢)* هذا هو عنوان الترجمة الإنجليزية لكتابة فوكوه. أما العنوان الأصلي الفرنسي هو الكلمات والأشياء Les Mots et les Choses. (م)

(٣)* Camp: اسم أطلقته سوزان سونتاج على إبداع فناني الستينيات الأمريكيين الممثلين لجيل البيتس Beats. (م)

(٤)* Spiessbürger: تُقال للمحافظ الغبي المتعصِّب لطريقته في الحياة لا يرى سواها، المنغلق سواء في الأفكار أو أسلوب الحياة. المتزمِّت الذي يكره الجديد الذي لا يعرفه كما يكره الأجانب. (م)

(٥)* Babbitry: أي أصحاب الأعمال المتمسِّكون بشكلٍ مطلق بقيم الطبقة المتوسطة. أمثال بابيت بطل رواية سنكلير لويس. (م)

(٦) كُتب في ربيع عام ١٩٨٢م.

(٧) راجع عمله: "Modernity – An Incomplete Project", in the Anti-Aesthetic, ed. Hal Foster, (Port Townsend, Wash., 1983), pp. 3–15.

(٨) يبدو أن السياسات النوعية المرتبطة بالخضر تمثِّل ردَّ فعل لهذا الوضع وليس استثناء منه.

(٩) انظر: J.-F. Lyotard, "Answering the Question, What Is Postmodernism?" in The Postmodern Condition (Minneapolis, 1984). pp. 71–82؛ والكتاب نفسه يركِّز أساسًا على العلم والإبستمولوجيا وليس على الثقافة.

(١٠) See, in particular, Architecture and Utopia (Cambridge, Mass., 1976) and, with Francesco Dal Co, Modern Architecture (New York, 1979) as well as my "Architecture and the Critique of Ideology," in The Ideologies of Theory, volume 2 (Minneapolis, 1988).

(١١) انظر الفصل الأول؛ ومساهمتي في The Anti-Aesthetic هي شذرة من هذه النسخة النهائية.

(١٢) انظر، على سبيل المثال، Charles Jencks, Late-Modern Architecture (New York 1980) إلا أن جينكس هنا، يحوِّل استخدامه للمصطلح من تحديدات عنصرٍ ثقافي سائد أو أسلوب مرحلة إلى جعله اسم حركةٍ جمالية واحدة بين أخريات.

(١٣)* بيلوتس: أحد مباني لوكوربوزييه. (م)

رسم خريطة لما بعد الحداثي

(١)* مذهب الحداثة Modernism: يعبِّر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بالحداثة في مجالات الثقافة وعلم الجمال. أما الحداثة Modernity فهي أعمُّ وتُستخدَم عادةً في مجال النظرية الاجتماعية. (م)

(٢)* تسمى أحيانًا، خطأً، باسم الواقعية الجديدة، وهي اتجاهٌ فني ظهر في جمهورية فايمار وأهم ممثليه جورج جروس وأوتويكس.

هنـــداوي