الحداثة في الفكر والأدب (Modernism)

د. ياسين كتاني

مقدمة

1- **الحداثة مفهوم يرتبط أساسا بالحضارة الغربية وبسياقاتها التاريخية وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة.** في هذه الدراسة سنقوم بتحديد مفهوم الحداثة في الغرب، بما هي وضعية فكرية و"صيغة ترسم البنيات الجديدة والتاريخ الاجتماعي وحركات الفكر والإبداع النافية والمناهضة للتغيرات التي حملتها العصرية" (برادة، 1984 :16)، وبما هي تحول معرفي وجمالي، وذلك بهدف تبيّن مفهوم الحداثة في الحقل العربي وما حدث فيها من تغير ومجاوزة على أثر انتقالها من مهدها في الغرب إلى العالم العربي وتفاعلها مع المشهد الثقافي فيه، إذ "تسافر الأفكار والنظريات من شخص إلى شخص، ومن موضع إلى آخر ومن مرحلة إلى أخرى – وتنقل الأفكار شرط ضروري من شروط النشاط الثقافي، سواء اتخذ هذا التنقل شكل تأثير معترف به أو شكل تأثير واع – هذا الانتقال إلى وسط جديد لا يمر دون عراقيل، وتستلزم العملية مسلسلا من التمثيل والتأسيس مخالفا للمسلسل الأصلي" (سعيد، 1986 : 139).

2. **الحداثة مفهوم فضفاض ملتبس** يشير إلى التحولات الكاسحة في المجتمع الغربي وانهيار جميع القيم والأفكار القديمة وتحللها في عملية التحديث (Modernization) التي عصفت بالمجتمعات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر، فحوّلت "كل صلب إلى أثير"(وهي مقولة ماركس في البيان الشيوعي، حوّلها السوسيولوج الأمريكي مارشال بيرمان إلى اسم كتابه عن الحداثة، ويقترح صبري حافظ ترجمة العبارة إلى: "كلّ الرواسي تتبدد هباء"، أنظر: حافظ، 1996 : 154)، وهي حركة شديدة الصلة بتاريخ أوروبا السياسي والاجتماعي وعلى وجه الخصوص بتاريخ الفكر وفقدان الإيمان الديني. (أنظر: بدوي، 1984 : 105).

يرى برادبري ومكفارلين (Bradbury and Mcfarlane) في كتابهما عن الحداثة أن الهزات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب والفكر هي أقرب ما تكون إلى الهزات الزلزالية، ويعتقدان بأن فن القرن العشرين جاء نتيجة لهذا النوع من الهزات الكاسحة Cataclysmic، ذلك أنه حدث في هذا العصر كثير من الأحداث الحاسمة التي تركت وراءها كثيرا من الأزمات (برادبري ومكفارلين، 1976 : 19-20).

ترتبط الحداثة بالتغيّر المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات البشرية على نحو يستتبع صراعا مع المعارف القديمة ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة. وإذ ينشط الفكر التقييمي النقدي نتيجة لهذا الصراع، تطرح المسائل الأساسية للبحث وإعادة النظر، وهذا ما يؤدي إلى اهتزاز القيم ومنظومة المفاهيم.

والحداثة "تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون [...] إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير"(سعيد، خالدة، 1984: 26)، وتشكل أساساً تصحيحياً لوضعية استلاب عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة التي تحولت إلى تجريدات وبنى وتقاليد وأنماط. تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادئ الحرية والفردية والابتكار والعفوية (ن.م.: 27).

لماذا كانت الحداثة مفهوما ملتبساً؟

هي كذلك لأنها أولا لا تمتلك أي خطاب مؤسِّس، لأنها تضع لنفسها في كل مرة أساسها المناسب، وهي أساس ينزاح دوما عن ثوابته لأنه لا يكف عن التوسع والتنقل وعن إدماج كل ما هو جديد من أشكال وعلامات وأساليب. إنها انفتاح كل الفضاءات الفردية والاجتماعية على ما هو جديد وعلى ما يتحقق من خلال التقدم السريع للعلوم والتقنيات، وعلى اللغات اللازمة لكل المعارف (أنظر: أفاية، 1991: 110)، إنها مفهوم غير مستقر في تحديد قابل للتعميم، لأنه وصف لمناخ فكري وحضاري غير ثابت مما يجعله مفهوما متحركا وملتبسا.

ولأنها ثانيا تستمد فلسفتها من منظومات فلسفية مختلفة تتحد كي تصنع أيديولوجيتها الخاصة (زابولشي، 1971: 58).ولأنها ثالثا مصطلح فضفاض يُستخدم ليغطي أيضا مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية، وكان هدفها التجريد، حركات مثل: الانطباعية(Impressionism)، وما بعد الانطباعية (Post-Impressionism)، والتعبيرية(Expressionism)، والتكعيبية (Cubism)، والمستقبلية (Futurism)، والرمزية (Symbolism)، والتصويرية(Imagism) ، والدوّامية

(Vorticism)، والدادية (Dadaism) والسريالية (Surrealism)، مع أنه ليس هناك ما يوحد هذه الحركات، بل إن بعضها جاء ثورة على بعضها الآخر (راجع: برادبري ومكفارلين، 1976: 23). لهذا كله كان المصطلح زئبقيا وملتبسا.

هل نحن إذن حيال حداثة أم حداثات؟ مفهوم واحد أم مفاهيم؟

سنرجئ الإجابة عن هذا السؤال إلى حين نخوض في المناخ الذي هيأ لظهور الحداثة.

3. **المناخ الذي ظهرت فيه الحداثة** هو مناخ التطورات التكنولوجية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية. لقد تمخضت نهايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين عن ابتكارات كبيرة في المجال التكنولوجي: ماكنة الديزل، والماكنة الطوربينية، والكهرباء والنفط كمصدرين جديدين للطاقة، والسيارة، والحافلة، والطائرة، والتلفون، والآلة الكاتبة والصناعات الكيماوية وما إلى ذلك من ابتكارات ونظم اتصال، وقد صاحب ذلك كله نمو سكاني كبير واتساع المدن وسوق عالمية رأسمالية تتسع باطّراد.

غير أن هذه الثورة العلمية والتكنولوجية – على أهميتها – لم يكن لها التأثير الكاسح والزلزالي على الإنسان الغربي، لأن التغيير الذي أحدثته إنما هو تغيير يمس الإنسان في أسلوب معيشته فحسب، ولكن التغيير الجوهري الذي أحدثته الحداثة، هو ذاك الذي أصاب الإنسان في إدراكه لذاته. من ذلك نظرية دارون في الانتقاء الطبيعي (Natural sellection)(1859)، فقد كان لأعمال دارون صداها المدوّي في التشكيك في ما جاء في الكتاب المقدس حول قصّة الخليقة. ومبدأ الانتقاء الطبيعي يؤكد عامل الصدفة في العالم خلافا للعقيدة الدينية التي ترى في الكون نظاما إلهيا. وبهذا التحرر من سلطة الكنيسة يستطيع الإنسان الأوروبي أخيرا أن يقرر أخلاقياته بحسب منطقه هو وليس بحسب العقيدة المسيحية.

وإلى ذلك، فقد كان لأبحاث "جيمس فريزر" في الانثروبولوجيا – وهو حقل علمي جديد يبحث في عادات الإنسان وطقوسه وأساطيره – (صدر كتابه "الغصن الذهبي" في 11 مجلدا بين عام 1890 وعام 1915) صداها الواسع في العالم، إذ توصل مثقفو عصره الأوروبيون اعتمادا على هذه الأبحاث إلى أن المسيحية لم تكن سوى مجموعة طقوس بدائية تماثل الطقوس الدينية لدى بعض القبائل البدائية. والمثقف الذي أراد التخلص من

قيود الدين والكنيسة، وجد في أبحاث فريزر شرعية للتمرد على سلطتها (أنظر: روستون، 1978: 30). أما في مجال علم النفس فإن أبحاث العالم "زغموند فرويد"، الذي اكتشف العمليات التي تجري في منطقة اللاوعي لدى الإنسان، قد أثرت في أفكار القرن العشرين وآدابه، وذلك لأصالة أفكاره وللجدل والنقاش اللذين أثارتهما مؤلفاته (نشر فرويد بحثه الأول عام 1898 عن النشاط الجنسي عند الرضَّع، وفي عام 1899 نشر كتابه المشهور "تفسير الأحلام").

تفيد هذه الأبحاث أن النفس الإنسانية ليست شيئا إلهياً غامضاً، بل يمكن إخضاعها للتحليل العلمي والتجارب الحقلية، فينتفي الحديث عن الذنوب والآثام والتوبة، لأن أخطاء الإنسان تعود إلى التربية التي تلقاها في صغره أو تعود إلى الصفات الوراثية (ن.م.: 32).

وفقا لهذه الأبحاث في علم النفس والأنثروبولوجيا ونظرية أصل الأنواع، وجد المجتمع الأوروبي نفسه يعيش أزمة روحية، فمنظومة قيمه تنهار دون أن يكون لها بديل، وقد كانت الإبداعات الأدبية والفكرية في هذه الفترة تعبيرا عن ذلك الإحباط والتمزق.

اعتمادا على ما تقدم، نعتقد بأن الحداثة بدأت من أواخر القرن التاسع عشر – كما يتبين من التواريخ المثبتة أعلاه – وليس من الحرب الكونية الأولى كما يرى لودج:"ربما كانت الحرب التي بدأت عام 1914 والتي أحدثت هذا الانقلاب الثقافي والاجتماعي والسيكولوجي الضخم هي التي هيأت المناخ المناسب لاستقبال الحداثة" (لودج، 1994: 18).

لكي نجنب القارئ الوقوع في حيرة نتيجة اختلاط المصطلحات وتفاعلاتها، نحاول بداية فيما يلي توضيح الفرق بين "التحديث" و"الحداثة":

ليس الجديد هو الحداثة وليست الحداثة هي الثورة التكنولوجية والعلمية، ولا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقر للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة. إن الحداثة لعبة تضمين الثورة التكنولوجية والعلمية في مشهد الحياة الخاصة

والاجتماعية، وهي نفي لهذه التغييرات وإعادة تأويلها في شكل أسلوب ثقافي ونمط حياتي (أنظر: أفاية، 1991: 114، وكذلك: سعيد، 1984: 25).

الحداثة تتغذى من الاكتشافات العظيمة في العلوم والتكنولوجيا التي غيرت تصوراتنا عن الكون وعن مكانتنا فيه، وأدت إلى تسريع وتيرة الحياة كلها وتوليد أشكال جديدة من الصراع الطبقي، وإلى ثورات ديموغرافية هائلة ونمو حضاري بالغ السرعة ونظم اتصال جماهيري وسوق عالمية رأسمالية شديدة التقلب والتوسع. وكما يقول بيرمان "فإن العمليات الاجتماعية التي تحدث هذه الدوامة وتبقيها في حالة سيرورة دائمة تعرف باسم "التحديث"، وهذه العمليات التاريخية – العالمية قد أفرزت جملة مذهلة من الرؤى والأفكار التي ترمي إلى جعل الناس أدوات للتحديث وموضوعات له، وتمكينهم من تغيير العالم الذي يقوم بتغييرهم، وإلى جعلهم يخترقون الدوامة ويتجاوزونها.

وقد صارت هذه الرؤى والقيم خلال القرن الماضي تتجمع وتتوضع في ما يشبه السلطة الواحدة التي تحمل اسم (الحداثة)". (بيرمان، 1983: 16/ أنظر: بودريار (Beaudrillard) في: أفاية، 1991: 114).

4. وعودة إلى السؤال، هل الحداثة مفهوم أم مفاهيم؟ وهل يمكن حصرها في فترة زمنية؟ سنجيب عن السؤالين معا لترابط الإجابات:

إن ما يحدد بداية الحداثة في أوروبا ليرتبط بتحديد المنظور، فقد نستخدم المصطلح لتحديد فترة انتهت منذ أمد طويل أو فترة انتهت توّاً أو الفترة الراهنة، ومن هنا تختلف المفاهيم بين الحداثة الأولية (Proto-modernism)، والحداثة البدائية (Plaeo-modernism) ،والحداثة الجديدة (New- modernism)، وما بعد الحداثة (Post-modernism)، (أنظر: برادبري، 1976: 22).

مما تقدم فإن الحداثة ظاهرة تاريخية متطورة واكبتها فترات من التأزم أحيانا والتألق أحيانا أخرى، والاختلاف قائم بين نقاد الحداثة حول الفترة التي اختمرت فيها الحداثة وبلغت أوجها، فيرى معظم النقاد الإنجليز والأمريكان مثلا أن فترة الأوج جاءت في الربع الأول من القرن العشرين (ن.م: 36)، أما من يربط الحداثة بفكر ماركس فيرى أن منتصف القرن التاسع عشر كان بداية الحداثة، وذلك في أعقاب إعداد ماركس مذهبه ومشروعه

الـذي رأى فيـه أن البراكسـيس الثـوري (الممارسـة الثوريـة) سـيأتي ليختـزل الفصـل والانقسامات والثنائيات المتعددة التي تميز العالم الحديث، وأن هـذا البراكسـيس سـيحول هذا العالم إلى عالم آخر يمتص الصراعات الداخلية للحياة الاجتماعية ويلغـي المسـافة بـين العام والخاص، الفردي والجمـاعي، الطبيعـة والإنسـان، بـين مـا يحـدث علـى المسـتوى اليومي وما يحدث على مستوى التركيبات العليا: الدولة، الفسلفة، والفن (أنظر: لـوفيفر، 1983: 21).

وإذا نظرنا إلى الحداثة باعتبارها "تكثيفا لمجموعة من الدلالات العائمـة سـواء كانـت فلسفية وجمالية أو سياسية لتعني كل تلك الإرادة "الاسـتفزازية" المتمثلـة في حـب العصـر والاحتفاء به" (أفاية، 1991: 109)، فإن بداية الحداثة هـي سـنة 1850 علـى يـد جيرار دي نيرفال (De nerval) وشارل بودلير (Beaudelaire) وفي بعض الحالات رامبـو (Rembaud) (زابولشي: 1971: 51/50 وأيضا: أفاية، 1991: 109).

يرى برادبري أن الفترة التي بلغت فيها الحداثـة أوجهـا هـي فـترة ثمانينـات القـرن التاسع عشر حتى ثلاثينات القرن الحالي (برادبري: 47). أما لوفيفر فـيرى أنهـا بـدأت سنة 1905 مع أبولينير، ماكس جاكوب، بيكاسو والتكعيبية التحليليـة وبلغـت أوجهـا عنـد نهايـة الحـرب الكونيـة الأولى واختتمـت مـا بـين 1925–1930 (لـوفيفر ن.م.: 35)، في حين يعتبر زابولشي الحداثة حركات طليعية تحمل برنامجـا جماليـا، فلسـفيا، وأحيانـا سياسـيا، تتبلـور منـذ السـنوات الأولى مـن القـرن العشـرين بـدءا مـن المسـتقبلية الإيطالية، التكعيبية الفرنسية والتعبيرية الألمانيـة، مـن حيـث أنهـا تبـدأ بمـا هـو جديـد بشـكل جـذري وبتغـيير كلـي في الأهـداف والمـدركات بـين الفنـان والعـالم، بـين الـذات والموضوع. وقد بلغت الدرجة القصوى في العقد الأول للقرن العشرين لتتبعها موجـة جديـدة في العشرينات: الدادية، السيريالية والبنائيـة ولتـتغير أوجههـا وتأثيراتهـا بـين 1935–1938. إذن فإن فترة الحداثة الكبرى في رأيه تقـع بـين 1905–1938. "زابولشـي، هناك: 53" (زابولشي يقرن الحداثي مع الطليعي، كما أنه يطلق على ما بعد الحداثـة – في مقالتـه هـذه – اسـم "الطليعيـة الجديـدة"، أنظـر ملاحظـة إيهـاب حسـن، "حسـن، 1997، هامش –6").

غير أن مارشال بيرمان يرى أن للحداثة ثلاث فترات، تمتد الفترة الأولى من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، وفيها يكون الناس في البدايات الأولى لممارسة حياة الحداثة، ونادرا ما يعرفون ما حل بهم وأصابهم، وتبدأ الفترة الثانية مع المد الثوري الكبير في التسعينات من القرن الثامن عشر، فمع الثورة الفرنسية وأصدائها يبرز فجأة جمهور حداثي عظيم يتقاسم الشعور بالعيش في عصر ثوري يولد هبات متفجرة في جميع ميادين الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية، وفي الوقت نفسه فإن جمهور الحداثة في القرن التاسع عشر يستطيع أن يتذكر معنى العيش في عوالم ليست حديثة على المستويين المادي والروحي، ومن هذه الثنائية الداخلية – الإحساس بالعيش في عالمين معا – تنبثق أفكار التحديث والحداثة وتتكشف. أما الفترة الثالثة فهي فترة القرن العشرين حيث تتسع عملية التحديث لتصبح شاملة للعالم كله تقريبا، وتحقق الثقافة العالمية المتطورة للحداثة انتصارات في مجالات الفن والفكر، ولكنها باتساع جمهورها تتمزق وتفقد حيويتها وقابليتها لتنظيم حياة الناس وإعطائها معنى (بيرمان، 1983: 16-17).

يلاحظ أن هذا التحقيب ليس مجديا لنا في تقريبنا من مفهوم للحداثة، كوصف كلي وكصيغة عامة تجمع بين المتباين والمتناقض وبين مختلف المذاهب والتيارات، والأفكار والرؤى. التحقيب التاريخي يكشف تغير المفاهيم واختلاف وجهات النظر، فهل هناك صيغة لا تاريخية تجمع بين المتباين والمختلف لتجعل الحداثة واحدة متجانسة عالميا؟ ومن ثم ماهي تناقضات الحداثة ومفارقاتها؟

للحداثة – كما أسلفنا – مفاهيم مختلفة مرتبطة بالتاريخ والجغرافيا، فهي تختلف من مكان لآخر ومن وقت لآخر، وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها، ومحدودة بحدود زمنية ترسمها السيرورة على خط التطور (راجع: الجابري، 1991: 16)، لذا سنكتفي بالإجابة بخطوط عامة عارضين بايجاز لأهم الأفكار والتناقضات:

4.1 يجد الإنسان الحديث نفسه إزاء أمرين متناقضين، فمن جهة "تقنية متسارعة [...] وانتصارات متلاحقة على الطبيعة المادية وسياق تراكمي فائق النمو [...]، وفي الجهة الثانية ركود نسبي في العلاقات اليومية بين بني البشر، [...] أي أننا بإزاء تخلّع للإنسان (عن ذاتيته في الداخل، والعمل والفراغ في الخارج) بمقابل علو التقنية" (لوفيفر: 107).

4.2 يتمثل "الجديد" الحقيقي "والحديث" الحقيقي بالتناقض الصارخ بين وحدة الفرد المتعاظمة (القلق، الانحصار، الوحدة)، وبين تجمع الحشود ورصّها في المدن العملاقة والمصانع الضخمة والمكاتب وفي الجيوش والأحزاب. فثمة نشاط للتفتيت والتجزيء يمس كل ما هو فردي، مقابل نشاط التجميع والرصف الذي يتم تحقيقه بواسطة وسائل الدولة والمجتمع ووسائل الاتصال والمعايير العامة والثقافة وما إلى ذلك (أنظر : لوفيفر : 46–47).

4.3 تزعم الحقبة الحديثة أنها جديدة تماما، فالتاريخ لديها يبدأ باللحظة الحاضرة انطلاقا من الموضوع الذي هي فيه وعندها فقط تتسارع السيرورة التاريخية، في حين أن هذه الحقبة الجديدة سرعان ما تصبح تاريخا وتغدو في الماضي (راجع، ن.م.: 98).

4.4 حين فرضت فكرة التنظيم وسيادة الجماعي نفسها وشهدت الفردانية أفولها الصريح، فإن الفرد سرعان ما هبّ للدفاع عن نفسه بصلابة باحثا عن الميدان الذي يمكن له فيه أن يباشر دفاعه عبر الفن أو المتخيل أو النسبي (ن.م: 33).

4.5 إذا كانت الحداثة التقنية قد فرضت زمنيتها على العالم الحديث بمنابذتها للقديم، فإنها لم تتمكن من احتواء اختلافات الآخرين، لذلك أنتجت تيارات تنتقد منطقها هي ونتائجها هي وتطعن في لاإنسانية بعض إنجازاتها.

وإذا كانت الحداثة تعبيرا عن التعلق بالجديد والعجائبي والمثير فإنها في نفس الوقت نقد للاستلاب وللحياة الحديثة المهجنة للناس والعلائق داخل المؤسسات.

وبكلمات أخرى:"أمام المعرفة الوضعية التي تخدم آليات الإنتاج الضرورية لتوازن النظام برزت معرفة نقدية تأملية وتأويلية تتساءل عن الأهداف القريبة والبعيدة والقيم المختلفة، الأخلاقية والجمالية، التي تحاول الحداثة استخدامها في عملية احتوائها لكل نقد أو خلاف" (أفاية، 1991: 120، وانظر أيضا: برادة، 1984: 20–21، ولوفيفير: 109–110).

5. **أدب الحداثة:** تعبر الحداثة عن القطيعة مع الماضي، لكنها ترى الواقع شيئا بغيضا أيضا بسبب فوضاه ولا جدواه. تقول فردوس البهنساوي: "لقد كان لظاهرة حلول العلوم الإنسانية الحديثة محل الفلسفات التقليدية القديمة تأثيرها المدمر بفقدان الإحساس بأي ثبات في الكون؛ فتم نسف الإيمان بأي قيمة مطلقة، وعندما انهار أسلوب التفكير القديم والتصور السابق أن الكون مبني على نظم مفهومة، ضاع زمن الحقيقة المطلقة" (بهنساوي، 1984: 134). من هنا كان الأدب الحداثي قطيعة مع الماضي والتقاليد من جهة، وأدب الابتعاد عن المجتمع من جهة أخرى، وأصبحت مهمة الفنان تجاوز الواقعي والتقليدي، وهذا يعني سقوط نظرية المحاكاة وسقوط النماذج.

في هذا الصدد يقول فلوبير:"ان ما أبتغيه لا يعدو كتابا جميلا حول لا شيء ولا يرتبط إلا مع نفسه" (عن برادبري، 1976: 25)، ويتجسد هذا الابتعاد فنيّاً في ما تتميز به الأعمال الأدبية من غموض وضبابية وتفكك تعبر عن غربة الإنسان والفوضى الحضارية والفكرية التي تعم الحياة المعاصرة. أصبح الفن يفتش عن لغة وأشكال جديدة تتجاوب مع الصراعات والاتجاهات الاجتماعية والأخلاقية والفكرية، وتتجاوب مع التغيير السريع في المجتمع المتمثل في الاختراعات العلمية المتلاحقة والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي، لذا كان على خيال الفنان والأديب أن يبدع أشكالا ثورية جديدة وأساليب في التعبير تتساوق مع ما يجري حوله لتمثل فوضى الحياة المعاصرة.

ليست الحداثة أسلوبا، بل هي محاولة للوصول إلى أسلوب فردي مميز، لأن الحداثة "لا تأتي بأسلوب خاص، وإذا ما أتت فإنها حينئذ تكون قد انتهت كحداثة"(هاو، 1967: 13).ومع ذلك يمكن استخلاص بعض الميزات الأسلوبية التي نشهد لها حضورا طاغيا في الأدب الحداثي:

5.1 اعتمد الفن الحداثي الحلم، لأن عناصر الأحلام غير المترابطة والمشتتة يمكن أن تنتج "منطقا" جديدا، والحلم هو النموذج الوحيد الذي يتوحد فيه الواقع واللاواقع، المنطق والهلوسة، التافه والسامي. وللحلم جانبان، يتمثل الأول في الاهتمام البالغ بالتفاصيل، والثاني في خلط العلاقات القائمة بين تلك التفاصيل، وتأتي الحداثة

لتستنسخ هاتين الميزتين للحلم، ولتجعلنا نشعر بأننا نعيش في مستويين مختلفين وفي عالمين مختلفين متداخلين ومتشابكين (أنظر: برادة، 1984: 91).

5.2 اعتمد الفن الحداثي الأسطورة كإحدى الوسائل الفعالة في فرض النظام على الأحداث اليومية المبتذلة عبر خلق نوع من الأجواء الشاعرية والرمزية، وعلى اعتبار "أنها تمكّن من تحييد العقل وتحرير الخيال من النزعة العلميّة التي أتى بها العلم الحديث " (كيرمود في: برادبري، 1976: 82). فالأسطورة تقوم على أسس ذاتية غير علمية، على العقل الباطن وإيحاءاته، لذا فهي تسعى إلى تقديم رؤية جديدة تخترق واقع الظواهر الاجتماعية المؤرقة، إنها كما يقول اليوت "إحدى طرائق السيطرة والتنظيم وإعطاء شكل وأهمية للتاريخ المعاصر الذي يمتاز بالفوضى والعبث الظاهري" (اليوت، 1923: 481-482).

5.3 إزاء التغيير السريع في عالم مركب غير مفهوم، فإن الأدب لا يستطيع تحقيق وظيفته التقليدية، إن مبرر وجوده يُتحدّى، فيترتب عليه أن يجد أشكالا ووسائل جديدة وإجراء تغيير متطرف في الفن، سواء كان ذلك ناجما عن رغبة واعية من أجل الجديد أو عن تردد مذعور لرؤية التغييرات الهائلة في المجتمع، وبالتالي فإن هذا التغيير المتطرف يؤدي إلى حل العلاقة بين الفن والعالم، بين الدال والمدلول.

إن الشيء (المدلول) نفسه يتغير ويتطلب وسائل متعددة لتقديمه ويصبح عصيّا على الفهم. لم يعد الفنان يرضى بالمظهر السطحي وبالصورة المألوفة للحقيقة، إنه يريد أن يتغلغل عبر قشرة الحقيقة اليومية، إنه يريد أن يكشف العلاقات والروابط غير المكتشفة ويعثر على جوهر الأشياء، إما عن طريق الاستعانة بالنفسي أو بواسطة الاستغراقات والتأملات الروحية (أنظر: زابولشي، ن.م.: 55/54).

لذا كان الاتجاه في الأدب إلى طبقات الوعي واللاوعي، وهذا يستتبع تنكر الأديب لمقاييس الزمان والمكان التقليدية، ليعكس عالما لا زمنيا من جهة وليتساوق مع الوعي الداخلي من جهة أخرى، على اعتبار أن الأبنية التقليدية الزائفة لا تتفق مع الطبيعة الأساسية والفوضوية للتجربة الذاتية. كما أن الحبكة والوصف يسقطان

كوسائل بناء وتنظيم ويُستبدلان بالمبنى المضمر الذرّي والمتشظّي، مما يشير إلى التغيير في العلاقات بين الواقع وتمثيله.

5.4 استجابة لمطلب التهرب من الواقع وتجنبه، يتجرد الفن من إنسانيته عن طريق خلخلة وزعزعة "النموذج"، ويتم ذلك بعدة طرق، منها إبراز أحداث الحياة الصغيرة الهامشية بنسب وأبعاد مضخمة، واستخدام الاستعارات التي دُمِّر مرجعها وتصوير أغوار الواقع النفسي (Infra Realism)(راجع: أورتيغا، 1972: 35).

لقد غالت بعض جماعات الحداثة (الفيبرية المشوهة) كأورتيغا في تجريد الفن من إنسانيته بتجنب الأشكال الحية (Living forms) واعتبار العمل الفني لا يتعدى كونه عملا فنيا، مجرد لعبة فنية (Art as a play)من غير غاية سامية (ن.م.: 14)، وأدت هذه المغالاة في اللعبة الشكلية إلى نفور الجمهور من الفن الحداثي لأنه في جوهره غير شعبي. يقول أورتيغا في ذلك: "من وجهة النظر الاجتماعية فإن العناصر المميزة للفن الجديد تقسم الجمهور إلى طبقتين، أولئك الذين يفهمونه، وأولئك الذين لا يفهمونه"(ن.م.: 6)، وهذا يشير إلى أن مجموعة واحدة تمتلك وسيلة للفهم تمتنع على المجموعة الأخرى: "الفن الجديد يعلن عن نفسه بشكل واضح أنه ليس للجميع [...] إنما هو مقصور على فئة موهوبة" (ن.م.: 6).

وهذا التقسيم يجعل فن الحداثة ارستقراطيا يقتصر على النخبة، وقد أدان نقد ما بعد الحداثة هذه النخبوية بشدة كما فعل وولتر بنيامين من خلال تمزيق ما أسماه "الهالة" (Aura) (بنيامين، 1978: 217—251/ أنظر أيضا: حسن، 1971 :20/19).

6 – اللغة في الأدب الحداثي:

تبنّى الأدب الحداثي نظرة "دي سوسير" (De Saussure) في العلاقة بين العلامة والواقع. لقد أكد سوسير أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية (Arbitrary)، فلا يوجد مثلا سبب طبيعي أو منطقي يفسر لماذا كان الصوت (قطة) يشير إلى ذلك المخلوق الفروي الذي ندعوه (قطة)، وسوف تقوم اللغة بأداء عملها بنفس الكفاءة لو غيرنا اللفظ إلى مفردة أخرى طالما كان كل الذين يستخدمون هذا النظام اللغوي على

دراية بهذا التغيير. وهذا يعني أن العلاقة بين الكلمات والأشياء لا تعدو أن تكون وهما (راجع: لودج، 1977: 61).

المفهوم السوسيري فتح المجال لإعطاء الشكل والدال أولوية، وهكذا الأدب الحداثي ينقل الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز. ويرى جبرا إبراهيم جبرا أن أخطر ما في هذا التركيز على نظام الترميز "أنه يؤدي إلى العقم الشكلي" (جبرا، 1982: 265).

ودلالة هذا التغير أن الحداثة من حيث كونها رفضا للنموذج ورفضا للمتشكِّل الناجز، فإن اللغة الحداثية هي الأخرى مكسّرة رافضة للتشكيل، فتتدمر القواعدية فيها وتتحول الجملة إلى سلسلة من الإمكانيات والتداخلات. وثمة سمة أخرى لهذه اللغة هي أنها غير تواصلية، حدسية وغير يقينية، لأنها منفتحة على العالم الداخلي، ذلك أن العالم الحديث – من خلال أبحاث علم النفس التي أحدثت انقلابا جذريا في معرفة الذات وانتشار مفاهيم الوعي واللاوعي – فتح آفاقا لاكتشاف الذات، فنجد النص الأدبي ينفتح على الداخل، على الذات الفردية في تشابك عوالمها ونزوعاتها وخيباتها ورغباتها المكبوتة، وصارت الحداثة الأدبية حركة نحو العمق، غوصا في مجاهيل داخلية وغوصا في اللامحدود (أنظر: أبو أديب، 1984: 43-47).

תקציר

למודרניזם, כזרם בפילוסופיה ואומנות, זיקה משמעותית לתרבות המערבית ולתמורות ההיסטוריות, פוליטיות וחברתיות שלה.

מחקר זה יעמוד על המשמעויות השונות של זרם זה במערב בזיקה לשינויים המהפכניים שהתחוללו בו מסוף המאה ה-19 עד שנות השלושים של המאה ה-20, ויסקור את השפעתן של תמורות אלו על תיאוריות הספרות, שימצאו את ביטוין בעיקר ב- :

- העיוות הקיצוני של החוקיות הטבעית והבלטת המדיום המעצב על חשבון האובייקט המעוצב.
- האומנות פונה לדרכים חדשות בשם ריאליזם מסוג חדש ובשם תפיסת הספרות כמשקפת את עצמה.
- האלמנט המאפיין את היצירה הוא העמימות המונעת אפשרות של אינטרפרטציה בעלת תוכן רעיוני ברור.

قائمة المراجع

أبو ديب 1984=

كمال أبو ديب، "الحداثة، السلطة، النصّ" ، **فصول** ، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل–مايو– يونيو 1984 .

أفاية 1991 =

محمد نور الدين أفاية، **الحداثة والتواصل في الفلسفة النقديّة المعاصرة**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط/1 ،1991 .

إليوت 1923 =

Ulysses; Order and Myth" T.S.Eliot; Dial; No.75; New York 1923; pp. 480-483.

أورتيغا 1972 =

Y.Gasset Ortega ; **The Dehumanization of Art** ;Princeton University Press;1972.

بدوي 1984 =

محمد مصطفى بدوي، " مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري " ، **فصول**، المجلد الرابع، العدد الثالث، ، أبريل– مايو– يونيو 1984 .

برادبري 1976 =

M. Bradbury & J. Mcfarlane (eds.) ;**Modernism 1890-1930**; London; Penguin books;1976.

برادة 1984 =

محمد برادة، " اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، **فصول**، المجلد الرابع ، العدد الثالث، ابريل –مايو – يونيو 1984 .

بنيامين 1978 =

W. Benjamin; The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction; in: **Illuminations**; New York; Fifth printing; 1978; pp.217-251.

بهنساوي 1984 =

فردوس بهنساوي، "عناصر الحداثة في الرواية المصريّة"، **فصول**، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو 1984 .

بيرمان 1983 =

M. Berman; **All That is Solid Melts into Air** ; Verso; London; 1983.

الجابري 1991 =

محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1991 .

جبرا 1982 =

جبرا ابراهيم جبرا، "ندوة العدد– الحداثة" ، **فصول**، اكتوبر 1982.

حافظ 1996 =

صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي**، دار شرقيات، القاهرة، 1996.

حسن 1971 =

Ihab Hassan; Postmodernism; **New Literary History**; Vol. 3; No. 1; Autumn 1971.

حسن 1997 =

ايهاب حسن، "نحو مفهوم لما بعد الحداثة"، **الكرمل**، رام الله، عدد51، ربيع 1997.

روستون 1978 =

מאיר רוסטון, גיבור ואנטי-גיבור ברומן המודרני, הוצ' האוניברסיטה הפתוחה, יח' 1 , תל-אביב 1971.

زابولشي 1971=

M. Szabolcsi; Avant-garde,New-Anant-garde,Modernism; **New Literary History**; Vol.3; no. 1 ;1971.

سعيد، خالدة 1984 =

خالدة سعيد، " الملامح الفكريّة للحداثة"، **فصول**، المجلد الرابع، العدد الثالث، ابريل 1984 .

سعيد 1986=

ادوار سعيد، " عندما تسافر النظريّة"، ترجمة: كمال مصطفى، **بيت الحكمة**، العدد الثاني، ط/4، يوليو 1986.

لودج 1977=

David Lodge ; **The Modes of Modern Writing** ; Ithaca, New York; Cornel, University Press 1977.

لودج 1994 =

د. لودج، " الحداثة وضدّ الحداثة وما بعد الحداثة"، ترجمة: السيد امام، **إبداع**، القاهرة، أغسطس 1994 .

لوفيفر 1983 =

هنري لوفيفر، **ما الحداثة؟** ، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، 1983

هاو 1967 =

Irving Howe; Introduction to the Idea of the Modern; in: I. Howe (ed.); **Literary Modernism** ; Greenwich, Conn, 1967.