فكر بعد ما بعد حداثي ومحاولات التأسيس في نظريات النقد المرحَّلة

أ.د. اوراد محمد كاظم التويجري م.د. حيدر جبار عطية
جامعة بابل– كلية التربية والعلوم الإنسانية وزارة الدفاع

Think after my post-modern and attempts to establish in the theories of stage criticism

Prof Dr. Awrad Mohammed Kadhem AlTuwaijri
University of Babylon
College of Education and Human Sciences
Hum.awrad.mohamed@uobabylon.edu.iq

M. Dr. Haidar Jabbar Attiyah
Ministry of Defense
Alyassaryhaydr@agmail.com

الملخص

أكد جملة من النقاد والفلاسفة والمفكرون دخول العالم في نهايات القرن الفائت حقبة ثقافية جديدة ، تدعو علنا الى مغادرة النظام القائم والتأسيس لمشروع فكري جديد، يفترض – بداهة – مغايرته للسابق، بعد أن إتضح تراجع المنظومة السابقة وإخفاقها في تحقيق برنامجها الذي بشرت به.

الامر الذي جعلنا نقف على نهايات مرحلة منقضية والتهيؤ للدخول الى مرحلة جديدة تلوح بإرهاصات نظام جديد .

غير إن إنقضاء مرحلة والتأسيس لأخرى لايعني المحو التام لما سبق تماما ، بل كل إنقضاء او نهاية هو في أساسه بداية جديدة لآت.

ولعل مايؤكد ذلك هو محاولات نقاد ومفكري بعد مابعد حداثي الذين اتجهوا الى استقراء النظريات التي ظهرت في مراحل فكرية آنفة.

في ضوء ماسيق يتجه البحث الى نقد المنجز النقدي الذي أسس له فكر (بعد مابعد حداثي) في استكمال المشاريع النظرية السابقة سواء في إعادة إستقراء قوانين النظرية او محاولة إثبات لاجدوى بعض المفاهيم واقتراح اخرى بديلة تكون اكثر انسجاما مع روح العصر وطبيعته.

وتحديدا نقد مجمل النظريات التي تنضوي الى حقل النظريات المرتحلة ، وهي تلك التي تمت صياغتها وانتاجها في مراحل فكرية سابقة . وأهمها :

1- الجماليات العلائقية – الظاهراتية.
2- نظرية الجماليات الادائية – جماليات السرد.
3- الجماليات الجديدة – مابعد الرقمية .
4- الانثربولوجيا التوليدية .

وتبعا لذلك يمثل البحث محاولة للكشف عن التأسيس الذي انجزه نقاد بعد مابعد حداثي بالكشف عن جملة القوانين او المفاهيم الجديدة التي تمت صياغتها في المرحلة قيد الدراسة وبيان المسوغ النقدي الذي استلزم التفكيك وإعادة إنتاج النظرية مجددا .

الكلمات المفتاحية : الانثربولوجية التوليدية ، الأدائية ، الجماليات الجديدة ، مابعد الرقمية ، العلائقية .

summary

A number of critics, philosophers and thinkers confirmed the entry of the world in the end of the last century as a new cultural era, which publicly calls for the departure of the existing system and the establishment of a new intellectual project, which is supposed - a priori - different from the previous, after it became clear that the decline of the previous system and its failure to achieve its program that it preached.

Which made us stand at the end of an elapsed stage and prepare to enter a new stage looming with the tights of a new system.

Other than the end of one stage and the establishment of another does not mean the complete erase of the above completely, but every end or end is basically a new beginning.

Perhaps what confirms this is the attempts of post-modern critics and intellectuals who went to extrapolate the theories that appeared in earlier intellectual stages.

In light of Masiq, the research tends to criticize the critical achievement for which he founded a thought (after my modern) in completing previous theoretical projects, whether in extrapolating the laws of the theory or trying to prove the feasibility of some concepts and proposing other alternative that are more in line with the spirit and nature of the times.

Specifically, criticizing the totality of theories that belong to the field of nomagaged theories, which are those that were formulated and produced in previous intellectual stages. And the most important:

1- Relational aesthetics – phenothetics
2- Theory of pharmacological aesthetics - aesthetics of narrative.
3- New aesthetics - post-digital.
4- Obstetrics anthropology.

Accordingly, the research represents an attempt to reveal the establishment completed by postmodern critics by revealing the number of new laws or concepts that were formulated at the stage under study and the statement of the critical justification that required the dismantling and reproduction of the theory again.

Keywords: Generative anthropology, performance, new aesthetics, post-digital, relational

مجلة دراسات العلوم الاسلامية

النظريات المرحّلة

شهدت مرحلة بعد ما بعد الحداثة صياغة مجموعة من النظريات، وهي بمجموعها يمكن أن نصنفها الى مجموعتين هما: النظريات المرتحلة والنظريات المستجدة.

تتحدد النظريات المرتحلة بانها النظريات التي ظهرت في مراحل فكرية آنفة، غير أن النقاد قد نقضوا بعض قوانينها وجاؤوا بقوانين جديدة تلائم المرحلة، وأهم هذه النظريات يتحدد بالآتي:

أولا: نظرية الجماليات العلائقية (Relational) – الظاهراتية

كانت الجماليات مهما كان تعريفها وموضوعها محط اهتمام نظريات المراحل التاريخية كالحداثة وما بعد الحداثة، وقد يختلف ادراك الجمال وتقييمه وتفسيره حسب وجهات نظر هذه النظريات ومنطلقاتها، وتعد نظرية نيكولاس بوريو المسماة بالجماليات العلائقية أو العلائقية، التي لها صلات بمصطلح (الحداثة المغايرة)، واحدة من أهم نظريات الجمال في بعد ما بعد الحداثة، تتناول الفن المعاصر(الرسم) وتقدم رؤية جديدة له ولما يجب أن يكون عليه الفنان والجمهور، بناء على الوضع الإنساني المعاصر وما يمر به من تغيرات.

ويعرف بوريو الفن العلائقي بأنه: مجموعة من التطبيقات الفنية التي تنطلق نظريا وتطبيقيا من مجمل العلاقات الإنسانية وسياقاتها الاجتماعية بدلا من الفضاء الخاص المستقل, وتبعا لذلك، فإن الأعمال الفنية تقيّم استنادا الى العلاقات الانسانية التي تمثلها أو تنتجها أو تروّج لها[146]، فمنطلق هذه الجماليات وكما يوضحه مصطلحها هو (العلاقات الإنسانية وسياقاتها الاجتماعية)، إذ تولي عنايتها للعلاقات الاجتماعية التي يمكن أن يقوم بها الفن. فقد اتصف فن التسعينيات وما تلاها، بأعمال جعلت من التفاعل الاجتماعي ميدانا جماليا، من خلال تقديم خدمات او عقود للزائرين أو بتيسير الاتصال بينهم ببساطة[147]، وتركز المعارض الفنية على دور المشاهد والالتقاء به، ذلك أن الإنسان المعاصر قد انكفأ على نفسه؛ بسبب رؤيته المتشائمة وضياعه وسط عالم متغير وغير مبالٍ لحقوقه واحتياجاته، مما تسبب في التباعد الاجتماعي والعيش الانفرادي.

وهنا، كما يرى بوريو، يأتي دور الفن ليخرجه من نمط العيش هذا، فالفن(الذي يحث على التفاعل الاجتماعي بين متابعيه يتحرك مباشرة ضد اتجاه عام لزيادة التشظي الاجتماعي، بدءاً من تخصص وظيفي متزايد باستمرار الى ميل الناس لحبس انفسهم داخل منازلهم في صحبة الاعلام بدلا من صحبة اشخاص آخرين. يهون الفن من هذه الحالة:(عبر تقديم خدمات بسيطة، يستطيع الفنانون ملء الفراغات بالرابطة الاجتماعية) لا يقدم الفن تعليمات نظرية فحسب، بل (يوتوبيا تقوم على المشاركة)، يوتوبيا صغيرة وخاطفة وذاتية يستطيع فيها الناس تعلم العيش بطريقة أفضل)[148]، فيكون (ملء الفراغات) عبر المشاركة بوصفها مبدأ فاعلا في تحقيق التواصل وتقليص حالة التشظي الاجتماعي.

غاية الفن العلائقي، إذن، هي(تعلم العيش بطريقة أفضل)، ويجري هذا التعلم بوساطة تفاعل المشاهدين والمتلقين وجها لوجه مع العمل الفني ويكونون متواصلين معه، ومشتركين فيه، ويحقق الفن من هذا المنظار الترابط والتواصل الاجتماعيين وتغيير حالة الفرد نحو الأفضل. ولذا، يسعى الفنانون العلائقيون للتواصل مع المشاهدين من خلال الانشاءات والأحداث التشاركية، واختاروا اشراك الجماهير من خلال المواقف التي دعت الى التفاعل بين الأفراد، مما يسهل تكوين مجتمع مايكروري بين المشاركين[149].

والمكان الذي يجري فيه هذا هو المعرض، إذ توضح حالة المعارض الفنية هذه السمة، ففي المعرض يمكن للمشاهد أن يتعامل مع اللوحات تعاملا مباشرا ويقدم رؤيته تجاهها، ففي قاعته يمكن القيام دائما بمناقشة فورية حتى عندما تكون الأشكال المعروضة خاملة، عبر الرؤية والتعليق والتنقل في مكان واحد، فالفن موقع ينتج مؤانسة اجتماعية محددة، نستخلص مما تقدم، أن نظرية الفن العلائقي تخص جماليات الفن المعاصر، وتنطلق في مقارباتها من علاقته بالمجتمع المعاصر وطبيعته، إذ تؤكد على أهمية العلاقات الإنسانية التي هي علاقات اجتماعية، وتركز على العام بدل الخاص، والمشاركة بدل الانفراد، والتفاعل بدل الخمول، وعلاقة الفن

بالمشاهد، وتجعل من الأخير ذاتا متحركة نشطة متفاعلة تقيّم وتناقش الاعمال الفنية؛ لتخرجه من عزلته وانطوائه، ويعد الاهتمام بالذات سواء أكان مبدعا أم قارئا أحد أهم قوانين العلائقية. ولهذا، فإن الثيمة المركزية فيها هي (الوجود- معاً)، وسمتها الأساسية هي البين- ذاتية (تلاقي الذوات)[150]، أما سماتها الأخرى فهي: التبادل، والصداقة، والتعاطف، والتواصل، والمشاركة.

إنها باختصار، نظرية لإصلاح ما تهاوى في المجتمع المعاصر، وهو العلاقات الاجتماعية، ومحاولة لإعادة التواصل الفعّال بين البشر(الفنان والعمل الفني والمشاهد)، عبر توفير مساحات يجري فيها الترابط الاجتماعي نحو معارض الفن المعاصر وغيرها من التي تسمح بلقاء المؤلف مع القارئ، فالقانون الأبرز عند بوريو يتمثل في سن العلاقة بين المنشئ والمتلقي وسن العلائقية الاجتماعية تحديدا بين المبدع والجمهور، اما القوانين الأخرى فهي جعل التفاعل الاجتماعي من المشاهدين والمتلقين اساسا في تشكيل النص (الفن) أو في تحليله ونقده عبر التواصل بين المبدع والمتلقي بالاعتماد على الروابط الاجتماعية والتفاعل بين الطرفين من خلال انشاء حلقات تواصل وتشارك بينهما، وتعد العلاقات الانسانية وسياقاتها الاجتماعية مرتكزا بانيا للنظرية، كما أن النص (الفن) عند بوريو يملئ فراغاته عبر الروابط الاجتماعية.

ثانيا: الجماليات الأدائية – جماليات السرد (performatism)

وضع هذه النظرية راؤول ايشلمان بوصفها ردة فعل على أفول ما بعد الحداثة وذهابها نحو التهكم وعدم وجود علاقة طبيعية موحدة بين العلامات والأشياء، فيرى أننا (بحاجة الى نظرية موحدة (أو واحدية) عن العلامة بطريقة ما، والتي من شأنها أن تعكس الاتجاهات الثقافية نحو الوحدة وضد السخرية وتراوغ على نحو ما نقد ما بعد البنيوية للعلامة)[151].

ويحدد ايشلمان المدة التاريخية المحصورة ما بين عامي 1997 و1999 بوصفها المرحلة الانتقالية من جماليات ما بعد الحداثة الى بداية ما اطلق عليه الجماليات الأدائية، التي هي نظرية واحدية، ترى نوعا من الوحدة بين العلامات والأشياء، وهي آتية من الأداء، الذي يشير عنده كما يقول: الى فعل التجاوز الذي هو لب جميع التراكيب السردية بعد ما بعد الحداثية، وفعل التجاوز هذا يأخذ بالضرورة شكل الحدث أو الواقعة المدهشة، كما انه يؤكد حقيقة أن هذه الأفعال التجاوزية تتجلى لنا من خلال أداء، وهذا الجانب الأدائي هو الذي نتذكره ونقلده لاحقا[152].

ويحدد الأدائية بأنها: الحقبة التي ابتدأ فيها التنافس المباشر- أو الإزاحة- بين المفهوم الموحد للعلامة واستراتيجيات الغلق من ناحية، والمفهوم المتشظي للعلامة واستراتيجيات انتهاك الحدود المميز لـ ما بعد الحداثة من ناحية أخرى[153]، فهي نظرية للعلامة تقف في الضد من تشظيها، لا ترى انفصالا بين الدال والمدلول، ولا سيرورة لانهائية في التأويل، فبقدر ما هناك انفتاح لعلاقتهما هناك انغلاق تفرضه العلامة أو النص.

وقد تأثر ايشلمان بإيرك غانس الذي وضع تصورا واحديا للعلامة، كما جمع بين الفهم العميق لتقاليد السيميائيات الثقافية المميزة لمدرسة تارتو السوفيتية مع الاطلاع على التفكيكية الدريدية، والنظريات ما بعد النسوية، ويؤكد انه لا جدوى من الإعلان عن نهاية ما بعد الحداثة دون محاولة رسم ملامح ما بعدها، والتنبؤ بما يمكن أن يكون بديلاً لها، والبديل من وجهة نظره هو (الواحدية الجديدة)، التي تمثل صيغة نتاج ثقافي يُذكر القراء بالقرن الثامن عشر وليس العشرين، على الرغم من أنها تخلت بحزم عن ادعاءات التجاوز والتفوق التي ميزت واحدية القرن الثامن عشر العقلانية، ويرصد ايشلمان جملة تغيرات في الادب والرواية والسينما والعمارة والسياسة والفن توضح حقبة غادرت ما بعد الحداثة وباتت تندرج تحت مظلة أوسع يمكن أن نطلق عليها (الكانطية الأنثروبولوجية)؛ ذلك أن المفاهيم الكانطية للذاتية والحكم الجمالي يجري تطبيقها في الأدب الجديد على قضايا

الأحداث الجارية التي تتعلق بدور الأفراد والثقافات في عصر الرأسمالية العالمية، وقد جرى تعديل وتكييف هذه الأفكار الكانطية إلى عقلية واحدية جديدة تتعارض مع ثنائية العقل والمادة الكانطية الأصلية، وأن نقطة الابتكار الأساسية لهذا التعديل تكمن فيما أطلق عليه ايشلمان مصطلح الأداء[154].

توجد في منظومة المصطلحات الخاصة بالنظرية الأدائية عدد من المصطلحات الأساسية وهي:

1- الإطار المزدوج، يقول ايشلمان: إن الأعمال الأدائية تُركب بطريقة لا تترك للقارئ أو المشاهد- في البداية- خيارا سوى الانحياز لحل وحيد ملزم لكل المشكلات التي يثيرها العمل قيد التناول. وبكلمات أخرى، فإن المؤلف يفرض علينا حلا معينا من خلال توظيف وسائل دوغمائية، طقوسية، أو أية وسائل قسرية أخرى، الأمر الذي يقود الى تأثرين مباشرين. فمن ناحية، يفصلنا الإطار القسري- مؤقتا على الأقل- عن السياق المحيط به، ويدفعنا دفعا داخل حدود العمل، حتى اذا ما اصبحنا في الداخل، فلا مفر لنا حينها من التماهي مع شخص أو فعل أو موقف ما بطريقة لا يمكن أن تكون معقولة إلا ضمن حدود العمل ككل، وفي الوقت نفسه، يجب على القارئ أن يخوض مفاوضات تتعلق بالمفاضلة بين التحديد الجمالي الإيجابي والوسائل الدوغمائية القسرية التي وظفت لتحقيقه. ويحدث التوحيد المصطنع للعمل بتوظيف ما سأطلق عليه التأطير المزدوج، الذي ينقسم بدوره الى أداتين متشابكتين، سأطلق على الأولى الإطار الخارجي(أو إطار العمل) وعلى الثانية الإطار الداخلي(أو المشهد الأصلي أو البدئي... يفرض الاطار الخارجي نوعا من الانحلال الذي لا لبس فيه للمشكلات التي يثيرها العمل في القارئ أو المشاهد)(155).

2- الذاتية الأدائية، إذ تسمح الأدائية بسبب تركيزها على الوحدة، بتصور جديد وايجابي للذات، وكرد فعل على محنة الانسان في ما بعد الحداثة، الذي تجاذبته وضللته العلامات في السياق المحيط باستمرار، فإن الانسان الأدائي قد رُكب بطريقة تجعله كثيفا أو معتما بالمقارنة مع وسطه الاجتماعي، وهذا التعتيم متناقض باعتراف الجميع؛ لأنه يحقق وحدة مغلقة على حساب المشاركة في بيئة اجتماعية حيوية من نوع ما، وعلاوة على ذلك، فإن الشخص المغلق المعتم ينطوي على خطر كسب عداء محيطه بسبب فضيلتي التفرد والغموض[156].

3- الحبكات المؤمنة، تكتسب الأدائية قالبا مؤمنا مائزا، وذلك بسبب تركيزها على تجاوز الأطر القسرية بدلا من الاختراق المتواصل للمسامات، وتحويل الحدود المستمر، وعملت الجماليات الواحدية الجديدة على احياء الاساطير المؤمنة واعادت الاشتغال بها في الظروف الزمكانية المعاصرة، والادائية هي ردة فعل جمالية على الربوبية المتحيزة الى جانب واحد في ما بعد الحداثة، وأنماط الحبكات المؤمنة الرئيسية فيها هي: تمثيل (دور) الإله، والهروب من الإطار، والعودة للأب، والتعالي من خلال التضحية بالنفس، وإتقان الذات[157].

4- السرد المؤمن، تخلق السرديات الأدائية تشكيلات معينة شاذة تقف ضد خليفة من تقانات الحكي ما بعد الحداثي، وأحد أكثر هذه الأدوات إثارة للفضول هو عملية سرد الشخص الأول/ المؤلف، وهي الأداة التي تُسلح السارد بسلطات مشابهة للمؤلف الكلي العلم والسلطة الذي يفرض، تبعا لذلك، وجهة نظره التأليفية علينا بالقوة وبطرقة عادة ما تكون دائرية أو قسرية[158].

5- الجنس الأدائي، يكمن المدخل الى الهوية الجنسية الأدائية في التأطير المزدوج، في خلق وحدة مصطنعة تجبرنا على القبول المؤقت بصحة بنى (تراكيب) جنسية أو ايروتيكية في اثناء جعلها بؤرة هويتنا اللا- طوعية، ونقطة الأدائية ليست في دحر الكوكبة الجندرية المتنوعة لصالح الجنس الجيد الثنائي القديم ولكن في تأطيرها أو تركيبها بطريقة تبرزها ايجابيا ضمن اطار عمل "مصفوفة المغايرة الجنسية"، والاستراتيجية الرئيسية المتضمنة هنا هي فكرة الآخر[159].

6- الزمن والتاريخ الأدائي، ان التاريخ، كما يرى ايشلمان، ليس قريبا من نهايته بأي حال من الأحوال، ففي هذه اللحظة، يضخ الكتاب والمعماريون والفنانون السينمائيون الذين تحولوا الى التفكير الواحدي وقودا في التاريخ، ويعملون مع الإطارات والإشارية لتدشين جماليات جديدة ليست ما بعد حداثية بحال لحقبة زمنية، ويولد هذا التحول الأدائي مفاهيم جديدة عن الزمن في مجالين حاسمين: التاريخ الأدبي نفسه، والسينما حيث الخبرة الزمنية أكثر وضوحا من الناحية الجمالية[160].

وقد طبق ايشلمان جماليات الأدائية على السينما والفن والأدب والعمارة، وتتسم بحسبه بسمات أربع هي[161]:

1- إن الصيغة السيميائية الأساسية للأدائية هي الواحدية، التي تتطلب تكامل الأشياء أو الواقعية ضمن مفهوم العلامة، وستكون وظيفة الجماليات الأدائية، هي وصف التجليات المختلفة للإشارية في الأعمال الفنية وإظهار كيف أنها تجعل هذه الأعمال ذات جاذبية بمصطلحات الواحدية.

2- إن الأداة الجمالية الخاصة بالأدائية هي التأطير المزدوج، الذي يرتكز على التوافق بين الاطار الخارجي(بناء العمل نفسه) والاطار الداخلي (المشهد الإشاري) من أي نوع كان.

3- المركز الانساني في الأدائية هو الشخص الكثيف المبهم؛ لأن المتطلب الشكلي الأبسط للتحول مرة أخرى الى شخص كلاني هو شخصيات أدائية مكررة أو محشوة، توطد موقفها عن طريق الظهور مبهمة وكثيفة بالنسبة للعالم حولها.

4- تبرز الإحداثيات المكانية والزمانية في الأدائية في الصيغة المؤمنة، وهذا يعني أن تأطير الزمان والمكان بطريقة تمنح الأشخاص فرصة حقيقية لتوجيه أنفسهم ضمن تلك الأطر ثم تجاوزها بطريقة أو بأخرى بسبب تركيبيتها وتصنيعها الواضح.

ثالثا: الجمالية الجديدة (New Aesthetic)

هي نظرية جمالية نقدية وفنية تتسم بالقدم والجدة في الوقت نفسه، تركز على العلاقة بين التكنولوجيا والجماليات، وهي غير (الجماليات الجديدة) التي يمثلها كلايف هيد ومايكل باراسكوس، يعد الكاتب والفنان والصحفي البريطاني جيمس بريدل ممثلها الأشهر، وهو شخص متعدد الاهتمامات، إذ يعنى بمجالات المعلومات والإعلام والبيانات والمواطنة والحوكمة والبيئة والرياضة والمراقبة والصور والكتالوج والأدب والنقد والفن والهندسة المعمارية والخيال والصحافة والكتب، وأن مدخله في الكتابة عنها هو التكنولوجيا بأشكالها المختلفة، وقد استخدم مصطلح (الجمالية الجديدة) لوصف مشروعه الجمالي والنقدي في الفن الرقمي، وما زاد من شيوعها هو الاهتمام الواسع الذي ناله في مؤتمر (South by South West) (SXSW) عام 2012، من اللجنة التي نظمها بريدل وضمت كل من آرون كوب، وبن تيريت، وجوان ماكنيل، وراسل ديفيز، فقد عرفت بالجمالية الجديدة وناقشت موضوعاتها وبينت اهتماماتها.

وتعتمد الجمالية الجديدة على التكنولوجية الرقمية وتقنياتها، وهي شكل من الجماليات التكنولوجية، التي تشكل جزءا مهما من جماليات القرن الحادي والعشرين، فهذا القرن يشهد تقدما سريعا من الناحية التكنولوجية، فالرقمية تعد من أبرز سماته، والعالم الرقمي فيه، كما يرى بريدل، قد أصبح في كل شيء، فهو البنية التحتية ووسيلة اتصالاتنا اليومية، ويشكل ثقافتنا على كل المستويات، وتبنى عليه حياتنا الشخصية، ويدعم صراعاتنا السياسية وحروبنا العالمية[162].

ولهذا، يصبح التوجه صوب تأثير التكنولوجيا في حياتنا ومجالاتها وآدابنا وأشكالها أمرا في غاية الأهمية، فهي تغير من نظرتنا للأشياء والعالم وطريقة إدراكنا له، وتجعلنا نقف على اشياء جديدة وغير مألوفة، كما أنها تظهر لنا جمالا جديدا، يقول بريدل: كان أحد الموضوعات الأساسية للجمالية الجديدة هو تعاوننا الواعي أو غير الواعي مع التكنولوجيا، سواء كان ذلك روبوتات أو

كاميرات رقمية أو أقمار صناعية، وكان الاختصار البصري المفيد لهذا التعاون عبارة عن صور مشوشة ومنقطات، يبدو أن طريقة الرؤية تكشف عن عدم وضوح الرؤية بين الحقيقي والرقمي، بين المادي والافتراضي، بين الإنسان والآلة. يجب أن يكون واضحا ايضا أن هذه النظرة استعارة لفهم وتوصيل تجربة عالم ينتشر فيه الجمال الجديد بشكل متزايد، وأما الأمر الرائع في الجمالية الجديدة بالنسبة له، فهو أنها انتجت عملا، جعلته يرى العالم ويفكر فيه بطريقة غريبة، سقط منها التفكير بأشياء غريبة، مثل Rorschmap و Ropot Flaneur وطائرات بدون طيار والظلال...، وما كان رائعا له ايضا هو مشاركة اشخاص آخرين، كانوا يقولون له عن هذه الأشياء: هل هذا جمالي جديد؟، أو حتى اعتقد أن هذا جمالي جديد، وكان يقول لهم: نعم[163].

ويعرف بروس سترلينج الجمالية الجديدة بأنها معالجة الصور لمصممي الوسائط البريطانيين، وتهتم بثوران ما هو رقمي الى ما هو مادي، وهي منتج أصلي لثقافة الشبكة الحديثة. إنها من لندن، وإنها ولدت رقمية على الانترنت. وهي موضوع نظري، ومفهوم قابل للمشاركة، وهي الذكاء الجماعي. إنها منتشرة ومتعددة المصادر ومصنوعة من العديد من القطع الصغيرة المرتبطة بشكل فضفاض. إنها جذمورية، كما سيخبرك الاشخاص في جذمور على الأرجح. إنها مفتوحة المصدر، وانتصار للهواة[164].

ويعرفها ماثيو باتلز بأنها محاولة تعاونية لرسم دائرة حول انواع عدة من الانشطة الجمالية، بما في ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، التصوير الفوتوغرافي بدون طيار، والمراقبة في كل مكان، والصور التي بها خلل، والتصوير الفوتوغرافي للتجوال الافتراضي، والحنين الى شبكة 8 بت، ومن الأمور الاساسية فيها هو الشعور بأننا نتعلم التلويح للآلات، وربما بطرقها الخوارزمية المبتذلة والمربكة، بدأت في التلويح مرة أخرى بشكل جدي[165].

تظهر هذه التعريفات اتساع نطاق الجمالية الجديدة، فالتكنولوجيا يمكن أن تظهر اشياء كثيرة، فهي واسعة ومنفتحة، وتشير الى مشروع جمالي رقمي، وخطاب نقدي شبكي، تشاركي مفتوح المحتوى والمصدر، يعنى بالتقاطعات بين المادي والافتراضي، وبالصور التي ينتجها الانسان والالة، عبر (الشبكة) التي تشملهما معاً، وبتأثير التكنولوجيا على الأدب، وتحوله الى أدب الكتروني، منتشر ومتاح على الشبكة، وبشكل رقمي يختلف عن الشكل المعتاد عليه وهو الشكل المادي، ويهتم بمجمل التغيرات المصاحبة لعملية التحول هذه على مستوى الشكل والفهم والتلقي.

وتكمن أولى اهتمامات الجمالية الجديدة في ما قدمته التكنولوجيا لنا، صور الاقمار الصناعية والطائرات دون طيار وغيرها، وما اتت به من أشياء جديدة، إنها تهتم بفن رقمي جديد عماده الانسان والتكنولوجيا، يتداخل فيه التفكير البشري مع التفكير الحوسبي، لكن بريدل في كل هذا، لم يكن –كما يقول– معنياً بالموضوع المادي أو الرقمي، بل بفهم الناس ومشاعرهم فيما يتعلق بالأدب؛ فأعماله عن الطائرة بدون طيار لا تتعلق بالأشياء نفسها، بل تتعلق بالأنظمة التكنولوجية والمكانية والقانونية والسياسية التي تسمح بها وتشكلها وتنتجها، وبالآثار المترتبة على رؤية مثل هذه العمليات التكنولوجية والمنهجية وعدم رؤيتها؛ لذا، فإن الجمالية الجديدة تهتم بكل ما هو غير ظاهر في هذه الصور والاقتباسات، ولكنه لا ينفصل عنها، وبدونه ما كانت لتوجد[166]، فهي تهتم بالماورائيات التي تكون خلف التكنولوجيا والرقمنة والمراقبة، وهذا يجعل منها باحثة عن العمق في هذه الأشياء، إنها (ليست سطحية، فهي لا تهتم بالجمال أو الملمس السطحي. إنها منخرطة في سياسة وتسييس التكنولوجيا الشبكية، وتسعى الى استكشاف هذه الاشياء وفهرستها وتصنيفها وتوصيلها واستجوابها. وفي حين يبدو أن الكثيرين لا يقرأون سوى عدم التماسك وعدم القدرة على القراءة، فإن الجمالية الجديدة توضح التماسك العميق وتعدد الروابط والتأثيرات للشبكة نفسها)[167]، إذ تبحث عن السياسات ومظاهرها والسلطات وأشكالها، والهيمنة ووسائلها، والتطبيقات وأرباحها، والمحتويات وغاياتها، التي تقبع خلف التكنولوجيا والشبكة.

أما من ناحية تلقي المصطلح، فقد حدث التباس نقدي كثير حول مصطلح (الجمالية)، مما أدى الى اساءة فهم مصطلح (الجمالية الجديدة)، وكانت هناك ردود فعل سلبية تجاهه، نظرت اليه بشكل سطحي، ويرى أن هناك فهمين ضروريين لمواجهة هذا النظر ومعالجته، هما[168]:

ـ الاعتراف بأن المشروع الجمالي الجديد يتم تنفيذه ضمن وسيط خاص به: فهو محاولة (للكتابة) بشكل نقدي عن الشبكة باللغة العامية للشبكة نفسها، في تمبلر، ومنشورات المدونات، ومقاطع فيديو محاضرات اليوتيوب، والرسائل، والتعليقات، والإعجابات...إلخ، وهو بهذا المعنى، عمل بقدر ما هو نقد، إنه لا يتوافق مع الأشكال الرسمية (البيان، المقالة، الكتاب) التي يتوقعها النقاد والأكاديميون، ونتيجة لهذا، تظل غير مفهومة بالنسبة لهم.

ـ إن الجانب الأعمق في هذه القراءة الخاطئة للجمالية الجديدة هو أنها تعكس بشكل مباشر ما تصفه: عدم وضوح التكنولوجيا نفسها أمام جمهور غير تقني. وأنه منذ أول مشاركة له عن الجمالية الجديدة، كان يتحدث عما تكشفه هذه الصور عن الأنظمة الاساسية التي تنتجها، أو وجهة النظر البشرية التي تؤطرها. إنه ينظر الى كيفية ظهورها، وما أصبحت عليه، والنيّات المشفرة فيها، وفهمنا لها.

وبناء على ما تقدم، هي مشروع جديد لا يزال غير مفهوم وواضح المعالم، خاصة عند غير عارفين بالتكنولوجيا وتقنياتها، وإنها من جانب طريقة الافصاح عن نفسها، مختلفة عما اعتاد عليه الجمهور في تلقي تنظيرات النظريات النقدية والمشاريع الجمالية، إنها مشروع غير مقنن، يرى زعيمه، أن من الأفضل عدم تقنينها ، إذ يسعى الى عدم إدماج الجمالية الجديدة في شيء اكثر جدية، كأن يكون كتابا او مجموعة مقالات او بيانا، فهو يرفض بشدة فكرة أن البيان هو وسيلة مناسبة لمعالجة القضايا التي يثيرها؛ لأنه سيمثل نوعا من التحديد السابق لأوانه للموضوع الذي يحدد الجمالية الجديدة، يقول: إن عدم الرغبة في التقنين بمثابة إعادة إنتاج لرفض الشبكة أن يتم تقييدها والتحكم فيها وتوجيهها، وهو ما يجب اعتباره احدى صفاتها الاساسية المتأصلة، ولكنها تولد ايضا من رغبة صادقة في عدم استبعاد المناقشة: يمكن عدّ الجمالية الجديدة عملا، ومحادثة، وأداء، وتجربة، وعددا من الاشياء الاخرى، إن نية ابقاء المجال مفتوحا كانت، وربما تظل، ساذجة. ومع ذلك، فأنا أؤمن بشدة أن هذا هو ما يجب أن يكون عليه الأمر[169].

يتجه بريدل الى أن يظل مجال تنظير الجمالية الجديدة مفتوحا وغير مقيد ببيان أو غيره من أشكال التوصيف، فمشروعه البحثي (الجمالية الجديدة) لا يحدث عبر الانترنت فقط في شكل مدونات، ولكن في شكل محادثات، وفي شكل اعمال يحرص بشدة على عدم القيام بها التي قد تسمح بالاندماج في الاشكال السابقة لإنتاج المعرفة، وعندما سئل عما اذا كان سينتج بيانا للجمالية الجديدة، قال: أنا لست مهتما بالقيام بذلك، ليس فقط لأنه من السابق لأوانه القيام بذلك وليس لدينا فهما كاملا لذلك، ولكن لأن هذا ليس الشكل المناسب لهذا النوع من خطاب الشبكة الذي نتطور فيه ببطء شديد[170]، فهناك اشكال متعددة على الانترنت (مدونات، محادثات، غيرها) تكون تعليقات على الجمالية الجديدة، وهي يمكن ان تكون الاشكال الاكثر قربا للجمالية الجديدة وللتعبير عنها وبيان ماهيتها.

وتشتمل الجمالية الجديدة على أشياء الجيدة والجوانب السلبية فيها، ونعتمد هنا على ما كتبه في هذا الصدد، بروس ستيرلنج في (مقالة عن الجمالية الجديدة)[171]، فقد ذكر أن الاشياء الجيدة تكمن في:

. إنها تقول الحقيقة، فهناك حقاً العديد من أشكال الصور الحديثة والفريدة من نوعها في هذه المرحلة من الوقت الحاضر، نحن محاطون بأنظمة وأجهزة وآليات تولد أكواماً من الحداثة الرسومية الخام، لقد بنيناها وبرمجناها واطلقناها لمجموعة من الدوافع، لكنها

تفعل بعض الاشياء غير المتوقعة والاستفزازية، ويجب ان ندرك ان الواقع الحديث معروض فيها ووجوده ليس موضع شك، وبالنظر الى الصور بموضوعية، ندرك ان هناك شيئا حقيقيا له معنى تنقله لنا الصور الجمالية الجديدة. إنها الأخبار، وهذه هي الحقيقة.

. إنها لا ادرية ثقافيا، إذ يجب ان يكون أي شخص لديه اتصال بالأنترنت قادرا على رؤية الجمالية الجديدة، وهي تظهر في الوقت الفعلي. إنها بريطانية الأصل (وبشكل اكثر تحديدا، إنها جزء لا يتجزأ من منطقة لندن المليئة بالورشة الابداعية "بيوت التكنولوجيا")، ومع ذلك، فهو موجود اينما توجد مراقبة عبر الاقمار الصناعية، ورسم خرائط للمواقع، وصور للهواتف الذكية، وتغطية واي فاي، وفوتوشوب.

. انها مفهومة، فإدراكها على سبيل المثال أسهل من إدراك السريالية.

. إنها عميقة، ففي الجمالية الجديدة مساحة كبيرة لنشاط يتعلق بالدخول في مسائل غامضة مثل تصميم التفاعل، والجماليات الحسابية، والمراقبة السرية، والتكنولوجيا العسكرية، فهي تحمل جوا شديدا ومتورطا من سعة الاطلاع البينشونية.

. إنها معاصرة، فهي تدور حول خيالات التصميم الدماغية والمفترضة والتي تدحض الزمن، إنها عملية للغاية، وفورية، ومحببة، وقائمة على الأدلة، جوهرها هو كتالوج مواطن الخلل المرئية في هنا والآن، وتنخرط في بعض الظواهر التقنية المعاصرة سريعة الحركة، هي عصرية بطبيعتها؛ لأنها مرتبطة بشدة بالأشياء والخدمات العصرية العابرة التي لها مدة صلاحية قصيرة.

. إنها بناءة، إذ تحمل معظم الأيقونات الجمالية الجديدة نصا فرعيا حول الإثارة وصنع شيء مشابه، فهي لا تبدو أو تتصرف أو تشعر بما بعد الحداثة. إنه ليس تحليلا تفكيكيا لنظام برجوازي مات منذ مدة طويلة الآن. لقد تم بناؤه بواسطة المبدعين العاملين ومن أجلهم، معظم الاشخاص في شبكتها هم اصغر من أن يشاركوا في ما بعد الحداثة، إنهم يريدون أن يحدث شيء خاص بهم، وأن يتم بناؤه، وأن يظهر على شبكاتهم. إذا كان هذا لا علاقة له بتراثهم، أو لا علاقة له به على الاطلاق، فهذا افضل لهم كثيرا.

أما جوانبها السلبية، فيحددها في النقد الذي يوجهه لها، الذي يتمثل في الآتي:

. إن الجمالية الجديدة عبارة عن كومة مبهجة ومجمعة عبر الشبكة، ولا تشكل هذه الكومة رؤية عالمية مقنعة، كما أن اشكال الصور رغم أن معظمها مثير للاهتمام الى حد ما وبعضها عميق، الا انها لا تسير معا.

. ان التمويه المبهر لا علاقة له بـ(رؤية الآلة)، فالآلات غير قادرة على خلق حالة ذهنية مثل" الإبهار" الذي يدور حول الرؤية البشرية.

. إن مواطن الخلل والفساد المصطنعة ليست (رؤية آلية) ايضا، هي اخفاقات المعالجة الآلية وشاشات العرض الآلية المصممة للرؤية البشرية.

. إن مشاهدات الأقمار الصناعية ليست جديدة، إنها قديمة قدم عصر الفضاء. وأن تحديد الموقع أمر جديد الى حد ما، ولكن المناظر الجوية كانت مدعومة من قبل مارينيتي بوصفها " مستقبلية جوية"، لقد فشلت الحركة الجوية المستقبلية بسرعة؛ لأن الصور الجوية مملة بصريا، لو لم تكن المناظر الجوية مملة، لكنا جميعا نحدق في رهبة ثابتة من فتحات طائراتنا النفاثة الكبيرة المملة.

. " تمثيل الأشباح" ليست " شبحية"، فمن غير المرجح أن تثير أي ارتعاشات قوطية لدى أي شخص شاهد قصاصات فنية من قبل.

. تعد الرسومات القديمة في الثمانينيات بمثابة زغب عاطفي للبالغين المعاصرين الذين نشأوا أمام أجهزة الألعاب في الثمانينيات. من السهل جداً نحت الرسومات ذات ثمانية بتات من الستايروفون. هناك حاجز منخفض امام الدخول في صنع المنحوتات من 8 بت، بحيث يمكنك " قطع الواجهة بين الرقمي والمادي". ومع ذلك، فإن المنحوتات ذات الـ 8 بت هي تمزق لطيف ذو مظهر متخلف.

. لا يمكن أن تكون الآلات أصدقاء لنا؛ لأنهم ليسوا اصدقاءنا حتى وأن كانت من المقربين لنا، قد يكونون مستثمرينا الخوارزميين، ولكن ليس نقادنا الفنيون، إن الرؤية الآلية (رؤية الروبوتات) لا يمكن أن تتساوى مع الرؤية البشرية.

وتعود الأسباب التي تجعل بريدل غير راغب في تقنين الجمالية الجديدة، الى كونها جديدة، وتتطلب تنظيرا جديدا مختلفا عن اسلوب النظريات وأشكال التنظير السابقة، ويتطلب خطاب الشبكة شكلا مناسبا يتلاءم معها، ولا تناسب أشكال الخطابات النقدية والفنية السابقة خطاب الشبكة وتقنياتها وجمالها الجديد، كما أن الوقت لم يتضح بعد لإنهاء التنظير في خطاب الجمالية الجديدة، فلا يزال عدد من اشيائها غير واضحة، والمعرفة فيها لا تزال ناقصة.

إن واحدة من أهم موضوعات الجمالية الجديدة التي تناولها بريدل هي العلاقة بين التكنولوجيا والسياسة، إذ يقول إن (التكنولوجيا سياسية. كل شيء سياسي. إذا لم تتمكن من ادراك السياسة، فإن السياسة تُمارس عليك)[172]، إذ يحاول بريدل هنا، الوقوف على تسييس التكنولوجيا وبيان موقف السلطة تجاهها والتحكم فيها، فمن استخدامها في الحروب الى التدخل في حياة الناس اليومية من خلال المراقبة الفردية والجماعية ومعرفة بياناتهم الشخصية واتجاهاتهم الفكرية، تتحكم السلطة في التكنولوجيا، وتعمل الجمالية الجديدة على كشف هياكل السلطة وإدارتها للشبكة وتطبيقاتها المختلفة ومحتويات هذه التطبيقات ونوع المعرفة الذي تروج لها، والمحتوى السلبي والعنيف والمبتذل، والآثار الناتجة عن هذا في من يتلقونها.

كما يذهب بريدل الى أن التقنيات التكنولوجية والرقمية ليست سياسية فحسب، بل سلطوية ايضاً، فالتقانة تعمل على (نشر السلطة والفهم، لكن عندما تستعمل من دون مساواة فإنها تركز السلطة والفهم أيضاً. ذلك أن تاريخ الأتمتة والمعرفة الحوسبية؛ بدءاً من مصانع الغزل والنسيج الى المعالجات الدقيقة، ليس مجرد تاريخ آلات فائقة البراعة تحتل شيئاً فشيئاً مكان العمال من البشر، بل هو أيضاً قصة تركيز السلطة في أيد أقل، وتركيز الفهم في عدد أقل من الرؤوس)[173]، تخدم التقانة أهدافا سياسية، فهي مسيطر عليها سياسيا، إنها أداة بيد السلطة، تعمل بأساليب مختلفة، وعبر تقنيات الشبكة المختلفة، على توجيه الأفراد عبر التقانة نحو أنساق فكرية معينة وقيم ثقافية محددة، وينعكس بعض من هذا على الفن الرقمي والآداب والنصوص وأشكال النقد.

ولا تخفى أهمية الفن الرقمي وأثره في حياتنا المعاصرة، فقد أصبح واضحاً هذا التأثير في ممارسة الفنون وطرق انتاجها ومنظور رؤيتها، وتشكيل تذوقها والتعامل معها، وامتد هذا التأثير ليشمل أشكال المعرفة والآداب وإلفات النظر الى جماليات جديدة فيه، وفيما يتعلق بالأدب والتكنولوجيا في الجمالية الجديدة، فقد أثرت التكنولوجيا في الأدب، وساهمت في صنع الأدب الكترونيا ورقميا، وجعلته متاحا على الشبكة، ونتج عن هذا مجموعة من التغيرات المصاحبة لهذه العملية يتعلق بعضها بالشكل وبعضها الآخر بالفهم، كما ميزت التكنولوجيا النص الجمالي الجديد الذي هو نص رقمي انتجه الإنسان والآلة بمساعدة التفكير الحوسبي بعدد من المميزات، وقد حددها بريدل بالمميزات الآتية[174]:

ـ السرعة، إذ تعد هذه الميزة أساسية فيه.

ـ المؤانسة والاتصال، فالقراءة الاجتماعية، سواء كانت من ميزات Kindle أو Kobo Dashboard أو Instapaper أو Findings أو نكهة Readmill ، تضيف عمقًا إلى النص من دون التقليل منه.

ـ السياق، فلا يزال النص يتطلب السياق، فمع قيام الناشرين بتدوير قوائمهم الرقمية والمطبوعة حسب الطلب، يتم نشر المزيد والمزيد مع سياق أقل وأقل. وتصل هذه الجهود إلى حد الاستيلاء على الحقوق، دون أي قيمة مضافة. يعمل بدون جداول المحتويات والفهارس وسير المؤلف والحواشي السفلية. يعد وضع العمل في السياق أحد المهام الأساسية للناشرين، ويمتد إلى التكليف بالمقدمات، وتجميع المواد الأساسية، ودعم السير الذاتية والدراسات النقدية.

ـ التصميم، إذ لا يقل التصميم الجيد والمناسب للكتاب أهمية الآن عن أي وقت مضى.

وأما شكل النص الشبكي، فهو الشكل الالكتروني، وأنواعه مختلفة فيكون صورة وهو أشهر ما اعتنت به الجمالية الجديدة، وتعد كل صورة بمثابة (رابط، مشفر أو خيالي، لجوانب أخرى من نظام أكبر بكثير، تماما كما أن كل صفحة ويب وكل مقال، وكل سطر من النص المكتوب او المقتبس فيها، هو رابط لكلمات وأفكار وأفكار أخرى)[175]، أو يكون كتابا أو منشورات مدونات أو تقارير او رسائل او إعجابات او تعليقات وغيرها، كما يقرأ بواسطة الآلات والتطبيقات، وهو غير مستقر، وغير موثوق فيه؛ بسبب امكانية التعديل ومجهولية المصدر، ونوع التناص فيه هو (التناص الرقمي) الذي يأتي من الترابطات بينه وبين محتويات الشبكة وأنظمتها الآلية، فكل نص شبكي يحيل الى نص آخر أو نصوص أخرى أو كل النصوص الشبكية.

ويكون مؤلف النص الشبكي معروفاً، وفي أحوال كثيرة غير معروف ومجهول، فهو يضع نصه في العالم الرقمي ويصبح نصا شبكيا متاحا للجميع، ويستعين بالتكنولوجيا في كتابة النصوص، وبواسطة الآلة (تطبيقات الكتابة) وهو ما يتجلى في خدمات الكتابة الآلية، وتصميمه بوضع الألوان واستخدام الصور والخطوط وإضافة الأصوات اليه او بدونها، وقد يكون المؤلف ليس كائنا بشريا بل كائنا تكنولوجيا في حالة انتاج الآلات والتطبيقات للنصوص الفنية، فالمؤلف قد يكون انسانا أو آلة أو كلاهما معا.

وفي إطار العالم الشبكي يكون المتلقي أو الجمهور جزءا منه وشريك معه، إذ تتطلب هذه الرؤية (من الجمهور أن يرى نفسه جزءا من كل شبكي، حيث يكون للأفعال عواقب. ويشير ايضا الى حقيقة أن " الرقمي" ليس وسيلة، بل هو سياق تنشأ فيه أشكال اجتماعية وسياسية وفنية جديدة)[176]، كما تتيح الشبكة للمتلقي امكانية نقد النص الشبكي والاضافة اليه والتعليق عليه، واقتباسه ودمجه في نصوص اخرى، ويمكن ان يجده في كثير من المواقع ومنصات التواصل، وأن يستخدمه أو يرد عليه، ويستطيع المشاركة في النص من خلال الآلة التي يكتب بواسطتها، وبفعله هذا، ينتج النص ويصبح مؤلفا مشاركا، ويمارس شكلاً من أشكال النقد.

وقد واجه المتلقي غير العارف بتقنيات التكنولوجيا وأنظمة الشبكة مشكلات في التعامل وفهم النص الجمالي الجديد، وبالنسبة لموقف القراء والناشرين من الأدب الالكتروني والكتب الالكترونية، فقد كان في السابق موقفا متصلبا لم يعر اية اهمية لتحول الشكل الأدبي أو الكتب الى الشكل الرقمي، أما اليوم، فقد تغيرت النظرة اليه وصارت ايجابية وزال سوء الفهم الذي كان في ذهن القارئ تجاه هذا الشكل.

كل هذا يحدث ضمن ما يسمى بالشبكة التي تعد واحدة من اقوى ما يحيط بالإنسان اليوم، وهي نتاج التفكير البشري في استغلال التقانة، فهو واضعها وأصبح يعيش فيها وتؤثر في انماط تفكيره ورؤيته للعالم ونتاجه الثقافي. ويعد الانترنت جزءا من الشبكة، يتم إنشاؤه يدويا، من خلال كتابة الملايين من الكلمات التي تبدأ من كل مشاركة مدونة وتقرير إخباري ورسالة حالة، الى كل سطر من التعليمات البرمجية التي تقوم بتشفيرها وتخزينها وترتيبها ونقلها وعرضها، فهو نص يحتاج الى القليل من المساعدة في توليد آداب جديدة[177].

يأتي الانترنت بـ(آداب جديدة) الى عالم الانسان هي من نتاج العالم الرقمي والتطور التقاني، ويعد (الأدب عبر الانترنت) واحدا من أهم مظاهر هذا النتاج، وشكلا من هذه الآداب، هو الذي قد يعاني منه البعض، ويعده شكلا لا يمكن الاعتماد عليه، او شيئا لا يمكن أن تقبله، وتعود هذا المعاناة في نظر بريدل الى أننا نكافح من أجل فهم الشبكة نفسها، تتطلب الكتابة عن الشبكة معرفة القراءة والكتابة بالتكنولوجيا نفسها– ويبدو الانترنت وكأنه أداة حبكة مناهضة للأدب بشكل عميق– على الأقل حتى نطور طرقا جديدة وأفضل للتعبير لوصفها، ويبدو ان عجز الأدب عن وصف العالم المعاصر المعزز تكنولوجيا والذي نجد أنفسنا فيه يعكس عالمنا، كان الوصف الأدبي المهيمن، ومن ثم النموذج العقلي السائد على نطاق واسع، هو مفهوم ويليام جيبسون عن (الفضاء السيبراني)، والذي نشأ من نماذج سابقة للشبكات من الحوسبة الشائعة مثل ألعاب الفيديو. ورغم أن فكرة

الفضاء الالكتروني اثبتت فائدتها لبعض الوقت، فإنها تفترض أن العالم الرقمي هو مجال آخر، مجال منفصل من الخبرة والتفاعل والذاكرة، وله حدود واضحة- وهو ما يتعارض مع تجربتنا الخاصة. بنية تحتية رقمية على مستوى الكوكب؛ أجهزة محمولة؛ اتصال واسع النطاق؛ الشبكات الاجتماعية والخاصة واشكال الاتصال الاخرى؛ تشير جميعها الى عالم يتقاطع فيه الافتراضي مع المادي في كل لحظة. وهذا ما أعنيه بكلمة" الشبكة"- ليس الانترنت، بل نحن والانترنت، المتداخلان مع بعضنا البعض، ولذلك، لا يجب على آدابنا أن تعكس انتشار الشبكة في كل مكان فحسب، بل يجب أيضا أن تأخذ في الاعتبار مجمعيتها وحسابيتها، الآداب التي تنتجها المجموعات، من قبلنا جميعا، والآداب التي تنتجها الآلات، ونحن والآلات[178].

تتطلب الكتابة على الشبكة معرفة بالتكنولوجيا وتقنياتها وتطبيقاتها حتى يتم فهمها والافادة منها في إنتاج آداب جديدة وأشكال أدبية جديدة، ويجب ان يجري فهم الشبكة وتغير النظرة الى الادب عبر الانترنت في عده أدبا جديدا له جمالياته وأشكاله الجديدة الخاصة، الرقمية والشبكية التي تختلف عن الشكل الأدبي المادي الذي اعتاد المتلقون عليه.

وفي حديث بريدل عن الاشكال الأدبية للشبكة، يعد ما يسميه بـ(خيال المعجبين) أول شكل أدبي لها، فيقول: خيال المعجبين هو أول شكل أدبي اصلي للشبكة. لقد كانت موجودة لفترة طويلة، قبل ظهور الانترنت، لكنها تجد افضل موطن لها هناك، خارج مجلات حقوق الطبع والنشر والتأليف الثابت التي يتم فرضها بصرامة في أماكن أخرى. يبدو الأمر اصليا في الشبكة؛ لأنه يجسد ميل الشبكة المتأصل نحو القرصنة وبناء العالم، والخيال المتداخل الذي يأخذ من أي مكان لتوليد قصص جديدة. إنها لا تستنسخ شخصيات القصص الخيالية الأخرى فحسب، بل تستنسخ مفاهيم الشبكة نفسها، مفتوحة المصدر وموزعة على نطاق واسع. عندما يتعمق في مجالات اخرى من التكنولوجيا والجنس، في القطع وما بعد الانسانية، فإنه ينتج أوامر تشغيل جديدة لأنفسنا في عالم تتوسطه التكنولوجيا، وطرق سايبورغ جديدة للوجود. المؤلف، المجهول، يهرب من الأنظار، ويصبح جزءا من المشهد الطبيعي. كل نص شبكي هو عمل من خيال المعجبين، وبوابة الى نص آخر، وطمس لكل النصوص الشبكية التي تنتظر اكتشافنا، مثل مكتبة بورخيس في بابل، نص لا نهاية له ينتظر التفسير[179].

كما ان انظمة الانتاج والتوزيع قد اخترقتها التكنولوجيا وأصبحت متاحة بشكل أكبر مما كانت عليه، ويسمح هذا بظهور أشكال هجينة جديدة، ويتجلى هذا في مجال الكتب الواقعية والصحافة، وهي الكتب التي تنزف من الشبكة على مراحل، يتم جمعها كتقارير مباشرة على X وBBM، وتندمج في المدونات والمقالات، والتي تمت تصفيتها من قبل المحررين للأعمدة مقالات الرأي عبر الانترنت، وتم تجميعها في كتب الكترونية مؤقتة وغير مستقرة، ثم يتم ترسيخها ببطء في الكتب الورقية التي تراجع مرات عدة، ثم العودة الى الكتب الرقمية والاقتباس منها مرة أخرى، ورغم أن هذه العملية ليست بالجديدة تماما، لكنها مرئية حديثا، وقد كشفت عنها الشبكة[180].

فقد جاءت الشبكة بأشياء توصف بأنها جديدة، وإن لم تكن جديدة كليا، وتظهر في العمليات، والنصوص، إذ تتنوع انشاءات الشبكة وتتعدد النصوص فيها، عدد من هذه النصوص يتم انشائها من قبل البشر، وعدد منها تنشئها الآلات، ومثالها النصوص التي نجدها في الانترنت نحو (نصوص الروبوتات)، وأحاديثها الآلية التي تخاطب بها مستخدميه باستمرار؛ لتستميلهم وتغريهم.

وتعد الكتابة إحدى الإمكانات الأساسية التي تتمتع بها الشبكة، فهي تستطيع أن تكتب، إذ تساعدنا الآلات على الكتابة، وتعمل الانظمة الآلية على دعم وترجمة وتحرير واختيار وتنقيح النص الخام الذي نغذيه في الأطر التي تهيمن على خطابنا، يقوم جيش من الروبوتات بدوريات في ويكيبيديا، لتصحيح معلوماتنا غير المتقنة والتعليق عليها، مما يساعدنا على فهمها، وتشكيل

كيفية فهمنا للعالم المستقبلي الذي نعيش فيه بالفعل، فتكون كتابة الشبكة بواسطة آلاتها وتطبيقاتها التي تساهم في الانتاج النصي عبر الكتابة او الترجمة او التحرير والاختيار والتنقيح والتصحيح وغير ذلك[181].

وفيما يتعلق بموقف الأوساط الأدبية من التكنولوجيا، فقد استمر لمدة طويلة متخذا الطابع الإقصائي والمعارضة، اذ تتصور هذه الاوساط ان هناك نوعا من المعركة بين العالم "الطبيعي" للتعبير البشري وثرثرة الآلات " غير الطبيعية، مع ذلك، كانت هناك محاولات لكسر هذا المنظور، ويرى بريدل، أن الآداب الحقيقية للشبكة ستظهر عندما نتخلى عن مفاهيم العمل الفردي، وعن السلطة تماما، وعندما نكتب بحجج آلية ورموز برمجية، وعندما نستمع الى الروبوتات ونتعاون معها، عندما نتعامل معها حقا. نبدأ في فهم ووصف الثقافة المشبعة بالتكنولوجيا التي نعيش فيها بالفعل[182]، بمعنى آخر، عندما يتغير منظورنا للتكنولوجيا ونتشارك بمستوى أكبر بوسائلها وبفهم أفضل لتقنياتها، ويكون ذلك بإحلال العمل الجماعي المشترك محل العمل الفردي، والتخلي عن السلطة الوحيدة للبشر، والكتابة بطريقة البرمجة والفكر الحاسوبي، والإصغاء للروبوتات بوصفها شريكا أساسيا للبشر.

وبالعودة الى تقاطع الأدب والثقافة والشبكة، فإن الشبكة قد أثرت في الأدب خاصة والكتب عامة، وأن واحدة من أعظم نتاجاتها هي تحول الكتب والادب الى الكتب الالكترونية، وأتت بأشياء تخصها ليست بالجديدة تماما وصاغتها بطريقة جديدة، أولى هذه الأشياء هي عملية (الرقمنة)، وتحديدا في تحويل الكتب الى كتب إلكترونية، ومنه تحول الأدب الى أدب إلكتروني، إذ تتحول اليوم آداب متنوعة وكثيرة الى شكل إلكتروني، من خلال تفريق صفحاتها ومسحها بماسحات ضوئية، وتحويلها الى صورة PDF أو باستخدام تقنيات التعرف الضوئي على الحروف(OCR) المعتمدة على الكومبيوتر، حيث تجري ترجمة النص من الصورة مرة أخرى الى نص قابل للقراءة، يمكن قراءته بواسطة الآلة مرة أخرى، أو باستخدام عملية (المفتاح المزدوج) التي تعد الطريقة الأكثر دقة لإنشاء نص الكتروني من كتاب مادي[183].

وما إن يتحول النص الى هذا الحال، فإنه يتميز بالسمو نوعا ما، فقد اصبح رقميا، وبشكل جديد ومتغير، لقد تم تحويل النصوص، وانها عادت الينا ليس بالطريقة نفسها التي كانت عليها، فتغيرت بطرق متعددة، هذا ما نلحظه في نقل النص المادي الى نص رقمي، وبالنسبة لبريدل، يجب ان يكون هذا، تحولا اساسيا في فهم هذه النصوص، التي هي تمثيلات لأنفسنا، وهذا يمثل اعادة توجيه اساسية لمكانتنا في العالم[184]، والشيء المهم لبريدل ايضا، هو البحث عن دليل على التحولات السردية الجديدة، والتغيرات الأدبية التي يفرضها هذا التحول في الشكل والفهم، (لا تقدم التكنولوجيا دائما اشياء جديدة ومبتكرة تماما، ولكنها كثيرا ما تسلط الضوء عليها بطرق لم نشهدها من قبل. إن العديد من العمليات المنسوبة الى تقنيات الشبكات ليست بالضرورة جديدة بشكل جذري، ولكنها مرئية لنا حديثا. إنها اشياء لم نكن على دراية بها من قبل، وأنا ابحث عنها)[185]، ما حدث بفعل التقنية هو تغير في الشكل، بتحوله من الشكل المادي الى الشكل الرقمي، ويستتبع هذا التغير في طبيعة الشكل تغيرا في الفهم، وطريقة التلقي وطبيعة الفهم، هل يتلقاه القارئ على نحو واضح؟ أم يعاني من مشكلات في تلقيه والتواصل الفعال معه؟.

لقد كان رد فعل الناس على ظهور الكتب الالكترونية يتمثل في الرفض وسوء الانطباع عنها؛ بسبب قلة ثقافتهم بالتكنولوجيا مما أدى الى سوء الفهم للكتاب الالكتروني، فقد كانوا يبحثون عن الجوانب المادية فيها المتمثلة في(جودة الورق ونعومته ووزنه)، وعلاقتهم المعتادة معها، أما اليوم، فقد حظيت بالقبول، وأصبحت هذه الأمور غير موجودة في الكتاب الالكتروني، ويبحثون عن توفر الكتاب الكترونيا ودقة مسح صفحاته. إن الزمن قد تغير والتكنولوجيا قد تطورت وساهمت في تغيير واقع الآداب والمعرفة من حيث الشكل والانتشار والتلقي.

وليس هذا كل ما حدث ويحدث، فقد أصبح الأدب جزءا من الشبكة، وما يهم بريدل في هذا السياق، هو الوصول الى تلك اللحظة التي يصبح فيها الأدب شيئا يتم تصنيعه ايضاً مع الشبكة، ويصبح منتشرا على نطاق واسع عبرها، ويستعير هنا مفهوم(مساحات الكود) من الدراسات البرمجية والنظرية المعمارية، ليخلص إلى أن الأدب موجود كنوع من الفضاء المشفر ايضا. مرة

اخرى، هذا نوع من الأشكال الأبطأ وغير الخطية منذ اللحظة التي كانت لدينا فيها المطبعة، والآلة الكاتبة، وكل هذه الاشياء. يميل الاتصال والتبادل بينهما الآن الى انتاج تأثيرات أعمق وأغرب[186].

يكرس بريدل الكثير من الوقت في محاولة معرفة كيفية الكتابة بأسلوب الشبكة نفسها وكيفية انشاء ادبيات مناسبة لهذا الشكل الجديد، المتصل والموزع، ولهذا، فإن مشروعه (الجمالية الجديدة) كما يقول، لا يحدث عبر الانترنت فقط في شكل مدونات، ولكن في شكل محادثات، واشكال أخرى لا تسمح لها بالاندماج في الأشكال السابقة لإنتاج المعرفة، هو مهتم ايضا باللغة العامية للشبكة نفسها والمصطلحات التي تستخدمها لوصف نفسها والطريقة التي تتحدث بها، وبالتواصل بين الانظمة التي تعتمد على التكنولوجيا والانظمة البشرية، وهو في كل هذا، لا يقصد بالشبكة الانترنت، ولكن نحن والانترنت، ويرى أن التمييز في معظم اغراضنا بين المادي والرقمي، الحقيقي والافتراضي، لا معنى له في الاساس، إذ يجب أن نتحدث عن هذه الاشياء بوصفها مجتمعا او قواسم مشتركة نتشارك فيها جميعا[187].

كما يهتم بريدل بالأشياء التي تكشفها الشبكة عن الآداب، وهو ما جربه في نسخة من رواية (أوقات عصيبة) لتشارلز ديكنز، التي تتحدث عن التأثيرات البشرية للثورات الصناعية، فأنشأت 50 نسخة متطابقة لها، لكن مع تغييرات مختلفة صغيرة أو كبيرة، والمهم عنده، هو وصف هذه التغييرات التي تصيب النصوص والتي هي من صنع الشبكة وتفكيرها الحوسبي، لكن وصف طرق هذه التغيرات لا تزال مفتقرة الى الكثير، يقول بريدل في شأن هذا الافتقار: احساسي القوي هو اننا بحاجة الى طرق جديدة اساسية لوصف هذه التغييرات. ما افتقر اليه الجميع في تلك المحادثات حول الكتب الالكترونية هو النماذج الذهنية الفعالة والمفيدة لهذه العملية. حقيقة أننا ببساطة لا نملك الاستعارات اللازمة لوصف هذه التغييرات التي تحدث لآدابنا وبالتالي لأنفسنا. لغتنا في الوقت الحالي لا تفتقر الى المفاهيم فحسب، بل تفتقر ايضا الى الشخص والصيغة اللازمة لوصف هذه التفاعلات الشبكية. هذا هو نوع الحديث عن زمن الشبكة، وهو مفهوم ليس لدي توضيح كامل له بعد ولكن هذه الفكرة هي أننا لا نفتقر الى الكلمات والاستعارات فحسب، بل في الواقع الى أوصاف أنفسنا في هذه العملية[188].

واستخلاصاً لما تقدم، نقول إن الجمالية الجديدة هي جماليات تكنولوجية ورقمية وسايبورغية، تهتم بالجمال الجديد الذي أتت به التكنولوجيا وتقنياتها والانترنت والشبكة ولا يقتصر اهتمامها على رؤية الآلات أو الروبوتات، فهي (ليست روبوتا مطليا بالكروم يتلألأ بهالة رؤية روبوت الخيال العلمي. الجمالية الجديدة هي قصة قديمة الى حد ما، وتقليدية بشكل يبعث على التفاؤل، عن مجموعة اقليمية وأجيال من المبدعين الذين يدركون أشياء مهمة لم يفهمها الآخرون الأكبر سنا... إنها حركة فنية طليعية نموذجية نشأت داخل مجتمع شبكي حديث)[189]، كما تتساءل عما هو وراء الشبكة ومحتوياتها ونصوصها من سلطات ومؤسسات وشخصيات، تسأل عن العمق اي من يدير الشبكة ويحدد محتواها، وتأثيرات الشبكة على الآداب والفنون خاصة في تحولها من الشكل المادي الى الشكل الرقمي، والكتابة بواسطة الشبكة، وتعنى بالتغييرات التي جاءت نتيجة عملية التحويل هذه، في عدم استقرار النص الشبكي الأدبي، وحال المؤلف الذي قد اصبح نصه مفتوح المصدر ومشاع الاقتباس والانتساب، وتعاطي المتلقين ونظرتهم لهذا النص ومساهمتهم فيه، وتعتمد على مبدأ المشاركة بوصفه مبدأ اساسيا فيها، التشارك بين بني الانسان، وبين الانسان والآلات، وأنها في كل هذا، قد اعتمدت على التكنولوجيا التي لها تاريخ سابق عليها، الا انها قد نظرت الى عدد من أشيائها بنظرة مختلفة أو وجهت النظر صوب بعضها الآخر الذي لم يكن قد تم الالتفات اليه نحو رؤية الروبوتات وصور الأقمار وأخطاء الصور وغيرها، فهي قديمة وجديدة في الوقت نفسه، قديمة في اعتمادها على التكنولوجيا، وجديدة في نظرتها لما في التكنولوجيا وتقنياتها من أشياء جديدة.

رابعا: نظرية الانثروبولوجيا التوليدية(Generative Anthropology)

واضع هذه النظرية هو الانثربولوجي الامريكي ايرك غانس، الذي اطلق مصطلح (ما بعد الألفية)، وفي قراءته لهذا العصر، صاغ هذه النظرية ووضع علما جديدا في الانثروبولوجيا هو الانثروبولوجيا التوليدية، ويعدّها (طريقة تفكير بالإنسان)، وبحسبه، فإن هذا العلم، يرتكز على فكرة أن أصل اللغة كان حدثاً فردياً، وأن تاريخ الثقافة الإنسانية تطور توليدي عن ذلك الحدث[190]، ويحدد الفكرة المحورية في الأنثروبولوجيا التوليدية في (أن اللغة، والثقافة البشرية بشكل عام، بمقدار ما تندرج في باب الـ"تمثيل" representation أو استخدام الإشارات، تصبح وسيلة جمعية "صورية" لتأجيل العنف الذي تولده الرغبة في المحاكاة)[191].

وتتفق نظريته مع نظرية رونيه جيرار، القائلة بأن الرغبة البشرية تتَّسم بالمحاكاة؛ فرغبة الآخرين تحرِّض رغبة الفرد وتعزِّز من شأنها. ويمكن لرغبة المحاكاة هذه أن تكون إيجابية، فتسمح لنا باكتساب قيمٍ جديدة وتعلُّم أنماط سلوكٍ جديدة. ولكن لهذه الرغبة وجهاً سلبياً: فحيث إن كل واحد منا يقلِّد رغبةَ الآخر فإننا سرعان ما نصير خصوماً نتبارى على الوصول إلى الغرض نفسه. فعندما بدأ أجدادنا شيئاً فشيئاً يصبحون بشراً، بدأوا يحاكون بعضهم بعضاً أكثر فأكثر، وبدأ كمون العنفِ الناجم عن التنافس فيما بينهم يتزايد بشكل لم يعد لطرائق التواصل الحيوانية أن تسيطر عليه. ويفترض أن أولَ استخدامٍ للتمثيل جاء كوسيلة للوقاية أو كوسيلة لتأجيل العنفِ الناجم عن المحاكاة. أما فرضية الأنثروبولوجيا التوليدية الأساسية التي يدعوها "فرضية الأصل"، فتقول بأن خاصية البشر الوحيدة هي تأجيل العنف عبر التمثيل. فإذا ما رسمنا دائرة على الأرض ووقف المشاركون بالتجربة على محيطها ووضعنا في مركزها هدفَ رغبةٍ ما، فإن كل واحد من المشاركين سيتمنى أن يستولي على هدف الرغبة؛ ولكن بما أن كل واحد يخشى الآخر يحصل انقطاع بين حركة الاستيلاء وهدف الرغبة وتتحول حركة الاستيلاء إلى الإشارة الأولى. وهكذا يمكن عدّ الإشارة اللغوية "حركة استيلاءٍ مُجهَضة". فهذه الإشارة، تمثيلٌ لهدفِ الرغبة، يمكن لكلُّ المشاركين أن يتبنُّوها، وعبرها يعلن كل واحد منهم للآخرين أنه قد تخلَّى عن محاولة الاستيلاء على هدف الرغبة، وفي الوقت نفسه، فإن تركُّز كل الإشارات (المدلولات) على هدف الرغبة المركزي هو النموذج الأصلي للمقدَّس، وهكذا يمكن أن نعدّ الإشارة الأولى هي اسم الله[192].

وبناء على هذا، وكما يقول غانس، تبقى كل الأنشطة الثقافية صورية/ مشهَديَّة، حتى لو أُضفِيَ على الصورة/ المشهد طابعٌ ذاتيٌّ في الخيال الفردي، والأنثروبولوجيا التوليدية هي طريقةُ تفكيرٍ بالثقافة البشرية تستمد مقولاتها الأساسية من المشهد الأصلي، فعلى سبيل المثال، يُعد مبدأ التبادلية مبدأ أساسياً في أكثر المنظومات الأخلاقية، وخاصة في "الواجب الصريح" لكانت، ويأتي هذا المبدأ من تبادل الإشارات في المشهد الأصلي، فكلُّ واحد يُصدِر إشارة، ويدرك الإشارات الصادرة عن الآخرين، وبما أننا جميعاً نتكلم اللغة فإننا محاورون مُحتَملون، وتؤدي اللامساواة إلى النقمة التي يمكن أن تُفهَم على أنها إقصاء من الحوار[193].

تركز الانثروبولوجيا التوليدية بوصفها نظرية للإنسان على العلاقات بين البشر ومحاولة التصالح بينهم وخلق بيئة آمنة العنف فيها مرجأ، فهي، اذن، نظرية لإحلال السلام وتأجيل العنف وتقبل الآخر، وأن واحدة من اهم الوسائل العاملة على ذلك هي الإشارية التي بين وجهة نظره فيها بقوله: إنها تعد اجابة واحدية مقتضبة على فكرة الأصل المزدوج التي رسمها الاختلاف المرجأ والاصطلاحات ذات العلاقة. توفر العلامة الاشارية والمشهد البدئي الأداة الأولية التي يمكن أن تساعدنا في وصف الاستراتيجيات الواحدية التي قطعت الطريق على التراجع والتهكم اللانهائي لثقافة ما بعد الحداثة وأبرزت سرديات جديدة مركبة لها أصل في السرديات المعاصرة والمظاهر الثيمية. تعدنا الاشارية بأن تكون مصطلح الحقبة الجديدة كما كان الاختلاف المرجأ مصطلح الحقبة الماضية: إنها الحد الأدنى لصياغة المفهوم المهيمن للعلامة التي تتجلى في كل شيء بدءا من ثقافة البوب الى النظرية الأدبية[194].

يبين ما سبق، أنها نظرية ثقافية تتناول اللغة والثقافة الانسانية المعاصرة، ويرى أن(هذا بحدِّ ذاته لا يعني أنها قابلة للتطبيق في كل أنحاء العالم، مثلها كمثل أي فرضية فيزيائية أو بيولوجية. بيد أن أية نظرية ثقافية هي حتماً عنصرٌ من عناصر الثقافة. وبما أن البشر يغتاظون طبيعياً من الإقصاء من الحوار فإنه من المتعذَّر اقتراح أنثروبولوجيا عالمية دون تحديد جذورها في ثقافة معينة)[195].

مع ذلك، حاول تفسير القضايا الكبرى في العالم الحديث، العنف الحديث وأطرافه، فتناول اقتصاد السوق والسياسة المتبعة فيه بين الدول المتقدمة والمتأخرة وكذلك مشاركة كل الافراد فيه ومساهمتهم به وعدم اقصاء المختلفين(افرادا، جماعات، ثقافات)، بواسطة اعطاء الحرية للمساهمة والمشاركة في نظام التبادل العالمي، ويكون الحل الناجح في ابراز(مفهوم القيد الأدنى: فالبشر أخيارٌ وأشرار، أنانيون وكرماء، ونظام التبادل الأمثل هو ذلك النظام الذي يسمح بتفاعل المصالح الفردية فيما بينها بأكثر ما يمكن من الحرية)[196]، في نظام الانتاج والتوزيع والاستهلاك.

ويمكن أن يحدث هذا التبادل على صعيد نظام اللغة، فاللغة واحدة من اهم عناصر الثقافة وآلياتها الفاعلة، تتضمن بعدا أخلاقيا، وفي جوابه عن اللغة واظهارها للتمييز الإيجابي، يقول: تحمل اللغة في طياتها نموذجاً أخلاقياً ضمنياً للتبادل نشترك فيه جميعاً، أما المشهد الأصلي للغة الإنسانية، فيبدأ بتخلِّي الجميع عن هدف الرغبة المركزي الذي يصبح مقدَّساً بنظر كل الأفراد، بمن فيهم الأقوياء. فمجتمعات الصيادين— قاطفي الثمار البدائية مجتمعات تسودها المساواة ويكون فيها المقدس أعلى من أي فرد، والكل متساوون أمام الصورة الأساسية لمشهد التمثيل. أما اللامساواة الإنسانية فتتفرع عن هذه المساواة الأصلية عندما تبدأ الثروة بالتكدس وعندما يصبح المركز المقدس موضعاً لإعادة التوزيع يمكن لرجل قوي ما أن يستولي عليه[197].

ومن هنا ينشأ العنف، ويقع الخلاف بين الافراد، لعدم وجود مساواة، واضافة الى ما تقدم، تتضمن اللغة في طياتها عنفا رمزيا، يأتي من اللامساواة الانسانية الآتية من شعور أحد الأفراد بالاستبعاد، وهو ما نلاحظه اليوم في العالم المعاصر وفي علاقة الشرق بالغرب، والابيض بالأسود، فعلى الغربي الابيض الشعور بالذنب تجاه من ميزهم واستبعدهم، فـ(التمييز الإيجابي يأتي نتيجة لـ"شعور الرجل الأبيض بالذنب" لأن مبدأ التبادلية الأصلي الذي يميز البشر قد انتُهِك ولأن آخرين قد استُبعِدوا من الحوار الاجتماعي)[198]، ونتيجة لهذا، يعاني عصرنا الحالي (عصر بعد ما بعد الحداثة) من صراعات من هذا النوع، لفقدان مبدأ التبادلية الأصلي، ولهذا، يكون الحل بالعودة اليه.

أما ما يخص خطاب الضحية وتمثلاته المختلفة في مراحل التاريخ وضمن إطار العلاقات بين الشرق والغرب، التي قد تركز على الضحية ومهاجمة الجلاد، بين ايشلمان هدفه وهو بناء(أخلاقيات لمرحلة الـ" ما بعد الألفية" أو " ما بعد الأضحوية" التي نعيشها. ومشكلتنا هي أن الآليات السياسية للمجتمع الليبرالي الديمقراطي لا تكون فعالة الا بين شركاء متساوين نسبيا؛ وبالتالي فإن المقاربة الاضحوية للعلاقات غير المتكافئة التي نجحت في الماضي لم تعد قابلة للحياة اليوم. بكلمات أخرى، علينا أن نتفهم النقمة وأن نعمل على التهدئة من فوعتها؛ لكننا لا نستطيع أن نقبل بها كمصدر للحقيقة)[199].

هذا هو منطلق مقاربته لخطاب الضحية على مستوى الغرب والشرق وفي اي شكل من أشكال هذا النموذج في العلاقات الانسانية، وحل هذا المأزق يكمن عنده في قوله: أستطيع أن أقول باختصار إن أي خطاب يكون مفيداً ما دام يسمح لمشاركين جدد بالدخول في الحوار، ويصير مؤذياً إذا ما استمر هؤلاء المشاركون الجدد في استخدامه بما يلغي الحوار. وحتى الآن يبدو أن فترات استخدام خطاب الضحية عادةً ما تطول أكثر من اللازم، شأنها شأن فترات التضخم في الأسواق المالية. ففي عالم ما بعد الاستعمار، أخَّر الإصرارُ على نموذج الجلاد— الضحية اندماجَ الكثير من الاقتصاديات في نظام السوق العالمي...، فخطاب الضحية يؤدي إلى التعبير عن النقمة بواسطة العنف بدلاً من إعادةِ تصنيعها في نظام التبادل[200]، وقد قارب هذا الموضوع في

الغرب في حالة الهولوكوست والدول التي تعد تابعة لدول الغرب، وفي الشرق توقف عند الصراع الفلسطيني – الاسرائيلي، وأن خطابات الضحايا في الحالات السابقة تنبع من رؤية الجماعة لذاته على أنها ضحية، وهناك في المقابل الجلاد، وأن هذه الرؤية هي ما تعرقل اصلاح العلاقة بين الطرفين، ولا سبيل الى الحل الا في السماح بالحوار والدخول فيه.

وفي هذا المنحى، ينتقد غانس ما بعد الحداثة التي تتبع التفكير الأضحوي، المتمثل في التماهي مع الضحية، وتناقضها بعد ما بعد الحداثة التي لا تتبعه، فهي تنادي بحوار لا- أُضحوي، اذ يعد هذا الحوار مساهما في تخفيف الحقد والكراهية والنفور من الغرب، وفي التعامل مع الجماعات التي تعد ضحايا للغرب وينتهجون طرق المقاومة، يذهب الى أنه لا يمكن حلها بسهولة باحتوائها او مناقشة مطالبها، ولكن يمكن تخفيفها بدمجها في نظام التبادل الاقتصادي الكوني، وتأسيس نظام اقتصادي تبادلي يقوم على أساس التكافؤ والمساواة[201]، ونقول، ربما يكون (التكافؤ والمساواة) أحد سبل الدمج، الا انهما غير كافيين للاحتواء والتخفيف، فالصراع ليس صراعا اقتصاديا، بل صراعا دينيا وسياسيا وجغرافيا وثقافيا، ينعكس في مجال الأدب والفن وتكون له تمثلات في نصوصهما.

ووضع غانس مجموعة من المفاهيم الأساسية لنظرية الانثربولوجية التوليدية، وهي لا تقتصر مفاهيمها على اللغة بل تتعداها الى مجمل أنظمة الثقافة وانساقها المختلفة، وهي[202]: الحدث البدئي، التحليل البدئي، الحب والكره/ الحقد البدئي، الرغبة، الدلالة/ اللغة، المقدس (الدين)، الجماليات (الفن)، الاقتصاد والسياسة. هي نظرية ذات منطلقات لغوية تركز على البدئي بوصفها حدثا أوليا ارجأ العنف بين بني الانسان، وقد قارب هذا المنطلق ليس في اللغة فقط، بل في اقتصاد السوق ونظام التبادل من اجل تقديم بديل يعتمد على المشاركة من دون الاقصاء والتمييز. حتى يتحقق الاستقرار، ويبدو تأثير كل من رونيه جيرار وجاك دريدا واضحا في حديثه عن العنف والمقدس والرغبة، وفي الارجاء وتأجيل العنف، أما سماتها، فيمكن تحديدها بالمساواة والتكافؤ، والتشارك، قبول الآخر، والحوار، والتبادل[203].

الخاتمة :

توصل البحث الى جملة من الاستنتاجات المهمة يمكن إجمالها بالآتي :

– اعتمد فكر بعد ما بعد الحداثي النقدي كثيرا على نظريات النقد الحداثي وما بعد الحداثي، فقد قاربها بمقاربات جديدة ملفتا النظر الى الجوانب غير المقروءة فيها، ليحقق اضافات جديدة لم يلتفت اليها النقد سابقا .

– مع اعتماد نقد بعد مابعد الحداثة على نظريات النقد السابقة في كثير من سماته سواء في الادب او الفن او الثقافة ، إلا انه يسعى الى ان يحقق نهجا وفرادة خاصة به في طبيعة تصوراته واستراتيجياته الابداعية والنقدية ، بما يضمن إنمياز بسمات توسم الفكر بكليته بسمات خاصة تميز المرحلة .

– طورت نظرية الجماليات العلائقية من مفهوم (العلاقة) وأعادت الاهتمام له في النقد الفني وسياق القراءة والتأويل والعلاقة بين المؤلف والقارئ، الذي يعود الى اللغويات والبنيوية والظاهراتية ونظريات القراءة ، عاملا على تطوير هذا المفهوم ليصل الى ما أسماه بـ (العلائقية الاجتماعية) ، إذ ركزت على (العلاقات الانسانية وسياقاتها الاجتماعية).

– يعد مفهوم التفاعل الاجتماعي مرتكزا جوهريا في (العلائقية الاجتماعية) ، بوصفه مجالا رحبا لتحقيق الجانب الجمالي فيها ، وهي بمعنى من المعاني تنضوي تحت نظريات الفن للمجتمع، فتقوم على التفاعل والمشاركة والتواصل وإبداء الرأي والنقد والتقييم للعمل الفني، لإصلاح ذات القارئ وإعادة الحيوية لها.

– اعتماد نظرية الجماليات الأدائية على (الأداء) وهو موجود في مراحل ومجالات فنية سابقة عديدة ، غير أن ما يحسب لـ نقد بعد مابعد حداثي هو توظيفه لمفهوم الأداء في نظرية السرد أو ما يعرف بالسرد الأدائي.

– مفهوم الأداء يمكن التفكير به بوصفه للأفكار الانثربولوجية التي أسس لها غانس واعتمد عليها كثيرا راؤول ايشلمان الذي أسس لمنطلقات السرد والفن الآدائي .

– انطلقت نظرية الجمالية الجديدة من (التكنولوجيا) ، ومع أن هذه الاخيرة ليست وليدة مرحلة بعد ما بعد الحداثة، لكنها ركزت على الجديد في عالم التكنولوجيا ومستجدات التفكير الرقمي والشبكي ورصدت انعكاسه على الفن والأدب الرقمي والانتاج البشري– الآلي للنصوص.

– اختصاص هذه النظريات الثلاث بالجماليات وانطلاقها لتقصي الجمال في الفن والادب المعاصر.

– اعتماد نظرية الانثروبولوجيا التوليدية على الفكر الانثروبولوجي كما هو عند جيرار رينيه الذي تدين له النظرية في كثير من منطلقاتها في اللغة والإشارية والمنظور الواحدي للعلامة الذي يتحدد بأن هناك (وحدة واحدة) بين العلامة والشيء.

– تركز نظرية الانثروبولوجيا التوليدية على العلاقة بين بني البشر والرغبة وإرجاء العنف، ومقاربة ثنائية الجلاد/ الضحية، وخطاب الضحية.

– ركزت نظرية الانثروبولوجيا التوليدية على نقد التفكير الاضحوي في مرحلتي الحداثة وما بعد الحداثة لتخلص الى رؤية جديدة في التفكير(اللااضحوي) ، لتنظر بإيجابية الى الضحايا وأن لهم (هويات ايجابية) واعتماد الحوار بوصفه اسلوبا للتصالح.

الهوامش:

146) ينظر: نهايات ما بعد الحداثة– ارهاصات عهد جديد، اماني ابو رحمة، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط1، 2013: 105.

147) ينظر: الفن المعاصر، جوليان ستالابراس، ترجمة: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي، 2014: 123.

148) الفن المعاصر: 124.

149) ينظر: التكنولوجيا والجماليات– كيف وجهت تكنولوجيا القرن الحادي والعشرين جمالياته؟، أماني أبو رحمة، مجلة المأمون، العدد2، 2021: 4.

150) ينظر: المصدر نفسه: 5.

151) نهاية ما بعد الحداثة– مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن، راؤول ايشلمان، ترجمة: أماني ابو رحمة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة، القاهرة، ط1، 2013: 7– 8.

152) نهاية ما بعد الحداثة– مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن: 10– 11.

153) ينظر: المصدر نفسه: 15.

154) ينظر: أفق يتباعد– من الحداثة الى بعد ما بعد الحداثة، دار نينوى، سوريا، 2014 : 272– 273.

155) ينظر: نهاية ما بعد الحداثة– مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن: 16 –17.

156) ينظر: المصدر نفسه: 25.

157) ينظر: المصدر نفسه: 31–32.

158) ينظر: نهاية ما بعد الحداثة– مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن: 38– 39.

159) ينظر: المصدر نفسه: 45– 46.

160) ينظر: المصدر نفسه: 53.

161) ينظر: نهايات ما بعد الحداثة– ارهاصات عهد جديد: 62– 65.

(162 Beyond Pong: why digital art matters .James Bridle.
https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/18/-sp-why-digital-art-matters

(163 sxaesthetic . http://booktwo.org/notebook/sxaesthetic/
(164 ينظر: Bruce Sterling .AN ESSAY ON the New Aesthetic.
/https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic.
(165 ينظر: https://en.wikipedia.org/wiki/New_Aesthetic: .
(166 ينظر: .James Bridle. The New Aesthetic and its Politics
http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics.
(167 The New Aesthetic and its Politics
(168 ينظر: المصدر نفسه.
(169 ينظر: المصدر نفسه.
(170 ينظر: Network Tense: How to Approach a Contemporary, Technologically-Mediated World
(171 .James Bridle
https://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0017.106?view=text;rgn=main
(172 ينظر: An Essay on the New Aesthetic
(173 Network Tense: How to Approach a Contemporary, Technologically-Mediated World
(174 عصر مظلم جديد- التقنية والمعرفة ونهاية المستقبل، جيمس بريدل، ترجمة: مجدي عبد المجيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2022: 134.
(175 ينظر: http://booktwo.org/notebook/the-new- .James Bridle .The New Value of Text
/value-of-text
(176 The New Aesthetic and its Politics
(177 .Beyond Pong: why digital art matters.
(178 ينظر: Hacking the word. James Bridle. http://booktwo.org/notebook/hacking-the-word
(179 ينظر: Hacking the word
(180 ينظر: المصدر نفسه.
(181 ينظر: المصدر نفسه.
(182 ينظر: Hacking the word
(183 ينظر: المصدر نفسه.
(184 ينظر: Network Tense: How to Approach a Contemporary, Technologically-Mediated World
(185 ينظر: Network Tense: How to Approach a Contemporary, Technologically-Mediated World
(186 المصدر نفسه.
(187 ينظر: المصدر نفسه.

188) ينظر: Network Tense: How to Approach a Contemporary, Technologically-Mediated World

189) ينظر: المصدر نفسه.

190) An Essay On the New Aesthetic

191) ينظر: نهايات ما بعد الحداثة- ارهاصات عهد جديد: 56.

192) حوار حول الشرق الاوسط ومواضيع أخرى، ج1، عمار عبد الحميد وايرك غانس، مجلة معابر الالكترونية: http://maaber.50megs.com/eighth_issue/spotlights_2_a.htm

193) ينظر: حوار حول الشرق الأوسط ومواضيع اخرى، ج1.

194) ينظر: المصدر نفسه.

195) ينظر: نهاية ما بعد الحداثة – مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن: 22.

196) حوار حول الشرق الأوسط ومواضيع أخرى، ج1.

197) المصدر نفسه.

198) ينظر: حوار حول الشرق الاوسط ومواضيع اخرى، ج1.

199) المصدر نفسه.

200) ينظر: حوار حول الشرق الاوسط ومواضيع اخرى، ج2، http://maaber.50megs.com/nineth_issue/spotlights_2a.htm

201) حوار حول الشرق الاوسط ومواضيع اخرى، ج1.

202) ينظر: نهايات ما بعد الحداثة- ارهاصات عهد جديد: 52- 53.

203) للوقوف على هذه المفاهيم وشرحها، ينظر: نهايات ما بعد الحداثة: 60 وما تلاها.

المصادر

- أفق يتباعد- من الحداثة الى بعد ما بعد الحداثة، اماني ابو رحمة، دار نينوى، سوريا، 2014.
- عصر مظلم جديد- التقنية والمعرفة ونهاية المستقبل، جيمس بريدل، ترجمة: مجدي عبد المجيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2022.
- نهايات ما بعد الحداثة- ارهاصات عهد جديد، اماني ابو رحمة، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط1، 2013.
- نهاية ما بعد الحداثة- مقالات في الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن، راؤول ايشلمان، ترجمة: أماني ابو رحمة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة، القاهرة، ط1، 2013 .
- الدوريات :
- الفن المعاصر، جوليان ستالابراس، ترجمة: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي، 2014.

التكنولوجيا والجماليات- كيف وجهت تكنولوجيا القرن الحادي والعشرين جمالياته؟، أماني أبو رحمة، مجلة المأمون، العدد2، 2021.

المواقع الالكترونية

- Beyond Pong: why digital art matters .James Bridle. https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/18/-sp-why-digital-art-matters

sxaesthetic . http://booktwo.org/notebook/sxaesthetic/

Bruce Sterling .AN ESSAY ON the New Aesthetic- https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/

.James Bridle. The New Aesthetic and its Politics- http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics.

The New Aesthetic and its Politics

Network Tense: How to Approach a Contemporary, Technologically-Mediated World- https://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0017.106?view=text;rgn=main .James Bridle

An Essay on the New Aesthetic

The New Aesthetic and its Politics

.Beyond Pong: why digital art matters.

Hacking the word. James Bridle. http://booktwo.org/notebook/hacking-the-word-

An Essay On the New Aesthetic

- حوار حول الشرق الاوسط ومواضيع أخرى، ج1، عمار عبد الحميد وايرك غانس، مجلة معابر الالكترونية: http://maaber.50megs.com/eighth_issue/spotlights_2_a.htm

مجلة دراسات العلوم الاسلامية