المجلة الدولية للإتصالالإجتماعي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
ISSN: 2437 – 1181
EISSN:2710-8139

المجلد 09 / العدد 01 : (2022) ، ص – ص 194 ، 208

الثقافة "المُعولمة" بديلا عن الوعي النقدي (جدل الإمكان والإمتناع)

الوعي الجمالي أنموذجا

"Globalized" culture is a substitute for critical awareness
(Controversy over possibility and abstinence) Aesthetic awareness as a mode

عباس الشارف*

جامعة عبدالحميد بن باديس–مستغانم (الجزائر) ، charefabbas@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/03/01 تاريخ القبول: 2022/03/20 تاريخ النشر: 2022/03/31

DOI : 10.53284/2120-009-001-013

ملخص:

يهدف المقال إلى إبراز البعد النقدي للوعي الجمالي وربطه بسياق النظرية النقدية وممارساتها، وذلك منذ تحريره من النظرية الجمالية الكلاسيكية التي إعتمدت على تحليل الذوق والحكم الجماليين؛ وقد تحدد ذلك البُعد بالجهود التأصيلية التي ربطت الفن بالنظرية الإجتماعية النقدية، وذلك عبر محطات بارزة في تاريخ جدلية العلاقة بين النظرية الجمالية والنظرية النقدية الإجتماعية مُمثلة تلك المحطات في الجهود الحثيثة للجمالية الماركسية من خلال إستثمار أفكار الماركسية المتعلقة بنظريتها حول الفن في علاقته بقوى المجتمع؛ وإسهامات مدرسة فرنكفورت من خلال نظريتها في النقد الإجتماعي وتوريط الفن في العملية النقدية التي طالت المادية ذات البعد الواحد التي طبعت المجتمع الرأسمالي الحديث، وإنتهاءً بجهود علم إجتماع الجمال التي وضعت النظرية الجمالية موضع مُساءلة من خلال الكشف عن تاريخية الوعي الجمالي ومنتجاته.

كلمات مفتاحية: الوعي الجمالي- العولمة - العولمة الثقافية- النظرية النقدية الإجتماعية

Abstract :

The article aims to highlight the critical dimension of aesthetic awareness and link it to the context of critical theory and its practices, since it was liberated from the classical aesthetic theory that relied on the analysis of aesthetic taste and judgment; This dimension was determined by the original efforts that linked art with critical social theory, through prominent stations in the history of thedialectic of the relationship between aesthetic theory and social critical theory. These stations are represented in the tireless efforts of Marxist aesthetics by investing Marxist ideas related to its theory of art in its relationship with the forces of society, and the contributions of the Frankfurt School through its theory of social criticism and the involvement of art in the critical process that affected the one-dimensional materialism that characterized the modern capitalist society, and finally the efforts of The sociology of beauty that puts aesthetic theory into question by revealing the historical awareness of aesthetics and its products.

key words: Aesthetic awareness, globalization, cultural globalization, critical social theory

* **المؤلف المرسل**

1. مقدمة:

تُعد الثقافة "المعولمة" بآلياتها المختلفة نمطا من مظاهر السلوك المختلفة داخل سياقات المجتمع الحديث، وبذلك تمثل أحد إتجاهات الثقافة داخل ذلك المجتمع يتعايش معه الأفراد الذين ينتمون إليه والذين يتأثرون به عبر مختلف وسائل التواصل. ويُعد التواصل مكونا أساسيا من مكونات هذه الثقافة في أسلوب تأثيرها وإنتشارها. وتستند في نشأتها وترويجها، بإعتبارها منتوجا موجها للإستهلاك، إلى سلطة الإعلام وهي على ذلك تمارس تأثيراتها على وعي الفرد من منطلق تأثيرات تلك الوسائل. وهي بهذا تمارس تقاطعات وتبادلات هامة مع الوعي ضمن البدائل المتاحة أو "المقترحة" أمامه. فما شهده العالم وما نشهده من ممارسات الثقافة "المعولمة" في مظاهرها القهرية والإستلابية والإغرائية والنفعية، في نسقها المعقد، لا تعدو أن تكون تعتيما وممارسة إستلابية ضد الفكر النقدي ورد فعل مضاد من الوعي ذاته ضد تلك الممارسة ومظاهرها. فهل يمكن أن تكون أشكال الوعي وتضميناته مما تنتجه هذه الثقافة بديلا عن الوعي النقدي أم أن الممارسات القهرية ضد الوعي لا تنتهي إلا برد فعل نقدي من الفكر تعبيرا عن جوهره وتطلعه يحرر الوعي ويحرر الإنسان ذا البعد.؟

2. الثقافة "المُعولمة" بما هي ظاهرة إعلامية:

لا يمكن إختزال ظاهرة الثقافة "المعولمة"في بعد واحد، ولكن بالتأكيد، أن الترسانة الإعلامية للنظام الإعلامي الجديد، هي عصب وشريان هذه الظاهرة من خلال تشكيل وتوجيه قيمها وإتجاهاتها وأذواقها. فهي تحاول أن تستغل نفوذ وتأثير وسائل وتكنولوجيات الإتصال في تشكيل القيم وتوجيه الوعي أو خلق "وعي بديل"، فهي عبر وسائل الإعلام وزخمها وتأثيرها تحدث"ضجيجا" يُغطي "ضحالة" القيم وهو أمر لا ينكشف إلا حينما يكون المضمون القيمي للإعلام محل مساءلة. ومن مظاهر هذه الثقافة كظاهرة ثقافية مرضية، إن صح التعبير، خلق فن مخادع غير أصيل يأخذ من مظاهر الفن وأشكاله ويُعدم القيم الفنية الجمالية بإعتبارها مظهرا من مظاهر الوعي الأصيل لدى الفرد. فما تنتجه هذه الثقافة الجماهيرية وهو ما تم الإصطلاح عليه في الأوساط الإعلامية والنقدية، من قيم وفن يعتبر هزيلا وزائفا. ويُعتبر هذا الشكل الثقافي بما هو ثقافة بديلة يطرحها التطور التكنولوجي والعولمة جزءاً لا يتجزأ من ظاهرة العولمة في جانبها القيمي وذلك من خلال ممارسات الإدماج والتفكيك والتسطيح وما تطرحه من جدل "الوحدة أم التنوع داخل الوحدة العامية؟" وإن كانت مصطلحات تتطلب التريث والتحليل. (فيذرستون، ثقافة العولمة، ص4)

ويجدر بنا، منهجيا، التأكيد، في صميم تحليل مظاهر وآليات ظاهرة "الثقافة المعولمة"، وهو التوصيف الذي نركز عليه في مقالنا هذا، على التفريق بينه وبين مصطلح "الثقافة العالمية" الأصيلة وبينها وبين "العولمة الثقافية"، وربما كانت المصطلحات كلها تثير المخاوف والشكوك التحليلية. فإن كان الحديث عن "ثقافة عالمية" يتطلب مزيدا من التحفظ على المفهوم، فإنه بالمقابل شيء يستدعي تناوله بجدية وإكتشاف طاقاته الكامنة. يقول "أنتوني سميث" من خلال مقاله "نحو ثقافة عالمية" ضمن

كتاب: ثقافة العولمة، من إعداد مايك فيذرستون " إن المشكلة الأولية فيما يتعلق بمفهوم "ثقافة عالمية" هي مشكلة معاني مصطلحات. فهل نستطيع أن نتحدث عن "ثقافة" بصيغة المفرد؟ وإذا كان المقصود بلفظ "ثقافة" هو نمط حياة جماعية أو رصيد من المعتقدات والأنماط والرموز والقيم، فإننا لا نستطيع أن نتحدث إلا عن "ثقافات" وليس مجرد "ثقافة" فنمط الحياة الجماعية أو رصيد المعتقدات وما إلى ذلك كلها مفاهيم تفترض أنماطا وأرصدة مختلفة في عالم من الأنماط والأرصدة؛ لذا فإن فكرة "ثقافة عالمية" لا تنطبق عمليا إلا بين الكواكب. وحتى إذا كان المفهوم يتعلق ضمنيا بالبشر في مقابل سائر الأنواع، فإن الإختلافات بين قطاعات البشر من ناحية نمط الحياة ورصيد المعتقدات تعتبر أكبر والعناصر المشتركة أكثر عمومية من أن تسمح لنا بتصور وجود ثقافة عالمية." (فيذرستون، ثقافة العولمة، ص163) وإن كان تصور "ثقافة عالمية" كشكل ثقافي قيمي لا ينفصل عن تصور وحركة الدولة كإطار سياسي، بإعتبار الدولة هوية في جوهرها، خاصة عقيدة الدولة القومية وكان الأمر يتطلب إيجاد إطار مرجعي لـ"ثقافة فوق القومية" بدلا لإطار "الثقافة القومية" وقد شكل فضاء لبلورة تصورات بشأن ثقافة جامعة وقد كان هذا يواجه عقبتين تمثلتا في القومية السوفييتية والرأسمالية الأمريكية. (فيذرستون، ثقافة العولمة، ص164) ولكن يبقى ما تطرحه العولمة من وسائل وتكنولوجيات وتدفقات يمكن أن يُسهم بشكل ما في الدعوة إلى ثقافة عالمية وإبراز مجالها الحضاري.

إن إختيارنا للفظ أو مصطلح"المعولمة" لإعتقادنا بأنه مفهوم مختلف عن "العالمية" لأن الأخيرة تتطلب جهودا أصيلة في تقريب التواصل والتبادل الفكري والإنساني والإجتماعي بين مختلف الثقافات الإنسانية، ولأن الأولى تمثل تهديدا لجوهر الثقافة لدى الإنسان بإعتبارها ظاهرة أصيلة تقوم على التنوع، ويُعد، أيضا، أكثر أصالة ويؤسس للإختلاف رغم شموليته وتقبله من مجتمعات كثيرة وثقافات مختلفة، على سبيل المثال الأعمال الفنية والآداب العظمى العالمية، فالآداب والفنون العالمية هذه لم تُعرف بهذه الخاصية إلا لكونها تعبر عن خصوصيات مجتمعاتها الإنسانية وثقافاتها المغايرة والفريدة. في حين أن مصطلح "المعولمة" في سياق مقالنا، يعني أن الشكل الثقافي السائد والمؤثر بما يملكه من مضامين وقيم ثقافية وفنية، والمروَج له إعلاميا بشكل لافت، لا يعبر عن القيم الحقيقية لكل التدفقات الثقافية والفنية التي تنتجها ظاهرة العولمة، لذا كان هذا المفهوم أميل إلى ما هو معولم ومتجانس ويؤسس له، ولقد ورد مفهوم المعولم" مرادفا لمصطلح "المتجانس" في كتاب (بول هوبر" نحو فهم للعولمة الثقافية"، ص116) وبالتالي، فإن "العولمة الثقافية" بما تشير إليه من ظواهر تداول التدفقات والقيم والتأثيرات التي تمارسها والإستجابات المختلفة لها تبقى أكثر أصالة في جوهرها مما يُروج منها. وهو مصطلح ركز عليه "بول هوبر" في نصه السالف الذكر، وما توصل إليه من تحليلات وإستنتاجات يُعد ذا قيمة كبيرة في سياق هذا المصطلح، وفي سياق تحليل ظاهرة "العولمة الثقافية"بإعتبارها نتاجا أو شكلا من أشكال العولمة. ففي خاتمة نصه يطرح بول هوبر سؤالين حول "العولمة الثقافية" إشتغل عليهما على مدار نصه: ما العولمة الثقافية؟ وما طبيعة العلاقة بين الثقافة والعولمة؟

نجد في كتاب "هوبر" توصيفا للعولمة الثقافية بإعتبارها ثقافة كونية ذات علاقات ثقافية متبادلة متداخلة، وعلى الرغم من أن ذلك قد يكون توصيفا دقيقا للحالة المعاصرة، إلا انه لا يفسرها؛ ولذا نحن في حاجة إلى التعمق قليلا وأن نعترف بأننا لا نستطيع أن نفهم العولمة تماما من خلال الموشور الثقافي. وبينما الشكل الثقافي من بين كل أشكال العولمة هو الذي نمارسه على نحو يومي، وبينما هو الأكثر وضوحا، علينا على الرغم من ذلك أن نضع بإعتبارنا جوانبه وأبعاده الأخرى. بهذا المعنى، فإن الأشكال الإقتصادية والسياسية للعولمة أقل سهولة في إكتشافها، رغم أن ذلك لا يعني أن ممارستنا لها ملموسة على أي نحو بدرجة أقل."(هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص ص 239-240)ويحيل هذا التوصيف إلى مسألة مهمة وهي الربط بين الثقافة والعولمة بمختلف آلياتها وأبعادها. إن أبعاد العولمة هذه متداخلة بإستمرار، وعليه فإن ذلك يتطلب إستشرافا متعدد المجالات حتى عندما يكون تركيزنا على العولمة الثقافية. على سبيل المثال، كثير من المنتجات الثقافية التي نقابلها بدءا من برامج التليفزيون وإنتهاء بالسلع الإستهلاكية، هي كونها نتاج الأبعاد الإقتصادية والتكنولوجية والسياسية للعولمة... عمليات العولمة الثقافية ليست بمعزل بعضها عن البعض، جميعا مُتواشجة مع أبعاد وعمليات أخرى للعولمة." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص240) فلا يمكن أن نتلمس مفهوما للعولمة القافية إنطلاقا من التركيز على خصوصيات الثقافة بإعتبارها نتاجا قيميا وإهمال كل تلك الأبعاد.

وهو ما بلوره "هوبر" في الإشكال الثاني عن العلاقة بين الثقافة والعولمة، يقول هوبر"بالنسبة لطبيعة العلاقة بين العولمة والثقافة، فلا بد من الإعتراف بأن عمليات العولمة لا تُعرّف الثقافة في المرحلة المعاصرة، وإنما هي التي تشكلها بالأساس، بعبارة أخرى، الثقافات سواء كانت قومية أو دينية أو محلية..أو غير ذلك، لها تاريخ ويتم سبكها في مجمل المساعي الإنسانية كما يثريها إنهماكنا في عمليات العولمة وتأثرنا بالتدفقات الثقافية." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص240)إن الطابع الجدلي للعولمة الثقافية يتطلب تشريح كل"التدفقات الثقافية لكي نعرف مكوناتها(أفكار، صور ، أصوات، رموز، بشر، رأسمال، منتجات)، وما إذا كانت كونية أو محلية أو إقليمية في طبيعتها، وأن نضع في إعتبارنا مستوياتها المختلفة من حيث مداها وحجمها. عملية الإستقصاء هذه سوف تكشف لنا بالتأكيد عن الأصول المتعددة والمتنوعة للتدفقات الثقافية المعاصرة، وكذلك عن طبيعتها ذات الإتجاهات المتعددة. وهذا بدوره يساعد في زعزعة فكرة وجود ثقافة كونية واحدة موحدة. حتى إذا قبلنا أنه سيكون هناك دائما لاعبون وقوى دائمة تثري هذا الجانب من العولمة، فإن ذلك لا يستبعد إمكانية وجود تدفقات موازنة إلى جانب قوى مقاومة." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية،ص ص 240-241) إن هذا التوصيف للعلاقة بين الثقافة والعولمة يجعل مشروعية التساؤل ممكنة من جديد حول: "العولمة الثقافية" و"الثقافة العالمية" بالمفهوم الذي يقترب من طرح أنطوني سميث في نصه "العولمة الثقافية".؟ وذلك بالإستناد إلى مختلف التأثيرات والتدفقات والإسهامات المعقدة المطروحة اليوم.

إن الجدل بشأن هذه المفاهيم الثلاثة يمكن حسمه بتتبع تحليلات "هوبر" القيمة في نصه المذكور-دائما- من خلال تحديد بعض النتائج الأساسية:

1-"الثقافة المعولمة" وهو التوصيف الذي ركزنا عليه في مقالنا يتحدد مضمونه في كونه، كما أسلفنا، يعني أن الشكل الثقافي السائد والمؤثر بما يملكه من مضامين وقيم ثقافية وفنية، والمروَج له إعلاميا بشكل لافت، لا يعبر عن القيم الحقيقية لكل التدفقات الثقافية والفنية التي تنتجها ظاهرة العولمة، لذا كان هذا المفهوم أميل إلى ما هو مُعولم ومتجانس ويؤسس له.

2-"العولمة الثقافية" هي ظاهرة معقدة بحيث هناك تدفقات ثقافية متوازنة ومعقدة. يطبعه"تاثير متبادل بين الكوني والمحلي." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص41) تسير بالمجتمعات الإنسانية نحو كونية متعددة يبرز فيها بشكل لافت دور الأفراد فإلى جانب المنظمات والمؤسسات والهيئات الدولية "ستكون هناك طرق وقنوات عدة يسهم فيها ومن خلالها الناس العاديون في التواصلية الكونية." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص243)"إن التدفقات الثقافية والشبكات والأسواق الرأسمالية، إلى غير ذلك من التطورات التي تولد أشكالا تعددية من التواصل الكوني، إنما ينشغل بها ويسهم فيها الأفراد والجماعات والمؤسسات في أطر مختلفة، والمواقف الثقافية هي التي ستحدد الشكل الذي يتخذه التفاعل. وبإعتبارنا كائنات ثقافية وفاعلين في مواقع معينة، فنحن لسنا سلبيين ولا محايدين." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص247)ما يبرر ببزوغ وعي كوني. (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص244) إن ما يكون ملائما بشكل جيد، كما يقول هوبر، هو" النظر إلى العولمة بإعتبارها مصطلحا أو مفهوما شاملا، يصف التطورات الدولية والعابرة للحدود القومية والإقليمية والمحلية والكونية، ذات البعد الثقافي، كما يصف التطورات المضادة مثل أشكال التماسك الثقافي. يتبع ذلك أن العولمة الثقافية ليست حالة واحدة متكاملة، وإنما هي مجموعة متعددة الجوانب والأبعاد، من عمليات وتوجهات مترابطة متبادلة الإختراق والتغلغل." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص247)

3-"الثقافة العالمية" هي ما تتطلع إليه الثقافات من خلال تبادلات وتدفقات العولمة على أسس عادلة ومتوازنة وأكثر إنسانية وقد تكون العولمة الثقافية بتأثيرها السائد رافدا جوهريا لها.

هذا يدعو إلى مزيد من الفهم للعولمة الثقافية "بما يمكن من تحديد مدى دقة المزاعم بأن الإنغماس في العمليات الكونية يؤدي كذلك إلى المجانسة والتهجين والإنسحاب الثقافي والكوزمبوليتانية." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص248)كما لا ينبغي أن نغفل حقيقة مهمة إن"تناولنا للتدفقات الثقافية ينبغي أن لا يفقد الرؤية الحقيقية أن الرأسمالية والدوافع الإقتصادية والمالية وراء الكثير من الإنتاج الثقافي، كما إنها وراء إتساع صناعة الإتصالات، وتشجع الكثير من الناس على الهجرة، وبالمثل لا بد من الإعتراف بأن بعض التدفقات ينبع بشكل واسع من مصادر بعينها أكثر من غيرها." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص248)

ولا يفوتنا في خضم حديثنا عن أي شكل من أشكال التبادل الثقافي في إطار العولمة التأصيل التاريخي للظاهرة . تاريخيا لقد كانت سنة 1945 أمرا فاصلا، كما يقول أنتوني سميث في مقاله السالف الذكر "نحو ثقافة عالمية"، أشعت الفكرة "من بين أنقاض أروبا المقسمة والعالم. أما ما قبل 1945 فكان لا يزال من الممكن الإيمان بأن الدولة القومية المتوسطة الحجم هي معيار التنظيم البشري في الحقبة الحديثة وأن الثقافة القومية هي هدف البشرية وسمتها النهائية. وكان ظهور عالم قوامه شعوب سمة كل منها الإستقلال والتجانس والحرية وتتعاون فيما بينها في عصبة الأمم، هو أسمى غايات البشرية وضمانة العدالة السياسية من خلال التنوع والتعددية. وجاءت الحرب العالمية الثانية لتقضي على هذه الرؤية وهذا الأمل." (فيذرستون، ثقافة العولمة، ص164) إن" الإمبرياليات الثقافية الأسبق تمثل إمتدادا لأحاسيس وإيديولوجيات عرقية أو قومية، من فرنسية وبريطانية وروسية وغير ذلك. (فيذرستون، ثقافة العولمة، ص168) "..و لم تكن عالمية ولا كونية. فقد كانت مقيدة بأماكنها الأصلية وكانت تحمل معها خرافاتها ورموزها لكي يعترف بها الجميع ويحاكوها. أما الثقافة العالمية الناشئة اليوم فهي غير مقيدة بمكان أو زمان، فهي بلا سياق، وهي مزيج حقيقي من العناصر المتفرقة المستمدة من كل مكان ومن اللامكان ومحمولة على مركبات نظم الإتصال العالمية الحديثة." (فيذرستون، ثقافة العولمة، ص168)"في هذا السياق تمثل التكنولوجيا الرقمية قفزة هائلة إلى الأمام في الإتصال العالمي." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص94) يضاف إلى ذلك أن "الإنترنت وسيلة أخرى من الوسائل التي وفرتها تكنولوجيات المعلومات والإتصال المعاصرة من أجل مجتمع أكثر تواصلا." (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص95) دون أن ننسى كما ذكر أنتوني سميث "الإنقسام الرقمي" عدم المساواة في فرص الوصول إلى تكنولوجيا المعلومات والإتصال. (هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ص102)

ولما كانت الحضارة المعاصرة يغلب عليها الطابع التكنولوجي فقد غلبت عليها مظاهر النزعة الشيئية المتعلقة بالحصول على الأشياء(السلع والمتع) وإستهلاكها، فطابع الشيئية يجعل من الحضارة ذات إتجاه نفعي مادي إستهلاكي. لقد إفتتح "روجر روزنبلات" بوصفه محرر كتاب "ثقافة الإستهلاك" مقدمته المطولة بحادثة من قصة "جاتسبي العظيم" للمؤلف "إف. سكوت فيتزجيرالد"، و"رجل من ذوي الأملاك" لجون جالسورثي، بالإضافة إلى قصيدة "أغنية القميص" في خاتمة مقدمته للشاعر الإنجليزي"توماس هود" وهي أشكال فنية، يبين من خلال ذلك كله إندهاش بل جزع العقل والمشاعر تجاه التأثيرات والإغراءات التي تمارسها السوق الإستهلاكية التي تطبع حضارتنا. وهو ما يعبر من وجهة نظرنا على مسألتين:

أ- الطابع الإستهلاكي اليوم إلى حد الغرق وتأثيره الكبير مرتبطا بالدعاية الإعلامية.

ب- قدرة الفن على إستجلاء وتصوير ذلك التأثير ومن ثم القدرة على تخفيف حدته على عقل ومشاعر المتلقي، وتشكيل وعي مضاد.

يقول روزنبلات"أن تمتلك أو لا تمتلك" لأن ما تمتلكه يذكرك بما لا تمتلكه ويدفعك دفعا للحصول عليه، وهكذا يستمر قانون الشهوة ويتواصل خفقانها، "إن التشويق الذي تعيشه في الحاضر يجرك إلى ما كنت ترغب فيه في الماضي، ثم يدفعك بعد ذلك إلى الدعاء أن يتحقق في المستقبل. فالأشياء موجودة وغير موجودة. إنه أساس غريب لأي حضارة ولكنه فعال." (روزنبلات، ثقافة الإستهلاك، ص8) ففي ظل هذا المد الإستهلاكي والتأثير الإعلامي المبالغ، فالرفاهية تُعتبر من الضروريات لتحل محل كل ما هو أساسي وضروري في الحياة تنافسه، بل ربما تقصيه من الطلب والتحقيق. (روزنبلات، ثقافة الإستهلاك، ص10) ويستتبع هذا في مجال الفن أن يكون تحت الطلب ما هو مؤثر في الجمهور بدل ما هو جميل فنيا، من هنا يكون العمل الفني خاضعا، بدوره، لشروط التسويق ويخضع لشروط السلطة الإعلامية ويتأثر بها مع أنه شيء يختلف عن الأشياء والسلع الإستهلاكية. ويتناول "إدغار موران" هذه المسالة في كتابه "في الجماليات" فكما يقول "موران" شهد الفن " تبعية متنامية للسوق؛ فتحول العمل الفني إلى سلعة. يعارض الفنان المتفرد بشكل قوي-في الغالب- حضارة المال التي يتوقف عليها. يمجد حريته وأصالته وإبداعه في عالم غير المثقفين الذين يشترون منه مع ذلك أعماله الفنية." (موران، في الجماليات، ص33) لقد إرتبطت إنتاجية الفن عبر سيرورة وحلقة دائرية مؤثرة، فيما يتعلق مثلا بفن الرسم" يعتمد عمل الرسام على السوق، وبالتالي، على التاجر. فالتاجر هو من ينتقي الرسام وفقا لما يعتقد أنه ذوق المشترين. إذا كان ذا بصيرة، فسيكتشف موهبة غير معروفة وسينجح في جعلها مشهورة...وبالمثل، يعتمد نشر عمل الكاتب على الناشر." (موران، في الجماليات، ص35) أما في مجال الفن السينمائي" لقد أنشات السينما نظاما صناعيا للإنتاج-التوزيع-الإبداع، يحركه منذ البداية البحث عن الربح الأقصى. تُعتبر "هوليوود" منشأ ومكان هذا النظام. لم يعد العمل فرديا تماما، بل ثمرة تعاون كتاب السيناريو والحوارات والمخرجين والمصورين والمحررين والموسيقيين ومصممي الديكور. لا يمكن أن يتم إخراج الفيلم إلا بموافقة المنتج على أساس سيناريو ما، وإختيار مُمثل-غالبا- ما يفرضه المنتج، وإختيار المخرج." (موران، في الجماليات، ص37) ونجاح الفيلم وتحقيقه للربح مرتبط بإرضائه لجمهور واسع من المتلقين. لقد حاول النظام الإقتصادي التجاري الرأسمالي إحتواء الإبداع الفني تحت مسمى "الصناعات الإبداعية" وهو مصطلح ينحدر من خدعة المزج بين مصطلحين هما "الفنون الإبداعية" و"الصناعات الثقافية" والمفهوم الأخير تم إستخدامه من قبل مدرسة فرانكفورت لنقد مناخ الإبداع الذي خلقه النظام الرأسمالي الإستهلاكي القائم على الدعاية والإشباع الجماهيري المرتبط بالربح التجاري. ويقوم مفهوم "الصناعات الإبداعية" على فكرة أساسية هي أن الفن سلعة موجهة للإستهلاك والإشباع، أي موجهة إلى السوق_المستهلك، فهو يضع الفنون(الثقافة) في صلة مباشرة مع صناعات ضخمة مثل الترفيه الإعلامي، أي السوق، وهو ما يشير إلى إمكان تجاوز التمييز بين النخبة/الجماهير، الفن/الترفيه، الراعي/التجاري، المبتذل/الرفيع، في محاولة لتنميط الفنون وتقديمها ليتذوقها غالبية الجمهور، وبالتالي، تحويل ما هو نخبي إلى جماهيري، والقضاء على تلك الهالة التاريخية التي كانت تحيط الفن والفنانين.(هارتلي، الصناعات الإبداعية، ص ص7-54) لكن داخل ذلك المعترك يطل الإبداع الأصيل برأسه،

سنبقى نشهد أو نترقب أعمالا عبقرية أصيلة تشق طريقها طالما وُجد مدافعون عن العبقرية الفنية الأصيلة عند فئة تقاوم مثل ذلك النظام مستغلة الإمكانات الحقيقية للعولمة للترويج لتلك الأعمال ونشرها، والكشف عن تلك العبقرية، طالما " أن هذا النظام التجاري المفرط والبيروقراطي، الذي أضحى مهيمنا، يواجه منافسين ناجعين يتمثلون في إزدهار دور نشر حرفيين صغار ينجحون في نشر عمل ناجح تجاهلته دور النشر الكبيرة"(موران، في الجماليات، ص36) بالإضافة إلى إنتشار مؤسسات وجمعيات غير تجارية تركز على التواصل إنسانيا وتعمل على مساعدة الإبداع ونشره على نطاق واسع من دون تقييدات قانونية أو تجارية بالإعتماد على النشر الرقمي من دون هدم للملكية الفردية، ما يشكل مناخا عاما يفلت من الأدلجة ومن السيطرة عليه تجاريا في محاولة لإعادة بناء ثقافة حرة عبر تلك المبادرات والجهود.(لورنس، ثقافة حرة: طبيعة الإبداع ومستقبله، ص ص 410-438) على نحو ما يعمل "النشر المفتوح" الذي تقوم عليه مراكز الوسائط المستقلة بإعتباره منصة لتبادل المعلومات من خلال تغطية الأحداث الدولية والتفاعل معها بالإعتماد على مساهمة الأفراد عبر إرسال مقالاتهم وتعليقاتهم، ويكون النشر المفتوح عبارة عن منتدى مفتوح للناشطين للنشر والتواصل بين مختلف الفئات والأفكار، وقاعدة للعمل المشترك من أجل بناء فكر حر، وهو ما يمكن أن يكون أساسا للفكر المعارض للعولمة؛ فمن المناسب أن تكون معارضة رأسمالية عالمية متناثرة هي نفسها متناثرة، لها مواقعها المحلية، وغير المركزية. فإذا كانت قوة الشركات في كل مكان ولا مكان، مرتحلة ومتناثرة، فينبغي أن تكون معارضة تلك القوة على شاكلتها.(هارتلي، الصناعات الإبداعية، ص ص96-98) وتنسجم فلسفة مراكز الوسائط المستقلة للنشر المفتوح بالضرورة مع أسسها التقنية في إطار حركة المصدر المفتوح، فكلاهما يرى بالضرورة أن من الممكن، بل ويجب الوثوق، بأن أي شخص مبدع ومسؤول. فالبرمجية مفتوحة المصدر تمثل دعامة للناشطين في مجال الإنترنت.(هارتلي، الصناعات الإبداعية، ص ص106-107) وحتى داخل ذلك النظام ذاته يحتاج تحقيق الربح أحيانا إلى العبقرية ويضرب "موران" مثالا بهوليوود فقد إستعانت بكتاب سيناريو ومخرجين مبدعين، وبرغم من ممارستها الإقصاء في بعض الأحيان، لم تستطع أن تمنع عبقرية شارلي شابلان. (موران، في الجماليات، ص38) .كما يشهد مجال السينما "تطور توزيع مستقل وبشكل هامشي يُمكّن، على المستوى الدولي في قاعات عرض صغيرة، الأعمال السينمائية العظيمة والجميلة من أن يكون لها جمهورها العاشق والمتنور." (موران، في الجماليات، ص39) لقد عبر "موران" عن هذا الجدل بين الإبداع وشروط الربح المتعلقة بالسوق بقوله"من الآن فصاعدا، وعلى نحو متنام، يوجد الفن في معركة –غالبا- ما يحتاج فيها إلى تعاون مع ضده: الربح." (موران، في الجماليات، ص39) وبالمقابل سيظل الصراع مستمرا بين الطرفين، فإذا غدت معرفة أدوات التلاعب بالوعي وآساليبه متاحة لعدد كبير من الناس، فستصير ممكنة أعمال المقاومة المشتركة، وسوف يبتكر المتلاعبون بالوعي أدوات جديدة وآساليب جديدة، وسيصير صراع قلة تملك المال والتنظيم ضد جمهور هائل من الناس المبتكرين والمبدعين تفكيرا خلاقا.(سيرجي، التلاعب بالوعي، ص 32).

3. الوعي الجمالي بما هو وعي نقدي(الوعي الجمالي، الإبداع، التدفقات الثقافية):

إن الوعي الجمالي، في ظاهره، يبدو أبعد ما يكون عن التأثير في الواقع ومقاومة أشكال الفكر الهزيل والفن الزائف، وما تنتجه الثقافة المعولمة في عمومها من إستلاب فكري وحضاري وإنفعالي وما تمارسه مظاهر ذلك الإستلاب من تأثير على الأفراد، وهذا التصور المأخوذ عن الفن يجد تبريرات من كون الفن نظرة حالمة للواقع ويعتمد على التخيل والإنفعالات الوجدانية بما يمثل تخليا أو هروبا من الواقع. فالفن بهذا، ينتج واقعا غير الواقع الذي يمارس تأثيرا عنيفا على الأفراد. ولكن الوعي الجمالي إقترن، خاصة في مرحلة الفكر الإجتماعي الحديث بالنزعات الإجتماعية النقدية الرافضة للهيمنة الفكرية والإجتماعية. وسنحاول رصد هذا المشهد الثقافي أو الفكري بالبحث في أصوله ومرجعياته الفلسفية والأكاديمية من خلال ثلاث علامات فارقة ودلالة كل منها مجتمعة والتي تمثل في حد ذاتها تسلسلا تاريخيا لرصد هذه الظاهرة.

لقد إرتبط الوعي الجمالي بإعتباره جزءا من العملية الإجتماعية النقدية **بالجمالية الماركسية** وبالنظرية النقدية الإجتماعية خاصة مبادئ وتراث **مدرسة فرانكفورت**، ومن ثم بالبحوث حول **علم إجتماع الجمال**.

يرتد علم الجمال الماركسي إلى تراث الماركسية خاصة إلى تأثيرات ماركس ولينين، ويتحدد موضوع علم الجمال الماركسي اللينيني ومهامه أساسا في التمثل الجمالي للعالم، ويتألف موضوعه النوعي من ثلاثة جوانب لا إنفصال بينها: 1- الجمالي في الواقع الموضوعي2-الجمال الذاتي(الوعي الجمالي).3- الفنون. فعلم الجمال يدرس جوهر هذه الجوانب جميعا، وإنتظامها، ومظاهرها المحسوسة في وحدتها الجدلية. ويؤمن علم الجمال الماركسي اللينيني بأن الأساس الموضوعي للتمثل الجمالي للعالم هو نشاط الإنسان الإبداعي العملي والغرضي. ففي هذا النشاط يتطور جوهر الإنسان الإجتماعي وقواه الإبداعية، التي تهدف إلى تحويل الطبيعة والمجتمع، تطورا متناسقا وشاملا وحرا. أما الجانب الذاتي للتمثل الجمالي فيعتبره علم الجمال الماركسي اللينيني أشكالا معينة من إنعكاس وتجسد العمليات والعلاقات الجمالية الموضوعية. والفنون والنشاط الفني جزء من علم الجمال وأكثر جوانبه جوهرية. ويعتبر علم الجمال الماركسي اللينيني الفنون وحدة من العمل الإبداعي طبقا لقوانين الجمال والوعي والتأمل الفنية، ومن ثم فهو يصف الفنون بأنها شكل خاص لتمثل العالم. ويرتبط علم الجمال في الصميم عند تحليل جوهر الفنون وقوانينها، بكل العلوم الخاصة والنظرية والتاريخية للفنون. وعلم الجمال، من هذا المنظور، علم إيديولوجي يجد مهمته الرئيسية في حل مشكلة علاقة الوعي الجمالي والفنون بالوجود الإجتماعي، أي الحياة الإنسانية، ويهتدي علم الجمال الماركسي اللينيني بالمنهج المادي في حل هذه المشكلة، فهو يكشف بطريقة علمية عن الجوانب المختلف لطبيعة الفنون، وكذلك عملية الإبداع الفني، وأصل الفنون، وجوهرها وعلاقتها بأشكال الوعي الإجتماعي الأخرى، والإلتزام في الفنون وإرتباطها بالشعب وقوانينها التاريخية، وخصائص الصورة الفنية، والعلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون في الفن، والمنهج الفني والأسلوب، والمبادئ الأساسية للواقعية الإشتراكية...والمهام الرئيسية لعلم الجمال الماركسي اللينيني هي القيام بتحليل وتعميم علميين عميقين للعمليات الجمالية في الأزمنة الحاضرة، وإيجاد حل إيجابي لمشكلة صهر الفرد

المتطور على نحو شامل ومتسق في المجتمع الشيوعي. (لجنة من العلماء والأكاديميِّين السُّوفياتيِّين، الموسوعة الفلسفيَّة، ص ص305-307). ويهتم علم الإجتماع الماركسي بتحديد تأثير الشروط المادية على الوعي الجمالي مما يعني أن الوعي الجمالي هو شكل من أشكال الوعي الإنساني والثقافة، ومن ثم يتأثر بالشروط المادية للحياة الإجتماعية، لذا كانت مهمة علم الجمال هي تحليل الشروط المادية المحيطة والمؤثرة في تشكيل الوعي الجمالي، وذلك عكس الجمالية المثالية وخاصة الألمانية بتأثير هيجل وكانط التي انصب إهتمامها على تحديد الجميل.(جماعة من المؤلفين، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ص74) إن الشروط المادية من خلال المادية الجدلية للفكر الماركسي يستوعبها مفهوم "البنية التحتية" وما يرمز إليه من وسائل وشروط مادية، أما الوعي الجمالي فيستوعبه مفهوم "البنية الفوقية" وما يرمز إليه من الأشكال المختلفة للوعي والثقافة، وهدف الفن لا ينفصل عن تصورات علم الجمال الماركسي في كون مهمته الأصيلة تحرير الإنسان من أشكال الإستلاب والإغتراب التي تأسره والتعبير عن المثل العليا للمجتمع.

تُعد مدرسة فراكفورت حركة فلسفية وإجتماعية ألمانية إرتبطت بمعهد للبحث الإجتماعي أسس ضمن جامعة فرانكفورت 1923. من أقطابها "هوركهايمر" الذي أصبح مديرا للمدرسة عام 1930، "تيودور أدورنو"، "ماركيوز". وتدعو المدرسة إلى تعريض كل مذهب واحدي الأبعاد إلى النقد، حتى الماركسية، وعلى إعتبار أن النظرية ومفاهيمها نتاج لعمليات إجتماعية، يتعين على النظرية النقدية أن تقتفي أصولها. في عام 1934 توقف المعهد، وهاجر هوركهايمر، فضلا عن أدورنو وماركيوز، وقد أعيد تأسيسه في نيويورك تحت إسم "المدرسة الجديدة للبحث الإجتماعي". ظهرت عدة أعمال مهمة خلال فترة المنفى: كتاب ماركيوز العقل والثورة1941 والعمل الجماعي الذي أسهم فيه أدورنو "الشخصية المتسلطة"1950. في الخمسينيات عاد المعهد إلى مقره الأصلي، وفي حين مكث ماركيوز وآخرون في نيويرك، رجع هوركهايمر وأدورنو إلى فرانكفورت حيث شغل أدورنو منصب مدير المعهد من عام 1958 إلى 1969. ويعتبر "يورغن هابرماس" أحد الشخصيات القيادية المعاصرة للمدرسة الذي إتسمت أبحاثه بإستمرارية الكشف عن الممارسات الإيديولوجية وممارسات الهيمنة المتخفية خلف الفكر والعلم حيث أكد أن العقل التنويري قد أصبح أداة للإضطهاد، كما دافع عن بناء تواصل يشتمل على كل الذوات العقلانية ويتحرر كلية من الهيمنة. ولأن المدرسة تعتقد بوجه عام بأن العلم والوضعية قد فسدتا بسبب الإهتمامات غير النظرية، وأن العقل قد أصبح قمعيا، فإن أنصارها لم يستطيعوا دون تحفظات قبول رؤية "ما كس فيبر" بأنه يتوجب على العلم أن يكون خاليا من القيم، بأن يتجنب الأحكام القيمية بخصوص ما يدرسه من بشر ومؤسسات، في حين أن العلم يجسد أصلا أحكاما قيمية، مثل تفضيل هيمنة التقانة على الطبيعة الذي يظهر بديهيا إلى حد أنه لا يبدو حكما قيميا إطلاقا، بل مجرد تقانة محايدة للعلم.(تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، ص ص640-641)

يمكن تحديد إسهامات مدرسة فرانكفورت في الجمالية من خلال النظرية النقدية لها وخاصة بتأثير كل من أدورنو وماركيوز فيما يلي:

1-تأسيس الجمالية كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية الذي هو جوهر الحضارة الغربية الحديثة.(بسطويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص ص28-33)

2-الإنتقال من الإستيطيقا النقدية إلى نقد الثقافة بما هي سياق يحدد مضامين وأشكال(الإستلاب والإغتراب) الفعل والإنتاج داخل المجتمع الحديث، من خلال العمل على خلق ثقافة مضادة مغايرة يكون إحدى أدواتها الفن الأصيل.(بسطويسي، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ص ص78-90)

وتُعتبر إسهامات أدورنو وماركيوز في مدرسة فرانكفورت ذات قيمة نقدية وجمالية، فأدورنو يؤكد على أهمية بناء نظرية جمالية ترتبط بجوهر الفن تستعين برؤية فلسفية منهجية لفهم ما ترمي إليه التجربة الجمالية.(أدورنو، نظرية إستيطيقية، ص ص166 و527) وأكد على أهمية الفن في التحرر ومقاومة الأراء الإستيطيقية التي تخدم أغراض الصناعة الثقافية القائمة على الإشباع الجماهيري الواسع، والفن الموجه إلى الإستهلاك.(أدورنو، نظرية إستيطيقية، ص504) وتُعتبر إسهامات ماركيوز بدورها ذات قيمة كبيرة، بالإضافة إلى مواصلته للإتجاه النقدي في الوعي الجمالي للمجتمع الحديث بمختلف أشكال الإستلاب التي تنتجها نظرياته ومؤسساته، نجد إعادة قراءته أو نقده للجمالية الماركسية بإعتبارها أحد الأصول للنظرية النقدية في الجمالية من خلال نصه "البعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية"، وحتى لا يخرج الطرح الماركسي عن نهجه وهدفه المتمثل في تحرير الإنسان من أشكال الإغتراب التي نسجها حوله النظام الرأسمالي للمجتمع الحديث. وإنحرافه عن غايته بعد أن سقطت الجمالية الماركسية في أدلجة الفن وربطه بالنظرية المادية الماركسية وأهدافها الإجتماعية والسياسية من خلال تركز كل إهتماماتها بالطبقة البروليتارية وقيمها، وبالشروط الإجتماعية والإقتصادية التي تحكم العلاقات الطبقية داخل المجتمع. فتحرير الوعي الجمالي من أدلجة الفن، بالنسبة لماركيوز، هو مسعى جوهري من مساعي تحرير الوعي الإنساني وليس تحرير وعي طبقة إجتماعية معينة. إن تبعية الفن للواقع كما تتصورها الجمالية الماركسية كثيرا ما تفقد الوعي الجمالي إستقلاليته وتحجب عنا فهم جوهره؛ فالفن يتنافى مع الواقع من جهة كونه شكلا جماليا يعمل على تحويل مُعطى ما إلى شكل جمالي وهذه السمة تجعل من الشكل الجمالي حالة مكتفية بذاتها.(ماركيوز، البعد الجمالي، ص19) إن الجمالية الماركسية، حسب ماركيوز، فشلت في تأويل حقيقة الفن؛ فالفن لا يكون أصيلا أو حقيقيا بحكم مضمونه، أي بحكم إشتماله على تمثيل صحيح للشروط الإجتماعية، ولا بحكم شكله الخالص، وإنما لأن المضمون صار شكلا. وهذا الفصل بين الوعي الجمالي والواقع لا ينتج وعيا زائفا أو مجرد وهم، بل ينتج وعيا مضادا يتمثل في نفي الذهنية والروح الواقعية_الإمتثالية. (ماركيوز، البعد الجمالي، ص20)

لقد بات لزاما، أمام النزعة الإجتماعية النقدية التي إقتحمت مجال الفن بإعتباره نتاجا إجتماعيا، على الجمالية أن تراجع أدواتها المعرفية في علاقتها بالحركية الإجتماعية للفكر. لقد تصدت "جانييت وولف" في نصها" علم الجمالية وعلم إجتماع الفن"إلى ما أسمته التحدي الذي تواجهه الجمالية من قبل التحليل الإجتماعي، من أجل إثارة مسائل مقلقة وذات أهمية للجمالية التقليدية.(وولف، علم الجمالية وعلم إجتماع الفن، ص7) ومن ثم حتمية مساءلة الخطاب الجمالي "لتعرية بنيته وعلاقاته الإجتماعية التي تأسس عليها." .(وولف، علم الجمالية وعلم إجتماع الفن، ص17) وربما كان ذلك من قبل أشكال أخرى من الوعي، وفي حين يبدو الكتاب دفاعا عن الجمالية، إلا انه يُعد نقدا للجمالية التقليدية. وردا على التصورات الإستيطيقية التي تعزل الفن. وكانت الدعوة صريحة إلى الإستيطيقا لتبنّي ذلك من خلال التخلي عن تبني القيمة الجمالية كمعيار أوحد للفن.

فعلم الجمال إلى جانب كونه ممارسة عقلانية فله أيضا تاريخ، وثانيا فهو يتناول دراسة المنتجات الفنية والأعمال التي صُنفت بوصفها "التقاليد العظيمة" في الممارسات الإيديولوجية لجماعات بعينها في ظروف إجتماعية خاصة. فلقد أصبح التاريخ الإجتماعي والتحليل الإجتماعي تحديا لعلم الجمال. وحين يعي علم الجمال المجرد بأن النقد وتقييماته لهما توجهات أيديولوجية ربما قد يشعر بأنه مهدد." .(وولف، علم الجمالية وعلم إجتماع الفن، ص14) حيث يستحيل علينا الإذعان للخطاب الأزلي للحكم الجمالي المطلق. (وولف، علم الجمالية وعلم إجتماع الفن، ص17) هل نحتاج إلى علم جمال إجتماعي يتجاوز بشكل أو بآخر ما وراء علم الجمال التقليدي، وهو في الغالب نفس الطريق الذي من خلاله يحل التاريخ الإجتماعي للفن محل تاريخ الفن التقليدي.(وولف، علم الجمالية وعلم إجتماع الفن، ص12)وقد أفضت مثل هذه الجهود التي حاولت التأصيل للحركة التاريخية للوعي الجمالي إلى:

1-الخصوصية التاريخية لوجود كل من الفن والفنان.

2-تفسير المعتقدات والميول المتضمنة في إنتاج الفنون وتقيمها.

ولكن تبقى مهمة علم إجتماع الفن الأساسية هي إتاحة "السبل لدراسة الطرح الذي يشير إلى إستحالة إختزال الجمالي." .(وولف، علم الجمالية وعلم إجتماع الفن، ص ص18 و21)

إن النظام الثقافي المعلوم سواء أكان مفروضا من قبل دول وأنظمة أو كان حاصلا تاريخيا للتطور التكنولوجي والإعلامي الحاصل، فإنه بالمقابل من الضروري التذكير بالنزعة العالمية للتعايش الإنساني، التي نجد جذورها وأصولها في فلسفة التنوير من أجل بناء "تواصل" إنساني: لا يُقبل فيه بإنتهاك أية قيمة إنسانية كما لا يُقبل فيه بفن زائف ووعي جمالي هزيل ، ويبقى الوعي الجمالي أحد مصادر دعم هذا التوجه من خلال المساهمة في تقديم رؤية أصيلة متنوعة وأكثر ثراء لفهم "المشاركة" الإنسانية عبر إستغلال تنوع وتسارع وسائل التواصل.

ومن الرهانات المتعلقة بالجمالية اليوم، ما طرحه "إدغار موران" في كتابه"في الجماليات" وهي فكرة أساسية ومحورية لكتابه من خلال مفهومين محوريين هما **الجماليات المُعممة والجمالية الموسعة**. إذ في خضم ما تشهده المدنية والحضارة من تطور وتعقد وتشعبات، لم يعد الجميل **كما كان** متعلقا بالأعمال الفنية العظيمة ومقتصرا عليها، فمسحة الجمال أو الجميل تمس كل جوانب ومجالات الحياة ومناحي الحضارة، فنحن نُجمّل حياتنا بإستمرار وبأشكال متعددة، ونحاول أن نجعلها أكثر جمالية حتى فيما تعلق منها بالأشياء النفعية والعملية والأشياء العادية وما يبدو مُبتذلا للكثيرين. وينتج عن هذا:

– أن "الجمال" بإعتباره متعددا: عمل فني، طبيعة، أشياء، تحف، تكنولوجية صناعية، مدن،،،فالجمال أو الجماليات تصبح معممة(**الجماليات المُعممة**). وأن الإستيطيقا بإعتبارها علم الجمال الفني وليس كل مضامين وأشكال وقيم الجمال المتعددة، فالجمالية لا بد أن تكون موسعة(**الجمالية الموسعة**) بحيث تشمل دراسة الجمال وتعدداته المختلفة فنية وغير فنية. (موران، في الجماليات). فالعمل الفني لم يعد يُنظر إليه كشيء إبداعي معزول عن التأثيرات الإجتماعية وما يحيط بها من تعقدات وتفاعلات ووسائل، وعلى الجمالية اليوم الإعتقاد في ذلك والعمل بمقتضاه، يقول مارك جيميز" إن النظرية الجمالية التي يكون بمقدورها رفع تحدي التكنولوجيات الجديدة ستدخل طور تملك المكتسبات العلمية. ولا شك أنه ستنشأ جدلية "خصبة" في الوقت الذي يتخلى فيه الفن عن الإنفراد بوضع النماذج النظرية."(جيميز، الجمالية المعاصرة:الإتجاهات والرهانات، ص94)

ما إنتهى إليه "أنطوني سميث" في مقاله السالف الذكر، يُعد محبطا ولكن حقيقيا" لانزال بعيدين عن مجرد رسم خارطة للثقافة العالمية والمثال الكوني الذي يستطيع بحق أن يحل محل عالم قوامه الدول تعمل كل منها على تنمية طابعها التاريخي المميز وتعيد إكتشاف خرافاتها وذكرياتها ورموزها القومية في عصورها الذهبية الغابرة ومواقفها المجيدة السالفة. وعالم قوامه ثقافات متنافسة تسعى لتحسين مكانتها النسبية وتطوير مواردها الثقافية لا يقدم أساسا لمشروعات عالمية على الرغم من كل إمكانات البنية التحتية الفنية واللغوية." (فيذرستون، ثقافة العولمة، ص179) وبالمقابل، فإن الجمالية بإهتمامها بالفن وبتطور أشكاله فإنها مجبرة، أيضا، على الإنفتاح على مختلف أشكال الوعي بتوسيع نظريتها وأفق أبحاثها، ولا تحيد أبدا عن الغاية المنشودة لها المتمثلة في الإرتقاء بالوعي الجمالي ومن ثم بالذوق الفني داخل الحضارة الإنسانية، سواء تعلق بإنتاج الأعمال الجمالية أو نقدها.

4. خاتمة:

إن الوعي الجمالي بإعتباره إتجاها من إتجاهات الفكر والثقافة يرفض الإستلاب الذي يمارسه النظام الثقافي الأحادي ونزعة الثقافة غير الأصيلة، وبالتالي، يمثل الفن أداة من أدوات صياغة ثقافة "عالمية" قائمة على الوعي الإنساني الأصيل في حياة الأفراد والمجتمعات وفي علاقتهم بالوجود. فالفن الحقيقي والأصيل على مدى التاريخ هو الذي يواكب التغيرات الإجتماعية والتاريخية التي تطرأ على المجتمع ويستلهمها ويستوعبها بأسلوبه الخاص كما تستوعبها الفلسفة بمنهجها النقدي التأملي. إن الفن يرتبط بهوية التاريخ والذات لدى الإنسان ضمن سياق مجتمعه وحضارته يحاول تعميق البعد الفردي والتأسيس لإحترام الآخر من خلال فنه، فالفن يُعد صورة أو شكلا حقيقيا للتقارب الإنساني من خلال توحيد أشكاله وتنويع مضامينه عبر النحت والرسم والشعر والموسيقى...، والسعي من خلالها إلى كشف وتوحيد ما هو إنساني وعمقه وأصالته فينا.

5. قائمة المراجع:

1- مايك فيذرستون، ثقافة العولمة(القومية والعولمة والحداثة)، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2000.

2- بول هوبر، نحو فهم للعولمة الثقافية، ترجمة: طلعت الشايب، القاهرة، المركز القومي للترجمة 2011.

3- روجر روزنبلات، ثقافة الإستهلاك(الإستهلاك والحضارة، والسعي وراء السعادة)، ترجمة: ليلى عبدالرازق، القاهرة، المركز القومي للترجمة 2011.

4- لورنس لسيغ، ثقافة حرة: طبيعة الإبداع ومستقبله، ترجمة: أحمد حسين مغربي، أبو ظبي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة2011.

5- جون هارتلي(تحرير)، الصناعات االإبداعية: كيف تُنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟، ج1، ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007.

6- سيرجي غيورغيفيتش قره-موزا، التلاعب بالوعي، ترجمة: عياد عيد، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة 2012.

7- تيودور أدورنو، نظرية إستيطيقية، ترجمة: ناجي العونلي، بيروت، منشورات الجمل 2017.

8- هربرت ماركوز، البُعد الجمالي: نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر 1982.

9- جماعة من المؤلفين، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة: فؤاد المرعي، بيروت، دار الفارابي، 1978.

10- رمضان بسطويسي محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت:أدورنو نموذجا، القاهرة، مطبوعات نصوص 90، 1993.

11- وولف جانييت، علم الجمالية وعلم إجتماع الفن، ترجمة: ماري تريز عبدالمسيح وخالد حسن القـــاهرة، المجلـــس الأعلى للثقافة، 2000.

12- إدغار موران، في الجماليات، ترجمة: يوسف تيبس، الدوحة، وزارة الثقافة والرياضة، 2019.

13- مارك جيميتر، الجمالية المعاصرة:الإتجاهات والرهانات، ترجمة وتقديم: كمال بو منير، بيروت: منشورات ضفاف – الجزائر: منشورات الإختلاف، الرباط: دار الأمان، 2012.

المعاجم:

1- لجنة من العلماء والأكاديميِّين السُّوفياتيِّين، الموسوعة الفلسفيَّة، إشراف م.روزنتال و ب.يودين، (ترجمة: سمير كـــرم، ومراجعة: صادق جلال العظم و جورج طرابيشي)، بيروت: دار الطَّليعة للطِّباعة والنَّشر، 1981.

2- جماعة من المؤلفين، (تحرير:تد هوندرتش)، دليل أكسفورد للفلسفة، ترجمة: نجيب الحصادي، ليبيا، المكتب الوطني للبحث والتطوير، الجزء الثاني.