الأسس الفلسفية والدعامات الفكرية المؤسِسة لثقافة الجماهير

The philosophical foundations and intellectual supports founding the culture of the masses

مُحَمَّد دادي*

1جامعة ابن خلدون –تيارت – (الجزائر)

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على الأسس الفلسفية والدعامات الفكرية والخلفيات الاقتصادية، التي أسست لظهور ثقافة الجماهير. وقد تم التركيز على الدعاية والإشهار والسينما والصحافة باعتبارها فنونا بصرية تجلب الكثير من المشاهدين، ومن ثَمَ تصبح أداة مؤثرة في الجماهير، وصانعة وموّجهة لثقافتهم. كما نسعى من خلال هذه الدراسة إلى تتبع التحولات والتغيرات التي شهدتها الثقافة والفنون وتمظهرات ذلك منذ بدايات النصف الثاني من القرن العشرين إلى الوقت الحالي. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي وفق المقاربة الفلسفية والمقاربة السوسيولوجية. ويعود اعتماد المقاربتين (الفلسفية والسوسيولوجية) إلى أن بروز ثقافة الجماهير على حساب ثقافة النخبة قد سبقتها أفكار فلسفية مهدت لها الطريق، في حين أن المقاربة السوسيولوجية تمكننا من ملاحظة وتفسير تجليات هذه الأفكار في الواقع المعاش. فما هي الأفكار التي تأسست عليها ثقافة الجماهير؟ وأين تكمن الإرهاصات والبواكير الأولى لانتشار ثقافة الجماهير وانتشارها على حساب ثقافة النخبة؟

الكلمات المفتاحية: ثقافة الجماهير، ثقافة النخبة، ما بعد الحداثة، المرجعيات، مفهوم الفن، الذوق الفني والجمالي.

Abstract: This study aims to identify the philosophical foundations, intellectual supports, and economic backgrounds that established the emergence of mass culture. Emphasis has been placed on advertising, cinema, and journalism as visual arts that attract many viewers, and thus become a tool that influences the masses, and creator and guide their culture. Through this study, we also seek to trace the transformations and changes that culture and arts have witnessed and their appearances from the beginning of the second half of the twentieth century to the present time. The study relied on the descriptive analytical method in accordance with the philosophical and sociological approaches. The adoption of the two approaches (philosophical and sociological) is due to the fact that the emergence of mass culture at the expense of elite culture was preceded by philosophical ideas that paved the way for it, while the sociological approach enables us to observe and interpret the transfugurations of these ideas in the lived reality. What are the ideas on which mass culture was founded? Where are the first signs and beginnings of the spread of mass culture and its spread at the expense of elite culture?

Keywords: mass culture, elite culture, postmodernism, references, concept of art, artistic and aesthetic taste

* دادي مُحَمَّد

1.مقدّمة:

يشهد العالم اليوم تحولات جذرية وعميقة على جميع الأصعدة والمستويات، والتي انعكست على القيم والمعايير والمفاهيم التي كانت سائدة من قبل، وهذا نتيجة للأحداث الكبرى التي شهدها العالم وخاصة في النصف الأول من القرن العشرين. وتعد الحربين العالميتين الأولى والثانية السبب والنتيجة في الآن نفسه، إذ تكمن النتيجة في كون هاتين الحربين نتيجة للأزمة التي وصلتها الحداثة الغربية مما أدى إلى زعزعة مفهاميها وأسسها الكبرى من عقلانية وتقدم وحرية وفردانية... في حين يكمن السبب في بوادر ظهور مفاهيم وقيم جديدة تسعى لنقد وتجاوز الأسس والمبادئ الكبرى التي انبنت عليها الحداثة لمدة تزيد عن القرنين، أي منذ ما يسمى بعصر الأنوار.

غير أن الإرهاصات والبوّاكير الأولى للمراجعات الكبرى التي بدأ الفكر الغربي بالقيام بها تعود إلى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ومن أبرز ممثلي هذا الفكر الفيلسوف الألماني (فريدريك نيتشه)، والذي قام بهدم الأسس والمرتكزات التي قامت عليها الحداثة، إضافة إلى صاحب مدرسة التحليل النفسي (سيجموند فرويد). وهذا ما دعا إلى نقد ومراجعة كل الأسس والمبادئ العامة التي قام عليها الفكر الغربي وحداثته، من عقلانية وتنوير وحرية وتقدم وفردانية... هذه المراجعات أدت بدورها إلى إعادة النظر في الكثير من المبادئ والمعايير والقيم التي تعود إلى عصر الأنوار،والتي انعكست بدورها على الحياة الفردية والجماعية على جميع الأصعدة وفي جميع المجالات الفكرية والثقافية والاقتصادية والسياسية والفنية والأدبية.

ومما انبثق عن هذه الانتقادات والمراجعات، ظهور تيار ما بعد الحداثة، هذا التيار الذي لم تتضح معالمه بوضوح حتى اليوم، على الرغم من مرور أكثر من النصف القرن من ظهوره، وقد يرجع ذلك لطبيعته المعادية للنظام والمؤسسة والتطور الخطي الأحادي. وعلى الرغم من الاختلافات والتناقضات التي تميز هذا التيار إلا أن ما يجتمع حوله أغلب ممثليه هو أنهم يتفقون على الكثير من المبادئ المناقضة للمبادئ والقيم والمعايير التي انبنت عليها الحداثة. فتيار ما بعد الحداثة ينادي لتجاوز مركزية العقل، كما يدعو إلى إزالة الحدود بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير، إضافة إلى تركيزه على الانفتاح على الثقافات الأخرى عبر الاعتراف بالتنوع والتعدد الثقافي ومن ثَمَ التعدد في المعنى، ومعاداة ثقافة التعالي والاستعلاء، كما يرفض هذا التيار النظام والمؤسسة بصفتها المحتكرة الوحيدة لإنتاج المعنى.

وهذا ما انعكس على المجال الثقافي والفني والأدبي والجمالي، إذ لم تعد هناك ثقافة نموذجية ومتعالية يستوجب إتباعها بوصفها ثقافة نخبوية متميزة، وإنما أصبح المجال مفتوحا عبر إزالة الحدود بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير، وهذا ما أدى إلى شيوع وانتشار الثقافة الشعبية والتي كانت تعتبر ثقافة هامشية ومنحطة ساذجة، وكنتيجة مباشرة لذلك لم تعُد

ثقافة النخبة هي المعيار الأوحد والوحيد، وإنما تلاشت المعايير الكلاسيكية للفن والأدب والذوق والجمال، وأصبح بإمكان الفئات والطبقات التي كانت تعتبر في السابق تمثل الهامش أن تعبر عن وجودها ومكانتها، ومما ساهم في انتشار وزعزعة أركان المركزية الثقافية والمعيارية الفنية والجمالية، وتراجع السرديات الكبرى التي سادت لمدة قرون هو التطور الهائل لوسائل ووسائط الاتصال الحديثة. ومن هنا يمكننا طرح بعض التساؤلات والتي سنحاول أن نجيب عنها في هذه الورقة: فما هي الأفكار التي تأسست عليها ثقافة الجماهير؟ وأين تكمن الإرهاصات والبواكير الأولى لانتشار ثقافة الجماهير وانتشارها على حساب ثقافة النخبة؟

2. المعايير الفنية والجمالية بالمفهوم الحداثي:

دافعت الأنوار، عن العقل والمشاعر، وعن الجسد والعقل، وعن الفنون والعلوم، وعن الاصطناعي والطبيعي، وطبعت كافة ميادين الإبداع الفكري من الفلسفة إلى العلوم مرورا بالأدب، والقانون، والرسم.... هذه الأفكار والمبادئ هي التي مهدت الطريق لظهور الحداثة وأصبحت بمثابة المرجعيات الكبرى التي تستند عليها.

ففي بداية الحداثة، كان العقل هو السيد، قبل أن تصبح السيادة لرأس المال والعمل. وسيطرة العقل نصبّت رجال الفكر مراجع للزمن الحديث، فلاسفة وأدباء ورجال قانون كانوا، أو علماء، يراقبون ويصنّفون ويكتفون طبيعة الأشياء. (سبيلا و بنعبد العالي، 2007، صفحة 28) وما يؤكد ذلك هو أن معظم الأفكار الفلسفية والأعمال الفنية والأدبية التي سادت لمدة قرون وصُنِفت على أنها أعمال إنسانية خالدة تعود إلى عصر الأنوار وتُقدَم على أنها وجه من أوجه الحداثة.

وتمثل الفنون عامة والآداب بصفة خاصة اللّبنات الأولى التي انبنت عليها النهضة في أوروبا منذ القرن الخامس عشر، فمنذ عصر النهضة إلى غاية عصر الأنوار كانت الفنون والآداب من أبرز المجالات التي تتميز بها الحضارة الغربية، إذ يؤكد (انغاردن) ومن بعده (إيزر) أن العمل الأدبي يتكون من قطبين اثنين: القطب الفني، وهو النص في حد ذاته، والقطب الجمالي، وهو الموضوع الجمالي كما يتم بناؤه من خلال النص ومن طرف الذات المتلقية. ويبقى تجسد العمل الأدبي وتحققه مشروطا بالتداخل بين القطبين معا. (شرفي، 2007، الصفحات 127-128) فما يميز العمل الأدبي هو عمقه الفني وبعده الجمالي، وهذا ما يجعل منه فنا راقيا لا يمكن فهمه ولا تذوقه إلا من قِبل خاصة الخاصة أي النخبة وليس العامة.

وهذا لا يعني الغياب التام للفن الشعبي، فالشعبي موجود على الدوام ويحبه جمهور كبير من العامة، ولكنه على العموم غير معترف به فنا آن إنتاجه ولا يسلم الناس له بهذه الصفة، لكن بعض المشتغلين بالأمور النظرية، وقد استعرضوا تاريخ الفن ورأوا ظهور هذه الأساليب الفنية ظهورا حتميا في أي عصر يتناولونه بالبحث، يميلون إلى الحكم عليها من حيث القيمة فيقررون ما هو شعبي في الفن هو لهذا السبب خير أنواعه، وفي هذا خطورة بّينة، ذلك بأن الفن الشعبي طراز من الفن ثابت في أي وقت من الأوقات، وربما كانت لهذا الفن مميزات عالمية ثابتة، منها، مثلا، أنه على العموم فن واقعي. ولكن ليس من المنطق في شيء، ولا ينطبق على الطبيعة ذاتها للعملية الجدلية في التاريخ أن تتخذ تلك الخطوة التالية التي تقضي بأن يكون فن أي عصر فنا شعبيا. إن الفن الأصيل لعصر ما هو فن الطبقة الرفيعة، ومن المتناقض أن نزعم أن فن الطبقة الرفيعة يمكن أو يتحتم أن تكون له مميزات الفن الشعبي، ولا يمكن أن يكون لمثل هذا المطلب وجود إلا في حالة مجتمع نفرضه نحن ونتخيله، مجتمع لا وجود للطبقات فيه، وليس فيه طبقة رفيعة. (رد، د ت، صفحة 113) فمفهوم الفنون والآداب الذي ساد طيلة قرون وتم الترويج له هو فن الطبقات الأرستقراطية والنبلاء، حيث جعلوا للفن معايير جمالية خاصة ومرجعيات فلسفية محددة.

فالمصدر الأساسي للفن ليس إنتاج الأشياء سدا لحاجات عملية، ولا التعبير عن أفكار فلسفية أو دينية، لكنه مقدرة الفنان على خلق عالم مركب متماسك ومتناسب في ذاته، خلق عالم، لا عالم الحاجات والرغبات العملية، ولا عالم الأحلام والخيالات، ولكنه عالم مركب من هذين النقيضين، فهو عبارة عن تصوير مجموعة من الخبرات في صورة مقنعة مغرية، وهو لذاك السبب طريقة لتصوير إدراك الفرد لوجه ما من وجوه الحق العالمي. والفن هو ما أصبح التقليد الحديث يسميه نشاطا جدليا (ديالكتيكيا) يواجه مسألة واحدة قُل هي مسألة العقل بنقيضها وهي مسألة الخيال، ثم يُنشأ منهما وحدة جديدة أو مركبا جديدا يوفق فيه بين المتناقضات. (رد، د ت، صفحة 9) وهذا ما جعل من الفنون والآداب مجالات خاصة بالطبقات الراقية التي تمتلك الآليات العقلية والمواهب الجمالية التي تسمح لأصحابها بالقدرة على الفهم والتأويل والتذوق، وهذا ما لا يمكن أن يتوافر لدى الفئات الشعبية.

وانطلاق من ذلك، فوظيفة الفنان ليست مجرد إنتاج أشياء تدخل ضمن المجال الاقتصادي، أو بعبارة أخرى: ليست وظيفة الفنان إقامة المباني وصنع الأثاث وأشياء أخرى أقل أو أكثر نفعا، ذلك لأن الفن طريقة للتعبير، وهو لغة قد تستفيد بهذه الأشياء النفعية السابقة الذكر –وتستعملها بالقدر الذي تستفيد به اللغة نفسها بالحبر والورق وماكينات الطباعة– لتؤدي إلينا معنى، ولا أقصد بالمعنى مجرد رسالة، لأن الفن يحاول في كل أعماله الأساسية أن ينقل إلينا شيئا ما عن العالم أو عن الإنسان أو عن الفنان نفسه. (رد، د ت، صفحة 16) وبتعبير آخر فإن الفنون والآداب لا يمكن

فصلها عن إطارها الفكري ولا عن مرجعياتها الفلسفية وسياقها التاريخي، أي أن الإبداع الفني والأدبي لا يمكنه أن يكون إبداعا ذا قيمة إلا من خلال المزج بين العقلي والتخيلي.

وهذا ما يفضي إلى الأصالة، وهي الثمن الذي يجب أن يدفعه الكاتب لقاء الأمل في أن يقبله و(يفهمه) من يقرؤه. ذلك هو التواصل المترف. كثير من التفاصيل ضرورية ليقول القليل بدقة، غير أن هذا الترف حيوي، إذ حالما يصير الاتصال عاطفيا (ذلك هو الاستعداد العميق الذي يملكه الأدب) يعدو الابتذال أخطر تهديد. والحال أن الأدب الذي يعتريه قلق من الابتذال (والقلق من موته بالذات)، لا يكف عن ترميز استعلاماته الثانية (على حساب تاريخه) وأن يخطها داخل بعض هوامش آمنة. إلى ذلك نرى المدارس الأدبية والعصور تعيِّن للتواصل الأدبي منطقة مراقبة يحدها من جهة التزام بكلام "متنوع" ومن أخرى سياج هذا التنوع على شكل جسد يُعرف بالصور، وقد دعوا هذه المنطقة الحيوية: البلاغة التي تقتضي مهمتها الثنائية تجنيب الأدب أن يتحول إلى علامة للابتذال. (بارت، 1988، الصفحات 14-15) وهذا ما يضفي على الكتابة الأدبية نوعا من الجمالية والرمزية الفنية وعمق المعنى، والتي تميزها عن باقي الكتابات التي تفتقد إلى هذين العنصرين الضروريين.

وبهذا يبتكر الفنان عمله الفني في داخل حدود الذوق أو (التقليد) الخاص الذي يولد فيه، ولكن شأن عظمة الفنان أو نبوغه الفذ الخاص يدفعه إلى أن يتجاوز التقليد بأي شكل، وبذلك يعدله، وهكذا يتشكل ذوق عصر من العصور ويرتقي بواسطة تجارب وأعمال صغيرة لا عد لها، وكلما كانت الفئة التي تحدث في نطاقها هذه العملية أضيق نطاقا وأكثر خصوصية، أصبح الإنتاج الفني أكثر نقاءا، وأعمق معنى، وربما كانت هذه الفئة بادئة في الاضمحلال وآخذة في التحلل، فيندثر الفن وكذلك تندثر قواعدها الاجتماعية معها أيضا، ليحل محل تلك الطبقة طبقة جديدة ممتازة ناشئة من جماعة الشعب العامة تجلب معها فنا غير مهذب ولكنه قوي ناضج، فنا سيخضع بدوره لعملية التنقية والتهذيب. (رد، د ت، صفحة 112)

صحيح أن الكثير من مظاهر الفكر والشعور، وقد حكمتها السلطة المركزية للكنيسة الجامعة اتخذت في العصور الوسطى مظهرا جمعيا، وصحيح كذلك ألا يكون هناك حساب للقيم الفردية في ظل هذا النظام، وأن تقدر قيمة العمل الفني بما يعبر عنه أولا، لا بأسلوب التعبير، ولكن قيمة العمل الفني الخالدة، وهي ما فيه من صفات تخلد أفكار عصر خاص وأمانيه لتستجيب للقدرات الجمالية في العصور التالية يجب أن نراها في أصلها خلق أفراد وُهبوا مهارة فذة أو حساسية غير عادية، وبناء على ذلك لم يُمهد عهد النهضة السبيل إلى تغير أساسي في كنه الفن، ولكن غيَر فقط الأحوال والظروف التي اشتغل في ظلها الفنان، حرره من إتباع القواعد، ومن الخضوع للنواهي، مانحا إياه حرية في العمل (حرية

صورية) لأن الفنان وجد نفسه قد استبدل في النهاية نوعا من الحماية بنوع آخر، ولعله أصبح من ذلك الحين حرا يعبر عن نفسه، ولكن بشرط أن تكون تلك (النفس) المعبَر عنها سلعة تباع وتشترى، وذلك نوع من الاستعباد الاقتصادي لا يزال قائما، وثبت أنه ليس أقل سوءا من الاستعباد الروحي الذي كان سائدا في العصر السابق لعصر النهضة. (رد، د ت، الصفحات 105-106)

ومن هنا يمكننا الاعتقاد أننا بلغنا نقطة تحول في تطور المدينة الحديثة حيث أصبح فيها الجوهر الحق للفن في خطر من أن يعمى، وأصبح الفن نفسه مندثرا من جراء سوء استعماله. وليست المسألة على الإطلاق مسألة عدم مبالاة به، فإن الفن يمكن أنه يبقى والناس غير مبالين به. (رد، د ت، صفحة 9). وبذلك بدأ مفهوم الفن والأدب يعرف تحولا وتغيرا غير مسبوق

1.2. نقد الرؤية المعيارية والكلاسيكية للبعد الفني والجمالي والأدبي:

إن ممارسة الفنون، بدءا من الطلائع التاريخية مطلع القرن العشرين، تشير إلى ظاهرة عامة تتمثل بـ "انفجار" الجمالية خارج الحدود التأسيسية التي وضعها التقليد لها. فشعريات الطليعة ترفض الحدود التي تفرضها عليها الفلسفة، خصوصا التي تستلهم الكانطية المحدثة والمثالية المحدثة؛ ولا تقبل بأن تُعدّ حصريا موقعا لخبرة لا نظرية ولا عملية، إنما تطرح ذاتها نماذج في معرفة الواقع متميزة... ويصبح هذا الانفجار مثلا، إلغاء للأماكن الموكلة تقليديا إلى الخبرة الجمالية: قاعة الحفلات الموسيقية، المسرح، المعرض، المتحف، الكتاب. (فاتيمو، 2014، صفحة 65) فالمراجعات الكبرى التي بدأت مع مطلع القرن العشرين كانت بالأساس تهدف إلى تجاوز النظرية التقليدية التي تمركزت حولها الحداثة، والتي من بينها رفض الحدود التأسيسية التي وُضعت من قِبل منظري ومفكري الحداثة.

فجميع الصعوبات التي تواجهها الجمالية الفلسفية في حسابها مع خبرة أفول الفن، الاستمتاع الشارد، الثقافة الجماهيرية، تولد من أنها تستمر في التفكير بتعابير العمل من حيث هو أبدي النزعة، وفي العمق بتعابير الكينونة كثبات/ديمومة ومهابة وقوة. في حين أن أفول الفن جانب من واقع الميتافيزيقا الأشمل، حيث الفكر مدعو إلى تعافي الميتافيزيقا في مختلف المعاني. (فاتيمو، 2014، صفحة 76) ويعود ذلك إلى أن نقد الحداثة سواء بالنسبة لـ نيتشه وبعده "هايدغر" قد كان مركزا على تجاوز الميتافيزيقا، وهذا ما أدى إلى فكرة أفول الفن بمفهومه الكلاسيكي وانفتاحه على الثقافة الجماهيرية، وبالتالي غياب النموذج الأوحد والوحيد الذي ظل قائما لعدة قرون.

إن تحولات النماذج والقواعد في الفن، على المستوى الإنتاجي والتمتعي، لا يبدو أنها متوجبة القياس بحكم الحقيقة الأساسي، أو أيضا بحكم الصلاحية فحسب، الذي ساد النشاط العلمي لعصور، وهو اليوم لا يزال قائما إلى حد بعيد. بكلام آخر، لا يوجد في الفنون قيمة أساس واضحة لا جدل فيها يمكن بالاستناد إليها تحديد التغيرات والتحولات إذا ما كانت مراحل تقدم أو تراجع؛ ما يظهر بانسجام، استبعاد إمكانية تاريخ حقيقي للفنون (أو بالأحرى بالفن، إذ أن تعددية الفنون أيضا، والأنواع، هي حالة تاريخية لا تصيب جوهرها الخاص. (فاتيمو، 2014، صفحة 105) وهنا يكمن الفرق بين المجال العلمي والمجال الفني، إذ أن الأول يبقى خاضعا لأسس ثابتة ولو نسبيا، في حين أن الثاني، أي المجال الفني فلا يمكن أن نخضعه إلى قيم ومعايير ثابتة ومتعالية.

كما يذهب العديد من منظري ومفكري ما بعد الحداثة إلى أن التاريخ التقليدي للأدب لن يكون بإمكانه أبدا أن يرقى إلى درجة العلمية، لأنه يعرض تطور الأجناس الأدبية بكيفية مجزأة بالضرورة، فهو من جهة تاريخ لـ (كبار) الكتاّب و (روائع) الأعمال، ولن يكون فيه مكان للكتّاب الصغار والأعمال الأدبية المتواضعة. وانتقائيته هذه تضعه توا أمام مشكلة المصداقية والاعتباطية في الاختيار، وهو من الجهة الأخرى يهتم بوصف الاختلافات التي تظهر من عمل إلى آخر داخل الجنس الأدبي دون أن يربط بين التطورات الحاصلة في كل الأجناس ويشرحها في تزامنيتها. وزيادة على ذلك فإن الموضوعية المزعومة التي تفرض على المؤرخ التقليدي للأدب أن يصف الأشياء كما كانت على حقيقتها، لا تمنعه فقط من إصدار أي حكم قيمي أو جمالي على أعمال الماضي، بل وتفصله أيضا عن الحاضر وتجعله متأخرا دائما بجيل أو جيلين عن التطور الراهن الذي يعرفه الأدب. (شرفي، 2007، الصفحات 123-125) وهذا ما فتح الباب أمام أدب الهامش الذي ظل لفترة طويلة خارج الأطر التي وُضعت منذ عصر النهضة وعصر الأنوار.

في حين ارتكزت سوسيولوجيا القراءة، بعكس ما تذهب إليه المقاربات النصانية كالشكلانية والبنيّوية والسيميائية والشعرية وغيرها، على رفض البنية المغلقة وعلى تجاوز الفرضية القائلة أن النصوص الأدبية تمتلك (ماهيتها) و (دلالتها) في ذاتها، وبكيفية (جوهرية) و (لا تاريخية)، وتتعلق بالنصوص وحدها. ويؤكد السوسيولوجيون في المقابل أن قيمة الأعمال الأدبية وتمثلها لا يمكن فصلهما عن مجموع المعايير الجمالية والمعرفية والقيمية المشروطة سوسيولوجيا والمتغيرة تاريخيا، أي المحددة بعلاقات تاريخية ضمن المؤسسة الاجتماعية ككل. (شرفي، 2007، الصفحات 141-142) ولذلك ترفض سوسيولوجيا الأدب فكرة تعالي النصوص الأدبية واستقلاليتها التامة عن السياق التاريخي والثقافي والاجتماعي الذي يحيط بها، بل ترى بأن النصوص الأدبية هي دائما محل تأثير وتأثر، وبالتالي في حالة تحول وتغير مستمر.

وبناء على ذلك لا تمتلك معايير الأدبية أي قيمة أبدية أو لا زمنية، بل هي مجرد معايير أيديولوجية لا تفلت من أحكام القيمة التي عيّنت هذه النصوص باعتبارها أدبية، وتبقى متعلقة بها. وفي هذا الإطار يمكننا فهم سر دخول وخروج عدد من النصوص، أو الاعتراف بها وإقصائها، من المدّونة الأدبية التي تتغير باستمرار بتغير العصر والنظام الاجتماعي. وهذا يعني أن القيمة الأدبية والجمالية تبقى دائما خاضعة لشبكة من المعايير الجمالية المتغيرة من عصر إلى آخر في علاقة وطيدة مع صراع الطبقات على مستوى البنيات الفوقية أو الأبستمولوجيا. وهكذا فإن قَبول نص معين ضمن المدونة الأدبية هو دائما نتاج معركة ظروفها المتغيرة ونتائجها كذلك حسب العصور والمجتمعات. وفي كل مرة فإن الطبقة السائدة هي التي تفرض أيديولوجيتها بشأن أدبية الأدب وتعمل على تأكيد وتشكيل فكرة معينة حول الأجناس والأشكال الأدبية وحول المعايير الجمالية للغة، وكل ذلك ليس مشروعا في حد ذاته وليس حياديا، بل هو مبني بكل الوسائل والطرق لخدمة سيطرة الطبقة السائدة. (شرفي، 2007، صفحة 258) فالمعايير الجمالية ليست معايير ثابتة ومنزهة دائما، وإنما هي معايير متغيرة باستمرار، وتغيرها هذا خاضع لعدة عوامل ليست داخلية فقط –أدبية وجمالية– بل خارجية أيضا.

إضافة إلى أن تحقيق الموضوع الجمالي يرتبط بالضرورة بخبرة المتلقي وطريقته في فهم العمل وتأويله، لأن كل قارئ سوف يكسو لا محالة المخطط بإضافة تفاصيل لا تعود إلى المخطط في حد ذاته، بل يستمدها القارئ من محتويات تجربته السابقة، وإذا كان الأمر كذلك، فإن الموضوع الجمالي سوف يأخذ صيغا مختلفة ومتعددة تتنوع بتنوع تجربة المتلقي. لقد بات من الجلي الآن أن العمل الأدبي، باعتباره موضوعا قصديا، غير محدد indéterminé، وغير مستقل بذاته، وليس له وجود كامل بدون مشاركة الذات. إن بنيته أشبه بهيكل يمكن أن يمتلئ بمظاهر عيانيه على أنحاء متنوعة من الخبرة، ولذلك فهو دائما في حاجة إلى (عامل) أخر يوجد خارج ذاته يحقق موضوعه القصدي. (شرفي، 2007، الصفحات 119–120) وهنا يصبح القارئ مشاركا في فهم النص وتأويله، بل ومؤثرا في الكاتب نفسه.

2.2. الفنون والآداب من منظور فلسفة ما بعد الحداثة:

ما بعد الحداثة هي أسلوب في الفكر يبدي ارتيابا بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة، والعقل، والهوية والموضوعية، والتقدم والانعتاق الكوني والأطر الأحادية، والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير. وهي ترى العالم بخلاف معايير التنوير هذه، بوصفه طارئا عرضيا، بلا أساس، متبّاينا، بعيدا عن الثبات، وبعيدا عن الحتمية والقطيعة، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات الخلّافية التي توّلد قدرا من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة، والتاريخ، والمعايير... وهذه الطريقة في الرؤية لها شروطها المادية الواقعية. فهي تنبع من تحَوُل تاريخي شهده الغرب صوب شكل جديد من الرأسمالية؛ صوب عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة، عالم سريع التبدد والزوّال

بعيد عن التمركز، انتصرت فيه صناعات الخدمات والمال والمعلومات على المصنع التقليدي، وأخلَت فيه السياسات الطبقية الكلاسيكية الميدان لسلسلة واسعة من السياسات المرتبطة بقضية الهوية. أما بعد الحداثية فهي أسلوب في الثقافة يعكس شيئا من هذا التغير التاريخي، وذلك في فن بلا عمق، ولا مركز، ولا أساس، فن استبطاني متأمّل لذاته، ولعوب، واشتقاقي، وانتقائي، وتعددي، يميّع الحدود بين الثقافة (الرفيعة) والثقافة (الشعبية)، كما يميّع الحدود بين الفن والحياة اليومية. (سبيلا و بنعبد العالي، 2007، صفحة 10) وبتعبير آخر فإن ما بعد الحداثة هي تجاوز لكل الأسس والمرجعيات والمبادئ التي انبنت عليها الحداثة والتي من بينها معايير الفن والأدب والجمال.

ويمكن الحديث في إطار ما بعد الحداثة عن أربعة منظورات تجاهها: المنظور الفلسفي الذي يرى أن ما بعد الحداثة دليل على الفراغ بغياب الحداثة نفسها، والمنظور التاريخي الذي يرى ما بعد الحداثة حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضا لبعض جوانبها، والمنظور الإيديولوجي السياسي الذي يرى أن ما بعد الحداثة تعرية للأوهام الإيديولوجية الغربية، والمنظور الاستراتيجي النصوصي الذي يرى أن مقاربة نصوص ما بعد الحداثة لا تتقيد بالمعايير المنهجية، وليست ثمة قراءة واحدة؛ بل قراءات منفتحة ومتعددة. (حمداوي و داوود، 2022، صفحة 21) وهذا ما فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب الشعبي والجماهيري وجعله مقابلا لأدب النخبة الذي كان مهيمنا لزمن طويل.

ويُرجع (جباني فاتيمو) ما بعد الحداثة إلى تحولين ويعتبرهما أساسيين: نهاية الهيمنة الأوروبية على مجموع العالم وتطور الوسائل السمعية البصرية التي أعطت الكلمة للثقافات المحلية أو لثقافة الأقليات. هكذا تختفي النزعة الكونية التي كانت تعلق أهمية مركزية على الحركات الاجتماعية التي كانت أوروبا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تفترض أنها تناضل من أجل أو ضد العقل والتقدم. لم يعد للمجتمع وحدة، وإذن ليس لأي شخص أو فئة اجتماعية أو لخطاب أن يحتكر المعنى. الأمر الذي يقود إلى تعددية ثقافية تدافع عنها الكثير من الأعمال. (سبيلا و بنعبد العالي، 2007، صفحة 20) إذ لم يعد بإمكان أي كان أن يمارس الوصاية الفكرية أو الأدبية، ومن ثَمَ رفض أي احتكار للمعنى من أي جهة كانت رسمية أو غير رسمية.

ولذلك تعمل فلسفات ما بعد الحداثة على تحرير الإنسان من قهر المؤسسات المالكة للخطاب والمعرفة والسلطة، وتحريره أيضا من أوهام الإيديولوجيا والميثولوجيا البيضاء، وتحريره أيضا من فلسفة المركز، وتنويره بفلسفة الهامش والعرضي واليومي والشعبي. (حمداوي و داوود، 2022، صفحة 25) وبذلك تم كسر الحاجز الذي كان سائدا بين ثقافة المركز وثقافة الهامش، وبالتالي لم تعد هناك مرجعيات محددة ولا معايير ثابتة يمكن الرجوع إليها لتحديد وقياس ما هو فني وجمالي من عدمه.

وإذا كانت الشعرية البنيوية تحترم الأجناس الأدبية بوضع كل جنس على حدة تصنيفا، وتنويعا، وتنميطا؛ حيث تحدد لها قواعدها وأدبيتها التجنيسية، فإن ما بعد الحداثة لا تعترف بالحدود الأجناسية، فقد حطمت كل قواعد التجنيس الأدبي، وسخرت من نظرية الأدب. ومن ثم، أصبحنا –اليوم– نتحدث عن أعمال أو نصوص أو آثار غير محددة وغير معينة جنسيا. (حمداوي و داوود، 2022، صفحة 25) وهذا ما انعكس بدوره على نوعية الكتابة الأدبية، إذ أصبحت النصوص الأدبية لا تخضع للمقاييس والمعايير التي كانت تستند إليها الدراسات النقدية والأدبية.

كما أن ما يعرف عن نظريات ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد تخلصها من النظريات والقواعد المنهجية؛ إذ يسخر ميشال فوكو من دارس ينطلق من منهجيات محددة يكررها دائما، ويحفظها عن ظهر قلب. لذا، يرى النص أو الخطاب عالما متعدد الدلالات يحتمل قراءات مختلفة ومتنوعة. كما يرفض جاك دريدا أن تكون له منهجية نقدية أدبية في وصفة سحرية ناجحة لتحليل النص الأدبي؛ حيث لا المعنى أصلا مادام مقوضا، ومفككا، ومشتتا. فما هناك سوى المختلف من المعاني المتناقضة مع نفسها كما يقول دريدا. (حمداوي و داوود، 2022، صفحة 26) فبهذا المعنى فتح منظري ما بعد الحداثة المجال أمام كل التأويلات، حيث لم تعد هناك منهجية محددة لدراسة النص أو الخطاب وإنما أصبحت النصوص عرضة لكل التأويلات وحاملة لأوجه متعددة للمعاني والدلالات.

ومن خلال النظرة الما بعد حداثية، فإنه يصبح من الصعب الاتفاق على المعايير الجمالية والفنية للعمل الأدبي، ومن ثَم تتعدد المعاني حسب تعدد وتنوع السياقات والقراءات والتأويلات، وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن ماهية الأدب وجماليته في ظل غياب المرجعيات الكبرى والمعايير التي من خلالها يمكن الحكم على قيمة العمل الأدبي، والتمييز بين ما هو فن راقي وما هو مبتذل وركيك. ومن بين الفنون التي تأثرت بمقولات ونظريات ما بعد الحداثة نجد أيضا الفن السابع (السينما)، والتي تأثرت مثلها مثل الأدب بهذه المقولات والنظريات.

3. التحول السينمائي:

السينما كفن سابع قد تعرضت هي الأخرى مثلها مثل باقي الفنون إلى تحولات وتغيرات جذرية وعميقة من حيث القراءة والنقد والتأويل، فمثلما تم الإعلان عن موت المؤلف بالنسبة للنص الأدبي، فقد انسحب هذا الإعلان على الفيلم السينمائي أيضا. فالفيلم عند (دانييل فرامبتون) هو: "كائن سينمائي ميتافيزيقي يراقب شخصيات الفيلم دون أن تعلم". لذلك لن تجده يتوقف كثيرا عند "مؤلف" الفيلم، فالفيلم يفكر لنفسه ومع المتلقي، وكأن ذلك تأكيد على مقولة "موت المؤلف" التي تكررت كثيرا في أدبيات ما بعد الحداثة. (فراميتون، 2009، صفحة 9) أي أن المتلقي أصبح مشاركا في

صناعة الفيلم السينمائي، وبالتالي بإمكان كل متلقي (متفرج) أن يؤوِّل الفيلم ويضفي عليه خصوصيته حسب مستواه الثقافي وثقافته الفنية.

وعلى هذا الأساس أصبح بإمكان المتفرج أن يقرر أن يستخدم العقل السينمائي كجزء من أداة المفاهيم والتصورات خلال مشاهدته فيلما، وبذلك فإن المتفرج سوف يرى الفيلم من خلال هذا المفهوم، والفيلموسوفي تصنع للسينما مفاهيم باعتبارها ذكاء عضويا، "كينونة سينمائية" تفكر في شخصيات وموضوعات الفيلم. ومع ذلك فإنه ليس من المقصود أن تكون مفاهيم العقل السينمائي بديلا عن مفاهيم "الراوي" و"السرد"، لكنها ببساطة مقترحات تعكس حدود فكرة "الراوي" والطبيعة الأدبية والمقيّدة لنظريات "السرد". إن فكرة الراوي عاجزة عن تفسير خلق العوالم السينمائية، وفكرة السرد محدودة لأنها تقليدية تتناول فقط ما لا يمكن أن يقوم به الراوي كشخصية. والعقل السينمائي ليس قوة خارجية، وليس كائنا غامضا وغير مرئي، إنه داخل الفيلم ذاته، إنه الفيلم الذي يقود المجرى الذي يسير فيه والخطاب الذي يستخدمه. إن العقل السينمائي هو الفيلم ذاته. (فراميتون، 2009، صفحة 22) وبتعبير آخر أصبح الفيلم كائنا مستقلا عن شخصية الراوي.

فالسينما أكثر من مجرد أن تكون كتيبا في متناول الفلاسفة يضم المشكلات الفلسفية، وإن القول بأن السينما تستطيع فقط أن تقدم الأفكار في شكل قصة وحوار هو نظرة أدبية ضيقة لِما تستطيع السينما أن تمتلكه من قوة وتأثير. وإذا كانت نقطة البداية عند هؤلاء الفلاسفة هي: ماذا تستطيع السينما أن تفعله للفلسفة؟ فكم سوف يكفي من الوقت بالنسبة لهم حتى يكتشفوا أن السينما تقدم الفلسفة؟ (فراميتون، 2009، صفحة 25). فبما أن تيار ما بعد الحداثة يرفض كل الأسس والمبادئ والمقولات والسرديات الكبرى التي انبنت عليها الحداثة، فإنه بالضرورة يرفض المعايير والأفكار الفلسفية التي أطرت الفن عموما والذي من بينه السينما، إذ يعتقد ممثلي هذا التيار بأن السينما أوسع وأشمل من أن تحتويها الأفكار الفلسفية، بل هي كائن متفرد ومستقل بذاته ولذاته.

1.3. الفن والوساطة والوسطاء:

لا يجد أي نتاج فني مكانا له إلا بفضل شبكة معقدة من الأشخاص المتعاونين على ذلك: فلولا التجار المفاوضين، وعشاق الفن الذين يشترونه ويحترفون جمع نتاجه، والنقاد الذين يتكلمون عن جميع جوانبه، والخبراء الذين يتحققون من أصالته، ومنظمو المعارض التي تبرزه أمام الملأ والصالات التي تبيعه بالمزاد العلني، والمختصون بحفظ هذا النتاج لنقله من السلف إلى الخلف، ومؤرّخي الفن الذين يصفونه ويصنفونه، لولا هؤلاء جميعا لما وجد النتاج الفني من

يشاهده، كما النتاج الأدبي والموسيقي الذي لا يجد من يقرأه أو يسمعه لولا الطابع والناشر والموزع. (إينيك، 2011، الصفحات 111-112) فالمنتج الفني لم يعد مثلما كان في السابق ملكا لصاحبه الفنان المبدع، ومن ثَم تحولت الأعمال الفنية إلى سلعة تتحكم فيها الكثير من العوامل، ويحددها العديد من الوسطاء.

وفي ظل غياب أكاديميات حقيقية تمارس اليوم الدور المركزي الذي كان يعود لها في السابق، فإن (الأكاديميات غير المرئية) المشّكلة من الخبراء الإداريين توجه السياسة الثقافية، وبالتالي تؤثر في الإبداع الفني. (إينيك، 2011، صفحة 117) أي أن العلاقة لم تعد علاقة مباشرة ما بين الفنان وجمهوره، وإنما أصبحت مؤطرة بالعديد من التقنيين والإداريين، وهذه الكوكبة من الخبراء هي التي أصبحت تحدد جمالية هذه الأعمال أو ابتذالها وتفاهتها.

كما نلحظ كيف يتوسط بين (اللوحات) ومشاهدي اللوحات، بين الرواية وقراءة الرواية، أو بين القطع الموسيقية والمستمعين إليها، أطر ثقافية (التلقي، التعريف، التقويم) وأشياء أخرى (آلات، صور، عمارات، أُطُر) تؤثر في المشاعر، وتلك (وسائط)، تلفت علماء الاجتماع وتثير اهتمامهم. (إينيك، 2011، صفحة 109) ولم تعُد الوساطة تتمثل في الأشخاص الوسطاء فقط من خبراء وتقنيين وإداريين، بل أصبحت ممثلة في الكثير من العوامل المادية الأخرى والأطر الثقافية، هذه الأخيرة بدورها تعتبر عاملا مؤثرا في العملية الفنية والإبداعية والجمالية.

وتبعا لذلك، وفي نفس السياق يذهب ألان دونو في كتابه "نظام التفاهة" إلى القول بأن (ديسماريه Desmarais) كصانع يستطيع أن يهنئ نفسه على كونه واحدا ممن يملكون سلطة اختيار نوعية الفن الذي سينظر إليه الجمهور كمسألة مرجعية، تُعرَف ويُشار إليها بصفتها كذلك. بذلك، فرغم أنه لا يستطيع أن يكون أصيلا Original، إلا أنه يستطيع أن يكون هو الأصل. (دونو، 2020، صفحة 264)

2.3. الفن وتسليع الأدب:

أن تكون فنان/مديرا أو مديرا/فنانا، هذا هو السؤال. ولكن الأثرياء حائرين بسبب هذه المعضلات العبثية: فعندما يتعلق الأمر بالمال، فهناك معرفة واحدة فقط، وهي المعرفة التي يحتفظ بها من يعرفون مراكمته؛ نحن نحب الفن، وفوق ذلك نحن نهتم بالفنانين أيضا؛ ولكن لا يمكنك أن تتوقع منا فعلا أن نأخذ في الاعتبار آرائهم في الاقتصاد. وهكذا، تصبح المسألة مناطة بالفنانين الذين يكون عليهم أن يتعلمون التأقلم. وفي دفعهم لقيم الأعمال الفنية (فيما هم يستمتعون على حساب الفنانين)، فإن المموّلين يرون أنفسهم وكأنهم الخالقون الحقيقيون، باعتبار أنهم هم من جعل هذا الفن ممكنا: فهم لا يموّلونه فقط، بل هم يستنفدون أنفسهم من أجله أيضا من خلال العمل كأعضاء مجالس إدارة لإدارة جميع

هياكله. (دونو، 2020، صفحة 267) هذه هي الميزة التي أصبحت تميز الفنون في المجتمعات الرأسمالية، حيث تحول الفن إلى سلعة تخضع لمنطق السوق والربح والخسارة.

وأصبح الفنان يعاني من مشكلة توفير القوت ووسائل العيش لنفسه في عالم أخضع كل الأعمال إلى مستوى المادة، ومعنى ذلك أن العمل الفني أصبح سلعة يجب أن يبيعها الفنان في السوق العام أو تفسد هذه السلعة، غير أن الظروف التي تكتنف عمل الفنان ظروف من نوع تضطره أن يكتب على سلعته ثمنا لا يوفيه إلا الغني، وهذا يعني أن الفن لم يعد سلعة فحسب، ولكن أصبح بالتحديد إنتاجا كماليا (سلعة كمالية). (رد، د ت، صفحة 118) وهذا ما أدى إلى اختلال كبير على مستوى الذوق الفني والجمالي.

وفي ظل النظام الرأسمالي للمجتمع الحديث، أصبحت الغريزة الجمالية شبه مشلولة، حتى الناس لا يظلون حساسين بالشكل الفني، بل يقنعون بالعيش في فوضى من الأنظمة الفنية، أو في خمود جمالي تام على الأصح، ولكن اتضح بعد التحليل والتمحيص أن تلك النشئات الفنية قائمة على وسائل الإنتاج، بمعنى أن الضرورات الاقتصادية تحدد هذه النشئات ولا يحددها الاختيار الحر، أي تحددها الحاجة الصريحة إلى الحصول على الربح، تلك الحاجة التي تنطوي عليها طرق إنتاج السلع وتوزيعها، وعلى أية حال يحددها فقدان الوحدة الثقافية فقدانا تاما، استلزمه بناء مجتمع قائم على قواعد المنافسة لا على قواعد التعاون. وليس هناك من مفر من الحقيقة الواضحة، وهي أن انحطاط الفن تدريجيا خلال القرنين الأخيرين له اتصال مباشر بانتشار الرأسمالية. (رد، د ت، صفحة 196) فبتحويل الفن إلى سلعة اقتصادية وتجارية فقد الكثير من خصائصه وأبعاده، والمتمثلة أساسا في بعده الجمالي والرمزي والدلالي.

فالاستهلاك هو محرك مجتمع ما بعد الحداثة. ولأجل ذلك تصبح الثقافة بالنسبة لأنصار هذا التيار (ما بعد ثقافة)، وهي لديهم أيضا محتواة في أساليب الحياة كالملبس، والأذواق الموسيقية والآراء السياسية وهي جميعا تكفي لتحديد أسلوب للحياة... فكل أسلوب للحياة هو عبارة عن تجميع لعناصر متفرقة... وتظل واقعية أسلوب الحياة هي تلك التي تمنحها لها وسائل الإعلام والتسويق. (الشمري، 2020، صفحة 19)

4.الثقافة والفن الشعبيين:

الفن الشعبي هو الإرث أو الإنتاج الفني البسيط والعفوي الذي تتوارثه الأجيال المتلاحقة، وتحافظ عليه من الضياع، فضياعه يعني ضياع ثقافة جماعة معينة من الناس كاملة، ويتم تناقله من الأجداد للأبناء، ويكون باستخدام كلمات بسيطة وسلسة ومفهومة ومواد بسيطة ومتوافرة وفي متناول اليد، لأنها من صميم عامة الشعب، وتخص عامة

الشعب فلا تخضع لقوالب جامدة ومحددة، ولا تحكمها إلا العادات والتقاليد والبساطة، وتتسم بطابع جمالي محبوب وقريب من القلوب. (حمداوي، النقد الأدبي الأنثروبولوجي بين النظرية والتطبيق، 2019، الصفحات 69-70)

وبذلك فإن الفنون الشعبية هي مجمل التعبيرات الشعبية من غناء، موسيقى، فن، رقص، وجمال وحركات، وأدب، ومسرح، ورسم تشكيلي فطري، ويعد هذا كله جزءا من التراث اللامادي للوطن. (حمداوي، النقد الأدبي الأنثروبولوجي بين النظرية والتطبيق، 2019، صفحة 72) ولا يخلو أي مجتمع من المجتمعات من الفنون الشعبية، غير أن بالمقابل هناك الفنون الرفيعة والتي هي خاصة بفئات اجتماعية محددة، وما يميزها عن الفنون الشعبية هو أنها تخضع لشروط مضبوطة ومعايير فنية عالية وقيم جمالية راقية.

ويتفق الكثير من منَظِري ما بعد الحداثة على تأكيد تأثر الثقافة والتنظيم الاقتصادي والبناء الاجتماعي. ففي الاستهلاك الجمعي غير المحدد تتبدل أساليب الحياة فتطول كل المنافع والخدمات عملية تنميط. ولا تعد الثقافة الفنية تشكل عالما منفصلا، فيلغى التعارض بين الثقافة العارفة والثقافة الشعبية. ونتيجة لذلك يتعقد وجه الاستهلاكات ويتغير بطريقة تلقائية عن طريق عملية (تشظي وتلفيق). (سبيلا و بنعبد العالي، 2007، صفحة 20)

غير أن السياسة الشعبوية التي بتصويرها الدناءة عظمة تنادي بحق الاختلاف ممجدة ثقافة العامة. وهنا أيضا ربما كانت الفرصة سانحة لإبراز قيمة أشكال تعبيرية أصيلة، ولكن تحت طائلة إبقاء المحرومين في حرمانهم، وذلك بتحويل (الفن) وخفضه إلى (ثقافة) توازي التسلية، من التلفزيون إلى كرة القدم. (سبيلا و بنعبد العالي، 2007، صفحة 118) وهذه إحدى سمات ما بعد الحداثة، حيث أنها عملت على إزاحة الحدود الفاصلة ما بين الفن الراقي والفن الشعبي، وذلك بإزالة المعايير التي كانت تخضع لها الفنون، ومن ثَم لم يعد هناك فن راق وفن مبتذل، وإنما كلها فنون تتساوى أمام عملية العرض والطلب، والإقبال أو النفور، أي أن المعيار الأوحد والوحيد هو الإقبال والانتشار الواسع لهذا أو ذلك الفن.

5.الأدب الرقمي أو الأدب المُنافِس:

من افرازات التطور الهائل لوسائل ووسائط التواصل الاجتماعي، ظهور النص الرقمي والذي أدى إلى تغيير جوهري، على صعيد الإبداع والتلقي، كما أوجد علاقات جديدة بين النص والمتلقي والآلة، وبالطبع مع تطور هذه العلاقات مع مرور الزمن تدخل فضاءات وأشكال تعبيرية جديدة، مفتوحة على كل الاحتمالات الممكنة. (الشمري، 2020، صفحة 105) ومن سمات الأدب الرقمي التفاعلي: -الانفتاح، تعدد العلامات، الترابط، حرية البداية،

اختلاف النهايات، سرعة وسهولة النشر. (الشمري، 2020، الصفحات 41-43) وهذا ما أحدث ثورة على مستوى النص الأدبي، إذ لم يعد النص الأدبي الرقمي يخضع للمعايير والشروط السابقة التي كانت تؤطر النص الأدبي الورقي – الكلاسيكي- بدءا من الكتابة ووصولا إلى النشر والتوزيع.

إن ما يحدث في المجال التخييلي الرقمي، ليس قطيعة، بقدر ما هو عبارة عن تغيير سؤال الأدب، من منتجه المباشر، المؤلف/الكاتب إلى القارئ، ومن التعامل مع اللغة السردية المألوفة باعتبارها جوهر الفعل المحقق للحالة القصصية، إلى اعتبارها مجرد عنصر من بين عناصر لغوية جديدة تدخل بمنطقها وآليتها وطريقة تعبيرها (لغة البرمجة المعلوماتية). (الشمري، 2020، صفحة 13)

كما أن القصيدة الشعرية لم تعد مجرد متن ذي بداية ونهاية، إنما نص متعدد الطبقات وله تفرعات عديدة وذلك كون الوسيط الرقمي الإلكتروني يتميز بالتقنيات التي تجاوزت النص الخطي إلى النص العنكبوتي المتفرع، فضلا عن توظيف جميع المستويات البنائية الحرفية والصورية والسمعية، مما يفقد النص سمة المبعد الواحد والرؤية الثابتة، وهي تمنح المتلقي فرصة الإبحار لغرض استنطاق ملامحه والإفصاح عن خيارات الخلق ونسج ذائقة جديدة، مستمدة من تفاصيل الحياة كبيرها وصغيرها في نصوص تأخذنا إلى أبعد من حدود الخيال. (الشمري، 2020، صفحة 18)

ويذهب الكثير من مؤيدي الانفتاح على الأدب الرقمي، إلى اعتبار أن الأدب الرقمي يعد مستقبل الأدب وهو دعامة أساسية للتحسيس بالكتاب الرقمي، ولا يمكن أن يعيقه أحد عن التقدم، كما أن الآراء التقليدية والنقدية التي تحاول تشويهه، لن تقف عائقا أمام هذا النوع؛ لأنه يمثل المستقبل. (الشمري، 2020، صفحة 63) وهذا ما جعل الكتابة الأدبية تتحرر أكثر فأكثر من القوالب والمعايير التي كان يُجمع حولها معظم الكتاب والنقاد.

وبحلول إمكانية إعادة إنتاج الفن التقنية، لا تفقد أعمال الماضي حصرا رصيدها، الهالة التي تحيط بها وتعزلها عن باقي الوجود، عازلة معها دائرة الخبرة الجمالية أيضا؛ إنما تولد أشكال فنية تكون فيها إعادة الإنتاج تكوينية، كالسينما والتصوير؛ وهنا، لا تفتقد الأعمال ما لديها من أصلّي فحسب، إنما يميل الفرق بين المنتجين والمستهلكين إلى السقوط، لأن هذه الفنون تتحلل في الاستخدام التقني للآلات، فتنهي تاليا أي خطاب عن العبقرية (التي هي، في العمق، رصيد العمل في نظر الفنان). (فاتيمو، 2014، الصفحات 66-67) وهذا ما أدى إلى تمييع الفن عامة والأدب بصفة خاصة، حيث أضحى من الصعب التمييز بين العمل الفني الراقي والنوعي والعمل المبتذل والركيك.

وفي جميع الأحوال، فإن ما بعد الحداثة إشكالية أوروبية، لا تنخلع، ولا يمكن لها أن تنخلع عن سياقها التاريخي المحايث لها، والذي لا يمكن للشعوب الغير أوروبية أن تكرره، إلا بشكل تابع فقير أو بشكل ساخر يدعو إلى الرثاء والشفقة. (سبيلا و بنعبد العالي، 2007، صفحة 37)

6. الخاتمة:

حررت عصور الأنوار والحداثة الفن من قبضة رجال الدين فلعبت الفنون دورا حاسما في نهضة أوروبا الحديثة، فلولا الآداب وفنون النهضة عموما كالرسم والنحت والهندسة المعمارية والمسرح ... لظل الإنسان الغربي خادما طيعا للكنيسة وكهنوتها، فالفضل كل الفضل يعود للفن الذي جعل الإنسان وقضايا حياته الحقيقية موضوعه الرئيس. تحرر الفنان من سطوة رجال الدين فراح يبدع الجمال لحياة تحقق الراحة والإمتاع للإنسان. إلا أن الآداب والفنون ظلت رهينة لقوالب ومعايير محددة، وخاضعة لمرجعيات وأسس مضبوطة، ونماذج ذوقية وجمالية منمطة.

غير أن الغرب لم يستطع الصمود طويلا في مواجهة ثقافات الشعوب والأمم الأخرى، فبدأ النقد يطال مركزيته الثقافية والفلسفية والفكرية، وفُتح الباب على مصراعيه أمام ثقافة الهوامش والأطراف، فالمركزية الغربية بدأت تتهاوى وتتراجع لصالح ثقافة الإنسان الآخر المختلف، فنشأت فلسفات التعدد والاختلاف ـ فلسفة ما بعد الحداثة ـ وفي خضم هذا التحول الثقافي والحضاري الكبير وجد المهمشون حيزا ثقافيا للتعبير عن أفكارهم وانشغالاتهم. لقد لحق سقوط مركزية المعرفة التي احتكرها الغرب لقرون سقوطا لمركزية نظريات الإبداع والذوق الفني، فنشأت بداية من النصف الثاني للقرن العشرين فنون الهامش ونظرياتها والتي بدأت تشتغل على سرديات أخرى متعددة ومتحولة ألغت ارتباطها بنظريات الفن الكلاسيكية وفتحت المجال واسعا أمام حرية الإبداع المنفلت من كل القيود التي وضعها فكر الحداثة، فتراجعت النظريات الجمالية التقليدية ولم يعد الفنان المعاصر يهتم بنظافة أسلوبه وعمله الفني، بالقدر الذي يهمه تقديم حياة الهامش وثقافته من دون تنميق

كما ساهمت الرأسمالية المتأخرة في التحولات والتغيرات التي طرأت على الآداب والفنون، وذلك من خلال إضفاء الصفة التجارية والربحية عوضا عن الطابع الذوقي والجمالي. إضافة إلى هذه العوامل، يعتبر التطور التكنولوجي الهائل وخاصة في وسائل الإعلام والاتصال الحديثة، عاملا مهما في انتشار الثقافات الشعبية والفنون والآداب التي ظلت لعدة قرون على الهامش، وذلك بوصفها ثقافة مبتذلة ومفتقدة للبعد الفني والجمالي.

7. مراجع البحث:

-1ألان دونو. (2020). *نظام التفاهة* (الإصدار الطبعة الأولى). (مشاعل عبد العزيز الهاجري، المترجمون) بيروت، لبنان: دار سؤال للنشر.

-2جاني فاتيمو. (2014). *نهاية الحداثة* (الإصدار الطبعة الأولى). (نجم بوفاضل، المترجمون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

-3جميل حمداوي. (2019). *النقد الأدبي الأنثروبولوجي بين النظرية والتطبيق* (الإصدار الطبعة الأولى). الناظور/طنجة، المغرب: المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث.

-4جميل حمداوي، و بلال داوود. (2022). *مناهج النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة* (الإصدار الطبعة الأولى). الناظور/طنجة، المغرب: المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث.

-5حافظ محمد الشمري. (2020). *الأدب الرقمي: بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي* (الإصدار الطبعة الأولى). عمان، الأردن: مركز الكتاب الأكاديمي.

-6دانييل فراميتون. (2009). *الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما* (الإصدار الطبعة الأولى). (يوسف أحمد، المترجمون) القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.

-7رولان بارت. (1988). *النقد البنيوي للحكاية* (الإصدار الطبعة الأولى). (أبو زيد انطوان، المترجمون) بيروت، لبنان: منشورات عويدات.

-8عبد الكريم شرفي. (2007). *من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة* (الإصدار الطبعة الأولى). الجزائر، الجزائر: منشورات الاختلاف.

-9محمد سبيلا، و عبد السلام بنعبد العالي. (2007). *ما بعد الحداثة. دفاتر فلسفية. نصوص مختارة.* الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

-10ناتالي إينيك. (2011). *سوسيولوجيا الفن* (الإصدار الطبعة الأولى). (حسين جمال قبيسي، المترجمون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

-11هربرت رد. (د ت). *الفن والمجتمع.* (عبد الحليم فتح الله، المترجمون) مطبعة شباب محمد.