Enlightenment collection's
ISSN 2716-7852 / EISSN 2830-8719
V:14, N:3 – 2024, P.P :99-133

سلسلة الأنوار
ر د م ك : 2716-7852 / ر ت م د إ: 2830-8719
المجلد 14، العدد 3-2024، ص.ص:99-133

ما بعد الحداثة

Post–postmodernism

أماني أبو رحمة

الجامعة الإسلامية/ فلسطين،amani.khalaf3@gmail.com

تاريخ الاستلام : 2024/08/12 ؛ تاريخ القبول : 2024/09/21؛ تاريخ النشر : 2024/11/20

الملخص

منذ تسعينيات القرن العشرين، شهدت ما بعد الحداثة تغييرات واضحة في مواجهة العولمة والتكنولوجيا الرقمية، حيث يدعي بعض المنظرين والنقاد أن ما بعد الحداثية قد ماتت. وطرحوا تبعًا لذلك العديد من نظريات بعد ما بعد الحداثية، ولكل منها منظوره الخاص ومجاله المحدد.

تحاول كل هذه النظريات مراجعة باراديم ما بعد الحداثية وتطوير باراديم جديد. ومع اختلاف مضامينها وتوجهاتها، إلا أن الثيمة الرئيسية في كل من هذه التنظيرات هي التركيب في مواجهة التفكيك ما بعد الحداثي. كما أن هناك اهتمام متجدد بالقيم الإنسانية والحقيقة والتواصل وإعادة النظر في الذاتية الإنسانية في الحياة الواقعية والأدب. إذ بدا أننا نتجه نحو تعريف أوسع للواقع يتجاوز التفسير ما بعد الحداثي للعالم القائم على النسبية والتهكم الساخر. تتشارك هذه التنظيرات مؤشرًا آخر ألا وهو عودة السرديات الكبرى. إن الاعتقاد بأن العالم مهدد بتغير المناخ الناجم عن أنشطة بشرية هو واحد من أقوى السرديات الكبرى وأكثرها انتشارًا في يومنا هذا، وما كوفيد 19 عنا ببعيد .

سأقوم في هذا البحث بتحليل ومقارنة ونقد بعض المحاولات لوصف بعد ما بعد الحداثية. وقد قمت بتجميع هذه النظريات، لأغراض هذه الدراسة فقط، في ثلاث فئات بناءً على ثيمتها الرئيسية. أولاً: النظريات

Abstract

Since the 1990s, postmodernism has undergone distinctively visible changes in the face of globalization and digital technology, as some theorists and critics claim that postmodernism is dead. Consequently, they have proposed many post-postmodern theories each of them respectively maintains its particular perspective from diverse areas.

All these theories try to depict a new paradigm and replace the postmodernism. A central revision is a reconstruction: as opposed to postmodernist deconstruction, post-postmodernism will reconstruct. There is a renewed interest in human values, truth, communication, and reconsidering human subjectivity in real life and literature. We seem to move towards a wider definition of reality that goes beyond the postmodern interpretation of the world based on relativism and irony. Another indicator of postmodernity's demise is the return of the metanarrative. The belief that the world is threatened by man-made climate change is one of the most powerful and pervasive metanarratives of today.

In this paper, I will analyze, compare, and criticize some attempts to describe what comes after postmodernism. I grouped these theories, only for the purpose of this study, into three categories based on the main premises. First: theories that focus on politics and economy which include: post-

التي تركز على السياسة والاقتصاد وتشمل، أولًا: ما بعد الألفية، وعبر الحداثة، وأزمنة الحداثة الفائقة، والحداثة القسموسية، وبعد ما بعد الحداثة. وثانياً: النظريات ذات المنظور التكنولوجي وتشمل: الحداثية الرقمية، والحداثية الآلية، وثالثاً: النظريات التي تهتم بالفن والأدب وتناولت منها: الحداثية المغايرة، والحداثية المتذبذبة، والأدائية. والمغايرة القومية، ونظرية التعقيد.

وتخلص الورقة إلى أن أيًا من الاطروحات المقترحة لم يحظ بقبول أكاديمي أو شعبي يضاهي ذلك الذي حظيت بها ما بعد الحداثية في سنوات ازدهارها وحتى مع مزاعم أفولها. لذلك، لازال التحدي الذي طرحته ليندا هتشيون قائمًا ولا زلنا ننتظر تسمية تحيط بثقافة ما بعد الاستعمار وما بعد الإنسانية والرقمية التي نعيشها اليوم، ولا تتجاهل هيمنة السرديات الاستبدادية والرجعية الجديدة للنيوليبرالية.

الكلمات المفتاحية: ما بعد الألفية، أزمنة الحداثة الفائقة، عبر الحداثة، الحداثة القسموسية، بعد ما بعد الحداثة

millennialism age transmodernity hypermodern times, cosmodernism, post-postmodernism

Second: theories with technological perspectives: Digimodernism, automodernism. Thirdly, theories that concern with art and literature: Altermodernity, metamodernism, performatism. heterolinationalism, and complexion theory.

The paper concludes with the idea that none of the proposed theses has gained academic or popular acceptance comparable to that enjoyed by postmodernism in its heyday and even with its alleged decline. Therefore, the challenge posed by Linda Hutcheon still exists and we are still waiting for a name that befits the post-colonial, post-humanist, and digital culture we live in today, and does not ignore the dominance of the new authoritarian and reactionary narratives of neoliberalism.

Key words: post- millennialism age, transmodernity, hypermodern times, Cosmodernism, Post-Postmodernism,

1- مقدمة

شهد مطلع الألفية الثالثة جدالًا محتدمًا حول حالة ما بعد الحداثية. كان الجمهور مهيئًا والأدبيات حول هذا الموضوع شديدة الرواج. ظهرت منشورات أكاديمية تضمنت عناوينها كلمات من قبيل (بعد) و(عبر) و(موت) و (يقظة) و(أبعد من) ما بعد الحداثية. ومع ذلك لم تصل النقاشات إلى نتيجة ولم تتوقف أيضًا، ذلك أن الحديث عن نهاية ما بعد الحداثية ليس بالأمر الهين. كانت ما بعد الحداثية، بصفتها نظرية وايديولوجية ما بعد الحداثة،في الأساس طريقة تتحدى كل الطرق والأساليب والأنظمة والمفاهيم المسبقة. لذلك فإن حالتها التنافسية المستمرة جعلتها عصية على التجاوز.

في هذه الدراسة سنشرح الآراء المختلفة حول نهاية ما بعد الحداثية، والأسباب والسياقات التي أدت إلى اعلان نهايتها، ثم أهم التنظيرات التي حاولت استشراف ما بعدها، وأخيرًا سنركز على الخيوط

المشتركة بين هذه النظريات والتي نزعم أنها تمثلت في عودة قوية إلى الأخلاقيات والسرديات الكبرى والانخراط الاجتماعي والسياسي.

2- ارهاصات عهد جديد

منذ تسعينيات القرن الماضي، أعلن العديد من الكتاب والمنظرين الثقافيين نهاية ما بعد الحداثية. تمثلت أولى المبادرات في مقال كتبه ديفيد فوستر والاس بعنوان (كثير من واحد: التلفزيون والتخييل الأمريكي) (Wallace, 1993, p. 151/194)في عام 1993. في هذا المقال، الذي كان بمثابة "مانفستو لجيل جديد من الكتاب"، (Harrison, 2010, p. 56) أعلن والاس عدم رضاه عن إرث ما بعد الحداثية وأكد على أنه لم يعد بمقدور القصة المعاصرة في أمريكا توظيف تقانات ما وراء القص لأن التلفزيون كان قد استعان بها بشكل مكثف وأفرغها من محتواها.

وفي العام 1995 نشر توم تيرنر، وهو مهندس معماري ومخطط حضري، كتابه (المدينة كمنظر طبيعي: رؤية بعد ما بعد حداثية للتصميم والتخطيط).(Turner, 1996) ووفقًا له، تتميز بعد ما بعد الحداثية عن ما بعد الحداثة بالبادئة "بعد"، تمامًا كما تمييزت ما بعد الحداثية عن الحداثية كتسلسل زمني. وهكذا، مُنح مصطلح بعد ما بعد الحداثية تسمية جديدة للتغييرات الثقافية.

وخلال الفترة من 14 إلى 16 نوفمبر 1997، انعقد مؤتمر عن ما قد يأتي بعد ما بعد الحداثية في جامعة شيكاغو. وطُرحت مناقشات حول التحول الثقافي الذي يحدث في الأوساط الأكاديمية بعيدًا عن ما بعد الحداثية.

تعود ليندا هتشيون في مقالتها (ما بعد الحداثية اللاحقة)، والتي تم تضمينها لأول مرة في طبعة عام 2002 من كتابها المعروف سياسات ما بعد الحداثية (1989).(Hutcheon, 2002) إلى السؤال الذي طرحه جون فرو لأول مرة في كتابه (ماذا كانت ما بعد الحداثية؟ 1990) باعتباره إعلانًا مبكرًا لمغادرة ما بعد الحداثية. وتخلص هتشيون في خاتمة كتابها إلى القول "إن ما بعد الحداثية قد تكون ظاهرة من القرن العشرين، أي شيئًا من الماضي". (Hutcheon, 2002, p. 5)

انعكس هذا الاتجاه في الكتابة الأكاديمية عندما بدأ النقاد والمنظرون أيضًا في الحديث عن تضاؤل ما بعد الحداثية. يقول إيهاب حسن في مقالته(أبعد من ما بعد الحداثية: نحو جماليات الثقة، 2003): (Hassan, 2003, p. 03/11)"إننا بكاد نعرف ماذا كانت ما بعد الحداثية "؟ يعالج حسن ما بعد الحداثية، كما فعل فرو، في صيغة الماضي ليشير إلى نهايتها. ويؤكد جان ميشيل رباتيه، أنه في تلك اللحظة "تم تجاهلها بالكامل تقريبًا". (Rabate, 2005, p. 10)

ويبدأ مقال أندرو هوريك (مقدمة: بعد ما بعد الحداثية، 2007) بالقول"تقترح المقالات في هذا العدد من مجلة (أدب القرن العشرين) نماذج جديدة لفهم الرواية المعاصرة في أعقاب تضاؤل تأثير ما بعد الحداثية ". (Hoberek, 2007, p. 233)

ويمثل عنوان إدوارد دوكس الواضح (ما بعد الحداثة ميتة،2011)(Docx, 2011) طبيعة التحول الثقافي خلال العقد الأول من الألفية الجديدة. ويرى دوكس: "نحن ندخل عصرًا جديدًا. دعنا نسميه عصر الأصالة ونرى كيف نتقدم".(Docx, 2011)

قبل دوكس نشر آلان كيربي مقالته المقنعة بعنوان واضح بالقدر نفسه (موت ما بعد الحداثية و أبعد، 2009))أماني(322 .p ,2012 ., هنا، أعلن كيربي أن ما بعد الحداثة "ماتت ودُفنت"،(Kirby, 2006.. P: 34) مع إدراكه أنها لا تزال تدرس بغزارة.، في العالم الأكاديمي على الأقل، مما أضفى الشعور بأنها لاتزال على قيد الحياة. بالنسبة لكيربي، لم يكن موت ما بعد الحداثية نقاشًا جديدً؛ لقد كان شيئًا علق عليه بالفعل العديد من المنظرين والنقاد من مختلف المجالات. وفي كتابه (الحداثية الرقمية: كيف فككت التكنولوجيا الجديدة ما بعد الحداثة وأعادت تشكيل الثقافة،2009)، يشير كيربي إلى أنه يمكن القول بتأكيد مطلق أن يومًا سيأتي عندما تنتهي ما بعد الحداثية كفئة مناسبة أو مفيدة لتحديد المعاصر، حتى لو كانت بعض سماتها ستبقى.(Kirby, Alan. 2009.p:5)

يمكن فهم ضبط كيربي للنفس ضمن التضاريس النظرية المتقلبة التي ترتكز عليها أسس ما بعد الحداثية. في ضوء ذلك، يجب أن يكون زوال ما بعد الحداثية غير مستقر أيضًا. لا يزال هناك بعض النقاد الذين يرفضون الحديث عن بعد ما بعد الحداثية حتى الآن. قد يُفسَّر هذا التردد بحقيقة أنه على الرغم من أن السؤال عما يأتي "بعد" ما بعد الحداثة أصبح شبه مكرر، إلا أنه غالبًا ما يُطرح في سياق مفاده أنه لا يمكن أن يكون هناك "ما بعد". يؤكد ريبين أن هناك معضلة منطقية وحتى أيديولوجية عند الحديث عن "ما بعد"، لأنه يشير بشكل متشائم إلى تكرار الأفكار والأشكال القديمة".(Rebein, others. 2001.)

قد يكون هذا هو السبب في رفض المنظرين وصف الأدب المعاصر(بعد ما بعد الحداثي)، ويرون أنه لا يزال جزءًا من شكل متأخر جدًا من ما بعد الحداثية. يسمي جيرمي غرين كتابه عن الأدب المعاصر (ما بعد الحداثية المتأخرة، 2005) (Green, Jeremy. 2005.) ويصفه بأنه يقع في "مرحلة الانحطاط والانحدار" والتي، مع ذلك، لا تزال تحدث في فترة ما من بعد الحداثية. وبالمثل، يعبر يل بروكس وجوش توث في كتابهما(الحداد: يقظة ما بعد الحداثية(Brooks, Toth, Josh.2007)وعلى الرغم من حديثهما عن ما بعد الحداثية الفاشلة أو المحدودة والادعاء بأن "زوالها [...] كان حتميًا، عن مقاومة لفكرة بعد ما بعد الحداثية. وفي حين أنهما يذكران مرات عديدة ضيق

ما بعد الحداثة (وحتى الإيديولوجيا) الذي أوجدتها في بعض النواحي، إلا أنهما يصران على "ما بعد الحداثة اليقِظَة" التي تشير إلى "كل تلك القضايا التي بدت ما بعد الحداثة في شكلها المنقح حريصة جدًا على التحايل عليها: قضايا الإيمان، والمسؤولية الأخلاقية، والسياسة، والمجتمع، وما إلى ذلك"(Brooks, Toth, Josh.2007بالنسبة لهما، فإن الأدب المعاصر في حالة حداد وهو يَحضُر "يقظة" ما بعد الحداثة، بدلاً من ترك ما بعد الحداثة وراءه تمامًا.

يقدم فان ديجك وفايسينس مقالات تدعم ما بعد الحداثة المتأخرة، في مقدمتهما (إعادة النظر في ما بعد الحداثة: الأدب الأوروبي أبعد من النسبية،2011) (Vaessens, Thomas & Dijk, Yra van.2011. 7–23.) يعرفَان سمات "أدب ما بعد الحداثة المتأخر وما الذي يحدد فهم المقالات الفردية. وبالمثل، وعلى الرغم من تقديمها نظرة ثاقبة للغة مرتبطة بالقضايا الإنسانية ومتحررة من مسرحية ما بعد الحداثة، ترفض ماري هولند، في كتابها (ما بعد حداثية تالية، 2013)، الحديث عن بعد ما بعد الحداثة، موضحة أنه قد يكون من السابق لأوانه الحديث عن ذلك.(Holland, Mary K.2013.)

<u>وبناء على العرض السابق، يمكننا تلخيص الموقف من بعد ما بعد الحداثة على النحو التالي:</u>

1. يبدو أن ما بعد الحداثة ليست كما كانت من قبل: "من المفترض أن يرى مشهد ما بعد الحداثة نهاياته"؛(Debrix, François. 1999.:2)
2. "ما بعد الحداثة على قيد الحياة وبحالة جيدة"؛(Berger, Arthur Asa. 2012.p: 321)
3. "ليس من السهل رفض ما بعد الحداثة بصفتها قديمة"،(Canavan, Brendan. 2018.) إذ قد تحتفظ نظريات ما بعد الحداثة بعلامات تدل على انها لا تزال قائمة، وليست ميتة.

3- سياق بعد ما بعد الحداثة

وفيما يتعلق بالتحولات السياسية والاقتصادية الأوسع لمصطلح بعد ما بعد الحداثة، يقدم فيليب فيغنر وجيفري نيلون تعريفًا أكثر شمولاً لـ بعد ما بعد الحداثة" كمصطلح نقدي حيث يقومان، كل على حده، بتأسيس تحليل التأثيرات الأدبية في لحظة ثقافية معينة، وبالتالي تجنب افتراض قراءة معزولة ثقافيًا للإنتاج الأدبي. وهذا يمنع تحليل "بعد ما بعد الحداثة" من أن يصبح مجرد وسيلة لتوسيع نطاق تحليل الأدب بعد إعلان موت ما بعد الحداثة.

تتداخل فترة بعد ما بعد الحداثة مع ما يصفه فيليب فيغنر بـ "التسعينيات الطويلة"؛ الفترة من سقوط جدار برلين 1989 إلى سقوط مركز التجارة العالمي بعد اثني عشر عامًا. بدون جهاز سياسي مهيمن ثقافيًا. تبدأ فترة التسعينيات الطويلة بنهاية الحرب الباردة ومنطقها – وهو منطق يمكن للمرء أن يربطه صراحةً بما بعد الحداثة – وتنتهي ببداية الحرب العالمية على الإرهاب. يصف فيغنر هذه الفترة بأنها " مكان فارغ "يختبر من حيث واقعه المعاش".(Wegner, Phillip E. 2009. P:28) يغلق هذا التحقيب ما بعد الحداثية عند نقطة التحول بعيدًا عن جنون الارتياب الذي بدأت به مقدمات الحرب الباردة. غيرت نهاية الحرب الباردة هذه الشروط الأساسية. كان العالم يتحول، وبدا للكثيرين أنه نحو الأفضل. كان النهج الفلسفي ما بعد الحداثي، المترسخ في ركود ميؤوس منه ويركز على تفكيك النظام الحالي، غير مجهز للتعامل مع التغيرات السريعة، لقد تعلم ما بعد الحداثيين كيفية تفكيك ما بناه الآخرون، لكنهم لم يطوروا طريقة لبناء بديل فعال وقابل للتطبيق.

يقترح تصوير جيفري نيلون لعصر بعد ما بعد الحداثة، مع تقديره لعمل فيغنر، بديلاً "طويلاً" يتمثل في ثمانينيات القرن الماضي. وفي حين يستخدم فيغنر غياب المنطق السياسي المهيمن لتفسير تحليله الثقافي، يستبدله نيلون بمنطق اقتصادي. وبدلاً من أن تمثل "نهاية"، أنتجت أحداث الحادي عشر من سبتمبر ،بالنسبة لنيلون، تحولًا سياسيًا نحو التدخل الحكومي العالمي، بينما عززت في الوقت نفسه المنطق الاقتصادي للرأسمالية المعولمة والمحررة من الضوابط التي أدت بلا هوادة إلى الأزمة الاقتصادية لعام 2008. كانت التسعينيات سنوات الازدهار الكامل للأجندة المالية المحافظة التي ظهرت في الثمانينيات.

لا يتعارض التحليلان في الواقع. إذ يبدو أن التنوع الثقافي والمشاركة يتسعان، كما يصف فيغنر،. ولكن حتى في هذه الظروف،ي ظل المنطق الاقتصادي لما بعد الحداثة بمعناه الأوسع حاضرًا، ويتمدد باستمرار.

هناك بالطبع نقاط انطلاق أخرى ممكنة منطقيًا لعصر جديد. بالنسبة للبعض، تبدو هجمات الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) 2001 بداية لشيء جديد. اذ أحدث الحادي عشر من سبتمبر تغييرات في النظام السياسي الأمريكي (انحسار الشك في سلطة الحكومة في مواجهة عدو خارجي غامض، على سبيل المثال). نقطة انطلاق أخرى مقترحة هي تطوير الإنترنت. كما تم اقتراح الأزمة المالية لعام 2008. والحجة هي أن الرأسمالية النيوليبرالية العالمية فقدت مصداقيتها منذ ذلك الحين وأن حركات مثل (احتلوا وول ستريت) كانت رمزًا لرفض هذه القيم. أخيرًا، اقترح البعض أن ما بعد الحداثة قد وصلت إلى نهايتها لأن الفنانين سئموا ببساطة من فعل الشيء القديم نفسه، وبدأ المنظرون في البحث عن نظريات جديدة لاتخاذ قراءات. قد يكون هذا صحيحًا بالفعل، لكنه لا يفسر شيئًا.

السؤال الذي يطرح نفسه على الفور: لماذا سئموا منه؟ لماذا بالضبط في تلك اللحظة؟ لماذا ليس قبل عشر سنوات أو بعد عشر سنوات؟

بالطبع، يمكن القول إن ما بعد الحداثية لم تنته وأن هذه التحولات الاقتصادية والسياسية والثقافية العالمية يمكن احتواؤها بسهولة في نموذج ما بعد الحداثية. ومع ذلك، يبدو أن ظهور العديد من النظريات التي تقترح انتهاء ما بعد الحداثية يحاجج أن هناك حاجة إلى بناء نظري جديد.

4-التنظيرات حول بعد ما بعد الحداثية

انتهت ما بعد الحداثية، في رأي من يقولون بموتها، عندما فقدت قوتها النقدية والتخريبية وعندما أصبح التهكم الساخر والانعكاسية الذاتية، اللذين ميّزاها، هما الدوكسا الجديدة. منذ الثمانينيات، أدرك عدد من نقاد ما بعد الحداثية أن سياسات ما بعد الحداثية الأدبية مهددة بأن تصبح غير فعالة عندما اتضح لهم أن الاستراتيجيات الفنية التفكيكية يمكن أن يتم تسليعها وتسويقها بسهولة مثل أي شيء آخر. أصبح تهكم ما بعد الحداثية، وفقًا لديفيد فوستر والاس، تلقائي في الثقافة، ولم يعد يعمل كوسيلة لفضح النفاق، بل أصبح هو ذاته أداة للنفاق والكلبية، يُستخدم "في اللاوعي إلى حد كبير بصفته آلية لتجنب الانخراط في بعض القضايا الشائكة حقًا".(Wallace, David Foster. 1993.) لهذا السبب، اتفقت العديد من الحركات الثقافية التي ظهرت مع الانتقال المفترض لبعد ما بعد الحداثية إلى حد كبير مع موقف إيغلتون بأنه يجب على المرء استعادة تلك الموضوعات المهمة، التي تم نسيانها أو التخلي عنها خلال حقبة ما بعد الحداثة؛"الحقيقة والفضيلة والموضوعية".(Eagleton, Terry. 2004. p:17) لا ينبغي أن يكون مفاجئًا أن إنشاء المعتقدات الأخلاقية وتقييمها ونشرها قد أصبح من الاهتمامات الأساسية للعصر التالي لما بعد الحداثة، "هناك جوع واسع للشعور بأنك كامل، مرتبط مع القيم الحقيقية التي هي أيضًا قيم المجتمع، وفي بعض الحالات، قيم العالم نفسه".(Purdy, 2000.p:264)

ووفقًا لوبيز وبوتر، فإن أحد الاحتمالات النظرية لتفسير عالم اليوم هو الواقعية النقدية التي تقدم إطارًا أفضل وأكثر منطقية لفهم الواقع الفلسفي والعلمي والاجتماعي للقرن الجديد. إنها تقدر مرة أخرى المنطق والحقيقة والعلم – كل هذه المصطلحات رفضتها ما بعد الحداثة.(López, J. & Potter, G. 2001 p:5-9) وفي الأدب، تعني الواقعية النقدية الأدب الواقعي مقابل تلاعب ما بعد الحداثية بالواقع والحقيقة العلمية والمعرفة، التي تعارض الشك النسبي. هناك نقد حقيقي للسخرية، والانفصال، والمفارقة، والتوق إلى الارتباط والمشاركة في نوع من الاعتقاد الموحد. يبدو أن الطريق

إلى الأمام هو إعادة الانخراط في الحياة العامة والاستعداد لفضح الذات الساخرة من خلال التعبير الصادق عن الإيمان، والالتزام الاجتماعي والانخراط السياسي.

نحن نشهد عودة نقدية للسمات الحداثية الكامنة المتمثلة في الكونية والعقلانية والذات في اطار بعد ما بعد الحداثية. أشارت المصطلحات المقترحة بوضوح إلى هذه العودة، حيث تضمن اغلبها مصطلح الحداثة في تسمياتها. ووفقًا لـ جنكيس، "يتعلق الأمر بمعركة يمكن أن نطلق عليها معركة بادئات- الحداثية.(Jencks, Charles. 2002. P:215)

مثلت عودة السرديات الكبرى أحد أهم مؤشرات التراجع عن ما بعد الحداثية. إذ مع ظهور العولمة والتكنولوجيا المتقدمة، أشار روبرت ماكلولين إلى أن الحدث الكارثي المتمثل في الحادي عشر من سبتمبر انهى حساسيات ما بعد الحداثية المتمثلة بالطارئية والنسبية والموضعية وأحيا السرديات الكبرى حول الثقافات والأديان والخير والشر.(McLaughlin,.2013.)

لقد تطور شكل آخر من أشكال الممارسة الدينية،كما أشار ليبوفيتسكي، "بدون أي دعم مؤسسي"(Lipovetsky, Gilles. 2005..p:67)، لمواجهة تداعيات التشكيك ما بعد الحداثي في العقل والعلم.

وبالنسبة إلى روزي بريدوتي، تعود السرديات الكبرى إلى الظهور في شكل الرأسمالية النيوليبرالية أو العالمية أو المحدد الجيني للحمض النووي (Braidotti, Rosi. 2005. P:169). "هذه [السرديات الكبرى] ليست" جديدة "بأي معنى تاريخي أو نظري، لكنها اكتسبت تجديدًا للاهتمام وزخمًا جديدًا في السياق الحالي، في ظل التأثير المشترك للتكنولوجيات الجديدة وانتصار اقتصاد السوق".

(Braidotti,Rosi.2007. pp : 65-74) كما استنتجت أنه، في سياق بعد ما بعد الحداثية، تتعايش سمات العولمة مع نبذ التحولات الثقافية والاجتماعية، ودمج الحداثة مع مناهضة للحداثة أو ما بعد الحداثة.

إن الاعتقاد بأن العالم مهدد بتغير المناخ على يد الإنسان هو واحد من أقوى السرديات الكبرى التي تنتشر اليوم. تجمع هذه السردية الكبرى العديد من المكونات المحددة للعصر. على سبيل المثال، فهي تتبنى بكل إخلاص عالمية كونية واحدة بينما تركز في الوقت نفسه على العمل الفردي، كما يتلخص في الشعار المعروف "فكر عالميًا، واعمل محليًا". علاوة على ذلك، كما يوحي استخدام صيغة الأمر النحوي في هذا الشعار، هناك واجب أخلاقي راسخ يقود الحركة. بالإضافة إلى ذلك، هناك طوباوية تكنولوجية قوية في العمل، مما يعني أنه يمكننا التراجع عن الضرر الناجم عن الوجود البشري على هذا الكوكب من خلال مجرد إصلاح تقنياتنا.

وهكذا، خلال العقد الأخير من القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين، كانت هناك موجة من البيانات تحاكي تلك الخاصة بالفنانين والمفكرين الحداثيين والتي ارتبطت بتلك المصطلحات الجديدة التي سعت إلى التحقق من شرعية ونقاء الحركات الفنية والفلسفية. من بينها، يمكننا أن نذكر الحركة السينمائية (دوغما 95). احتوت هذه الحركة على الوصايا العشر التي حددها مؤلفوها بوصفها "نذر العفة".(Vinterberg, Thomas and Lars von Trier. 1995.) كان مقدرا لهذا البيان أن يصنع سينما أكثر أصالة في الوقت الذي فقد فيه هذا الوسيط،صدقه، وفقًا لمبدعي الحركة. كما يمكننا أن نشير إلى مانيفستو (الحداثية العائدة،2000)، (: أماني 2013. ص:221–224) الذي طوره بيلي تشايلدش وتشارلز طومسون، هو محاولة لاستبدال ما بعد الحداثية بسرد قائم على وثيقة متسامية نشأت داخل التلبدية Stuckism، وهي حركة فنية مرتبطة بالحداثية (أماني. 2012، ص399). فضلًا عن (جوع للواقع: مانيفستو، 2010)، الكتاب المؤثر الذي كتبه ديفيد شيلدز والذي يستعيد إضفاء الطابع الديمقراطي على الثقافة دون وسطاء. كما نشر التطهريون(البيوريتانيون) الجدد، وهم مجموعة قصيرة العمر من الكتاب، مانيفستو ضد ما بعد الحداثية يزعم أن العودة إلى خط الحبكة يمثل قيمة جوهرية للعمل الأدبي. نُشر البيان في مجموعة قصص قصيرة بعنوان(يحيا التطهريون الجدد، 2000).(Blincoe, Nicholas and. 2000.) ومانفستو (الإخلاص الجديد، A. 2006 2006)

لجيسي ثورن. عملت كل هذه البيانات على إرساء الأسس التأسيسية لروح جديدة وحاولت وضع حد للمأزق الذي خلفته ما بعد الحداثية.

أما النظريات والمفاهيم المتعلقة باستشراف المرحلة التالية لما بعد الحداثية فقد تعددت وتنوعت وفقًا لاهتمامها الأساسي والحقل الذي تخوض فيه. ويمكننا تقسيم النظريات بعد ما بعد الحداثية من حيث اهتماماتها إلى: أولًا؛نظرياتذات تضمينات سياسية واقتصادية وتشمل: ما بعد الألفية، وبعد ما بعد الحداثية، وأزمنة الحداثة الفائقة، والحداثية القسموسية، وعبر الحداثة. ونظريات ذات أبعاد تكنولوجية وأبرزها الحداثية الديجتالية، والحداثية الآلية. ثم النظريات الأدبية والثقافية؛ ويمكننا ادراج كل من: الحداثية المغايرة، والحداثية المتذبذبة،والآدائية، ضمن هذه المجموعة.

في هذا القسم، سنعرض بايجاز أهم النظريات التي برزت في حقبة بعد ما بعد الحداثية.

1.4: النظريات ذات التضمينات السياسية والاقتصادية

1.1.4 ما بعد الألفية post- millennialism age

قدم إريك غانس مفهوم ما بعد الألفية ليشير إلى ظهور بعد ما بعد الحداثة في العدد 209 من مجلته (سجلات الحب والحقد) والصادر في الثالث من يونيو 2000. (Gans, Eric.2002.) يحدد غانس، ما بعد الحداثة بما يسميه "السياسة الاضحوية victimary" أو "التفكير الاضحوي victimary thinking".وبالنسبة لغانس، فإن هذا النوع من التفكير قد بدأ بعد خبرات الدمار في الحرب العالمية الثانية التي فضحت الخطط الطوباوية الحداثية المتمثلة في ممارسات القتل الجماعي. وتجاوبت ما بعد الحداثة، في رأيه، مع هذه الرؤى الطوباوية الخاطئة عن طريق توظيف الضحية المهمشة الضعيفة بوصفها المعيار الأخلاقي الرئيسي للعمل السياسي والإيديولوجيات اليسارية عادة. ويعتقد غانس أن هذه الحجج الأضحوية قد استبدلت الآن بـ "الحوار غير الاضحويnon-victimary dialogue ". ويتضمن ذلك أن الجماعات اليسارية ستتوقف عن توظيف مواقف الأُضحوية وتتحرك نحو الوسط أو اليمين. وهكذا فإن الانعطافة نحو ما بعد الألفية تتضمن تحولا إلى اليمين السياسي.

يرى غانس أن نظام الأُضحوية ارتكز منذ بدايته على ما أطلق عليه الإثم الأبيض (white guilt) للمعتدي المزعوم والتي يقابلها حقد الأخر الذي يجبره (الحقد والاستياء) على أن يرى علاقته بهذا الآخر من منظور انتهاك مبدأ التبادلية الأخلاقي. كان الإثم الأبيض، بعيداً عن كونه السلطة الثورية للمظلومين، المحرك الأساسي للتغيير التاريخي في عصر ما بعد الحداثة. وفي غياب هذا الإثم، فإن المحرك لن يقوى على العمل بعد اليوم. (أماني. 2012. ص: 227-259)

يعتقد غانس أن التفكير الأُضحوي قد فشل في فهم أن التبادل من حيث المبدأ . حتى وان كان غير متكافئ ضمن نظام السوق . يحقق فائدة لكل الأطراف ويرى أن نبذ التفكير الأُضحوي لا يعني إنكار وجود الظلم ولكنه يعني انه في المرحلة الراهنة من التاريخ العالمي فإن الحل الأكثر فعالية لادعاءات الظلم الذي لا لبس فيه هو: تناول هذه المزاعم ليس بوصفها إثباتات تستوجب لوم الآخرين ولكن بوصفها ادعاءات قابلة للتفاوض.

يدعي غانس، على هذا الصعيد، أن التعويض الوحيد الذي حصل عليه اليهود من الهولوكوست، إلى جانب بعض التعويضات غير المناسبة التي لم يُدفَع جزء كبير منها بعد، كان دولة إسرائيل. (عمار عبد الحميد وايريك غانس. 2001) ولكنه لا يرى أبدا أن الصهيونية وإسرائيل أعادتا إنتاج النازية والفاشية في أشكال معدلة أكثر، وأن إسرائيل الآن هي الدولة الوحيدة في العالم التي تجمع بين ثلاثة أشكال للاضطهاد الاستعماري فالمنتمون إلى الأقلية الفلسطينية الذين ظلوا على أرض الدولة بعد 1948: العرب الإسرائيليون. لهم وضعية مواطنين من الدرجة الثانية ومنذ 1967 فإن سكان الضفة الغربية و(قطاع) غزة لهم وضعية سكان تحت الاحتلال الأجنبي أو السيطرة المباشرة من جانب

المحتلين السابقين. أما الغالبية العظمى من الفلسطينيين فلها وضعية شعب اقتلع من أرضه وحرم من العودة إليها.

انتهى وضع اليهود بوصفهم ضحايا بتأسيس إسرائيل، وفقًا لمنظور ما بعد الاضحوية، ولن يسمح لغيرهم بأن يكونوا ضحايا على الإطلاق. لذا لا بد من خطاب آخر يضمن مواصلة تفوق العالم الغربي والرجل الأبيض وإسرائيل وقبول شعوب العالم الأخرى كلها بهيمنة جديدة تحت مسمى مكافحة الإرهاب.

لقد أتت نظرية الأُضحوية أُكلها وقطف الغرب ثمارها حتى إذا استنفذت كامل أهدافها. كانت نظرية ما بعد الأُضحوية جاهزة للتطبيق والهدف تدبير المصالح الغربية بأقل التكاليف وعلى حساب البشرية جمعاء.

2.1. 4عبر الحداثة Transmodernity

عبر الحداثة حركة فلسفية وثقافية أسسها الفيلسوف الأرجنتيني المكسيكي إنريكي دوسل. بالنسبة لدوسل، هناك حاجة إلى حوار حقيقي بين جميع الثقافات كي تتمكن عبر الحداثة من تجاوز المركزية الأوروبية.

يرى دوسل أن الهيمنة الأوروبية الحداثية التي حدثت بفضل الامبريالية المبكرة والثورة الصناعية لم تكن قادرة على قمع معظم الهياكل القيمية للثقافات القديمة، مثل الصينية وثقافات الشرق الأقصى والهندوستانية والإسلامية والروسية البيزنطية، وثقافات أمريكا اللاتينية. (Dussel, Enrique. 2004). وتمتلك تلك الثقافات إمكانات بشرية كافية لتوليد تعددية ثقافية. كما أنها تعيد حاليًا تأكيد جذورها في استجابتها الثقافية لتحدياتنا المعاصرة بطرقٍ تتجاوز الحداثة. تحدث عملية تأكيد الذات نفسها في الثقافات الأوروبية الإقليمية. ويرى دوسيل في هذا أملًا كبيرًا في المستقبل، حيث يمكن أن يخلق التنوع المذهل لوجهات النظر حوارًا حقيقيًا بين الثقافات.

وبعبارة أخرى، وبعيدًا عن حصر نفسها في النسبية الضعيفة، أو السرديات الجزئية، فإن التعددية الكونية، pluriversal أو ما يُعرف أيضًا بالنهج الديكلونيالي سيشكل البحث عن المعرفة الكونية بصفتها معرفة التعددية الكونية من خلال الحوارات الأفقية بين تقاليد الفكر المختلفة.

إن بناء التعددية الكونية وفق عبر الحداثة يعني أخذ إنتاج المعرفة من خلال التقاليد النقدية وجينيالوجيا الفكر غير الغربية على محمل الجد. و يمكن لمثل هذا الحوار أن يقترح إجابات جديدة وضرورية للتحديات المؤلمة التي يلقيها الكوكب علينا في بداية القرن الحادي والعشرين. علاوة على ذلك، يجب أن يحدث حوار مستعرض حقيقي بين نقاد الثقافة، الذين يقفون على الحدود بين ثقافتهم

والحداثة، والذين، بدلاً من مجرد الدفاع عن ثقافتهم، يعيدون خلقها من خلال تقييم نقدي لكل من تقاليدهم الثقافية والحداثة.

إن عبر الحداثة هي حوار دائم مع الحداثة. على سبيل المثال، يجب تبني أفضل ما في الثورة التكنولوجية الحداثية، مع التخلص من الجوانب المعادية للبيئة. كما لا ينبغي التخلي عن التركيز على العقل الأداتي الذي ميز الحداثة، بل يجب إخضاعه للمبادئ الأخلاقية ووضعه في خدمة كرامة وحرية جميع أفراد المجتمع.

ارتبطت عبر الحداثة بمجموعة كبيرة من الشخصيات القيادية والفلاسفة.إذ بالإضافة إلى إنريكي دوسيل هناك كين ويلبر، مخترع النظرية المتكاملة، والمنظر الثقافي بول غيلروي، والباحث الإسلامي ضياء الدين سردار.

3.1.4 أمنة الحداثة الفائقةHypermodern Times

في العام 2005 صدر عن دار بولتي للطباعة والنشر البريطانية، كتاب للفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي والأستاذ في جامعة غرونوبل الفرنسية جيل ليبوفتسكي، وبالاشتراك مع سيبستيان تشالز أستاذ الفلسفة في جامعة شيربروك الكندية كتاب بعنوان (أزمنة الحداثة الفائقة). (Lipovetsky, Gilles. 2005)

وفقًا لـ ليبوفتسكي، و"بسبب انتصار التقنيات الوراثية والعولمة الليبرالية وحقوق الإنسان، بدا أن تسمية" ما بعد الحداثة " قديمة؛ لقد استنفدت قدراتها للتعبير عن العالم الآخذ في النشوء". (Lipovetsky, Gilles. 2005,p30) أدت هذه التطورات إلى إطلاق "حداثة ثانية"، " معولمة وغير منظمة، وقد انطلقت إلى المدار: ليس لها نقيض، وهي حديثة تمامًا، ترتكز على ثلاثة عناصر بديهية مكونة للحداثة نفسها: السوق والكفاءة التكنوقراطية والفرد".Lipovetsky, Gilles. 2005,p30 وبدلاً من أن نشهد نهاية الحداثة، دخلنا عصر "الحداثة الكاملة"،(Lipovetsky, Gilles. 2005,p30) "التي تأخذ الشكل الملموس لليبرالية المعولمة، والاستغلال التجاري شبه العام لأنماط الحياة، والاستغلال" حتى الموت "للعقل الأداتي، وتفشي الفردية ". تعني هذه الحداثة المكتملة أن القضية "لم تعد مسألة الخروج من عالم التقليد للوصول إلى مرحلة العقلانية الحداثية، بل مسألة تحديث الحداثة نفسها وعقلنة العقلانية". (Lipovetsky, Gilles. 2005,p30)

في قلب مفهوم ليبوفيتسكي يكمن فحص علاقتنا مع الزمن. ويقترح أن التغييرات في الرأسمالية قد غيرت خبرتنا بالزمن: "نحن نشهد توسعًا هائلًا في حجم وعدد الأنشطة المالية وأنشطة سوق الأوراق المالية، وتسارع في سرعة العمليات الاقتصادية التي تعمل الآن في الزمن الحقيقي، وانفجار في حجم رأس المال المنتشر عبر الكوكب"(Lipovetsky, Gilles. 2005,p32). هذا التسارع في السوق

منتشر، وبالتالي، فإن "التصعيد المحموم لـ" المزيد، ودائمًا المزيد، قد تسلل الآن إلى كل مجال من مجالات الحياة الجماعية".(Lipovetsky, Gilles. 2005,p32)

ويقترح ليبوفيتسكي أن "إعادة ترتيب الطريقة التي يتم بها تنظيم الزمن الاجتماعي" ترجع إلى "الانتقال من رأسمالية الإنتاج إلى اقتصاد الاستهلاك"(Lipovetsky, Gilles. 2005,p36) مما يؤدي إلى "استبدال مجتمع"الموضة " المنظم من الأعلى إلى الأسفل بواسطة تقنيات الزوال، والجدة، والإغواء الدائم بمجتمع التحفظ والانضباط ".(Lipovetsky, Gilles. 2005,p36 هكذا، فإن مفهوم ما بعد الحداثة للمجتمع الذي تتحكم فيه البنى الانضباطية بات محكومًا بثقافة الإغراء التسويقي والجدة، وهذا يعني أن "الموضة، الآن في كل مكان، وقد أسست نمط المؤقت السائد اجتماعيًا". (Lipovetsky, Gilles. 2005,p37)

وحسب ليبوفيتسكي، يخلق "المنطق والزمانية المؤقتة ذاتها للأزياء تغييرات هائلة في المجتمعات، بحيث "يسيطر عليها الحاضر، الذي يستبدل السعادة الخاصة بالعمل الجماعي، والحركة بالتقليد، والجدة دائمة بالآمال في المستقبل".(Lipovetsky, Gilles. 2005,p37)

ومع ذلك، فإن إعادة تنظيم الزمن هذه ليست ظاهرة معاصرة، بل أن "تكريس الحاضر" بدأ "قبل عقود من سقوط جدار برلين أو الكون المتسارع للفضاء السيبراني والليبرالية المعولمة"(Lipovetsky, Gilles. 2005,p37).

يقدم ليبوفتسكي نموذجًا ديناميكيًا متناقضًا يتميز بمفاهيم متضاربة للزمن ويغطي مجموعة واسعة من الموضوعات. ويبدو أنه استوعب بالتأكيد بعض التأثيرات النفسية، ليس فقط للرأسمالية النيوليبرالية والإشباع الفوري الذي يوفره الإنترنت، ولكن أيضًا لتفكيك التقاليد وأنظمة القيم المفروضة خارجيًا والتي حدثت خلال حقبة ما بعد الحداثة. وبالرغم من اتفاقنا مع قراءته المتعلقة بالتركيز على الحاضر باعتباره أكثر قلقًا وانعدامًا للأمان من عصر ما بعد الحداثة، مما يؤدي إلى تجديد التركيز على الأخلاقيات كآلية لردع كارثة المستقبل. إلا أننا نرى أيضًا أن هذا القلق مرتبطًا بإحساس الحرية الفردية الذي تسبب فيه التحرر ما بعد الحداثي. إن تفسيره لإعادة ظهور التقاليد الدينية مفاجئ إلى حد ما ويتجاهل الدور الذي لعبته ما بعد الحداثية في تقويض تركيز الحداثة على العقلانية التجريبية والعلمية. ومع ذلك، فلا شك في أنه قد لاحظ ووصف جزئيًا قوة ثقافية مهمة.

4.1.4 الحداثية القوسموسية Cosmodernism

يقترح كتاب (الحداثية القوسموسية: الرواية الأمريكية، والعولمة المتأخرة، والخيال الثقافي الجديد) (Moraru, Christian. 2011.P:2)لكريستيان مورارو، الذي نُشر في عام 2011، هيكلًا

تحقيبيا جديدًا. يبدأ فيه عصرنا الحالي من نهاية الحرب الباردة. أما حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وبشكل أساسي ما يمكن الإشارة إليه على أنه ما بعد الحداثة، فسيتم استيعابه في الحقبة السابقة، "و اعتبار الأحداث الأخيرة ذات التأثير العالمي الذي لا جدال فيه مثل الحادي عشر من سبتمبر 2001، أعراضًا لتداعيات الحرب الباردة بدلاً من كونها نُذر عصر آخر جديد حقًا".(Moraru, Christian. 2011.P:2)

يسمي هذه الحقبة المعاصرة "الحداثية القوسموسية"، مستمدًا من مفهوم القسموس.cosmos ويؤكد على وجود عالم واحد أو انطولوجيا كونية، يسميها "ايكولوجيا" و"ينطلق لنقد الايغولوجيا egologyالعالمية المتأخرة".(Moraru, Christian. 2011.P:8)

نشأت الايكولوجيا القوسموحداثية على عكس الايغولوجيا، "ليس لأنها تتميز بالطبيعة، على الرغم من أنها تفعل ذلك في كثير من الأحيان، ولكن لأنها تتحدى الميل الأناني للعولمة المتأخرة". (Moraru, Christian. 2011.P:50) ولمواجهة هذه الايغولوجيا، نحتاج إلى "توازن بيئي" يُفهم على أنه حضور مشترك، وتضمين مشترك، ومسؤولية مشتركة للذات و "الآخر الثقافي"، وباختصار، ترابط أخلاقي".(Moraru, Christian. 2011.P:50)

وفي الواقع، وفقًا لمورارو،فإن "محور الحداثية القوسموسية هو العلاقة نفسها؛ مفهوم وممارسات" العلائقية "في السرد والنظرية ومجالات أخرى من الثقافة الأمريكية بعد عام 1989". (Moraru, Christian. 2011.P:3)وبالتالي، فإن "العلائقية" هي العامل المهم الذي يميز الحداثية القوسموسية عن سابقاتها. هذه العلائقية "تتحدث وتدعم بلا خجل أخلاقيات الاختلاف"،القائمة على "علاقة الذات/ الآخر".(Moraru, Christian. 2011.P:8)

يصر مورارو متأثرًا بليفيناس، على أن هذه الأخلاقيات تسبق الانطولوجيا. وبالتالي، "تُفهم الحداثية القسموسية على أنها مشروع أخلاقي وليس" تقنيًا".(Moraru, Christian. 2011.P:316) وهذا من شأنه أن يميز الحداثة القسموسية عن ما بعد الحداثية، التي "تستمر في تقديم نظرة عالمية أقدم تصوّر وبالتالي تعزز" الآخرين" وتخارج الغيرية بصفتها "ثيمة" و"شكلًا".(Moraru, Christian. 2011.P:310)

وعلى الرغم من اعتراف مورارو بأن "الحداثية القسموسية لا تتبع خطى ما بعد الحداثية لا موضوعياً ولا رسمياً"، إلا أنه يعتقد أنه يجب علينا "منح الفضل لما بعد الحداثية في إرساء الأساس، ووضع جدول الأعمال الأساسي، وتطوير المصطلحات والمنهجيات لـ مشروع يقع استكماله بشكل عام خارج نطاق ما بعد الحداثة".

هذا المشروع غير المكتمل له أربعة جوانب. أولاً، إنه "طريقة خيالية لرسم خريطة لعالم اليوم كجغرافيا ثقافية للعلائقية".(Moraru, Christian. 2011) في هذا التخيل، على المستوى الثقافي، يُنظر إلى العلاقات مع الآخرين (هنا، بمعنى الثقافات الأخرى) على أنها تشكل التطور الثقافي في "عملية تشكيل متبادل"،على عكس الفرضية الحداثية وما بعد الحداثية للثقافة المهيمنة. وثانيًا، المشروع القسموسي هو "بروتوكول تكوين الذاتية"،(Moraru, Christian. 2011.)والذي بموجبه يعني مورارو، بالاعتماد بشكل فضفاض على لاكان ودريدا، أن الذات الفردية، النفس، تتشكل بالتفاعل مع الآخر (هنا، تعني شخصًا، ولكن لا يزال من ثقافة مختلفة)، ومن خلال مواجهة اختلاف الآخر. ثالثًا، الحداثية القسموسية هي "واجب أخلاقي يشير إلى الحاضر بقدر ما يشير إلى المستقبل".(Moraru, Christian. 2011) وبالتالي، فهي "ليس تقييمًا صارمًا لمكانة الثقافة الأمريكية الآن ولكنه اقتراح حول المكان الذي يمكن ويجب أن تذهب إليه".يجادل مورارو بأننا مضطرون أخلاقياً إلى تنفيذ الرؤية المقدمة في الخيال القسموحداثي. وأخيرًا، فإن الحداثة القسموسية هي "خوارزمية حاسمة لفك تشفير وتجميع مجموعة من التصورات السردية والنظرية بعد عام 1989 في نموذج متماسك إلى حد معقول، ومرة أخرى، يتطلع إلى المستقبل".(Moraru, Christian. 2011 وهنا، يقترح مورارو أن يتم اعتماد نموذجه لأغراض نقدية، كأداة تنظيمية لفهم العصر الحالي.

قام مورارو بتجميع وتقييم رائع وشامل لإرث ما بعد الحداثية، ولا شك في أنه حدد الكثير مما تركته تلك الحركة للجيل القادم. غير أن بناء مفهومه على أساس شكله المفكرون الذين يعتبرون تقليديًا ما بعد حداثيين، بما في ذلك الاستشهاد بستة عشر عملاً مختلفًا لدريدا، وعشرة أعمال لبودريار، وتسعة أعمال لليفيناس، بينما يؤسس أخلاقياته مباشرة على ليفيناس، يجعل من المستحيل تقريبًا على مورارو تجاوز ما بعد الحداثية.

5.1.4 بعد ما بعد الحداثيةPost-Postmodernism

اعتمد جيفري نيلون الاسم التاريخي الافتراضي"بعد ما بعد الحداثية" في كتابه (بعد ما بعد الحداثية أو المنطق الثقافي للرأسمالية في اللحظة الحالية وفي كل وقت)،(Nealon, Jeffrey T. 2012) الذي نُشر في عام 2012. ويعتقد أن نموذجًا جديدًا مطلوب لأنه "مهما كان ما حدث ثقافيًا واقتصاديًا في الثمانينيات والتسعينيات، فإننا نعيش في فترة مختلفة ". ويبرر ذلك بالقول إنه بعد الأزمة المالية لعام 2008 كان هناك أمل في استعادة نظام اقتصادي مع تجديد "كينزية" منتصف القرن العشرين [...] إذ بعد أكثر من عقد من الألفية الجديدة، أصبحت نيوليبرالية الثمانينيات شيئًا من الماضي فقد مصداقيته."

تشير بعد ما بعد الحداثية إلى تكثيف وطفرة داخل ما بعد الحداثية". وبالتالي، فإن" بعد "الأولى في المصطلح ليست علامة على أن ما بعد الحداثية قد استهلكت مدة صلاحيتها في مخزن النظريات بقدر ما أنها علامة على أن ما بعد الحداثة تحورت وتجاوزت نقطة تحول معينة لتصبح شيئًا مختلفًا بشكل واضح ".هذا الاختلاف "ليس اختلافًا في النوع بقدر ما أنه اختلاف في الكثافة".(Nealon, Jeffrey T. 2012)

يوحي العنوان الفرعي لكتاب نيلون، أنه يستمد منهجه من فريدريك جيمسون، موضحًا أن القوى الاقتصادية والثقافية متشابكة، ويلاحظ أنه "على مدار الثلاثين عامًا الماضية في الولايات المتحدة، كان التحول الرئيسي في المجال الاقتصادي والثقافي من داخل" الرأسمالية "نفسها – التي لم تعد ما كانت عليه في الثمانينيات".(Nealon, Jeffrey T. 2012) إن الكثافة التي يشير إليها كثيرًا مستمدة من تأكيد هارت ونيغري أن "الرأسمالية اليوم تسعى في المقام الأول إلى تشبيع وتعميق – تكثيف – سيطرتها على الأسواق الحالية، طالما أن الرأسمالية العالمية في القرن الحادي والعشرين قد استنفذت الأراضي التي يمكن احتلالها".(Nealon, Jeffrey T. 2012) وبالتالي، بدلاً من التركيز فقط على القوى الثقافية، نحتاج إلى" التفكير اقتصاديًا وثقافيًا في الاختلاف بين الفترتين". إن التركيز الاقتصادي مطلوب لأن "الرأسمالية نفسها هي الشيء الذي تم تكثيفه بشكل جذري منذ أن بدأ جيمسون القيام بعمله على ما بعد الحداثية". وعليه فقد "كانت الرأسمالية" المتأخرة "لتلك الحقبة (نهاية الحرب الباردة) تتكثف منذ ذلك الحين إلى رأسمالية "في اللحظة الحالية" (أي في كل الأوقات) لعصرنا النيوليبرالي."(Nealon, Jeffrey T. 2012)

يمكن أن تساعدنا المقارنة مع وصف جيمسون لما بعد الحداثية على أنها "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة" في فهم التحول من ما بعد الحداثية إلى بعد ما بعد الحداثية. لأنه في تعريف جيمسون الحاسم لما بعد الحداثية، فإن الانتشار المتساوي للتوسع الرأسمالي هو الذي ينتج ممارسة ثقافية تساوي بشكل مطلق بين الفضاء والسطح؛ فهذا كل "ما لديك عندما تكتمل عملية التحديث وتذهب الطبيعة إلى الأبد". ومع ذلك، يدعي جيمسون أن هذا يفتح إمكانية "استهلاك التسليع المطلق كعملية". اكتملت هذه العملية الثانية (سواء على مستوى القبول العام لمنطق ما بعد الحداثة هذا، أو من حيث اكتمال الانتشار المعولم للرأسمالية). هذا هو اشتقاق بعد ما بعد الحداثية من أفكار جيمسون. في حالة الرأسمالية المعولمة بالكامل، يكون تكثيف الأسطح الموجودة بالفعل هو المهم. يتطلب هذا المنطق زيادة رأس المال لما هو موجود: من خلال العلامات التجارية، من خلال إنتاج فائض القيمة، من خلال مضاعفة المعاني بدلاً من الأسطح. والوصف الاقتصادي لهذا هو"تكثيف التمويل. يصبح (كيف يمكنك أن تضغط للحصول على المزيد من الأرباح من الأشياء التي لديك بالفعل؟) هو الممارسة

الأساسية لهذا الاقتصاد الجديد المحفوف بالمخاطر". تمامًا كما أن للوقائع الاقتصادية للرأسمالية المتأخرة ارتباطاتها في الإنتاج الثقافي لما بعد الحداثة التي وصفها جيمسون، كذلك يلعب منطق التكثيف نفسه في الإنتاج الثقافي لفترة الرأسمالية المعولمة. إن المنطق المركزي للتكثيف (الذي حل محل توسع ما بعد الحداثية) هو الذي يوجه أشكال بعد ما بعد الحداثية. يمكننا التعامل مع هذا بطريقتين. إما من خلال إظهار أن بعد ما بعد الحداثية تعمل بمثابة تكثيف لمبادئ ما بعد الحداثية، والشواهد هنا كثيرة، أو أنها مدفوعة دائمًا بالرغبة أو الحركة نحو المكثف، بمعنى اختراعه بما يناسبها.

يعتقد نيلون أن الحقائق الاقتصادية لفترة ما بعد الحداثية "قننت بافراط " إنتاجها الثقافي، و"كان المنطق السائد للاقتصاد في سنوات الثورة النيوليبرالية الحالية متماثلًا من نواحٍ عديدة... مع المنطق الثقافي للإنسانيات وظهور النظرية".(Nealon, Jeffrey T. 2012) يصر نيلون على ضرورة إعادة تقييم حقبة ما بعد الحداثية لأنه "عندما يحاول المرء شرح التأثيرات الثقافية لما بعد الحداثية من خلال الحقائق الاقتصادية الأكثر خطورة التي تعتمد على المفاهيم نفسها، يجد أنه لم يعد بالإمكان اليوم تقيمها بالطريقة نفسها".(Nealon, Jeffrey T. 2012)

بالنسبة إلى نيلون على سبيل المثال، "تضاءلت تأويلات الشك كأجندة بحثية فعالة في بعد ما بعد الحداثية " (Nealon, Jeffrey T. 2012) لأن "الرأسمالية المعاصرة... ليست من النوع الذي يتخفي – إنه موجود في كل مكان وطوال الوقت – لذا قد لا يوفر تأويل الشك الأدوات الأكثر فعالية لتشخيصه ". لقد بدأ هذا التغيير بالفعل في الحدوث: "في الخمسة عشر عامًا الماضية أو نحو ذلك، كان هناك تحول بطيء ولكنه حاسم بعيدًا عن الانعطافة اللغوية في العالم الأكاديمي لأمريكا الشمالية".(Nealon, Jeffrey T. 2012) يعتقد نيلون أن الدراسات الأدبية "قد انحرفت بعيدًا عن تفسير النصوص المتمحور حول قضايا المعنى النصي والمنازعات حوله إلى دراسة السياقات التاريخية والأرشيفية والعلمية والبيولوجية والسياسية للإنتاج الأدبي".(Nealon, Jeffrey T. 2012) ويصر على أن "مجموعة مواقف بعد ما بعد الحداثية (المعادية للغة أو المضادة للتفسير) " هذه ليست عودة إلى الأساليب القديمة، "بل اعتراف بأنه ليس كل انتشار للقوة (اجتماعي، بيولوجي، تاريخي، اللاوعي، وما إلى ذلك) يمكن بسهولة أو بشكل مرض أن يصاغ على غرار فهم سوسير للغة ". (Nealon, Jeffrey T. 2012)

يقدم نيلون نقدًا لاذعًا ومتبصرًا للتفكيك ونهج ما بعد الحداثية للنظرية الأدبية، مشيرًا إلى أوجه التشابه الخفية بين دافع ما بعد الحداثية للتحرر والنقد النيوليبرالي للتنظيم الحكومي للأعمال.

لقد قيم بشكل صحيح التغيير الواضح إلى حد ما في الاتجاه الذي أحدثته النظرية الأدبية في السنوات الأخيرة في مجالات تشمل أيضًا حقائق وتفاصيل موجودة خارج النص. يريد نيلون أن يقول إنه نظرًا لفشل الماركسية في إنتاج بديل عن الرأسمالية قابل للتطبيق على الرغم من الفرص العديدة، فقد يكون الوقت قد حان لكي يسيطر النقاد على مقاليد الرأسمالية ويبحثون أين يمكنهم توجيهها، بدلاً من وقوفهم على الهامش يعزفون لحن الرثاء الحزين. ومع ذلك، بخلاف الاقتراح الغامض حول "التكثيف"، فإننا في الحقيقة لا نحصل على الكثير من الوصف حول ما يحدث الآن. يبدو الأمر كما لو أن نيلون ليس على دراية بالثقافة المعاصرة أو حتى الأدب أو أنه لا يهتم بها.

2.4 النظريات ذات التضمينات التكنولوجية

1.2.4 الحداثية الديجتالية_Digimodernism

طرح آلان كيربي نموذجًا حول ما يلي ما بعد الحداثة في في كتابه (الحداثية الرقمية: كيف فككت التكنولوجيا الجديدة ما بعد الحداثة وأعادت تشكيل الثقافة) والذي صدر عن دار كونتم في عام 2009. (Kirby, Alan. 2009.) وفقًا لكيربي، أدى ظهور التكنولوجيا الرقمية، بما في ذلك الإنترنت، إلى نهاية عصر ما بعد الحداثة وخلق حقبة جديدة: "لقد كانت ثقافة ما بعد الحداثة متجذرة في جميع أنواع التطورات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. كانت هي التعبير الجمالي عن التحولات التاريخية التي اجتاحت الملايين من الناس. سوف يتطلب الأمر شيئًا ضخمًا بشكل مؤلم لإزالة هذا الأمر؛ أعتقد أن التكنولوجيا الرقمية، في الأساس، هي هذا شيء"(الان ،تر: زين العابدين،2017).

يحدد كيربي سمات معينة تميز نصوص الحداثية الديجتالية " التصاعد، والعشوائية، والزوال، والتأليف المجهول، والاجتماعي والمتعدد "، بالإضافة إلى" الطفولة، والجدية والواقعية الظاهرية " (Kirby, Alan. 2009.)

كتب كيربي بدءًا من التصاعد، "يظهر النص التقليدي للجميع تقريبًا في مجمله، منتهيًا، ماديًا، ومصنوع. على النقيض من ذلك، فإن النص الرقمي المعاصر متاح ومتداول، والقارئ منغمس فيه بشكل مستمر (Kirby, Alan. 2009.). مثاله الأساسي هو المدونة، والتي يتم تحديثها والإضافة لها باستمرار؛ لا تنتهِ أبدًا. على الرغم من أنه يعرّف اليوميات، أو المجلة، أو السجل على أنها أسلاف المدونة، إلا أن كيربي يصر على أن "الأولوية التي تمنحها المدونات لآخر إدخال يمثل انقطاعًا عن ميراثها النصي".(Kirby, Alan. 2009.) بالإضافة إلى ذلك، توفر الطبيعة المفتوحة لبعض ألعاب الفيديو، والتي توفر عوالم ضخمة لاستكشافها ويتم تحديثها باستمرار بمحتوى جديد، مثالاً آخر على هذا التحول الرقمي المعاصر. يؤدي هذا التصاعد غير المكتمل والمشروط إلى سمة أخرى من سمات

كيربي: العشوائية. وبما أن النص لم ينته بعد، فإن "التطوير المستقبلي للنص لم يُقرر بعد. إن ما سيكون بعد أخر سطر غير معروف حتى الآن.(Kirby, Alan. 2009.) يستشهد كيربي بموقع يوتيوب، والذي، على عكس السينما أو التلفزيون، يسمح للمستخدم بمجموعة غير مسبوقة من التجارب التي تبدو عشوائية: "يضع يوتيوب أعمالًا متطورة للغاية من قبل المتخصصين المهنيين وأشياء من قبل أشخاص بالكاد يعرفون كيفية التبديل على كاميرا فيديو ".(Kirby, Alan. 2009.) وفقًا لكيربي، "إن النص الرقمي المعاصر لا يدوم. من الصعب جدًا من الناحية الفنية التقاطه وأرشفته؛ كبند قابل لإعادة الإنتاج. بعبارة أخرى، إنه زائل. مثال كيربي الرئيسي هو الرسالة النصية، "يتم إنشاء عدة مليارات منها رقميًا وإرسالها يوميًا، وهي وفقًا لبعض المعايير أهم وضع نصي "أو وسيلة اتصال مسجلة في عصرنا".(Kirby, Alan. 2009.) يمتد هذا الزوال إلى مجالات أخرى، بما في ذلك مسابقة برامج تلفزيون الواقع، و(معبود الجماهير) و(الأخ الكبير)، حيث يتم عرض هذه العروض مرة واحدة فقط: تختفي الدراما بمجرد معرفة نتيجة تصويت الجمهور، وبالتالي، فإن للعروض قيمة إعادة تشغيل قليلة إن وجدت.

التأليف المجهول و / أو التأليف الجماعي هو سمة أخرى لهذه النصوص الرقمية. ووفقًا لكيربي، فإن "شخصية مؤلف ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية سيئ السمعة والوحيد أو والساخر والمخلوع عن عرشه قد عفا عليها الزمن"،(Kirby, Alan. 2009.) لأن الحداثة الرقمية "تلغي التفرد المفترض للتأليف"،و"تعيد المؤلف بصمت، كما تعيد تقييمه" من ويكيبيديا إلى لوحات الرسائل،يمتلئ الإنترنت بالنصوص التي كتبها نفس الأشخاص الذين يستخدمونها، والذين يظلون في الغالب مجهولين.

وفيما يتعلق بملاحظات كيربي حول انتشار ترفيه الأطفال في الثقافة المعاصر يرى أن : السينما الأمريكية الشعبية، وبالتالي السينما الشعبية العالمية، أصبحت مجالًا فرعيًا لقصص الأطفال. وبالتالي "يمكن القول إن المجتمع أصبح طفوليًا، لا سيما من خلال النزعة الاستهلاكية التي تجذب الإنفاق وتعتبر العمل عبئًا غير ذي صلة". (Kirby, Alan. 2009.) هذه الطفولة لها نتائج واسعة النطاق على الثقافة: "يصبح البالغون أطفالًا ومراهقين غارقين إلى الأبد في أنماط سلوك ما قبل المدرسة: غير قادرين على الاستماع أو التركيز، والبحث عن الترفيه المستمر، وعدم الرغبة في القيام بالأعمال المنزلية، وسلس البول اللفظي وعدم الترابط، والتصرف وارتداء الملابس في الأماكن العامة كما في المنزل ". تقود هذه الحلقة المفرغة السوق، مما يؤدي إلى المزيد من الثقافة الطفولية": يمتاز النظام الرقمي أيضًا باستجابة السوق المستهدف؛ وهكذا فإن الثقافة "الشعبية" الطفولية تتجاهل في أحسن الأحوال، وفي أسوأ الأحوال تحتقر كل المعارف الثقافية والتدريب (الذي يفترض مسبقًا النضج)"

ومع ذلك، فهو يقترح أنه قد تكون هناك "طريقة أخرى لرؤية كل هذه السمات ليس من منظور الانحدار (ليس كـ" سذاجة "أو" طفولة "، إلخ)، ولكن من حيث التفكك وإعادة التشكيل. يمكن القول بأن شكلًا جديدًا من أشكال السرد، وإن كان قديمًا من نواحٍ عديدة، يتغلغل في ثقافتنا".(Kirby, Alan. 2009.)

يمثل هذا الشكل الجديد من السرد "تطورًا في السرد بعد ما بعد الحداثي، بعيدًا عن المأزق الواقعي / المضاد للواقعية باتجاه شكل أسطوري يذكرنا بسرد القصص في العصور الوسطى". (Kirby, Alan. 2009.)

يدعي كيربي أيضًا أن الحداثية الرقمية تتميز جزئيًا بنوع جديد من الواقعية يسميه "الواقعي على ما يبدو، أو الواقعي الظاهري". يصف ثلاثة مكونات لما يبدو واقعيًا: "هناك ثلاث ملاحظات مصاحبة يمكن إجراؤها حول الوظائف النصية لما يبدو حقيقيًا: نشره لخطاب علمي (زائف)؛ ابتلاعه للذات ("الإدمان")؛ وانغماسه في الحاضر".وعلى عكس الواقعية، يجب أن يقدم الواقعي الظاهري نفسه فقط على أنه واقعي حتى يتم قبوله، على الرغم من أن الجمهور يظل مدركًا للواقعية الفعلية: إلا أن ما يراه أو يسمعه يبدو واقعيًا تمامًا، وبالتالي سنأخذه على هذا النحو ".(Kirby, Alan. 2009.)

يعتقد كيربي أن "الثقافة ما بعد الحداثية كانت متجذرة في جميع أنواع التطورات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية"،(Kirby, Alan. 2009.) ولكن "الحداثة الرقمية الآن غارقة في الحاضر النصي. لا تعرف شيئًا عن الماضي الثقافي وليس لديها أي معنى للتاريخ ".هنا، سيكون المثال الأساسي هو برنامج تلفزيون الواقع، والذي تم كتابته جزئيًا، وتم تنظيمه، وتحريره، ومع ذلك يتم تقديمه على أنه حقيقي. وبسبب كونه متجذرًا، كما هو، في الحاضر غير التاريخي، فإن الواقعي الظاهري يفتقر إلى الانعكاس الذاتي: "يأتي الواقعي الظاهري بدون وعي بالذات، بدون تهكم أو استجواب ذاتي، وبدون إرسال إشارات إلى القارئ أو المشاهد. وبالتالي، فبالنسبة لأي شخص اعتاد على صقل ما بعد الحداثية، قد يبدو الواقعي الظاهري "غبيًا" بشكل لا يطاق ".
(Kirby, Alan.2009.) أخيرًا، يلاحظ كيربي أيضًا انتشار التوحد في الثقافة المعاصرة، مقابل البارانويا الحداثية والفصام ما بعد الحداثي.

ومع ذلك، يريد كيربي نظرية أكثر تعقيدًا، ويخترع نظرية تحتوي على تسعة مكونات ثقافية مختلفة. سأدرجها هنا بإيجاز. أولاً، يستشهد بـ "التحول الديموغرافي نحو الزيادة السكانية" و "التوسع الحضري المفرط" الذي يؤدي إلى "اختفاء البرية وشبه استحالة العزلة"، ويسبب "الحاجة إلى العزلة والصمت والتحرر من التدخل".(Kirby, Alan. 2009.) ثانيًا، يسرد "الميل الاقتصادي نحو المرونة المتزايدة باستمرار، وتعدد المهام، والترتيبات المخصصة، وانعدام الأمن الوظيفي، ودوران الموظفين

السريع" مما يؤدي إلى "الإصرار على التماثل، وتكرار الإجراءات السابقة، والصلابة"(Kirby, Alan. 2009). ثالثًا، هناك "تحول اجتماعي نحو تثمين متزايد للمهارات الاجتماعية، والقدرة على الدردشة والتعرف على الآخرين، واكتساب الشعبية وتمثيل الذات" مما يجلب رد فعل عنيف نحو الرغبة في "العمق الأصيل والملموس – المعرفة مقابل السطحية ".ابعًا، "الشك المتزايد في السمات المميزة للذكورة"، بحيث "تضع الثقافة قيمة للتعاطف " الأنثوي" أكثر من " التنظيم المنهجي " الذكوري "، مما يعني أن" " الذكورة، "في الأصل، متطابقة مع الضعف العقلي". خامسًا، ظهرت " عصرنة للنبرة العاطفية" اللاتينية "(المعانقة والتقبيل واللمس المتكرر والعاطفة والأصوات العالية) وهذا يعني أن التوحد مرتبط بـ" التباعد "الإنجليزي" (أو الفيكتوري) غير العصري".(Kirby, Alan. 2009.) سادساً، هناك تصور عن "أزمة جيلية ناشئة يشعر الكبار أن الشباب يتعذر التواصل معهم "، مع "تركيز إعلامي غير منطقي على التوحد كمرض لدى الطفل". سابعاً، تسبب انهيار الماركسية في صعوبة "تصور الاغتراب عن مجتمع استهلاكي واسع النطاق"، بحيث "يمكن تعريف التوحد على أنه اغتراب سلوكي في هيمنة استهلاكية رأسمالية". ثامناً، "الإجماع الأخلاقي الناشئ عن ما بعد الحداثة المتدهورة أو التعددية الثقافية، والذي من خلاله يكون كل شخص على حق من جانبه ويجب احترام جميع وجهات النظر" يعارضه تركيز التوحد على "الحقيقة والموضوعية والعقل؛ التي تعد شياطين ما بعد الحداثية. و أخيرًا، فإن الحاجة إلى التوحد مدفوعة بـ "الانجراف الفلسفي الزائف أو اللا علمي نحو استصغار المعرفة والذكاء" مما يدعو إلى "الاحتفاء بالمعرفة الشاملة، وحب واستذكار الحقائق، والاستخدام الغني والصحيح نحويًا للغة، والإصرار على العقلانية والحقيقة والصرامة". (Kirby, Alan. 2009.)

وأخيرًا، يمكن القول إن كيربي قد حدد بشكل صحيح عددًا من الأشكال الجديدة للثقافة أو التواصل، من حيث الاعتماد بشكل كبير فقط على الحتمية التكنولوجية كقوة دافعة. غير أنه لم يستطع أن يقرر، في كتابه، ما إذا كانت التكنولوجيا هي التي تقود التغيير أو النزعة الاستهلاكية التي عرج عليها بشكل عرضي في الفصول الأخيرة من الكتاب.

2.2.4 الحداثة الآليةAutomodernity

الحداثية الآلية،كما حددها روبرت صامويل، حقبة تتميز "بمزيج متناقض من الأتمتة الاجتماعية والاستقلالية الفردية". (Samuels, .2010.. p. 3.)يشهد عصر الحداثية الآلية ظهور محركات البحث والنماذج الآلية على المتصفحات والتصحيح الآلي والخدمات الآلية الأخرى والتي تعد تحريضًا

على إظهار الذات كفرد فريد من نوعه. إن الحيلة الأيديولوجية الكبرى للحداثية الآلية هي أتمتة النظام الاجتماعي للمعرفة والعلاقات المادية ثم استخدام هذا التبسيط لإفساح المجال لوهم الحرية الفردية.

يجبر المجتمع الراسمالي الحالي الفرد على الاعتقاد بأنه صوت غير مسموع بين الكثيرين، ورد فعله هو أن يحاول استخدام الخدمات والتكنولوجيا المؤتمتة، بشكل غريب، من أجل تسجيل الاستقلال الشخصي. يقوم مفهوم صموئيل على افتراض أن كل حركة ونظرية جديدة يجب أن تكون نقيضًا للحركة السابقة. في هذه الحالة، إذا كانت ما بعد الحداثة تقدمية، فإن الحداثية الآلية غير نقدية على الإطلاق. تجادل حداثته الآلية بأن البشر هم جزءٍ من الواقع الافتراضي الذي حل محل الواقع المادي الخارجي، وللوسائط، بطبيعة الحال، دور كبير تلعبه في ذلك. ومن المثير للاهتمام أن هذا المفهوم مدفوع بفكرة الماركسي فريدريك جيمسون. وبالتالي فإن النقد، في نهاية المطاف، يكمن في الرأسمالية التي أدخلت البشرية في الواقع الافتراضي. إن فكرة كون الإنسان عبدًا طوعيًا للأتمتة تقدم صورة واضحة عن اكتئاب الإنسان على هذا الكوكب. لقد أصبحت براثن الرأسمالية قوية جدًا لدرجة أنه لا يبدو أن هناك أي نوع من الأمل في الوقائع الاجتماعية والفردية كما ناقشها صامويل. تشمل السمات التي تميز هذه الحقبة التناقض الذاتي وعكس الأفكار المعلنة سابقًا، والعدمية، ورد الفعل العنيف ضد المجال العام والحركات التقدمية، واستخدام الأتمتة لتأكيد أفعال التمركز حول الذات. يتراوح الخطاب الحداثي الآلي من السياسيين الذين يعلنون أنهم مناهضون للحكومة أو الذين يغيرون وجهات النظر والأفعال التي أكدوها بقوة من خلال البيانات السابقة، والأثرياء الذين يتم تقديمهم على أنهم ضحايا الضرائب، ومقدمي البرامج الحوارية المحافظين الذين يدعون أنهم وقعوا ضحية بينما هم أنفسهم المضهدون، وفناني الهيب هوب الذين يؤكدون أصواتهم ضد حركات الحقوق المدنية مثل النسوية أو الصواب السياسي، أو ألعاب الفيديو التي تسمح للاعبين بانتهاك القواعد المقبولة اجتماعيًا. ويمتد تحليل المؤلف إلى المفكرين النقديين مثل سلافوي جيجيك، الذي، من خلال كونه أكاديميًا يقدم نفسه على أنه مناهض للأكاديمية، ويعكس السياسي الذي ينكر نفسه والذي يضع نفسه على أنه خارج النظام بغرض انتقاده دون اعتباره جزءًا منه. فضلاً عن تلبية الرغبة التحررية والشعبوية في أن تكون فرداً غير نخبوي.

كتب روبرت صامويل مقالة ثاقبة بعنوان(الحداثة الآلية بعد ما بعد الحداثة: الاستقلالية، والأتمتة في الثقافة، والتكنولوجيا، والتعليم). ويركز في مقالته على كيفية استخدام الشباب الرقمي لقوة التقنيات الجديدة لتعزيز التجارب الخيالية والحقيقية للاستقلالية الفردية من خلال الأنظمة الآلية. يستخدم صامويل هذا كوسيلة لمناقشة كيفية تكييف أساليب التعليم بشكل أفضل مع الجيل الحالي الذي نشأ على الحداثة الرقمية.(أماني. 2012.. ص: 475-508).

3.4 النظريات ذات الأبعاد الأدبية والفنية

1.3.4 الحداثة المغايرة Altermoderny

وضح نيكولاس بوريو مفهومه عن بعد ما بعد الحداثة في مقال تم إعداده لمعرض الفن ترينالي 2009 في معرض تيت.(Bourriaud, Nicholas. 2009) يصف بوريو أنه يمكن تصنيف التغيرات الثقافية التي حدثت بفضل العودة إلى الحداثية في القرن الحادي والعشرين على أنها (حداثية مغايرة) (أماني، 2013.. ص: 105-124)

تعني رسالته حول الحداثية المغايرة عودة الحداثية مقابل ما بعد الحداثية في بيئة ما بعد الكولونيالية متمثلة في شكل تكامل الثقافات والنضال من أجل الاستقلال الذاتي. يشرح بوريو جذور مصطلحه فيقول: أنها موجودة في فكرة الغيرية. فكلمة "Alter" اللاتينية، تعنى الآخر " Other" كما أنها تقترح احتمالات متعددة، أو بدائل

للمسار الواحد. ويتابع" في عالم الجغرافيا السياسية فإن "العولمة المغايرةAlterglobalization"تحدد معارضات الأكثرية المحلية للنمطية والمعيارية الاقتصادية التي تفرضها العولمة. مما يعني أنها تناضل من أجل التنوع والتعددية (أماني، 2013).

فإذا كانت عملية ما بعد الحداثة هي الشرح المفصل للعلامات نسبة إلى مصادرها بلا منازع، فإن الأمر الحيوي اليوم . انطلاقاً من العولمة المتطرفة للثقافة العالمية . هو إعادة الحيوية إلى لفتة الحداثة الرمزية، إلى الخروج أو الهجرات الجماعية "the exodus"، والذي يمكن تعريفه بأنه الانفصال العنيف عن التقاليد والعادات وعن كل شي يشد الفرد إلى الأرض التابعة لدولة "territory" والعادات الثقافية المتحجرة التي تعيد عمل كل شيء، وقول كل شيء بطريقة ثابتة ومحددة.

ولكن ما هو بالتحديد الأمر الذي جرى تحويله أو التخلص منه؟ يرى بوريو أن الإجابة على هذا السؤال تتطلب إعادة فحص مفهوم الأرض التابعة لدولة (الحدود سواء كانت ثقافية أو غير ذلك) من وجهة نظر الترحال(viatorisation)((أماني، 2013).

تجمع الحداثة المغايرة " بين ثلاثة أنواع من الترحال أو النوماد: في المكان والزمان وبين" العلامات ".((أماني، 2013))ويتصور بوريو الفنان على أنه "رحالة(نوماد) ثقافي"،"يمكنه استكشاف الحقائق الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية". وإذا كانت الحداثة في القرن العشرين ظاهرة ثقافية غربية، فإن الحداثة المغايرة تنشأ عن مفاوضات كونية، ومناقشات بين الفاعلين من مختلف الثقافات. وبوصفها مفصولة عن أي مركز، فلا يمكن إلا أن تكون متعددة اللغات. وتتميز الحداثة المغايرة

بالترجمة، على عكس الحداثة في القرن العشرين التي كانت تتحدث لغة الغرب الاستعماري المجردة، وما بعد الحداثة، التي تقيد الظواهر الفنية بالأصول والهويات.

نحن ندخل عصر ترجمة الأفلام العالمية، والدبلجة المعممة. إن الفن اليوم يستكشف الروابط التي ينسجها النص والصورة فيما بينهما. ويخترق الفنانون مشهداُ ثقافياً مشبعاً بالعلامات، خالقين مسارات جديدة بين الصيغ المتعددة للتعبير والاتصال.((أماني، 2013)

وتبعاً لذلك فإن الفن الحداثي المغاير يُقرأ بوصفه نصاً تشعبياً مدمجاً؛ بحيث أن الفنانين يترجمون ويحولون المعلومات والرموز من شكل إلى آخر، ويهيمون على وجوههم في الجغرافيا والتاريخ. وهذا يؤدي إلى ممارسات يمكن أن يُشار إليها على أنها "محددة زمنيا"، في مقابل تلك المحددة مكانياً، والتي راجت في الستينيات من القرن الماضي.((أماني، 2013) إن خطوط الطيران، وبرامج الترجمة، وسلاسل العناصر غير المتجانسة تتساند للتعبير عن بعضها البعض. لقد غدا الكون أرضاً يمكن اجتياز أبعادها في الزمان والمكان معا.

هناك فرق بين الحداثية الجديدة(المغايرة) والحداثية القديمة، لأن "الحداثة المغايرة ليس لديها رغبة في استبدال النسبية ما بعد الحداثة بكونية جديدة، بل هي حداثة ذات شكل" أرخبيلي شبكي". الأرخبيل هو "مثال على العلاقة بين الواحد والمتعدد"، (أماني، 2013) الذي "تنبثق وحدته من قرار لا يمكن لشيء من دونه أن يدل إلا على جزر مبعثرة بلا اسم مشترك". ومن ثم، فإن الثقافة المعاصرة، بسبب "انفجار الثقافات المتعددة وانتشار الطبقات الثقافية، تشبه كوكبة مائعة تنتظر التحول إلى أرخبيل" إن إنشاء "الكيان المجرد" الذي يربط الأجزاء بالكل هو دور الحداثية المغايرة، التي "ترى نفسها على أنها كوكبة من الأفكار المرتبطة بالإرادة الناشئة والتي لا تقاوم في نهاية المطاف خلق شكل من أشكال الحداثية للقرن الحادي والعشرين". (أماني، 2013)

لا تعلن الحداثة المغايرة رغبتها في إحلال عالمية جديدة (universalism) محل النسبية ما بعد الحداثية، ولكنها تعلن، بدلاً من ذلك، شكلاً أرخبيلياً شبكياً من الحداثة. وكما يصرح بوريو , بأن حركته تتشكل تحت ضغط ضرورة الإجابة على أسئلة مفصلية وأساسية تكافح من أجل توحيد الأخلاق والجماليات بينما يظل الفن فنا؛ أسئلة من قبيل " كيف يمكننا أن نجعل الفن أي شيء سوى أنه سلعة ثانوية في نظام القيم الذي يتجه بكامله نحو المعادل المجرد والعام، ألا وهو المال؟ وكيف يمكنه أن يكون شاهداً على الرعب الاقتصادي من دون أن يختزل نفسه إلى نضالية بحتة؟ (أماني، 2013)

من الواضح أن بوريو يريد أن يميز الحداثية المغايرة عن ما بعد الحداثية وما بعد الكولونيالية، إلا أن اختياره مفردة مغاير alterبادئةً تجعل الأمر صعبًا إذ أن كلتاهما تنشغلان بالآخر. وعليه فإن الرحلة المغايرة قد لا تقودنا إلى أبعد من ما بعد الحداثية كثيرًا.

2.3.4 الحداثية المتذبذبةMetamodernism

في(ملاحظات حول الحداثية المتذبذبة)،(Vermeulen, Timotheus and Robin van den Akker. 2010.) يصف فيرميولين وآكير (أماني، 2013) نظريتهما على النحو التالي:"نطلق على هذا التوتر والتذبذب بين (و/أبعد) النيرات الموجبة كهربيا (الحداثية)، والمعادن السالبة كهربياً التي تمثل ما بعد الحداثية: الحداثية المتذبذبة". يتضح معنى الحداثية المتذبذبة حين يشرحان موقفهما تجاه نهاية التاريخ ويتحدثان عن موت ما بعد الحداثية:"وجوديا فإن الحداثية المتذبذبة تتأرجح بين الحداثية وما بعد الحداثية. إنها تتذبذب بين حماسة الحداثية ومفارقة ما بعد الحداثية؛ المفارقة بين الأمل والحزن، بين البراءة والمعرفة، بين التعاطف واللامبالاة، بين الوحدة والتعددية، بين الشمولية والتشظي بين النقاء والغموض. وقد مكنها تأرجحها جيئة وذهابا بين الحداثية وما بعد الحداثية من مفاوضتهما معا. ولكن ينبغي ألا نفهم . يحذرنا صاحبا المصطلح . هذا التذبذب بوصفه توازناً، إنه بندول يتأرجح بين عدد لا يحصى من الأقطاب. "

وإذا كان عدم الإيمان بالسرديات الكبرى، وفقًا لليوتار، هو سبب المحرقة النهائي، فإن الإفراط المستمد من هذا الكفر أدى إلى النسبية التي أفسحت المجال من خلال تعظيم الفردية النرجسية للاستهلاك الجامح، على حد تعبير ليبوفيتسكي. تحاول الحداثية المتذبذبة حل هذه المشكلة من خلال التنظيم الذاتي: " وفي كل مرة يتأرجح حماس الحداثة المتذبذبة نحو التعصب، تشده الجاذبية إلى الوراء باتجاه المفارقة، وفي اللحظة التي تترنح فيها مفارقتها على أعتاب اللامبالاة تعيدها الجاذبية إلى الحماسة. وتبعا لذلك فإن إبستمولوجيا الحداثية المتذبذبة التي تلخصها عبارة (كما لو أن) ووجوديتها التي يشرحها ببساطة الظرف (بين) ينبغي أن تدرك بوصفها ديناميكية (كلاهما . ولا هذا ولا ذاك both–neither) (أماني، 2013).

هذا النهج "كما لو" مستمد من مصادر فلسفية مختلفة عن الحداثية أو ما بعد الحداثية، ففي حين أن "الحداثية وما بعد الحداثية مرتبطتان بمثالية هيجل" الإيجابية "، فإن الحداثية المتذبذبة تنسجم مع مثالية كانط" السلبية". تم تصميم هذا النهج "كما لو" ليقود إلى تحسين أخلاقي وسياسي. ويمكن تلخيص فلسفة كانط عن التاريخ بثيمة (كما لو أن as–if). يوضح الكاتبان فكرتهما هذه باقتباس عن كورتيس بيترز من كتابه (فلسفة الأمل عند كانط، 1993:177) يقول فيه:" إننا . ووفقا لكانط . نرى التاريخ البشري كما لو أنه سرد حي يصف تحرك الجنس البشري نحو كامل إمكاناته الاجتماعية/العقلانية.... إننا نرى التاريخ كما لو أنه قصة التطور البشري. إن النهج المتذبذب له لمسة من الرومانسية التراجيدية، لأنه "يتحرك من أجل التحرك، وينفذ محاولات على الرغم من فشلها

الحتمي؛ إنه يبحث إلى الأبد عن حقيقة لا يتوقع أن يجدها أبدًا ". لقد تغلغل انهيار الحدود الذي اقترحه فيرمولين وفان دن أكير لإنشاء سلسلة متصلة مختلفة في الأفكار النقدية للعديد من المنظرين.

إنهما يقارنان هذه الفكرة الجديدة مع "مشاعر النهاية" ما بعد الحداثية لجيمسون ويطورون منطقًا ثقافيًا حديثًا متذبذبا من خلال اختبارات حادة تركز على الإنتاج الفكري المعاصر. تقدم مجموعة المقالات أمثلة عملية عن كيفية استمرار اعتماد الجماليات والنظرية على التذبذب الذي وصفه فيرميولين وفان دين أكير.

تكمن مشكلة الحداثية المتذبذبة في أنها بديل خطير. يمكن أن يؤدي التذبذب إلى التفكير الرجعي القائم على الشعبوية وما يسمى مؤخرًا ما بعد الحقيقة إذا كان البندول يتأرجح كثيرًا تجاه التعصب الحماسي. هذا يخلق الأرض الخصبة اللازمة لرأسمالية هجينة جديدة متخفية في صورة القومية والحمائية، والتي، في الوقت نفسه، تعلن عن غياب الثنائيات الحداثية، وبالتالي، للمفارقة، يمكن أن يكون شعار "الإمبراطورية" الجديدة بالتأكيد هو "يحيا الاختلاف" ! تسقط الثنائيات الجوهرية(مايكل هارت وانطونيونيغري . 2000)

3.3.4 الأدائية

يقدم إيشلمان وجهة نظر مختلفة تمامًا في كتابه(الأدائية أو نهاية ما بعد الحداثية، 2008).(Eshelman, Raoul .2008) يحاول الكتاب فهم الفجوة بين ما بعد الحداثية وما يعتبره عودة إلى الواحدية / المرجعية، في إشارة واضحة إلى تقليد جمالي قبل ما بعد الحداثية. يستكشف إيشلمان هذه الفجوة في مجالات الأدب والسينما والعمارة والنظرية / الفلسفة والفن. (راؤول ايشلمان،2013) في الأدائية، "يتم تقديم الذات (أو يقدم نفسه) كوحدة كلية غير قابلة للاختزال تترك انطباعًا ملزمًا على القارئ أو المراقب". يذكرنا المصطلح (كلي)بمصطلح السرديات الكبرى في قدرتها على شرح مجمل الحجة التاريخية.

إن إنشاء هوية في مجتمع واحدي أسهل، لأن البحث عن الحقيقة لا يصبح مهمة تافهة. ترتبط الحاجة إلى اللجوء إلى هذه الواحدية بالحاجة إلى الميتافيزيقيا والحدس تاركة ما بعد البنيوية ورائها. تظهر العديد من خصائص الأدائية (التي لا تقتصر على اقتراح إيشلمان) في أعمال الفنانين والكتاب والمبدعين في نهاية القرن العشرين: الأصالة – أي الإخلاص – ولادة جديدة للمؤلف، والثقة في العلامة اللغوية – أي الإيمان – واختفاء الذات الساخر، والتفاؤل الميتافيزيقي الذي يظهر في حالات التجاوز.(أماني،2014)

يرى ايشلمان انه لتقدير الحقبة الجديدة تمامًا، يجب توضيح مفهومين خاطئين رئيسيين، الأول "فكرة أن العلامة كشيء متأخر، لا يمكن السيطرة عليه، ومنفصل عن مرجعيته" هو "النظرية الوحيدة

القابلة للتطبيق "(Eshelman, Raoul .2008) ، والثاني هو أن "المفهوم الواحدي الجديد للعلامة هو مجرد تكرار أخطاء ميتافيزيقية قديمة ومعروفة".

على الرغم من اعتقاد إيشلمان بأن التغيير الثقافي ذو طبيعة تاريخية، إلا أنه لا يربط التغييرات بأي أحداث تاريخية معينة: "من وجهة نظري، السبب الرئيسي للتحول إلى الواحدية هو أن الفنانين المبدعين قد سئموا إعادة تدوير أجهزة ما بعد الحداثة التي يمكن التنبؤ بها بشكل متزايد وتحولوا إلى آخرها: النظام الواحدي لبناء بدائل – وهي خطوة لا تعرف في النهاية حدودًا أيديولوجية ". (Eshelman, Raoul .2008)ومع ذلك، فهو لا يعتقد أن هناك قطيعة كاملة مع ما بعد الحداثية، بل بالأحرى أن "الأعمال الأدائية تتغذى بطريقة ما على ما بعد الحداثية؛ ينفصل البعض عنها بشكل ملحوظ، بينما يحتفظ البعض الآخر بأجهزة نموذجية ولكن يستخدمونها بهدف مختلف تمامًا. لا تزال هناك أعمال أخرى تطور مواقف واحدية صلبة على ما يبدو لتعود إلى سخرية ما بعد الحداثية".(راؤول ايشلمان،2013) يقدم إيشلمان أربعة مكونات أساسية لهذا النموذج الجديد. الأول هو "الإشارية (نوع معين من السيميائية الواحدية)"، والثاني هو "التأطير المزدوج (طريقة محددة لإنشاء إغلاق جمالي)" ، والثالث "الذاتية غير الشفافة أو الكثيفة"،وأخيرًا هناك "أسلوب مؤمن أو سلطوي لتنظيم العلاقات الزمنية والمكانية".(راؤول ايشلمان،2013)

والاشارية هي مفهوم – طوره إريك غانس في (أصل اللغة: نظرية رسمية للتمثيل، 1981) والتي ترتبط ببعد ما بعد الحداثية، لأنها فكرة رومانسية ضرورية لتطوير مرجعية بعد ما بعد حداثية. ويشير مفهوم الإطار المزدوج إلى الطبيعة المركّبة للتعبير الفني. إنه مرتبط إلى حد كبير بنفس المعنى ما بعد الحداثي، ولكنه يستخدم لتحقيق الهروب من المفارقة المدمرة من خلال التفاوض على المعنى؛ "إنه يتيح للأبطال ولنا تجربة مثل هذه المشاهد كجزء من إطار أكبر ومتجاوز، وبالتالي باعتبارها أخلاقية أو جميلة أو سامية". (Eshelman, Raoul .2008)يُنظر إلى الذاتية المبهمة أو الكثيفة على أنها رد فعل على ذات ما بعد الحداثة. لا يمكن تفسير / فهم الذات الغامض من خلال اللغة؛ إنه يذكرنا بذات فيتجنشتاين الميتافيزيقي: لا ينبغي التحدث عنه لأنه لا يمكن تصوره من خلال الكلام، ولكن يمكن فهمه بطريقة متجاوزة. تعمل مقاومة الحديث عن الفرد كحماية ضد الألعاب اللغوية النسبية، و تخلق بالتالي أرضية خصبة لبناء هوية موحدة. يرتبط الوضع الايماني أيضًا ببناء واقع موحد، في هذه الحالة، والإحساس بالزمان والمكان، بدلاً من التفتت ما بعد الحداثي.

يوضح إيشلمان نظريته في خمسة مجالات: التخييل، والأفلام، والعمارة، والنظرية النقدية، والفن، مستشهداً بمجموعة واسعة من الأعمال الدولية، والتي تظهر جميعها خلال الإطار الزمني لعصره

المقترح. في كل قسم من الأقسام الخمسة، يقدم ويفحص مجموعة من المظاهر النموذجية لنموذجه، بما في ذلك خمسة أنواع من الحبكات وتسعة مكونات معمارية، في محاولة للحفاظ على نموذجه السيميائي مع معالجة أشكال مختلفة جذريًا مثل التصوير الفوتوغرافي والفلسفة.

وعلى الرغم من أن تعريفاته وأوصافه للعناصر الجمالية الجديدة المحتملة مقنعة تمامًا، إلا أن الأمر يتطلب عملاً غير عادي لربط مجموعة واسعة من العناصر الثقافية بنموذجه السيميائي الواحدي البسيط. إن محاولة اختزال حقبة ثقافية كاملة في تغيير واحد في السيميائية، وهو تغيير يُعتقد أنه يحدث بشكل دوري وقد حدث الآن لأن الفنانين قد سئموا ببساطة من الأسلوب القديم، هي مهمة شاقة. كانت لنظريته أن تكون أقوى بكثير لو لم يصر على هذا الهيكل المترابط: الاشارية، الإطار المزدوج، الذات الغامضة والإيمان بالله. قد تكون كل واحدة من هذه العناصر في الواقع مكونات لعصر جديد إلى جانب العديد من الأفكار الأخرى (مثل التجاوز، والعودة إلى الجمال، وما إلى ذلك) التي يقدمها، ولكن الاعتماد على وجودهم جميعًا إما أن يستبعد قدرًا هائلاً من الثقافة المعاصرة، أو يجبر الناقد على القيام ببعض التحريفات غير المريحة لجعل النظرية مناسبة.

أظهر إيشلمان الجرأة من خلال التخلي عن عكاز ما بعد الحداثية لمعظم منافسيه والمغامرة بالخروج إلى الثقافة المعاصرة الخام والعارية لتحليل ما هو موجود بالفعل، لكنه يظل متحفظًا عندما يتعلق الأمر بالإجابة على السؤال الرئيسي: لماذا الآن؟

4.3.4 المغايرة اللغوية والقومية heterolinationalism

طور مهدي قاسمي مصطلحة المغايرة اللغوية والقومية وريثًا آخرًا لما بعد الحداثية. يتكون مصطلحه من مقطعين. تشير البادئة hetero الى التنوع والمحتوى المغاير فيما يشير المقطع المركب linational إلى اللغويlingual والمحلي أو القومي national . أما المصطلح (heterolinational literatures آداب القوميات غيرالمتجانسة) فهي جميع أنواع الأعمال الأدبية التي تم إنتاجها بلغات مختلفة من قبل السكان الأصليين والمهاجرين وكذلك أعضاء المجتمع الأكاديمي وغير الأكاديمي داخل مجتمعات متعددة الثقافات واللغات. ويزعم قاسمي أننا انتقلنا إلى فترة أدبية جديدة، حيث يتطور الأدب باستمرار إلى مجموعة متنوعة من الآداب ما بعد القومية، وما بعد اللغة، وما بعد الإثنية، وقد انجذبنا أبعد من نطاقات محدودة من الأمة والقومية والأدب الوطني إلى المغايرة اللغوية والقومية. وبناءً على ذلك، فإن الكتاب اليوم متورطون في روابط متعددة من الانتماء ناتجة عن انتشار الثقافات والأعراق واللغات والهويات. علاوة على ذلك، فإن الشخصيات التي تهاجر من عصور ومناطق مختلفة، تستورد تنوعها الخاص من الجنسيات واللغات والثقافات والنصوص وتولد هالة من القومية واللغة غير المتجانسة.

أثرت المغايرة القومية اللغوية على صناعة النشر ونوعت منافذ النشر. وينظر قاسمي إلى العبور الجنسي والهوية المتخيلة على أنهما تنسيق آخر للمغايرة القومية واللغوية. ويُظهر كيف تتأثر إعادة كتابة الأفكار والمقاطع الموجودة مسبقًا بتوجهات الكُتاب، بما في ذلك اللغات والقوميات.

وتحقيقًا لهذه الغاية، يتناول قاسمي بالتفصيل نماذج القومية واللغة غير المتجانسة في الأدب والثقافة ووسائل التواصل الاجتماعي، بما في ذلك ما بعد الأكاديمية وما بعد القومية والأدب المتعدد النطق واللغات المتعددة والنشر الذاتي ووسائل التواصل الاجتماعي والوسائط المتعددة بالإضافة إلى التناص والقصص. ويناقش أيضًا كيف تعيد هذه الباراديمات ترتيبات جديدة في عالم الأدب كما وتعيد تشكيل نظرتنا وقراءاتنا وتفسيراتنا.(Ghasemi, Mehdi.2022)

5.3.4 التعقيدية complexism

يناقش فيليب غالانتر نظرية التعقيد complexity theory في سياق الفن التوليدي generative artثم يعود لتمديد المناقشات للنظر في الدروس التي يقدمها الفن التوليدي فيما يتعلق بالصراع الثقافي بين العلوم والانسانيات. يحتل هذا الفن موقع المفاوض بين الطرفين، ويقدم باراديمًا جديدًا يسميه (التعقيدية)، بوصفه التوليف النهائي بين الحداثية وما بعد الحداثية.

وبالتالي تبدو التعقيدية نظامًا حيث تخلق السمات الحداثية وما بعد الحداثية، بالتفاعل مع التحول الباراديمي، ظواهر اجتماعية وثقافية في مشهد بعد ما بعد الحداثية.

إن الأنظمة البسيطة عالية الترتيب والأنظمة البسيطة عالية التشويش مقبولة بصفتها آمالًا توليدية في القوانين المعيارية للفن. ولكن الفن التوليدي الذي يوظف نُظمًا أعقد لا يحظى بالقبول ولا بالفهم.

يحمل الفن التوليدي باستخدام أنظمة معقدة، خاصةً عندما يشارك في شكل جديد من الديناميكية، وعدًا كبيرًا ليكون تحويليًا بشكل خاص. وهذا ما أدي إلى تقديم التعقيدية. فالتعقيدية، بمعنى ما، هي إسقاط وجهة النظر والموقف العالمي الذي تقترحه نظرية التعقيد في مساحة الفنون والعلوم الإنسانية. يتفاعل النظام المعقد مع الأنظمة الأُخرى حوله، لذلك فهو عبارة عن توليفة من العمليات من أسفل إلى أعلى. كما تعالج التعقيدية بشكل فريد مشاكل عدم اليقين وعدم الاكتمال التي أدخلتها العلوم والرياضيات في القرن العشرين. وتقدم توليفًا أعلى يوفق بين الخلافات في ما يسمى بـ "حروب العلوم" في أواخر القرن العشرين.(Galanter, Philip. 2008) وبينما يبدو أن القطبية الحداثية / ما بعد الحداثية تقدم فقط اختلافات لا يمكن التوفيق بينها بين ثقافات العلم والعلوم الإنسانية،

فإن التعقيدية توفر أرضية لقاء فريدة لكليهما. ويمنح الفن التوليدي التعقيدية صوتها الأكثر إقناعًا حتى الآن.

في هذا السياق، تظهر التعقيدية كنظام تكامل "ليس ثابتًا ولا عشوائيًا، ولكنه فوضوي.(Galanter, Philip. 2008) هذا النموذج لنظام معقد في التفاعل يحيي الشكلانية التي تضع شروط حدودها لنظام تشكيل السمات الحداثية وما بعد الحداثية.

وبالتالي، فإن الفن التوليدي او التطوري evolutionary art كعملية مستمرة هو نظام تكوين ذاتي قائم بذاته جنبًا إلى جنب مع الشكلانية (الشكل؛ الحداثة) والديناميكية (الأداء؛ ما بعد الحداثة) تمامًا كما أن الكون نفسه هو نظام توليدي أو تطوري: الشكل الذي ينشأ كنتيجة لعمليات تحدث بشكل طبيعي خارج نطاق تأثير الإنسان والثقافة".(Galanter, Philip. 2016) يمكن ترجمة الشكل بوصفه(حداثة مع الديناميكية). يتكون الشكل في التعقيدية من الحدود (الحداثة) وكذلك السمات المتنافسة في العمليات الديناميكية (ما بعد الحداثة). بعبارة أخرى، يحتضن الشكل المزدوج الترميز طبيعة إطار بعد ما بعد الحداثية كنظام: حدود وأداء.((فيليب غالانتر ،تر :أماني،2012)

5.خاتمة:

خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، تأرجح دافع استعادة مشروع الحداثة غير المكتمل بين نظريات تتكامل أو تتناقض أو تغرد خارج السرب. كانت علامة العصر هي معاداة ما بعد الحداثية الفنية التي ظهرت في بيانات وأطروحات تغذيها الرغبة في استعادة الاستقلال الذاتي للفن والمؤلف. كان هناك صراع يهدف إلى إنشاء منطقة إبداعية بدون وسيط والبحث عن لغة أصيلة تناطح فكرة الألعاب اللغوية ما بعد الحداثية. حاولت المقترحات الجديدة الجمع بين الجدية اليوتوبية التي مثلتها واحدية المعنى الحداثية ودروس الديمقراطية اللغوية المضادة للراسمالية والمساواة المستفادة خلال سنوات النسبية والتفكيك. وأفسحت المجال لنوع من استعادة الحقيقة، أي تصور موضوعي للواقع، حتى وإن كان زائفًا.

لا بد من القول، رغم ذلك، إن أيًا من المصطلحات المقترحة لم يحظ بقبول أكاديمي أو شعبي يضاهي ذلك الذي حظيت بها ما بعد الحداثية في سنوات ازدهارها وحتى مع مزاعم أفولها؛ لذلك، لازال التحدي الذي طرحته ليندا هتشيون قائمًا ولا زلنا ننتظر تسمية تليق بثقافة ما بعد الاستعمار وما بعد الإنسانية والرقمية التي نعيشها اليوم، ولا تتجاهل عودة أشكال مختلفة من الحتمية، سواء كانت النيوليبرالية التي تدافع عن تفوق الرأسمالية، أو المحدد الجيني الذي يدافع عن السلطة الاستبدادية للحمض النووي.

مراجع الدراسة

1. أماني أبو رحمة. 2013.نهايات ما بعد الحداثة : ارهاصات عهد جديد. مكتبة ودار عدنان للنشر ووزارة الثقافة العراقية بمناسبة بغداد عاصمة الثقافة العربية.
2. أماني أبو رحمة. 2012. الفضاءات القادمة :الطريق الى بعد ما بعد الحداثة. مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر. القاهرة.
3. راؤول ايشلمان. نهاية ما بعد الحداثة: الأدائية وتطبيقات في السرد والسينما والفن. راؤول ايشلمان. ترجمة أماني أبو رحمة. 2013. مؤسسة اروقة للدراسات والترجمة والنشر.القاهرة.
4. أماني أبو رحمة. 2014. أفق يتباعد : من الحداثة الى بعد ما بعد الحداثة. دار نينوى للنشر والتوزيع. دمشق
5. الآن كيربي. كيف فككت التكنولوجيا الرقمية ما بعد الحداثة وأعادت تشكيل الثقافة.2017. ترجمة زين العابدين سيد محمد. مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر. القاهرة.
6. مايكل هارت وانطونيونيغري.الإمبرطورية: إمبرطورية العولمة الجديدة.ترجمة: فاضل جتكر. 2002مكتبة العبيكان–الرياض/السعودية.

7. Berger, Arthur Asa. 2012. The Day the World Changed: A Pomo Primer. Soc 49.
8. Blincoe, Nicholas and Matt Thorne, eds. 2000. All Hail the New Puritans. London: Fourth Estate.
1. Bourriaud, Nicholas. 2009. Altermodern. Tate Triennial 2009. London: Tate Publishing.
2. Braidotti, Rosi.2007. Feminist Epistemology after Postmodernism: Critiquing Science, Technology and Globalisation. Interdisplinary Science Reviews, 32(1).
3. Braidotti, Rosi. 2005. A Critical Cartography of Feminist Post–Postmodernism. Australian Feminist Studies, 20(47).

4. Brooks, Neil and Toth, Josh, eds.2007. Introduction: A Wake and Renewed? The mourning after. Attending the wake of postmodernism. Amsterdam, New York: Rodopi.
5. Canavan, Brendan. 2018. Postmodern and Post-Postmodern Characteristics in a Contemporary Consumer Tribe: Netnography of Drag Race Fans. AMA Proceedings.
6. David Shields. 2011. Reality Hunger: A Manifesto. Vintage.
7. Debrix, François. 1999. Specters of Postmodernism: Derrida's Marx, the New International and the Return of Situationism."Philosophy & Social Criticism 25(1).
8. Docx, Edward. 2011. Postmodernism is Dead. Prospect Magazine. Internet resource
9. Dussel, Enrique. (2004). Transmodernity and interculturality: An interpretation from the perspective of philosophy of liberation. Internet resource.
10. Eagleton, Terry. 2004. After Theory. London: Penguin.
11. Echelman, Raoul.2008. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora, CO: The Davies Group
12. Galanter, Philip. 2016. Generative Art Theory. A Companion to Digital Art. Ed. Christiane Paul. John Wiley & Sons.
13. Galanter, Philip. 2008. Complexism and the Role of Evolutionary Art. The Art of Artificial Evolution: A Handbook on Evolutionary Art and Music , Eds. J. Romero and P. Machado. Berlin: Springer.
14. Gans, Eric.2002. The Post-Millennial Age. Chronicles of Love & Resentment 209
15. Ghasemi, Mehdi.2022, Post-postmodernism and the Emergence of Heterolinational Literatures. contemporary aesthetics. 2022. Internet resource.
16. Green, Jeremy. 2005. Late Postmodernism. American Fiction at the Millennium. New York: Palgrave Macmillan.

17. Harrison, Colin. 2010. American Culture in the 1990s. Edinburgh: Edinburgh UP. P:56
18. Hardet, Michael and Antonio Negri.2000. Empire.Cambridge, MA: Harvard University Press.
19. Hassan, Ihab. 2003. Beyond postmodernism. Angelaki, 8(1).
20. Hoberek, Andrew. 2007. "Introduction: After Postmodernism." Twentieth Century Literature 53 (3): 233–47.
21. Holland, Mary K.2013. Succeeding Postmodernism. Language and Humanism in Contemporary Literature. New York: Bloomsbury.
22. Hutcheon, Linda.2002 (1989). The Politics of Postmodernism. 2nd ed. London and New York: Routledge.
23. Jencks, Charles. 2002. The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism. New Haven: Yale UP.
24. Kirby, Alan. 2009. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. London: Continuum.
25. Kirby, Alan. 2006. The Death of Postmodernism and Beyond. Philosophy Now 58.
26. Lipovetsky, Gilles. 2005. Hypermodern Times. Translated by Andrew Brown. Cambridge: Polity.
27. López, J. & Potter, G. 2001 (eds.). After Postmodernism. An Introduction to Critical Realism. London, New York: The Athlone Press.
28. Macdowell, James. 2010. "Notes on Quirky." Movie: A Journal of Film Criticism 1 (1).
29. McLaughlin, Robert L.2013. After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century. Narrative 21(3).
30. Moraru, Christian. 2011. Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary. Ann Arbor MI: University of Michigan Press, 2011.
31. Nealon, Jeffrey T. 2012. Post-postmodernism: or the Cultural Logic of Just-In- Time Capitalism. Stanford: Stanford UP.

32. Purdy, Jedediah. 2000. For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today. New York: Vintage Books.
33. Rabate, Jean-Michel. 2005. Philosophy. In A Companion to Modernist Literature and Culture, ed. David Bradshaw and Kevin J. H. Dettmar. Oxford: Blackwell.
34. Rebein, Robert. Hicks, Tribes, and Dirty Realists. 2001. American Fiction after Postmodernism. Berea: Kentucky Univ. Press.
35. Turner, Tom. 1996. City as Landscape: A Post-Postmodern View of Design and Planning. London: Taylor & Francis.
36. Vaessens, Thomas & Dijk, Yra van.2011. Introduction. European Writers reconsidering the Postmodern Heritage. Reconsidering the postmodern. European literature beyond relativism. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.
37. Van der Akker, Robin, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen, eds. 2017. Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism. London and New York: Rowman & Littlefield.
38. Vermeulen Timotheus and Robin van den Akker. 2010. “Notes on Metamodernism.” Journal of Aesthetics & Culture 2.
39. Vermeulen, Timotheus and Robin van den Akker. 2 019. “Metamodernism: Period, Structure of Feeling, and Cultural Logic: A Case Study of Contemporary Autofiction.” In New Directions in philosophy and Literature, ed. David Rudrum, Ridvan Askin, and Frida Beckman, 41–54. Edinburgh: Edinburgh UP.
40. Wallace, David Foster. 1993, E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction, Review of Contemporary Fiction, 13(2).
41. Wegner, Phillip E. 2009. Life Between Two Deaths, 1989-2001: U.S. Culture in the Long Nineties. Durham, N.C.; London: Duke University Press.

البيانات

1. Vinterberg, Thomas and Lars von Trier. 1995. The Dogme 95 Manifesto and Vow of Chastity. A Tribute to the Official Dogme95. http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity
2. The Remodernism Manifesto The Art History Archive –Stuckism http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/stuckism/Remodernism-Manifesto.html
3. A Manifesto for The New Sincerity. 2006. https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/