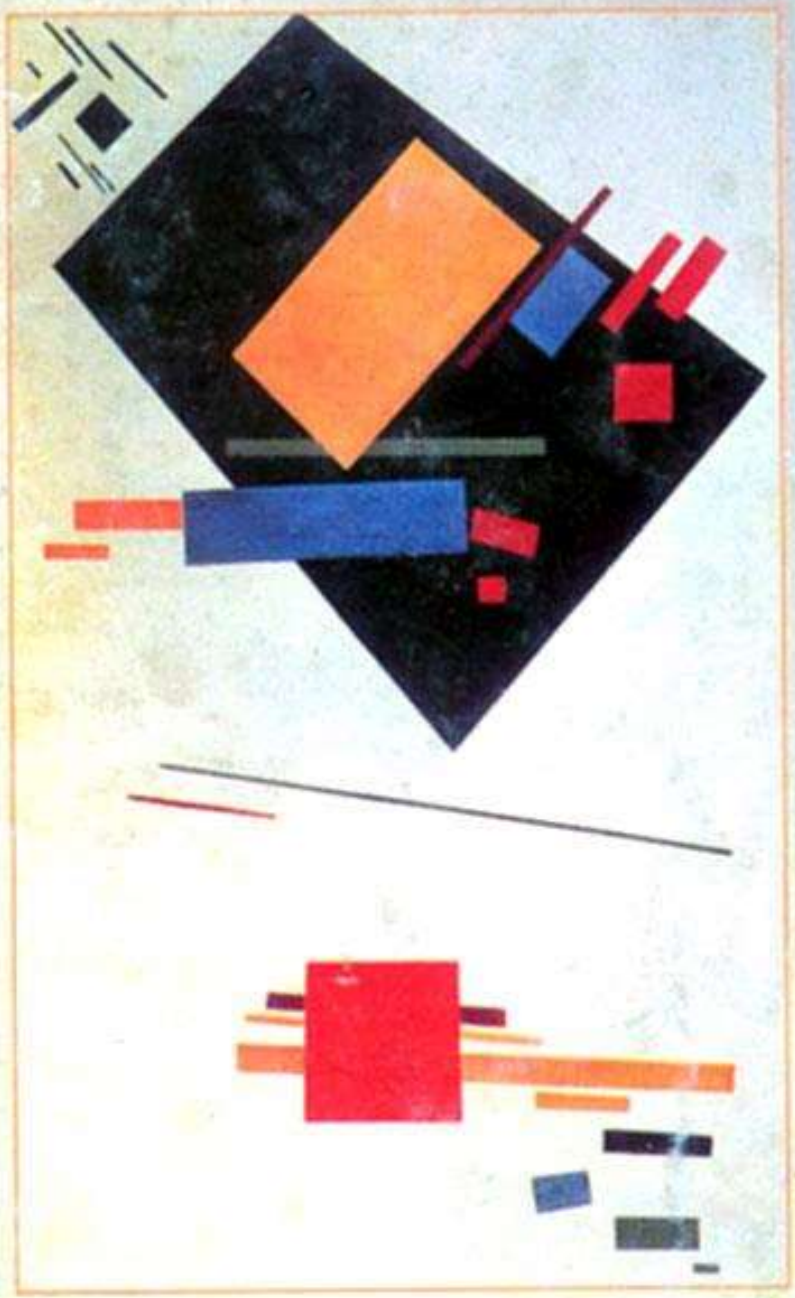
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

دور الترجمة [1]

هل هناك من داع للقول بأن الترجمة تشكل، فى اللحظة التى اكتب فيها هذه السطور، الخطوة الأولى والوحيدة نحو تشكيل فكر عربى جديد؟ قد يقول بعضهم بأنى أبالغ، أو أنى ذهبت فى الشطط والغلو بعيدا. ولكنى اقصد ما أقول بالحرف الوحد. فالمعركة اليوم فى الساحة العربية هى معركة ترجمة، وبناء على نجاحها أو فشلها يتوقف نجاح أو فشل فكرنا، وبالتالى مستقبلنا ومصيرنا. ولكن هناك ترجمة وترجمة، ولن يكون لهذا المقال من معنى أن لم يبين نوعية الترجمة المقصودة، ومدى حجم المهمة المترتبة على الاشاوس لا تليق بهم الترجمة ولا ينزلون الى مستواها ولا يلوثون ايديهم بمشاكلها. ما همهم وما هم الترجمة!! فهم ليسوا مترجمين: انهم شعراء، او روائيون، أو فنانون أو عباقرة مبدعون. وهم يخلقون كلامهم من العدم، أو يهبط عليهم وحيًا من السماء. اما المترجم فليس الا حرفيا صغيرًا يكتفى بنقل كلام الآخرين دون أن يخلق شيئا من عنده. رحم الله مؤلفينا الكلاسيكيين الكبار عندما كانوا يعرفون معنى الكتابة والتصنيف، والترجمة والتلخيص، وعندما كانوا يتحدثون عن "كتاب الصناعتين: صناعة الشعر وصناعة النثر". نعم كانت الكتابة صناعة! كانت جهدا مبذولا وعرقا سائلا قبل ان يخط صاحبها حرفا على السطر!! كنت هما وشغلا شاغلا، وكان رجل كأبى حيان التوحيدى يستطيع أن يؤلف كتابا كاملا من اقوال الآخرين أو مما سمعه فى حلقة استاذه ابى سليمان المنطقى، دون "ان يأتى بشئ من عنده" او دون ان يخلق علمه من العدم...من قال بأن التأليف هو الخلق من العدم؟ أكاد اقول: من قال بأن المؤلف هو "صاحب" كتابة بالفعل؟! أليست تربض خلف كل مؤلف وكل كاتب حقيقى عشرات المؤلفين والكتاب، قديمهم والحديث؟ نحن مصنفون ومترجمون وملخصون، والكتابة الوحيدة الممكنة اليوم هى : الترجمة والتصنيف والتلخيص. واذا استطعنا فى نهاية الشوط أن نضيف شيئا من عندنا أو مسحة بسيطة تدل على شخصيتنا وذاتيتنا التى لا يطالب احد بطمسها فلم لا؟ ولكن قبل كل ذلك ينبغى ان نتقن الترجمة والتلخيص، وان نبذل فيهما ما وسعنا الجهد لكى نقدم المادة شهية سائغة الى عقول القراء والمستهلكين. هذا هو واجبنا وهذه هى مهمتنا.

بقلم : هاشم صالح

---

(١) من مقال: هاشم صالح *دور الترجمة فى تشكيل الفكر العربى المعاصر* فى مجلة *الوحدة*، العدد أكتوبر / نوفمبر، ١٩٨٩، ص٢٠

رقصة الروح الهادئة لفرقة بيونج يانج

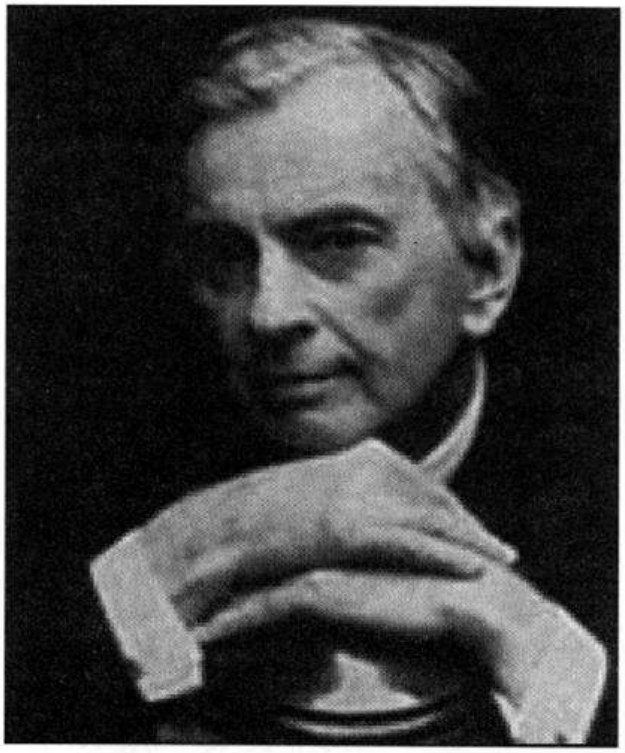
فنون شعبية

بدأت الدراسات المسماة بالثقافية فى أول عهدها كمشروع سياسى متطرف يؤكد أن الحياة اليومية والثقافة الشعبية تشغلان حيزاً محوريا فى الثقافة العامة، ولكن الطريق أمام الباحثين فى مجال الثقافة الشعبية قد أصبح غير واضح فى عالم مابعد الحداثة الذى انخفضت فيه قيمة المعتقدات القديمة، وتشتت الهوية، وإلى جانب القراءات المتشائمة للاحتمالات التى تمخضت عن ما بعد الحداثة، فإن كتاب مابعد الحداثة والثقافية الشعبية *Postmodernism and Popular Culture* الذى نقدم منه جانبا هنا يتناول مابعد الحداثة كمساحة متاحة من التغييرات الاجتماعية والسياسية. فبعد أن استعرضت أنجيلا ماكروبى النظرية الثقافية والثقافة الشعبية بصفة عامة، تحولت إلى تحليل الحياة اليومية لتوليد الطاقة ولتوسيع رقعة الاختيار فى العلاقات المتبادلة بين الثقافات والهويات المختلفة، فهى تناقش أساليب جديدة للتفكير تطورت من خلال مابعد الحداثة. وتستعرض الجدل الذى أثارته جريدة نيو تايمز حول الاستراتيجيات السياسية التى ظهرت بعد انهيار الماركسية الغربية، وهو الجدل الذى أثارته سوزان زونتاج *Susan Sontag* وفلتر بنجامين *Walter Benjamin* وجاياترى شكروفورتى سبيفاك *Gayatri Chakravorty Spivak* ، وتستعرض أيضا قطاع الشباب والثقافة الشعبية، من حب الملابس القديمة إلى الهستريا الأخلاقية ومجلات المراهقين، وتؤكد ماكروبى على موقفها الملتزم حيال الدراسات الثقافية كمجال يتسع لجميع المجالات، فهو يصلح ويعيد خلق نفسه حسب الظروف، وهى أهمية الدراسات العرقية والعملية التى تتناول الأصوات الحية واللغات الناطقة، وبضرورة أن يثير المدافعون عن حقوق المرأة دوما التساؤلات حول معانى النظرية النسائية فى مجتمع مابعد الحداثة. وأنجيلا ماكروبى هى أستاذة علم الاجتماع فى جامعة تيمز فالى فى لندن، وهى قد كتبت بغزارة عن الثقافة الشعبية، وعن النوع (ذكر/أنثى)، والثقافة الشبابية. كما تشترك فى الكتابة للصحف والمجلات. وتقوم حاليا ببحث عن صناعة المودة.

مابعد الحداثة والثقافة الشعبية*

بقلم: أنجيلا ماكروبي - ترجمة: د. منى سلام - مراجعة: أ. د. محمد الجوهرى

بدلاً من أن أبدأ بتعريف مابعد الحداثة كشئ مرتبط سواء بأحوال الحياة المعاصرة، أو بالممارسات الجمالية أو الخاصة بصياغة النص، أريد أن أبدأ مقالتى هذه بأن أقترح أن الجدل الذى يدور مؤخراً حول مابعد الحداثة يحمل معه منفعة وجاذبية إيجابية بالنسبة إلى تحليل الحضارة الشعبية، هذا لأن هذا الجدل يوفر فهما أوسع وأكثر ديناميكية للعرض المعاصر من أى تفسير قدم حتى الآن، فما بعد الحداثة، على عكس إتجاهات النقد البنيويةStructuralism المتنوعة، يأخذ فى الاعتبار الصور من حيث علاقتها وتقاطعها مع بعضها البعض، فما بعد الحداثة يحول الإنتباه بعيداً عن النظرة الفاحصة المتفردة للمتخصص فى علم العلامات Semiologist، ويطالب باستبدالها بشظايا من "النظرات" المتعددة والمبتورة.



جور فيدال

فالنص المثالى أو الصورة الغنية برموزها تتراجع هنا وتترك المكان للنص السميك، والرؤية الكثيفة للحياة اليومية، وكأن النظرة البطيئة الفاترة لعلم العلامات قد أصبحت بحلول الثمانينيات غير متوافقة مع إيقاع العصر، فمجال مابعد الحداثة يبدى بدون شك ضيقه، ليس فقط بهذه الخطى الفاترة، ولكن أيضا بعدم القدرة المتزايدة على صنع رابطة ملموسة بين أحوال الحياة العامة اليوم وممارسات التحليل الثقافى.

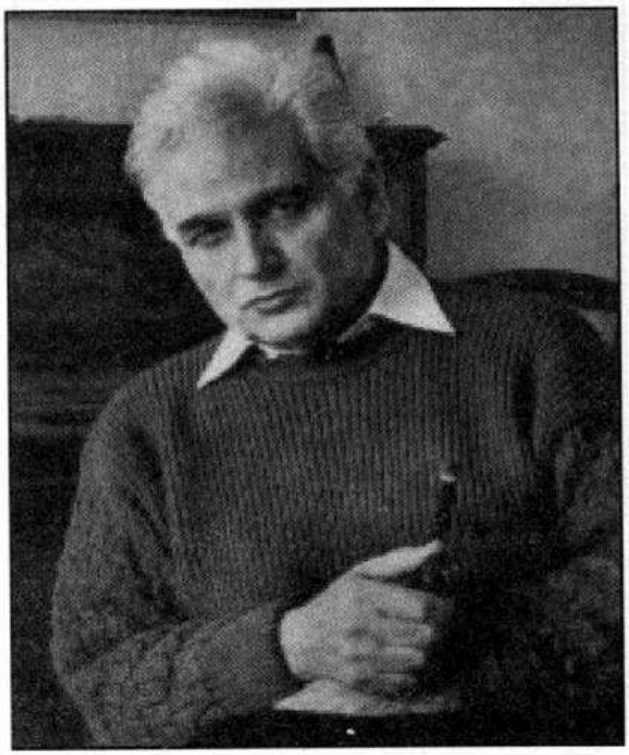
والبنيوية قد أحلت أيضا مكان التقاليد القديمة تقاليد جديدة، وهذا يبدو

---

* هذه ترجمة الفصل الأول: Postmodernism and Popular Culture من القسم الأول Part 1 : Postmodernity and cultural studies من كتاب Post Mod-ernism and popular culture لـ Angela Mcrobbie، London، عن Routledge، (1994).

واضحا من خلال إعادتها قراءة النصوص التى أخذت وضعها بدرجة كبيرة فى السلم الهرمى *Hierarchy* الجمالى أو الأدبى القائم فعلاً، فهى تعيد بناء هرم متدرج فى مكان آخر، مع وضع الأعمال الكلاسيكية لهوليوود على القمة، وتليها صور الإعلانات المختارة، وتحوطها مجلات المرأة، والفتاة، وهناك أشكال أخرى من العرض، خاصة الموسيقى والرقص، غير موجودة بالمرة، وقد لفت أندرياس هوسين *Andreas Huyssen* النظر فى المقدمة التى كتبها لما بعد الحداثة فى عام ١٩٨٤ الى "هذا التفضيل البنيوى للأعمال التى تنتمى للحداثة المتطرفة، وخاصة أعمال جيمس جويس *James Joyce*[١] أو مالارميه *Mallarme*[٢]. "فمما لا شك فيه أن الكلاسيكيين الحداثيين يشغلون حيزاً محوريا فى النظرية النقدية فيمكننا أن نلحظ مثلا حسب مايقول هوسين: "تأثير جوستاف فلوبير *Gustave Flaubert*[٣] على رولان بارت *Rolland Barthes*[٤]، وتأثير مالارميه وأنتونين آرتو *Antonin Artaud*[٥] على چاك دريدا *Jacques Derrida*[٦] وتأثير مارجريت *Margritte* على فوكو *Michel Foucault*[٧] وتأثير جويس وأرتو على چوليا كريستيڤا *Julia Kristeva*...[٨] وهكذا إلى مالا نهاية."وهو يؤكد أن هذا ينتج عنه مره أخرى التمييز القديم عديم الفائدة بين الفن الراقى، وبين الفن الجماهيرى الهابط الأقل جدية، وهو يعلق على ذلك قائلاً: "إن الفن الشعبى بمفهوم أوسع هو المضمون الذي أخذ من خلاله مابعد الحداثة شكله منذ البداية.. وقد تحدث أكثر الاتجاهات مغزى من خلال ما بعد الحداثة عداء الحداثة الذي لا يهدأ لثقافة الجماهير"، فنظريات الفن الراقى لم تكن ببساطة مؤهلة للتعامل مع الفن الجماهيرى بطبقاته المتعددة، وهى لم تبد أيضا أى حماس لهذه المجموعة من الأشكال، ولعل السبب فى هذا هو أن الفن الجماهيرى لم ينحصر أبداً فى نوع واحد من الخطاب المستقل *Discourse*، بل هو على

فرقة أوغندا للفنون الشعبية



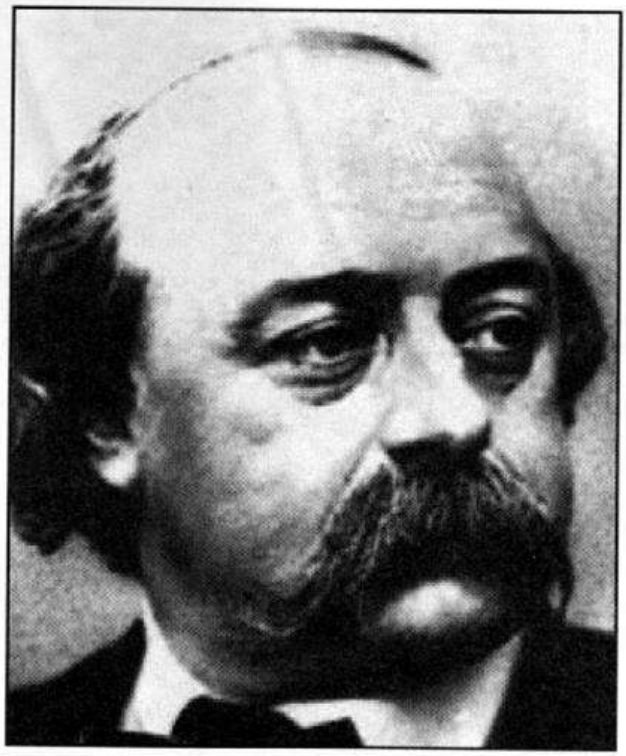
چاك ديريدا

العكس من ذلك يجمع بين الصور والأداء والموسيقى مع الأفلام أو الفيديو، ويرتبط حتى مع أشكال الصحافة نفسها، أو كما قال أحد الصحفيين فى جريدة الجارديان فى عددها الصادر فى ٣ يناير ١٩٨٦: "إن مقدمى فنون الأداء الجماهيرى والروك اليوم يجب عليهم أن يتحدثوا بألسنة وسائل الإتصال المتعددة."

فالنقد الذى له وزنه، -فيما عدا نقد رولان بارت- كان مُركزاً ولا يزال على النصوص المحفورة فى الذاكرة، بينما اتجه التحليل الثقافى الخفيف الوزن الى صور الحياة اليومية الأكثر عُرضة للنسيان، وانعكس بذلك "نقاء" الصور التي أوشكت رموزها أن تحل على المحاور التي يحتلها النقد البنيوى وعلم العلامات فى الدراسات الإعلامية بطول البلاد وعرضها، ولهذا فعلى الرغم من الاتجاه إلى دراسة العلاقات التى تربط بين النصوص المختلفة *Intertextuality* وبين المجالات المختلفة *interdisciplinarity*، فإن هذا الوجود المحورى للبنيوية يمتص من الرؤية كل العلاقات المعقدة التى تحدد النص أو الصورة، وتسمح لهما بخلق معنى، وهذه العلاقات تشتمل على تلك التى تحدد مكانها المادى فى عالم الاستهلاك السلعى، وتسلسلها، ومشاهديها علاوة على مستهلكيها، فمثل هذه القضايا كثيراً مايتم استبعادها دون أن يُؤخذ فى الحُسبان ميدان علم الإجتماع أو النزعة الإمبيريقية وكأنه لا يوجد فرق بينهما، وبينما يؤكد النقاد على أن هذا الواقع الخارجى ليس في الحقيقة سوى مجموعات من النصوص، فإنهم فى نفس الوقت سُعداء بالتعامل مع القضايا الخاصة بالمستهلكين، والقراء، والمشاهدين كأنها أصلاً بلا أهمية، وكأن هذا يعنى التسكع على جوانب الطرقات وهم مزودون بحاملة أوراق، واستمارة استبيان لاستطلاع الآراء.

أما مابعد الحداثة فإنها قد سمحت للقضايا الاجتماعية التي كان لها احترامها أن تظهر مرة أخرى قائمة أولويات المثقفين، فهى تهاجم صراحة ضيق أفق الرؤية البنيوية، بأن تتسائل بعمق عن كل نفس تستنشقه التجربة الحية مستعملة صور الإعلام كنقطة للبداية، وهذه العملية من الشمول والحتمية بدرجة كبيرة حتي أنه قد أصبح من الصعب فكريا تفضيل لحظة معينة ببساطة، وحتى الآن لم يتمكن أى شخص سوى ديك هيبدايج *Dick Hebdige* فى عمله **الثقافة الفرعية: معنى الأسلوب** "*Subculture: The Meaning of Style1979*، من

أن يتخلص من إعادة الإنتاج غير المقصود الذي يفصل بين الثقافة الراقية والفن الجماهيرى. كما يفصل ايضا بين التصور الذهنى والحقيقة، فهيدايج يدرك فى **الثقافة الفرعية** أن هناك مايبرر تحليل الأشياء المألوفة من حيث كونها علامات ومخازن للمعانى المنظمة بنفس القدر الذى يتم به تحليل العلامات اللغوية أو العلامات البصرية الخالصة، فهو يجمع -تحت المظلة الفكرية **الثقافة الفرعية**- الفن، والأدب، والموسيقى، والأسلوب، والزى، حتى المواقف والاتجاهات، ويضعها كلها على نفس المستوى التحليلى. وهيبدايج يحفز أيضا على السرعة والحاجة الماسة الى تفسير العلامات المألوفة للحياة المعاصرة.



جوستاف فلوبير

ولهذا فإنه مما يدعو للدهشة أنه فى مقالته الأخيرة عام ١٩٨٨، التى تناول فيها موضوع ما بعد الحداثة بطريقة مباشرة، نبذ هيدايج رعونة الأسلوب كما جاءت فى كتاب **الثقافة الفرعية**، خاصة بطريقة أكثر وضوحاً فى المودة الجديدة ومجلات المودة، فهيبدايج يبحث عن الواقع الذى يدعو الى الطمأنينة، مقارنة بالأسلوب المبالغ الذي يتمثل فى المغالاة فى الصنعة، والتفضيل الثقافى لفن القص واللزق *Pastiche*. فهو يؤكد أن اللهجة الناعمة المازحة لما بعد الحداثة، خاصة التى على صفحات إصدار **الوجه** *The Face*، تمثل عدم الاهتمام بالحقيقة، وتحاشى المسؤولية الاجتماعية، وهو لهذا يصر على الرجوع إلى عالم الجوع، والاستغلال، والقهر مما يؤدى بالتالى إلى بعث الرؤية الذاتية الكاملة التى نعرفها، وهو لم يعد يتناول مابعد الحداثة سوى بطريقة سريعة مشيراً إلى جيمسون فى عام ١٩٨٤ الذي حدد الصفة المهمة فى حالة مابعد الحداثة، أى وهى موت الرؤية الذاتية *Subjectivity*وظهور انفصام الشخصية الاجتماعية الواسع المدى الذى حل محلها. فيبدو أن هيبدايج يقول هنا إنه لو كان التمزق فى الهوية هو كل ماتعنيه مابعد الحداثة، فإنه فى هذه الحالة يفضل أن يدير ظهره له. والذى أريد أن أشير إليه هنا هو أن الساحة التى تطفو عليها كل هذه الأشياء التى ذكرها هيبدايج -الفن الجماهيرى، الموسيقى، الأسلوب، والمودة- ليست متجانسة أو محدودة كما صورها هو (أو تصدره مجلة **الوجه**)، فالساحة الموجودة حاليا التى تحتضن فن القص واللزق، والتى تقف بسرور موقف التحدى سواء عندما تلبس ملابس عادية أو تتأنق، والتى تستكشف الرؤية الذاتية الناقصة وتعبر من خلال كل هذا بدرجة أكثر دقة عن الأوضاع الأكثر

شمولا "للحقيقة" الحالية: من البطالة، والتعليم، والصبغة الجمالية للثقافة تؤكد على وجود هؤلاء الذين كانت أصواتهم قد طغت عليها الروايات الغيبية التي كانت تنسجها سيادة الحداثة والتى كانت بدورها تنتمى للمجتمع الأبوى الاستعمارى.

فما بعد الحداثة قد دخل فى أعداد متنوعة من المفردات اللغوية بدرجة أسرع من أى مقولات فكرية أخرى، فهو قد أنتشر من مجال تاريخ الفن الى النظرية السياسية ثم إلى صفحات المجلات الثقافية للشباب، والتسجيلات، إعلانات المودة التى تنشرها مجلة **فوج** *Vogue*. ويبدو لى أن هذا يدل على أكثر من مجرد نزق وتقلب الذوق العام. ويبدو لى أيضًا أنه أكثر من مجردصورة من فكرة ماركوز *Marcuse* القديمة عن استرجاع القوة والعافية يتحول فيه بسرعة المفهوم المتطرف إلى مادة مستهلكة، ويتم خلال هذه العملية غسله وتدويره ثم نبذه فى العراء ، وسأحدد فيما بعد الطريقة التى تجمعت بها عوامل تحليل الثقافى، والصحافة الشعبية والإنتاج الشعبى حول مابعد الحداثة بواسطة تناول دور التعليم، وخاصة "الدراسات الثقافية"،ولكن يكفى هنا أن أشير الى مدى شمول ومرونة هذا المصطلح.

ومما لا شك فيه أن مابعد الحداثة عندما ظهر فى بريطانيا كان كنسمة الهواء المنعشة. فهو قد عبر بإيجاز عن تجارب متعددة، خاصة ما أطلق عليها بودريلار١٩٨٥ "الاتصال الفورى" *Instantaneity of communication* . وهذا يشير الى تغلل الصورة والاتصال فى هذه المساحات التى كانت فى وقت ما شخصية، حيث كانت النفس قبلا لديها الفرصة على الأقل لاستكشاف "الآخر" ولاستكشاف الاغتراب على سبيل المثال، فبودريلار يدعى أن هذا الحيز قد تغللت فيه وسائل الإعلام العالمية الاستعمارية الشرسة ولكن عندما تم تحويل حدود

رقصة أسطورية (الفلبين)

النفس ومحوها، فإن الحدود التى تميز أنواع الخطاب المنفصلة، والاتجاهات السياسية المتميزة تم محوها أيضا، ويفسر وبودريلار الاحتمالات الجديدة المرتبطة "بالتو واللحظة" وبتشاؤم قائلاً: "إن كل شئ أصبح مُعرضا لأضواء المعلومات والاتصالات القاسية التى لا ترحم". وهذا يولد بدوره (نشوة من الاتصالات). ولكن هل بودريلار فى حاجة لأن يكون بهذا التشاؤم؟ مالداعى لأن نستقبل بمثل هذه السرعة والتكثيف لعملية التبادل كأنها نذير سوء؟

سوزان سونتاج

سوف أخصص ما تبقى من هذا الفصل لمناقشة القضية لصالح مابعد الحداثة، وسأوضح أن التوسع المحموم لوسائل الاتصال الجماهيرية له نتائج سياسية ليست بالضرورة سلبية، وهذا يبدو واضحاً فى العالم الثالث، فلم يعد من الممكن أن نحصر رؤيتنا له فى المستندات الواقعية، أو في الرحلات التليفزيونية الغربية، إن العالم الثالث اليوم يرفض أن يكون خفيا بالنسبة "لنا" نحن فى الغرب. فهو قد أصبح متمكنا من استخدام وسائل الإعلام الدولية مثل القوى الاستعمارية القديمة، أما مفهوم كلمة "نحن" في الأمة البريطانية فلم يعد يمتلك أى حقيقة يعتمد عليها، فهذه الوحدة التى نمت عشوائيًا قد تناثرت شظاياها، فقد نمت الآن من خلالها تحالفات وتكتلات جديدة جنبا إلى جنب مع صور وسائل الإعلام، فسكان قلب المدينة السود في بريطانيا يمكنهم الآن أن يراقبوا فى "نشوة من الاتصالات" الكيفية التي يستخدم بها السود في جنوب أفريقيا كل الوسائل المتاحة لديهم لجعل النظام العنصرى يقع فى الأزمات، فقد كتب ديك هيبدايج ساخرا، بلغة مابعد الحداثة، فى **الثقافة الفرعية**، أن صور التليفزيون فى سويتو فى جنوب أفريقيا فى عام ١٩٧٦ قد علّمت الشباب البريطانى "أسلوب هجوم سويتو"، وبعد مرور عشر سنوات على ذلك تضخمت هذه الصلة، وأصبحت الصورة هى الزناد والآلية التى تشكل هذه الهوية الجديدة.

الانفجار الداخلي

ومن المؤكد أن الأمر ليس على هذه الدرجة من البساطة، فحكومة جنوب أفريقيا قد أبعدت مؤخراً الصحفيين من المدن السوداء فى عام ١٩٨٥ ، أما وسائل الإعلام فإنها مازالت مستمرة في حلبتها الأقل حساسية من الناحية السياسية فى اصطياد الأحداث دون هوادة وفى

عرض سلسلة من الروائع المسرحية لا تمت لما يحدث فعلاً سوى بدرجة غير ملموسة، وتستمد معلوماتها الرسمية من أشكال أخرى من العروض التليفزيونية البصرية، وقد كان عام ١٩٨٥ غنياً للغاية بهذه الأمثلة، فقد أُعلن نبأ مرض ريجان للجمهور بلهجة مؤثرة تشبه المسلسلات الهابطة، وقد أشار مراسل الجارديان إلى أن هذا النبأ لم يكن ليقنع أى شخص لولا أن الأطباء ظهروا فى وسائل الاعلام وهم يلبسون البلطو الأبيض، وبعد ذلك ببضعة أسابيع استولى المجاهدون الشيعة على مكتب طيران TWA فى أثينا، وخلال ذلك تمكن المجاهدون من الظهور فى فترة الذروة على شاشة التلفزيون وهى المخصصة فى الغالب لعرض أفلام رعاة البقر الأمريكية، فقد ظهروا مبتسمين وهم يدعون ضحاياهم إلى مأدبة المأكولات اللبنانية، تظللها خلفية من طلقات البنادق الطائشة التى أطلقت على السقف، وذلك قبل نقلهم إلى الولايات المتحدة.

وهذا التقليل من وقْع الحقيقة لصالح تقديم أفضل العروض المناسبة يجعل من الصعب التكلم عن وسائل الإعلام والمجتمع اليوم، وهو يخلق صعوبة أكبر عند تقييم العلاقة بين الصور، أو بين أشكال الثقافة الشعبية، ومستهلكيها، فصناعات خلق الوعى قد تغيرت بدرجة ملحوظة فى السنوات العشر الأخيرة، وتغيرت أيضا توقعات ورؤى المشاهدين.

فوسائل الإعلام مازالت مستمرة فى بسط سيطرتها على كل الفرص المتاحة على الرغم من الكساد الاقتصادى الحاد، فهى تخلق أسواقًا جديدة من أجل استيعاب منتجاتها ذات التقنية التكنولوجية العالية، وأصبحت الصورة تسيطر بطريقة رمزية على العصر، ولم يعد من الممكن أن نتكلم عن الصورة والحقيقة، أو وسائل الإعلام والمجتمع، فكل من هذه الثنائيات قد أصبح متشابكا بدرجة كبيرة، حتى أنه قد صار من الصعب وضع خط فاصل بينهما، وبدلاً من أن تشير وسائل الأعلام الى العالم الحقيقى، نجد أن أغلب ماتنتجه يشير الى صور أخرى، وروايات أخرى، فالمرجعية الذاتية (الإصالة إلى الذات كمرجع وحيد) أصبحت تتسع لتشمل كل شئ، هذا على الرغم من أنه قد يؤخذ فى الحسبان، فالكاتب الايطالى أمبرتو إكّو قد قارن عام ١٩٨٤ بين ماكان عليه التليفزيون، وما أصبح عليه الآن قائلاً: "إن أهم خاصية للتليفزيون هى أنه يُقلل تدريجيا من الكلام عن العالم الخارجى، فبينما كان التلفزيون سابقا يتكلم عن العالم الخارجى، أو يتصنع أنه يتكلم عنه، فإن التليفزيون الجديد يتكلم عن نفسه، وعن الصلات التي يحققها مع جمهوره".

وتتم هذه المرجعية الذاتية عبر أشكال الإعلام المختلفة، فبرنامج تليفزيونى ما قد يكون مكرسًا لانتاج برنامج آخر (برنامج بول جراباشينى *Paul Grabaccini* عن "الأنبوبة" *The Tube*)، تماما مثلما أصبحت الأفلام التليفزيونية التى تعتمد على الانتاج السينمائى الضخم تدريجيا ظاهرة أكثر انتشاراً، وهناك أيضا اعتماد مماثل فى مجال الحصول على مادة تلك الأعمال ومضمونها، كما شهدنا مؤخراً نسبيا إعادة تعريف مايثير الاهتمام وعلى ما يريده القراء والمشاهدون، وهذا الاعتماد يبدو واضحا فى استعمال وسائل الإعلام المطبوعة للقصص

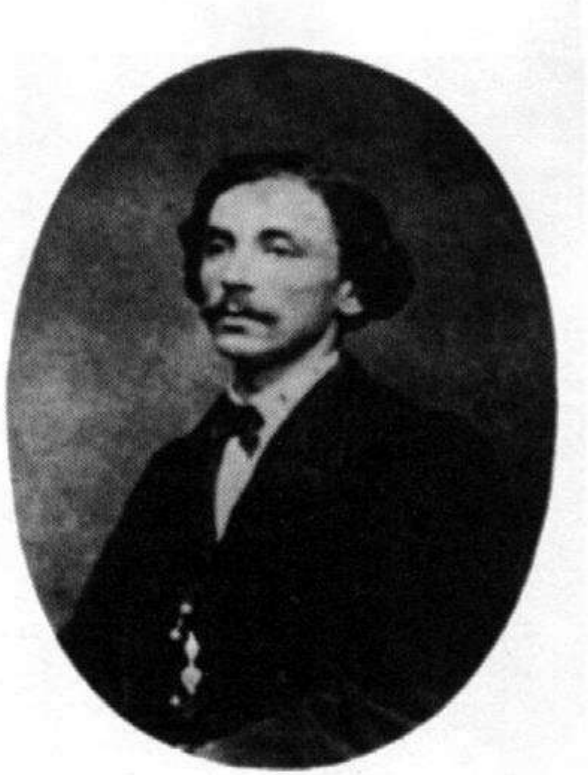
التليفزيونية، فمجلة **الوجه** قد قدمت قطعًا بعنوان **الأنبوبة**، وقدمت مؤخراً قطعة أخرى عن ميتشل، وهى طالبة حامل في مدرسة إيست إنديرز. و"النيو ميوزيكال اكسبريس" قدمت عرضا سينمائيا كبيرا *the New Musical Express* عن بروك سايد *Brook Side*. وأرسلت سيتى ليميت *City Limit* إثنين من الصحفيين إلى شارع التتويج *Coronation Street* لمدة أسبوع، والسبب فى ذلك ليس أن الفن الخيالى يُفهم خطأ على أنه واقع، فهناك أكثر من مجموعة واحدة من الممارسات التي تعتمد نصوص أخرى (كما فى حالة المسلسلات السطحية البريطانية *Soap*) وتتخذها كمرجع لها (اقرأ الصحف أو انظر إلى العناوين الرئيسية).

فهذا الإعتماد المتبادل بين وسائل الإعلام يمثل ضرورة اقتصادية وثقافية. فبرامج التليفزيون الخاصة بالطفل التى تقدم صباح يوم السبت تدور كليا حول صناعة الموسيقى الشعبية، وتوفر بذلك سبقاً تليفزيونياً فى أفلام الفيديو كليب الجديدة. فمضمون هذه البرامج يتم بشكل منسق حول كل أنواع الأعمال الشعبية المعتادة: الاتصال التليفونى عبر النجوم، اللقاءات، المغنى الفردى الجديد، ومسابقات الموهوبين من الشباب الواعد، وهذا يوضح المعلومات المتبادلة بين وسائل الاعلام اليوم، فبينما كان عالم الطبقة المتوسطة لبيتر الأزرق *Blue Peter* فى وقت مايسجل مبادرات الأطفال بغرض خيرى، أصبح الآن رأس المال فى صورة اتصالات ثقافية ومرئية يتوغل أكثر فى سوق الشباب، وهذا يعنى في العالم اللاطبقى لهذه البرامج دفع حدود الشباب بصفتهم المستهلكين إلى أبعد مايمكن بواسطة تحويل الأطفال، وحتى الذين مازالوا يتعلمون المشى منهم، لأن يصبحوا من المعجبين، أى يصبحوا جزءاً من القوة الشرائية الجماهيرية للتسجيلات.

وهذه المراجع المتداخلة تحمل وراءها مغزى واسع المدى، فهى تخلق مجالا بصرياً ولغوياً يتسع بلا توقف، هذا على الرغم من أنه أقل تنوعا، فهذه الروايات الخيالية المتكررة والشخصيات التى تسكنها هى التى تغذى مجال المعرفة الشعبية، وهى التى تمثل بدورها جزءا كبيرا من الثقافة الشعبية، فمن الصعب ألا تعرف من هى فكتوريا برنسبل *Victoria Principl*، وقد يكون من المستحيل الا تعرف شيئا عن دالاس *Dallas*.

فالنصوص دائما ماتشير إلى غيرها، أو تتصل بغيرها. فسيمون دى بوڤوار فى عملها **"مذكرات إبنة مطيعة"** *Momoirs of a Dutiful Daughter 1984* تكرس صفحات عديدة من الكتاب لكل الكتب التى قرأتها خلال الطفولة، وفترة المراهقة، وسنوات البلوغ الأولى، وتمثل هذه القائمة من الكتب التى تخضعها للنقد جزءاً كبيراً من هذا العمل ،والفرق الآن هو أن هذه العملية لم تعد مقصورة على الأدب، بل أصبحت أكثر انتشارا، وأكثر وضوحا فى وسائل الإعلام التجارية. حيث أصبحت هناك فراغات أكبر يجب ملؤها. ومثل هذا التعدى لا يعنى أى امتداد لحقوق الحيازة، بل هو يعنى فقط حقوق الاستهلاك. وكثيراً ما يقتصر على الدلالة على مرجع متكرر ومتبادل وسهل ومريح *(مثل واجون فى دينفر، وكلايف جيمس فى دالاس)*. وبودريلار يستقبل هذه التغييرات التى حدثت مؤخراً ببعض التعبيرات الساخرة، فقد قال عام

١٩٨٥ أن وسائل الاعلام تعرض -بشكل متزايد- قدر أقل من المعنى فى صورة معلومات أكثر: إن جميع الأسرار والمساحات والمناظر يتم إلغاؤها من خلال مجال واحد للمعلومات". ويردد أمبرتو إكو نفس هذا الكلام عندما يصف التأثير المشوش للاختيار المتعدد للقنوات التليفزيونية: "فتغيير القنوات يعكس إيجاز وسرعة الأشكال البصرية الأخرى، مثل التصفح السريع للجريدة، أو المروق بسرعة بالسيارة الى جانب لافتة معلقة،وهذا يعنى أن أمسياتنا أمام التليفزيون لا تقص علينا قصصا، بل هى كلها إعلانات، أو نبذة من كل عرض *Trailer*".

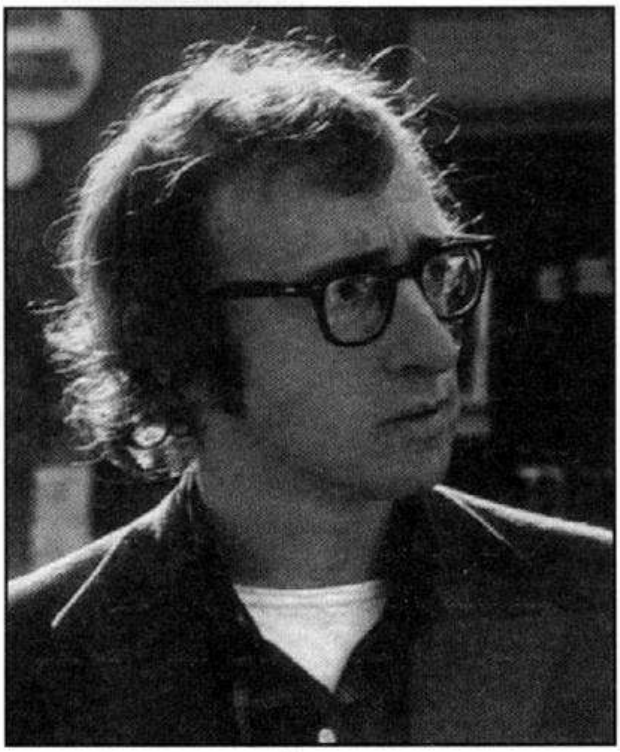


استفان مالارميه

وتتدافع الصور الى نسيج حياتنا الاجتماعية. فهى تدخل فى مظهرنا وفيما نكتسبه من معاشنا. وتظل معنا عندما نقلق حول الفواتير التي سندفعها، وأجرة المنزل، وتربية الأطفال، وهى تتنافس كى تستحوذ على اهتمامنا بواسطة تكتيك الصدمات، وإدخال الطمأنينة، والجنس، والغموض، وبواسطة دعوة المشاهدين كى يشاركوا فى سلسلة من الألغاز البصرية، فلافتات الإعلانات ذات المدلول المباشر تفرض نفسها، مثيرة ثائرة أكثر المشاة العابرين حنقا وتمردا.

ولكن الشئ الذي ننساه دائما أن وسائل الإعلام تدخل الفصل المدرسى أيضا، وهذا هو الموقع الذى مازال بلا أى وثائق تسجيلية فى تاريخ الصورة، ولكن فى حجرات المناظرات الجامعية عبر البلاد تم تسجيل صورالشرائح (السلايدز) والقراءات المفتوحة الجديدة للتلاميذ. فإدماج العنصر التعليمى فى وسائل الاعلام يمثل شيئًا آخر غير مجرد صور استهلاكية. ولكنها أيضا جزء من التوسع أو الهيمنة الإعلامية التى تحدثت عنها آنفا، فاستعمال الناس لوسائل الاعلام وتجربتهم لها فى تزايد، وهذا ليس فقط بسبب وجود عدد متزايد منها، ولكن بسبب أنها تنمو فجأة في حقول جديدة، فجميع المجالات الجديدة فى الفنون والعلوم الاجتماعية تستخدم الصور الشعبية، سواء فى تعليم الكبار، أو فى المناهج الدراسية، أو فى المشاريع التي تدرب الشباب العاطل، وهذا يثير قراءة أكثر تفاؤلا -لوسائل الاعلام- من تلك التى عرضها بودرلار، فتأثير اجتياح هذه التكنولوجيا الجديدة للمعاهد الدراسية يوفر قاعدة لإنتاج معان جديدة وتعبيرات ثقافية جديدة وهناك أسطورة تقول إن أشكال الإعلام المتطرفة أو

المتحدية تأتى من الشارع. ولكنها فى الواقع تأتى من ورش وسائل الاعلام ومن فصول تعليم الكتابة الإبداعية، ومن استديوهات الجامعات. فدارسو الفن الذين تخصصوا فى فن الجرافيك وكتابة الأبحاث يمكنهم أن يعملوا ككتاب مستقلين *Freelance*في **الوجه** *The Face*. وغيرهم قد يختار التيار الرئيسى لوكالات الاعلانات بينما يعمل دون أجر لحزب العمال، أو لحركة المرأة، أو للمجموعات الثقافية السوداء الجديدة. (وقد كانت هذه هى تجربتى عندما كنت أُدَرِّس الفن لطلاب مدرسة سانت مارتن للفن فى لندن). وبالطبع فإن تاريخ الموسيقى الجماهيرية البريطانية قد نبع من التوسع فى مدارس الفن فى الستينيات وتدفق أبناء الطبقة المتوسطة النبهاء عليها.

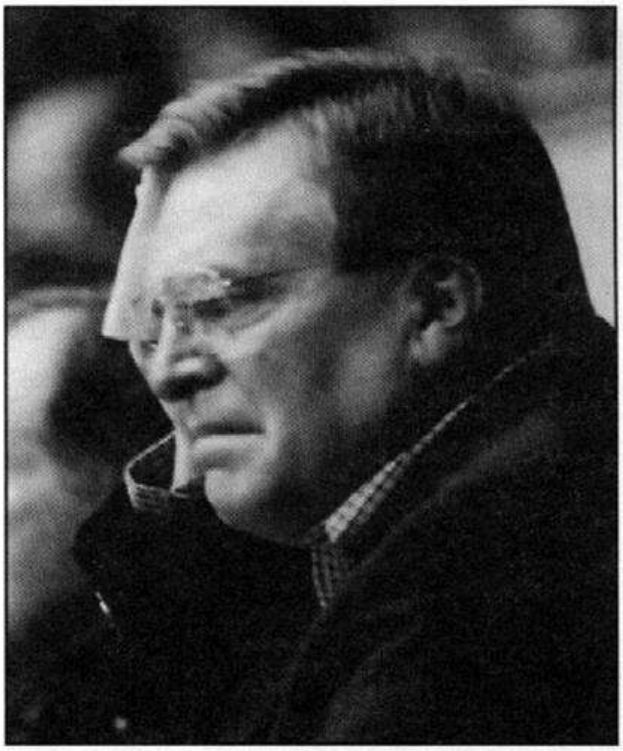


وودي آلن

وليس من الضرورى حتماً بالنسبة لمناقشتى لهذا الموضوع أن تكون هذه الأنواع الجديدة من الثقافة الجماهيرية من النوع الراقى المتجانس، ولكن من الأهم هنا أن يؤخذ العمل نفسه فى الحسبان من حيث مصدره، والشخص الذى صنعه، وأى المجموعات ينطبق عليها، أى فحواه عموما.

وفى عام ١٩٦٧ قدمت سوزان زونتاج رؤية مثيرة للاهتمام عن هذه الأشكال من الفن الشعبى التى تعتبر جيدة بسبب أنها فظيعة، وكان هذا يعكس الحساسية تجاه تبادل أدوار النوع *Camp*(ذكر/أنثى) الذى يتمثل جوهره فى "حبه لكل ماهو غير طبيعى، أو صناعى، أو مبالغ فيه". وحتى الآن كان هذا يمثل الجماليات الشعبية التى يحسها الجميع، ولكنها لم توضع بعد فى شكل نظريات، فقد أكدت سوزان زونتاج في مقالتها أهمية جمهور المشاهدين الواعى، وهو الذى يسمح لنفسه بأن يستغرق فيما يجربه لأنه قادر بنفس الدرجة على التباعد عنه. وهذا مفيد بالنسبة لنا لأنه يوفر طريقة خصبة لفهم جانب المقاومة، خاصة بالنسبة لعلاقة الشباب بالثقافة. فيمكننا أن نستخدم من مفهوم تبادل الأدوار *Camp*، ومفهوم جمهور المشاهدين الواعى لجعل محاولات جيمسون الأخيرة ١٩٨٤ توضح التراكم الذى لا ينتهى، والصور التافهة السفيهة التي تمثل جزءا رئيسيا من انتاج وسائل الاعلام، فهو يصف ماسبق على أنه نوع من الافتقار إلى العمق، ومن خفوت التأثير . ويستعمل جيمسون لفظ القص

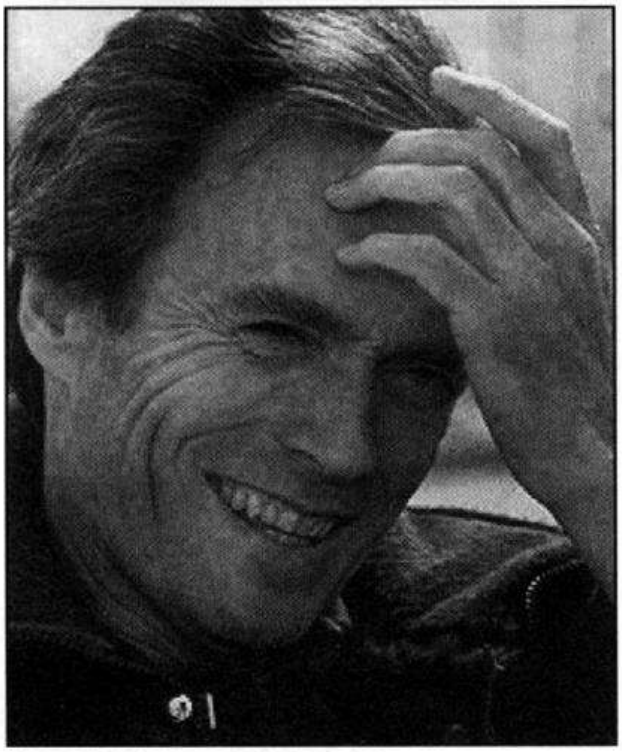
واللزق لوصف هذه الأشكال المتداولة. وهذا بدون شك له صدى مباشر. ففى كل من الموسيقى الجماهيرية والمسلسلات السطحية الشعبية *Soap opera* يعتبر القص واللزق موضوعا مكررا ومسيطرا. فحسب مايقول جيمسون أنه القص واللزق: الذى "يفتقر إلى هذا الشعور الكامن بأن هناك شيئًا طبيعيًا مقارنًا بما يتم تقليده بطريقة كوميديه، ففن القص واللزق هنا ليس سوى تقليداً كوميديًا *Parody* أجوف بلا معنى".



مارك آلموند

فهذه هى الطريقة المناسبة لوصف الحقيقة المبالغ فيها فى كل من مسلسلى دالاس، والإمبراطورية *Dynasty* التى تتحول بدورها الى لا حقيقة مميتة، فهذه المسلسلات السطحية تشير الى نوع من الواقعية لا يتم استثمارها من خلالهما أبداً.

وتحمل الممارسات المخلصة للمؤدى الجماهيرى ومحاولاته للتعبير عن المشاعر المحلقة المعروفة نفس هذه الصفه، ففى كل هذه الأحوال يصبح المرجع المتمثل في الحياة الحقيقية أو المشاعر الحقيقية مجرد أسلوب أو موضوع شكلى، كنوع من التكلف الذي لا يدل على أى شيئ، ولكن وصف جميسون الدقيق لهذه "المحادثة التى تدور بلغة ميتة" قد فشل فى التعامل مع عملية الاستقبال. ولعل هذا يعود الى أن الجزء الأكبر من تحليله لحالة ما بعد الحداثة يركز على الفن بدلا من الثقافة الشعبية، وهى الحلبة التى لم يظهر فيها اهتمام يذكر من جانب الأكاديميين بالمشاهدين أو المستهلكين، وجيمسون ينكر علي المستهلكين أو المعجبين مكانهم فى مجال الموسيقى الجماهيرية، مع أن هذا هو المجال الذى كان بحث جيمسون مناسبًا له بدرجة ملحوظة، ولكن الكيفية التى يتم بها فهم هذا التكامل مازالت تمثل معضلة. أما الطريقة التى ربطت بها زونتاج فن القص واللزق بمشاهديه المفضلين، وهم الرجال الشواذ، فقد توضح الأمر. حيث أنها أظهرت الكيفية التى تدور بها هذه العلاقة حول مجموعة من الأقلية فى المجتمع يراهنون على شكل ثقافى معين أحسوا أنهم من الممكن أن يجازفوا فيه ببعض النواحى الجنسية التى تمثل هويتهم الشاذة، فالإصرار على الطريقة، فى كل من الأسلوب والمتعة، جعل المنتج جذابا للكل سواء كانوا داخله أو خارجه، وكانت النتيجة هى استيعاب الهوية البديلة فى التيار الرئيسى للذوق الشعبى. وطريقة تناول زونتاج لهذا الموضوع مفيدة حيث أنها لا تتكلم عن الفن الخالص أو الابداع الفنى الأصلى، ولكنها تصف بدلا من ذلك الأشكال التى من



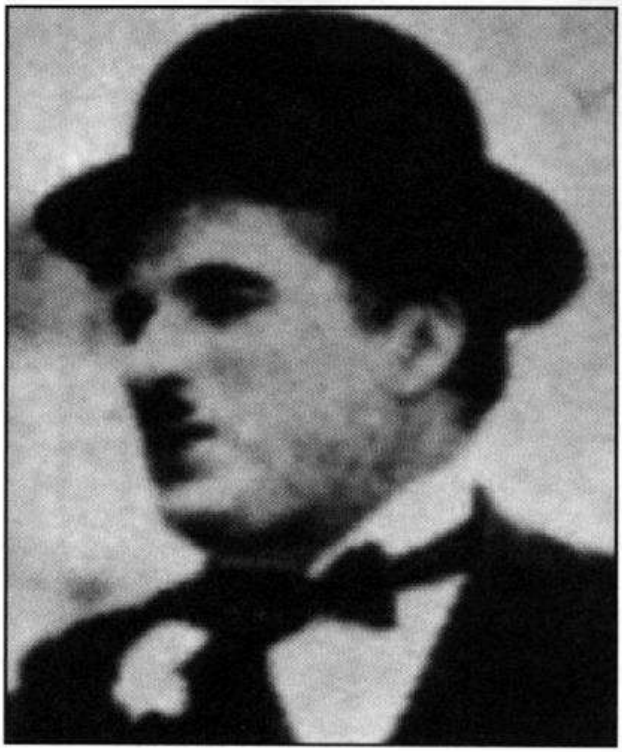
كلينت إستوود

الممكن تناولها مرة أخرى وإعادة تجميعها لتتوافق مع متطلبات المجموعة المقصودة، وهذا قد يعنى نزع معانيها ووظائفها الظاهرة. ومن هذا المنطلق كان لثقافة الشواذ جنسيا تأثيرا ملحوظا فى السنوات الأخيرة، فقد كانت صريحة وواضحة وهي تتمسك بكل من خطابها السياسى والجمالى. وقد استعملت جماعات عديدة من الموسيقى الجماهيرية مثل جماعة "فرانكى يذهب الى هوليوود" *Frankie Goes to Hoccywood*، "وإيقاع برونسكى" *Bronsky Beat*، وأيضا مؤديين أمثال "مارك ألموند" *Mark Almond*، وبوى جورج *Boy George* عوامل القص واللزق التى وصفتها زونتاج بحيث حققوا النجاح وسط التيار الرئيسى للجمهور دون أن يقللوا من حدة شذوذهم.

ومزايا تعليقات زونتاج أنها تؤكد على الفاعل فى المجتمع، فهى تضع المشاهدين، والمستهلكين، والذين يتبعون تبادل الأدوار فى قلب الصورة دون أن تلجأ الى المسارب الجانبية للنزعة الإمبيريقية، وكان يتعين أن يتم نفس الشئ بالنسبة الموسيقى الجماهيرية والثقافة الشبابية المعاصرة، فمن المستحيل فهم وصول بوى جورج، والنادى الثقافى *Culture Club*إلى التميز دون أن نأخذ فى الحُسبان مدارس الفن، والبانك *Punk*، ولندن، والثقافة الفرعية "المتعلمة تعليمًا راقيًا التى ظهروا من خلالها.

وإذا كان الهروب من أشكال الاعلام قد أصبح مستحيلا، "وإذا كانت اللا حقيقة قد ترسخت الآن فى عقل الجميع" حسب مايقول إكّو، فلا يوجد أى سبب لأن نفترض أن استهلاك القص واللزق، أو المحاكاة الساخرة *Parody*، أو تبادل الأدوار (ذكر/أنثى) ليس لها آثار هدامة أو قدرات نقدية. فلا يجب أن نصر على أن اللمعان، والصقل، والسحر ترجع الى افتقاد الطابع السياسى، فبالنسبة الى اليسار الذى يتبنى الحقيقة والأحوال المادية لحياة الناس، مازال يوجد لديه نوع من الجمود (المفهوم) حول ظهور نيل كينوك *Neil Kinnook*في فيديو تراسي أولمان *Tracy Ulman*. وأن هذا الشئ كان ينبغى ألا يحدث.

وإذا كانت الحياة، كما اقترح جيمسون، قد أخذت صبغة درامية حتى أنها قد أصبحت شبيهة بالمسلسلات السطحية *Soap*، وإذا كان الحب قد أصبح دائما مثل قصة جاكى *Jackie*،



شارلي شابلن

فإن الاختلاف الواضح بين الحياة الحقيقية وأشكال الخيال يجب أن ينزاح جانبا ويترك مكانه لهذا الخليط الذى بلا حدود والذى يتم إدراكه علي الأخص من خلال ماهو خيالى أو من خلال الأشكال السينمائية، وقد تتبع عمل سكورسيزيه *Scorsese* **ملك الكوميديا** *King of Comedy* هذا الإصرار الزائد عن الحد للصورة، وأيضًا عمل وودى ألين **ذكريات ستارداست** *Stardust Memories*، وأعماله الأخيرة **زيليج** *Zelig*، و**زهرة القاهرة القرمزية** *The Purple Rose of Cairo*. ولكن رواية جور فيدال *Gore Vidal* **دولوث** *Duluth* تتفوق على كل هذه الأعمال. فهى نموذج لأعمال مابعد الحداثة، فجور فيدال متمكن تماما فيها مايقول. **فدولوث** عمل لاذع، ذو مستويات متعددة من المعانى. فهو يتحرك من المدينة المذكورة عنوان العمل الى المسلسلات السطحية التى تعتمد على المكان. ثم يخرج من هذا النمط كي يصبح مثل الرواية السطحية *Soap*، ثم إلي الوراء مرة أخرى حيث الرومانسية التاريخية التى تفضلها المرأة البوليسية التى فى المدينة، ثم إلى الأمام حيث خلفية الخيال العلمى وحيث يظهر رولان بارت *Roland Barthes* فى صورة ضيف ،ويضطر فيدال أخيرا أن ينهى القصة بأن يسلمها إلى برنامج الكتابة فى الكمبيوتر *Word Processor*.

وكل هذا يقارب ما أطلق عليه بودريلار بغضب الانفجار الداخلى *Implosion*. وهو تعبير غامض، ولكنه مناسب، فهو يلمح إلى أن تفجر الطاقة نحو الداخل من الممكن التحكم فيه على الرغم من كل شئ. وينظر كل من بودريلار وإكو وجيمسون إلى هذه العملية كعملية كلية تمتص كل شيئ. ولكن لم يأخذ أى منهم فى الحسبان الايحاءات الجديدة والمقاومة التى تعاظمت من خلال هذه العمليات إبان الخمسة عشر سنة الأخيرة، فالكثير منها يشترك فى الطاقة المبعثرة للانفجار الداخلى، وفى الوعى بانفصام الشخصية عند جيمسون، أكثر من اشتراكها فى الروايات العظيمة لليسار القديم.

ولقد كان الفن، والكتابة، وصناعة الأفلام، ونقد الفنانات من النساء وفنانى جماعات الأقلية على الأخص، بإحيائهم للتقاليد المدفونة والمشوهة، وإصرارهم على استكشاف أشكال من الذاتية القائمة على الإنتماء النوعى (ذكر/أنثى) والعرقى الذى يتجلى فى الإنتاج والتجارب الجمالية، ورفضهم أن يتقيدوا بأنماط القوانين الفكرية، هو ما أضاف أفقاً جديداً إلى نقد الحداثة

الراقى وأدى إلى ظهـــور أشكال بديلة من الثقافة، كما يذهب هوسين.

سيمون دي بوفوار

ففى السياق البريطانى يمكننى أن أضيف الى هذا الانتاج الهائل ليس فقط كل ما تشعب عن الثقافة الجماهيرية والتحديات التى أثارها فى التيار الرئيسى للفنون، ولكن أيضا مشاركة الشباب فى خلق حركة رائدة تدعوإلى المساواة، وبالطبع لم تعد هذه الحركة رائدة بالمعنى المفهوم، حيث أن المفاضلة بين الأشكال قد تم التخلى عنها فى سبيل التوصل الى العلاقات بين الأشكال المختلفة، وعلى الأخص بين الموسيقى الجماهيرية والفن، وبين الجماليات والتجارة، وبين الالتزام والحاجة الى الاسترزاق، الأمر الذى أدى بشكل مباشر الى فشل آخر لتشخيص جميسون، فلا يوجد فى تشخيصه لما بعد الحداثة مايدل على أن هذه العوامل -بما فى ذلك القص واللزق، ونهب وتدوير الثقافة، والاستدعاء المباشر للنصوص والصور الأخرى- من الممكن أن تخلق نقدا حيويا بدلا من الرؤية المنغلقة والجماليات الأدنى مرتبة. فما الثقافة الحضرية للسود فى السنوات الأخيرة إلا تأكيد لتجميع القطع المشتتة "وأى شئ يقع تحت اليد"، الضوضاء، والحطام، والتكنولوجيا، والأشرطة، والصور، والموسيقى الصاخبة، والنبش، وكل مايمكن الوصول إليه. فموسيقى مكان الحضر السود قد ازدهرت دائما من خلال هوية زائفة، خالقة لنفسها واجهة من الأسماء الرنانة التى تعكس كون الثقافة السوداء هى **"الآخر"**، ومدى وجودها خارج الوجود الشرعى، والطريقة التى حكم بها عليها المجتمع الأبيض أن تكون بلا اسم، فمن هو على كل حال السيد العظيم فلاش*Grandmaster Flash*؟، أو ميل ميل*Mell Mel*؟ أو من كان سلاى *Sly*أو حجر العائلة *Family Stone*؟ ومن الذى خلط خطب مالكولم إكس *Maccolm X*بموسيقى الفانك *Funk*؟ وكما يقلد ريجيا *Reggee*بسخرية هذا الطمس المفروض للأسماء، فالكثير من الموسيقيين المعروفين فيه يوحون بهذا التناقض العميق فى أسمائهم المسرحية: كلينت إيستوود *Clint Eastwood*، تشارلى شابلن*Charlie Chaplin*، وهكذا.

وفن الجرافيت *Graffiti*الأمريكى أحسن مثال على جماليات الحضر *Urban Aesthetics* التى عفى عليها الدهر، فهى تحقق لمبدعها الشهرة متى عرضت في المعارض

الفنية، ولكن عدا هذا فهى لا تحقق له سوى السمعه السيئة، ويقول أتلانتا وأليكساندر *Atlanta and Alexander* فى كتابهما الصادر عام ١٩٨١"إنها هوية ثقافية تسخر أحيانًا وتحتفى أحيانًا بـ التيار الرئيسى للثقافة البيضاء. إن فنان الجرافيت هو الرجل العنكبوت *Spiderman*الذى يرجع إلى أيام الجيتو، فهو يعكس أوهاما خالصة. فالهيب هوب *Hip Hop* ثقافة فرعية تستمد مادتها من ثقافة غريبة عنها ليست فى حاجة لأن تتنازل عن أى شئ للسود. فالرسوم الجدارية برشاشات الألوان، وصور الكتب الهزلية للرسم الجرافيتى، ووقع الديسكو، وأصوات دقات موسيقى الرابينج *Rapping*كلها قد تحولت عن استعمالها المنزلى الأصلى ووضعت فى الشارع كنوع من الاحتفال، فالبطل الهزلى يشغل مكانا يثير سأم ابن الطبقة المتوسطة البيضاء، أما أبناء الجيتو السود فإنهم يتحولون بواسطة فن الجرافيت إلى أشباح ساحرة تكتنفها المعانى الغامضة".

ويجب أن نضع الى جانب هذه الأشكال التى من عمل الرجل عموما كتابات المرأة السوداء أو الانفجار الكبير للكلمة المكتوبة التى تخط تاريخا كان محكومًا عليه من قبل أن يبقى فى الذاكرة الشعبية فقط، فالنثر الذى كتبه تونى كيد بامباراعام ١٩٨٣ *Toni Cade Bambara* هو أقرب ما يكون الى إيقاع أصوات الجاز فى المدينة، فهي كتابات مذهلة، وسريعة الحركة. فهى تصر على إمتاع وإثارة هذا المجتمع الفطري الذى كثيرا مايدمغ بأنه متحجر ومحروم، وكل هذا يحدث وسط شقوق الثقافة الهاوية حيث يسود الشك حول إمكان تحقيق أى تقدم، وحيث يبدو المجتمع وكأنه يقف مكانه دون حراك.

لا مكان للعودة إلى الماضى مرة أخرى، فالجماهير تسيطر عليها الصور التي أصبحت هى نفسها حقيقة. فلا عودة الى التصورات التى يعبر عنها سياسيا بطريقة مباشرة وفعالة. فمسلسل **دالاس** قد قدر له أن يعرض جنبا إلى جنب مع صور الثورة السوداء، ولم يعد ممكنا الآن ونحن نعيش فى عصر مابعد الحداثة أن نتكلم عن إيجابية أو سلبية الصور الواضحة. ولكن يجب ألا ننظر إلى كل هذا أنه نهاية المجتمع، ونهاية المعنى، أو حتى بداية العدمية الجديدة، فالفاعلون فى المجتمع مشغولون بتفعيل كل المعانى، فجمهور المشاهدين أو مستخدمى هذه العروض ليسوا مجرد غالبية جماهيرية بسيطة التفكير، فكلما وسعت وسائل الأعلام مجال تأثيرها، كلما أصبحت تحت رقابة رعاياها الذين يقومون بنقدها واستغلالها.

والسبب فى أن مابعد الحداثة يروق لعدد كبير من الشباب، ولما يمكن أن نطلق عليه الجيل الجديد من المثقفين (الذى هو غالبًا من السود، والنساء، أو الطبقة العاملة) هو أنهم هم أنفسهم يتعرضون للتشتت الذى يفرضه عليهم العمل غير المنتظم، وفرص الترقى القليلة فى السلك المهنى، وبدلا من أن يغرقوا فى فيض الاعلام الغزير نجد أن هناك مايدل على أن هذه الجماعات الاجتماعية وجماعات الأقليات تستغل الإعلام لصالحها، وبوسع هذا وحده أن يثير احترام واهتمام الجيل الأكبر سنًا الذي يبدو عليه حاليًا أنه فى عجلة لأن يتقبل حالة من فقدان الأمل السياسى.

■■■■■

١- جيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١) كاتب ايرلندى معاصر

٢- إستيفان مالا رميه (١٨٤٢-١٨٩٨) شاعر فرنسى معاصر

٣- جوستاف فلوبير (١٨٢١- ١٨٨٠) روائى فرنسى معاصر

٤- رولان بارت (١٩١٥- ١٩٨٠) ناقد فرنسى معاصر

٥- انطونان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) كاتب فرنسى معاصر

٦- چاك ديريدا (١٩٣٠-) فيلسوف فرنسى معاصر

٧- ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩) فيلسوف فرنسى معاصر

٨- چوليا كريستيڤا (١٩٤١-) ناقدة فرنسية معاصرة