مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون
Academy of Arts

مجلة علمية فصلية محكمة

العدد السادس ـ صيف 2007

فينوس على قمة الزهور ـ سالفادور دالى ـ 1981

كرم مطاوع
حول الثقافة بروافدها

مدكور ثابت
جاء عصر كاميرا المراسلين

هناء عبد الفتاح
دور التظاهرات شبه المسرحية

حالة عمى
(مسرحية لماريو فراتى)

مجلة الفن المعاصر

AL.FANN AL.MOASER

فصلية علمية محكمة تصدرها أكاديمية الفنون

العدد السادس .... صيف ٢٠٠٧

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د عصمت يحيى

مدير التحرير
د. صلاح الراوى

مستشارو التحرير
أ. رتيبة الحفنى
أ. سعد أردش
أ. د . شوقى محمد
أ. د . صلاح قنصوه
أ. د . علياء شكرى
أ. د . علية عبد الرازق
أ. د . نبيل راغب

المستشار الفنى
أ.صلاح مرعى

سكرتير التحرير :
سلوى عبد العظيم

سكرتير التحرير التنفيذى :
إيمان مدوح

التصميم والإخراج الفنى :
هانى صبرى

الفن المعاصر

مجلة

AL.FANN AL.MOASER

المحتوى

و.. مسيرة لا تتوقف

رئيس التحرير

مقالات ودراسات

د. مدكور ثابت

9 جاء عصر كاميرا المراسلين .. إذن حل زمن دراسة السينما التسجيلية

كرم مطاوع

41 حول الثقافة بروافدها بين المشرق والمغرب

د. هناء عبد الفتاح

65 دور التظاهرات شبه المسرحية في تشكيل بدايات المسرح العربي

د. حسام محسب

89 الألعاب الشعبية في المناطق الحضرية

بحوث محكمة

د. وليد شوشه

103 الفيديو كليب بوصفه فن ما بعد الحداثة (بحث في النقد المعاصر)

د. جمال صالح

133 الرقص التركي

د. حسن يوسف ، د. أحمد بدوي

153 فن صناعة العاهات وفنون الأداء في التسول

دراسات مترجمة

هيلا كيمبر — ترجمة: د. على فطوم

179 الغناء وأمراض الجهاز الصوتى

انريكى جارثيا سانتوس — ترجمة: د. طلعت شاهين

185 فنون النار والكرنفال فى احتفالات المساء لخوان دى ثاباليتا

ماريو فراتى — ترجمة: د. سامى صلاح

195 حالة عمى أو (جهل أحمق)

ويظل .. فنًا معاصرًا

215 وآخرٌ قُبالهُ

أطروحات أكاديمية

221 تأثير أسلوب محمود رضا على الرقصات الشعبية

مصطلحات

237 الرمز

الحقيقة غاية .. والموضوعية سبيل

مدير التحرير

نصوص للتأمل

إرنست فيشر — د. صلاح قنصوه — د. نبيل على، د. نادية حجازى

د. فوزى فهمى — جورج سانتيانا — د. جابر عصفور

د. محمد رجب النجار

و.. مسيرة لا تتوقف

د. عصمت يحيى
رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تمثل المجلة العلمية المحكمة واحداً من الأعمدة الأساسية التى تقوم عليها أية مؤسسة أكاديمية. وقد لعبت مجلة الفن المعاصر على مدار السنوات الماضية دوراً بالغ الأهمية فى حياتنا الأكاديمية سواء بما تنشره من دراسات وبحوث أعضاء هيئة التدريس، أو ما تنشره من ترجماتهم للأعمال العلمية التى يبدعها المتخصصون فى كل أنحاء العالم، وفى مختلف التخصصات الفنية والثقافية، انفتاحا على الإنتاج العلمى والثقافى والفنى العالمى . وهى نافذة عريضة يعود الفضل فى إتاحتها إلى واحد من كبار رجالات الأكاديمية وبنائيها العظام هو الأستاذ الدكتور فوزى فهمى الذى وضع أسس استراتيجية تطوير أكاديمية الفنون، هذا الصرح العلمى والثقافى والفنى الكبير الذى نشرف جميعا بالانتماء إليه، وهى استراتيجية لا يعنى إسهام كل منا فى تحقيقها إلا الإيمان بالروح المؤسسية التى تقود فى جوهرها إلى المضى قدما بخطوات منتظمة وواثقة.

ها هو العدد السادس من مجلتكم يصدر استئنافا لمسيرة إصدار أكاديمي نحرص جميعا على أن يكون رفيع المستوى علميا وفنيا، وملبيا لطموحات وأحلام أبناء الأكاديمية من العلماء والباحثين والمبدعين؛ طموحاتهم فى التعبير الحر الخلاق عن إبداعاتهم البحثية درسا وتحليلا علميا رصينا للظواهر الثقافية والفنية بمختلف تجلياتها، وأحلامهم فى أن تكون لهم جميعا مجلتهم المعبرة عن رؤاهم. نعم .. مجلتهم التى يدعمونها بإنتاجهم العلمى الرفيع، وقبل ذلك بالمشاركة الجادة والمسئولة فى صياغة فلسفتها وتوجهها العلمى والثقافى والفنى: فالحقيقة الراسخة هى أن هذه المجلة منكم ولكم ولكل باحث مبدع وقارئ مستنير.

بين يديكم هذا العدد من مجلتكم فى ثوب يبدو جديدا من حيث الشكل، ولننظر إليه جميعا بوصفه شكلا مقترحا. وبهذا المعنى الحقيقى فإن أى رأى / اقتراح يتناول ما تصورته هيئة التحرير إنما هو بالضرورة محل ترحيب، وله من الجدارة بالمناقشة ما يعكس الاحترام الواجب لمبدأ العمل الجماعى وروحه الخلاقة.

د. محمد يحيى

نصوص للتأمل

... أن التنمية الاقتصادية مآلها الفشل إذا صاحبتها ثقافة تقوم على القهر والقسوة والتعصب، وحين يربط القهر بالتمييز بين المواطنين على أساس من جنس أو دين أو عقيدة أو طائفة، ويربط القسوة بألوان الظلم السياسى والاجتماعى الذى يسلب الإنسان حقوقه الطبيعية من حيث هو إنسان. وأخيرا، حين يربط التعصب بنقائض المجتمع المدنى، وكل ما يقضى على معنى التسامح الذى يتأسس به مبدأ التنوع البشرى نفسه. وتتجاوب دلالة هذا الربط مع واقعنا العربى بوجه خاص حين نصل سياقات القهر والقسوة والتعصب بالخلل الناشئ عن المسافة الكبيرة بين حركة التحديث متسارعة الإيقاع والثبات الذى تأبى أن تفارقه قيم التقاليد الجامدة. وهو الخلل المترتب على ما يفرضه تدافع التغير من تحولات مربكة، وما يولده من أنواع العداء للقيم الجديدة التى يحملها التحديث ضمن ملامح وجهه الفكرى والإبداعى: الحداثة.

صحيح أن التحديث ينطوى على بعض المخاطر التى يمكن، فى غيبة الوعى النقدى بشروطه، أن تهدد هذا الجانب أو ذاك من جوانب الميراث الثقافى، سواء فى طرز العمارة الموروثة أو الفنون الشعبية أو أشكال الإبداعات الشفاهية أو غيرها من الجوانب التى

ينبغى الحفاظ عليها. ولكن لا يمكن الحفاظ على هذه الجوانب بمعاداة لوازم التحديث من الأفكار الجديدة، وإنما بالبحث عن نقاط التجاوب والتفاعل التى يغتنى بها كل من الموروث والمحدث، وتجد بها الثقافة المحلية ما يضيف إليها بقدر ما يفيد منها داخل الأفق المتحول للتنوع الذى تقوم عليه النزعة الكوكبية، خصوصاً من حيث هى نزعة لا معنى لها بعيداً عن الهدف النهائى للتنمية الإنسانية التى تسعى إلى تحقيق الخير المادى والفكرى والإبداعى والاجتماعى لكل إنسان فى كل مكان من هذا الكوكب الأرضى.

د. جابر عصفور

من تقديمه لكتاب (التنوع البشرى الخلاق - تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية ، المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ ، ص ص و- ز)

بحوث محكمة

105 الفيديو كليب بوصفه فن ما بعد الحداثة (بحث فى النقد المعاصر)

133 الرقص التركى

153 فن صناعة العاهات وفنون الأداء فى التسول

الفيديو كليب بوصفه فن ما بعد الحداثة

(بحث فى النقد المعاصر)

د. وليد شوشة
مدرس بقسم النقد الموسيقى بالمعهد العالى النقد الفنى

يعد الغناء والموسيقا فى مصر من أهم روافد الثقافة فى العصور المختلفة، لما لهما من تأثير فعّال ومباشر فى وجدان المصريين. كما تشهد نهاية القرن التاسع عشر الميلادى وبداية القرن العشرين على ميلاد موسيقا مصرية خالصة .

كما شكّلها أعلامها وأساطينها ممن استطاعوا الخروج على قالب الموسيقا التركية الوافدة، والنفاذ إلى وجدان الشعب المصرى والتعبير المباشر والبسيط عن آلامه وآماله من خلال محاولاتهم المختلفة سواء أكانت عن طريق محاكاة الفنون الغنائية والموسيقية العالمية مثل فن الأوبرا، كما ظهر واضحًا فى أوبريت " شهر زاد " لسيد درويش الذى أدخل فيه آلات الأوركسترا والبيانو وتناوله للبوليفونية فى أبسط صورها، أم إيجاد قوالب موسيقية غنائية جديدة مثل قالب الطقطوقة التى ظهرت فى "لعام ١٩١٥ على يد محمد على لعبة. وكان من أشهر هذه الطقاطيق (يمامة حلوة ومنين أجيبها)، وقالب المونولوج الذى تطور على يد محمد القصبجى عام ١٩٢٧ عند تلحينه لمونولوج (إن كنت أسامح وانسى الأسية)[1]. فقد لعب هؤلاء الرواد العظام دورًا تأسيسيًا فى تلك المحاولات التى أكّدت وجودها وتأثيرها فى تلك الحقبة من حقب الزمان الحديث.

ثم بدأت مرحلة جديدة فى عقد الثلاثينات من القرن العشرين كما صاغها أقطاب الموسيقا والغناء فى ذلك الوقت، أمثال زكريا أحمد، ومحمد القصبجى، ومحمد عبد الوهاب، ورياض السنباطى،

(١)
محمود كامل: القصبجى.. حياته وأعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٩ .

ممن اعتمدوا على القوالب الغنائية المختلفة (الطقطوقة، والمونولوج، والقصيدة) كأهم قوالب الإنتاج الموسيقى الغنائى فى تلك الفترة، هذا بالإضافة إلى ردود الفعل الناتجة عن دخول العالم فى حربين عالميتين أدتا إلى تغيير وجه العالم ثقافيًا واقتصاديًا وفنيًا وسياسيًا. مما أثر بنحو أو آخر فى حياتنا الفنية فى هذه الفترة، لاسيما فى صياغة التوجه نحو أشكال الغناء بشكل عام، فقد رقّى هؤلاء الموسيقيون القوالب الغنائية المختلفة (الطقطوقة والمونولوج والقصيدة). وجودوها، وحافظوا على اللغة العربية فى أدائها واهتموا بتطوير الفرقة الموسيقية "التخت الشرقى" المصاحبة لها، واعتنوا بالمقدمات الموسيقية، فى حين أنّ هذا الاهتمام المختزل اقتصر على أشكال الغناء بأنواعه وأسهم فى تفريغ الإنتاج الموسيقيا الآلى بنحو كبير مما انتهى بهذه الفترة إلى إخلاء الساحة الموسيقية من أعلام وأقطاب.

كما أنّ الاهتمام بالقوالب الغنائية على هذا النحو، قد جاء على حساب تطور الموسيقا الآلية التى كانت ظاهرة من قبل نهاية القرن العشرين فى أشكال وقوالب موسيقية عدة نذكر منها : (السماعى، البشرف ، اللونجا ، التحميلة ، البولكا...).

وفى فترة السبعينات من القرن العشرين ولج موسيقيون عدة هذا المضمار ونهجوا نهج السالفين ولكنهم أكدوا على أوّلويّة الغناء العاطفى ليحتل هذا اللون مساحة كبيرة. لتكون مرحلة جديدة من الاختزال الموسيقى لأشكال الغناء وألوانه المختلفة (الأغنية الوطنية، الأغنية الدينية، الأغنية الاجتماعية... إلخ.) لما كان للحياة السياسية والاجتماعية فى هذه الفترة من مناخ خصب أسهم فى إفساح المجال لهذا اللون.

كانت مصر قد أنهت حروبها. يحضرنا ونحن نبحث فى الآثار الفنية لحرب أكتوبر تعريف "كلاوفيتز" ■ للحرب الذى يقول: "هى عمل من أعمال السياسة، بل إنها امتداد لعمل السياسة ولكن بوسائل العنف والقهر". وتتمخض الحرب عادة عن نتائج محدودة فى شتى المجالات. وتظهر لها آثار على الأصعدة المختلفة، ويتباين حجم هذه النتائج وعمق هذه الآثار من حرب لأخرى، وقد تبلغ من الحجم والعمق ما يضعها فى منزلة الثورة العارمة التى تزلزل أركان ما هو قائم وتغير فيه الكثير، وما يجعل الحرب بمثابة نقطة تحول أساسى بين ما قبلها وما بعدها. وتلك هى الحرب الفاصلة.

طبيعى إذًا أن تكون لحرب أكتوبر آثار على الأصعدة المختلفة ونتائج فى شتى المجالات. ويهم الباحث أن يلاحظ وهو يبحث فى آثارها الفنية أن هذه الآثار تترابط وتتداخل مع الآثار العسكرية منها والاقتصادية والنفسية والفكرية. كما يهم الباحث أن يلاحظ أيضًا أنّ البحث فى هذه

(■) أحد أهم المفكرين الألمان الاستراتيجيين فى العصر الحديث ، ويعد كتابه (فى الحرب) أحد أهم المراجع الأساسية فى التفكير الاستراتيجى .

لآثار يتأثر بعامل الزمن ؛ ذلك أنّ سلسلة لأحداث التى تلت الحرب لم تنته. وآثار لحروب تستغرق عادة وقتًا حتى تستقر وتتحدد. وواضح أننا اليوم بعد مرور أربع وثلاثين سنة على نشوب الحرب ، أكثر إحاطة بآثارها مما كنا من قبل. ومن المتوقع أن تظهر هذه الآثار بشكل أجلى فى الأيام لقادمة وتتأثر أيضًا بما يحمله الغد من أحداث. وهذه الحقيقة لا تجعل همة الباحث فى البحث تفتر ولا تقلل من حماسته له لأنه يدرك أنّ ما سيظهر مستقبلا لن يخرج عن لمجرى العريض للأحداث الذى شقته لحرب ولا عن إطار الصورة التى رسمتها، وإنما سيزيد من وضوح التفاصيل فيها.

بدأ عصر الانفتاح وما واكبه من تغييرات على كافة الأصعدة لتستمر عملية الاختزال وتضييق الدائرة وصولاً إلى نهايات القرن لعشرين وما واكبه من تطور تكنولوجى كبير أدّى إلى صياغة مفهوم آخر للعلاقات الفنية لجديدة التى لم تكن معروفة سابقاً بين كل من الأغنية المتمثلة فى مؤلف الكلمات واللحن والمطرب، وما طرأ على ذلك كله من مشارك جديد فيما يعرف حالياً بالموزع لموسيقى ليظهر عنصر مهم يرتبط ارتباطًا وثيقًا باللحن، ألا وهو التوزيع الموسيقى، ويعرف بأنه فن الكتابة للأوركسترا والفرق الموسيقية، وهو ما يعرف أيضًا بـ Orchestration وهو فن يجمع الطوابع الفردية للآلات المختلفة، ويخلق طوابع مشتركة متآلفة. وهو فن مهم فى التأليف والأداء الموسيقى لتصوير التعابير والمعانى والأفكار والأحاسيس التى يقصدها ويتخيلها المؤلف[٢]. وإن كان هذا التعريف لا ينطبق بالكامل على مفهوم الموزع الموسيقى المتداول حاليًا الذى يعتمد فى توزيعه الآلى للأغنية على التكنولوجيا (الحاسوب) والتى أسهمت فى دخول أعداد كبيرة من هؤلاء الموزعين ممن ليست لديهم الدراسة الموسيقية اللازمة إلى هذا الحقل. ولذلك اتجهت الأغنية العاطفية فى اتجاه تقنى من خلال ما يعرف بالموزع الموسيقى الذى استبدل شكل الفرقة الموسيقية التقليدية من بعد ظهور ما يعرف بـ:Sequencer وأجهزة Midi Music [٣]والتى أسهمت فى إيجاد أشكال جديدة للأغنية، معتمدة على الأجهزة الرقمية الحديثة لتختزل الأغنية زمنيًا - أى لا تتعدى الخمس دقائق - كما تعتمد على أشكال إيقاعية راقصة مكررة، لتصبح الأغنية نماذج محددة تحكمها إيقاعات غربية وشرقية راقصة ثابتة وأيضًا مقامات موسيقية معينة لتتواءم وهذه التكنولوجيا الغربية لما لها من طرق استخدام محددة.

وفى نهاية عقد الثمانينات وبداية عقد التسعينات من القرن العشرين ظهر الفيديو كليب. وظهر فى مصر من بعد ظهوره فى أمريكا وأوربا، إلاّ أنه احتل مكانة مهمة فى

(٢)
أحمد بيومى، القاموس الموسيقى، وزارة الثقافة، المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصرية، القاهرة، ١٩٩٣، ص. ٢٩٠.

(٣)
هو مسجل إلكترونى رقمى يقوم بإدراج أصوات إيقاعية ونغمية رقمية من خلال عدة قنوات منفصلة تساعد على التسجيل بشكل أفقى كما يمكن إدراج وحذف وإضافة وتصحيح الأشكال الإيقاعية والموسيقية عن طريق الاتصال بصندوق أصوات موسيقية رقمية يسمى Midi .

الحياة الموسيقية. وقد غيّر المفاهيم السابقة كافة. وألقى بظلال جديدة على عالمنا الغنائى، ووضع ضوابط مختلفة لهذا النموذج الفنى المهم (الأغنية). وأمّا عن المقصود بالفيديو كليب فتعنى كلمة كليب Clip قصاصة. والمقصود بتصوير أغانى الفيديو كليب هو تتابع عرض القصاصات المصورة"Clips " من خلال الفيديو، وسواء تم التصوير سينمائيًا أو عن طريق كاميرات الفيديو أو آلات التصوير الأخرى الأكثر حداثة والأكثر تطورًا فإنّ الناتج يطلق عليه Videos أو الفيديو كليب Video Clip[٤]

هذا لما يتمتع به الفيديو كليب من إمكانيات بصرية تكنولوجية تتماشى وعالمنا الجديد بوصفه عالم ما بعد الحداثة بكل ما يحمله المصطلح من تأويل، وتعريف هذا بعد توسع : الزيادة السريعة فى رقعة الصورة على خارطة الثقافة الإنسانية، مما أدّى إلى وصف عصرنا بأنه عصر الصورة. كما أنّ الطبيعة الرمزية للصورة بأجناسها المختلفة هى التى دفعت إلى القول بأنّ صورة واحدة تساوى ألف كلمة، وما تقوله رواية فى صفحات عديدة يمكن للصورة السينمائية أن تقوله فى صورة واحدة، وذلك اعتمادًا على طبيعتها الخاصة. فهى صورة مرئية يحكمها قانون "أن ترى يعنى أن تختصر".

وهكذا سعى الخطاب الثقافى المعاصر عامة إلى تعظيم شأن الصورة. ففى نظريات الاتصال والإعلام والتربية جميعًا نلاحظ عناية خاصة بدراسة العلاقة بين الصورة واستيعاب المعلومات: فقد لوحظ أنّ استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة ٣٥٪ عند استخدام الصوت والصورة فى آن معًا. وأن الاحتفاظ بهذه المعلومات فى الذاكرة وفقاً لذلك يطول بنسبة ٥٥٪ فليست الصورة انفعالاً وحسب، بل للصورة جوانب عدة، منها هذا الجانب التذكيرى.[٥]

ومن ثم أصبح هذا الشكل الفنى الجديد "الفيديو كليب" يمثل البوتقة التى ينصهر فيها العمل الغنائى بكل من شارك فى إبداعه ليخدم الصورة، وما واكب ظهور هذا الرافد الجديد العديد من التغيرات على الأصعدة الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية كافة. وهذا يؤكد خطورته وأهميته، الأمر الذى يدعو إلى تساؤلات عدة عن ماهية هذا الرافد.

والسؤال المحورى فى هذا البحث يدور حول الكشف عن دور الفيديو كليب بوصفه فنًا تكنولوجيًا ظهر ضمن مناخ ما بعد الحداثة، الذى يعيد التأكيد على أنّ الفن أصبح سلعة، والسلعة أصبحت فنًا من جهة أخرى، ومدى إسهامه وتأثيره فى أشكال الأغنية المصرية من جهة ثالثة. فهل الفيديو كليب يمثل المرآة التى تعكس تجاور الفنون؟ ما مدى ارتباط ما بعد الحداثة بالفيديو كليب ؟ وعلاقتهما بمرحلة العولمة الحالية ؟

(٤)
ميشيل وين: حرفيات السينما، ترجمة : حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٢٥٣ .

(٥)
محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦٢ ، ٢٠٠٣، ص ١٣٣- ١٣٤ .

ما بعد الحداثة بظاهرة الفيديو كليب

ماذا تفيد السابقة أو البادئة "ما بعد" إلى الحداثة. وفيم تتميز عنها ؟

تفيد أنّ ما بعد مشروط بما تم فى الحداثة. كما هى الحال فيما بعد الحرب العالمية. أو ما بعد الحرب الباردة. فليست امتدادًا وتكملة لما قبلها، بل تجاوزًا بالمعنى الهيجلى - الفلسفى الألمانى، أى أنه نفى و احتواء الحداثة معًا. بعبارة أخرى، تجاوز إخفاق المرحلة السابقة من مراحل تطور الحداثة. لذا لا بد لبيان ما بعد الحداثة أن يصرح بما يتجاوزه، مما يدعونا إلى مقارنتها بالحداثة التى تخطتها"[٦]، أى بمشكلة الصراع بين الحديث والقديم، الحالى والسابق، الجديد والعتيق. فهل حلت ما بعد الحداثة مشكلة الحداثة ؟ [٧]

وهكذا تظهر العلاقة بين الحداثة[٨] وما بعد الحداثة فى صورة جدلية ومتشابكة. فليس هنالك من كيان ثقافى منفرد، أو تحول تاريخى مطلق. كما أنّه ليس من المعلوم يقينيًا ما إذا كانت ما بعد الحداثة تحطم الحداثة أو تؤصل لها.[٩]

ومن قبل استعراض مفهوم ما بعد الحداثة يبتغى الباحث أن يشير إلى الآتى :

١- يتداخل مفهوم ما بعد الحداثة فى الفروع العلمية العديدة كالأدب، والفنون والجماليات، والعمارة، والموسيقا، وغيرها من الفنون والآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية.

٢- تتداخل حالة ما بعد الحداثة بالحالة المعاصرة لحالة "العولمة"، ومن ثم بمفاهيم ما بعد الحديث، وما بعد التحديث. وهى مفاهيم لم تحسم خواصها النهائية بعد.

إنّ مصطلح ما بعد الحداثة قد ظهر فى وقت متأخر من تاريخ القرن العشرين. وتم استخدامه للمرة الأولى بواسطة فيدريكو أونيس عام ١٩٣٠، ليشير إلى رد الفعل القاصر للحداثة. ثم انتشر المصطلح على نطاق شعبى عام ١٩٦٠ فى نيويورك عندما استخدم بواسطة الكتاب والنقاد كروشنبرج وسونتاج. ثم انتشر استخدام هذا المصطلح فى فن العمارة، والمرئيات، والموسيقى عام ١٩٧٠ و١٩٨٠ . وانتقل سريعًا فى أوروبا والولايات المتحدة، للبحث عن تفسيرات نظرية ومبررات للتحولات الفنية لما بعد الحداثة. وقد لمعت أسماء عديدة فى هذا المجال كروشنبرج، وكيفر، وأرهول، حيث وصل فن البوب والباكون فى عام ١٩٦٠ إلى أوج ما بعد الحداثة. وفى الموسيقى ظهر كاج وأندرسون، وفى الفيلم صورت أفلام الجسد الساخن، والمخمل الأزرق أفلام ما بعد الحداثة.[١٠]

(٦)
د. صلاح قنصوه: نظريتى فى فلسفة الفن. الأكاديمية للفنون، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٩٣ - ٩٤.

(٧)
هنرى لوفيفر: ما الحداثة. ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، ط١ ١٩٨٣. مالكم برادبرى وجيمس ماكفارلن(إشراف): الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزى، دار المأمون، وزارة الثقافة، بغداد - ١٩٨٧. أمجد ريان: غالى شكرى بين الحداثة وما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

(٨)
يشير مصطلح الحداثة إلى الاتجاه العام الذى ظهر فى الغرب وشمل كل الفنون والآداب من شعر ورواية وقصة وموسيقا وفنون تشكيلية وعمارة وأزياء وسلوك. وشملت الحداثة كحركة عامة حركات فرعية كالرمزية والتأثيرية -

وقامت ليندا هاتشون Linda Hutcheon فى كتابها عن "الأسس الفنية لما بعد الحداثية" عام ١٩٨٨، بتوسيع نطاق التحليلات الفنية التى قدمها كل من بورتوجيزى وجنكس فى مجال فن العمارة وتطبيقها فى مجال الأدب خاصة. وأشارت ليندا هاتشون إلى أعمال مشابهة فى مجالات التصوير والنحت والسينما والفيديو والرقص والتليفزيون والموسيقا. وتنطلق هاتشون من فكرة مؤداها أنّ ما بعد الحداثة ظاهرة تقوم على تحدى عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها. وهى فى سبيل هذا تستخدم هذه المفاهيم نفسها. وتبدأ بترسيخها. ثم تفككها.[١١]

والجدير بالذكر أننا نعيش عصر هذا المصطلح ونتداوله فنيًا ونقديًا، فى حين أنه قد جرت الأعراف من قبل أن يوصف المذهب أو العصر من بعد انقضائه. وتكمن الصعوبة هنا فى أننا ما زلنا نعيش تطورات هذا المذهب الفنى الذى بُشر به فى بدايات ظهوره. ومن هنا تكمن الصعوبة فى توصيف وتعريف ما بعد الحداثة تعريفًا جامعًا مانعًا.

لقد استحوذت الأغانى المصورة على اهتمام عدد كبير من دارسى الثقافة الجماهيرية[١٢] فى المجتمعات الغربية. فهذا الشكل الفنى يحوز مشاهدة مرتفعة، خاصة بين الشباب والمراهقين، الأمر الذى دفعهم لوضع الأغانى المصورة أو الفيديو كليب كمعلم من معالم الثقافة ما بعد الحداثية

فقد درس كونر Conner تجليات قيم ما بعد الحداثة للأغانى المصورة فى عقد التسعينات من القرن العشرين، فرأى أنها كلها ترفض أخذ أى موقف واضح من أى شىء كما أن صورها الضبابية لا تقدم أى معنى. وقد أفاد هذا الفن من التصوير والنحت ما بعد الحداثى فى خاصية تسمى الباستيش Pastiche، أى التداخل بين صور غير مترابطة مستعارة من فترات زمنية ماضية أنتجتها وسائط مختلفة كقصاصات الصحف، ومسامع من برامج إذاعية. ومشاهد فيلمية أو تليفزيونية، وهى لا تقدم سلسلة مترابطة من الأحداث المتعاقبة التى يجمعها سياق واحد بالإضافة لتسطيح المعنى والكلمات. وهو ما يضيع الحدود بين الفن الراقى والفن الهابط. كما يظهر نوع من الباستيش رصده دومنك استرينتى Strinati وهو المزج بين موسيقات إثنية مختلفة سواء كانت آلات أو أصوات لخلق هوية موسيقية جديدة عبر ثقافية. أو متعددة الثقافات. والأمثلة على ذلك كثيرة فى محاولة دمج موسيقا الريجى Reggae والراب Rap، وموسيقا المنزل House. وموسيقا الهيب هوب Hip Hop. وموسيقا البوب الأمريكية بصفة خاصة. والغربية المعاصرة بصفة عامة. فيما يسمى بالروك الفنى Art Rock. تفريقًا لها عن موسيقا

=والتعبيرية والمستقبلية والسوريالية والتكعيبية. انظر فى هذا السياق محمود العشيرى: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة - دليل القارئ العام، بيروت. القاهرة. ط٢ ٢٠٠٣. ص ١٦١ - ١٦٢.

(٩)
أميمة عبد الرحمن محمد: ما بعد الحداثة وبنية القص المعاصر- دراسة فى مجموعة أوتار الماء لمحمد المخزنجى، رابطة الأدب الحديث، مجلة فكر وإبداع، الجزء الثالث والثلاثون، القاهرة، إبريل ٢٠٠٦، ص ١٦٢.

(١٠)
ناهد أحمد سيف فتح الله: حركة ما بعد الحداثة وانعكاساتها فى الفكر الاجتماعى فى مصر، رسالة ماجستير، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة القاهرة، أبريل ١٩٩٩، ص ٦٢.

(١١)
ـــ كى: ما بعد الحداثية والفنون ما بعد الحداثية، ترجمة: نهاد صبحة. نهيئة=

التقليدية. وبغض النظر عن القيمة السياسية والثقافية لهذا النوع من التداخل، أو القص واللصق (إظهار أن العالم قرية صغيرة، الدعوة لسلام عالمى وحل مشكلات الإنسان)، يرى (استريناتى) أن فنانى الباستيش الموسيقى يرفضون تقسيم الموسيقا إلى موسيقا جادة وعابثة أو راقية وشعبية. وهو يرجع ذلك إلى اتجاه يرفض عد الموسيقا صورة من صور نزعات الحياة الجادة. وهو ما يتجذر فى موسيقا التمرد Punk فى عقد السبعينات من القرن العشرين.[١٣]

وإذا طبقنا ما تقدم على موسيقانا المصرية متمثلة فى أغانينا العاطفية التى أسلفنا ذكرها نلاحظ أنه بدأ يدخل عليها شتى ألوان الإيقاعات سواء أكانت الغربية أم الأفريقية أم اللاتينية، مما صبغها صبغة غير قومية أو غير محلية فى مشهد تواؤمى يتماشى وهذه النزعات الغربية الجديدة لتسهم بوعى أو بغير وعى فى تأصيل هذه الاتجاهات ما بعد الحداثية.

ومن ناحية أخرى فإن قناة MTV الأمريكية هى علامة على الفن الموسيقى ما بعد الحداثى، بما تمثله من رفض وتمرد وكسر لكل القواعد الحديثة. فبتحليل مضمون قناة MTV التى يعدها (استيفين كونر) علامة على روك ما بعد الحداثة، وجد (كونر) أنه قلت فيها موسيقا الروك الرومانسية التى كانت علامة من علامات عقدىّ الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وموسيقا الروك التى تعكس الوعى الاجتماعى وتعبر عن الرفض السياسى فى عقد السبعينات من القرن العشرين. والروك العدمى Nihilist التى تزيد فى مشهد الجنس المثلى، والمادية، والمزوجية، والمعاناة العبثية ... إلخ. على أنّ هناك تداخلا بين النوع الأخير وروك ما بعد الحداثة الذى يعكس المعانى نفسها. ولكن على نحو ضبابى غائم وغير واضح مقصود. فضلا عن ذلك. فقد عكست موسيقا الروك جانبًا من رؤية الحركة النسائية[١٤] Feminism، خاصة فصائلها الجذرية (جوليا كريستيفا، إيلين أريجارى، تمثيلاً لا حصرًا) ببيان الأدوار الثورية وغير التقليدية للمرأة ومركزة على البعد الحسى المباشر الذى تريده المرأة (كرد فعل على القهر الذى تعرضت له عبر تاريخها) وعن طريق كسر (المحرم) بتقديم الممارسة المثلية النسائية التى تدلل على معنى تعظيم الذات والإحساس بالثقة.[١٥]

فى هذا الإطار يرى الباحث كوان هسنج تشن Chen أن السؤال الأهم الذى يجب أن يثيره الباحثون عند معالجة مضامين محطة MTV ليس هو (ما الذى تعنيه هذه المضامين ؟) ولكن (ما الذى تفعله هذه المضامين بالمشاهدين ؟). فهو يرى أنّ MTV تعلى من شأن نشوة الإتصال، والرغبة،

=المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص ٩ .

(١٢) الثقافة الجماهيرية أو الثقافة الشعبية Popular culture هى وسائل الترفيه الموجهة لأعداد كبيرة من المشاهدين: مثل الأفلام الجماهيرية والاستعراضات والموسيقا وأشرطة الفيديو والبرامج التليفزيونية. وعادة ما تتم المقابلة بين الثقافة الجماهيرية والثقافة الرفيعة أو ثقافة الصفوة التى تشير إلى أذواق الأقليات المتعلمة. وتعد الموسيقا الكلاسيكية والأوبرا والفن التشكيلى أمثلة على الثقافة الرفيعة. انظر فى هذا السياق : أنتونى جيدنز: مقدمة نقدية فى علم الاجتماع، ترجمة : د. أحمد زايد وآخرون. مركز البحوث والدراسات الاجتماعية. كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٢٧ .

(١٣) محمد حسام الدين=

والتحلل، والإباحية، والفحشاء، والتشظى، والتفسخ، عن طريق الصوت فى صورة موضوعات الأغانى وأنواعها وأيضًا الصورة التى تبيّن هذه المعانى مجتمعة. ولذلك فهى بتعبير جون بودريار تعد نموذجًا للمحاكاة أو Simulacrum للواقع وليست رمزًا لشىء واقعى. فكل مشاهد يفسر MTV على هواه، لأنّ لكل حقيقته الخاصة. فقناة MTV لا يعنيها أن يحس أو يفهم كل المشاهدين مضمونها بشكل واحد إنما المهم هو أن يشاهدوا ويتابعوا ويجدوا الجديد دائمًا.(١٦)

إنّ قناة MTV هى محاكاة لضياع الذات، والعيش من دون مستقبل ولا يوتوبيا، ولا أحلام، لتحسين أحوال أىّ فرد. هى مقاومة لضغوط الآلة الرأسمالية المتوحشة، بعبارة أخرى، هى مقاومة للفصل بين الخاص Private والعام Public فى صورة الممارسات الجنسية، بعبارة ثالثة، هى مقاومة تجربة الاغتراب، ودمج الثقافة فى الطبيعة Breaking Culture into Nature . ولهذا يجب ألا يدهشنا أن يصف أحد نقاد ما بعد الحادثة قناةMTV بأنها (نشوة) أو مبلغ النشوة ما بعد الحداثة عن طريق التوقف عن أى فعل دال Stop Making Sense وكذلك لا يدهشنا وصف (جون بودريار) لها بأنها انتصار لرغبة الإنتاج أو الفعل على رغبة تقديم معنى. فخلف المعنى تكمن الدهشة والانبهار. وهو ما تبقى للإنسان المعاصر.(١٧)

كان هذا ما خلفته وفعلته قناة MTV فى أمريكا، ولكن ما يعنينا هو أنه بعد افتتاح هذه القناة فى بداية ثمانينات القرن العشرين تم افتتاح العديد منها فى أوربا وآسيا بلغات مختلفة لتحقق انتشارًا أكثر بظلاله على عالمنا العربى بوجه عام وعلى مصر بوجه خاص. فقد بدأت أفكار هذه القناة فى التنامى، لتبدأ فى إنتاج الفيديو كليب وتعرضه فى القنوات الفضائية والمحلية كافة، لتفتتح من بعد ذلك العديد من هذه القنوات المتخصصة فى الفيديو كليب ليصل عددها الآن بالعشرات نذكر منها : مزيكا - ميلودى - خليجى - سوالف - نجوم ETV-MCTV-HITV ١ ، ٢ ، ٣ وهذه فضلا عن عشرات القنوات التى تخصص فترات زمنية كبيرة على الخريطة الخاصة بها لعرض الفيديو كليب شرقيًا كان أم غربيًا.

فمما تقدم نستطيع أن نرصد تمثلات لقيم ما بعد الحداثة كما تعبر عنها الأغانى المصورة وذروتها التمثيلية عن طريق الآتى :

- التداخل بين الأنواع الموسيقية باستخدام أسلوب الباستيش أو القص واللصق. يعكس ذلك رغبة فى التعايش مع الآخر الثقافى. ويؤسس لحق الاختلاف، ويتجاوزه لرؤية أكثر فى الذات التى أصبحت مفككة. ومتشظية.

الحداثة .. الأسس
نظرية والتطبيقات
لاتصالية"، المجلس
لأعلى للثقافة،
قاهرة، ٢٠٠٥، ص ص
٦- ٧٠ .

(١٤)

هذا التيار راديكالى
تشدد يدعو إلى
لانفصال عن الرجال
عدم التعامل معهم،
بناء مجتمع للنساء
قط، وبهذا يتفق مع
جهة النظر الذكورية
تى تبنى تقييمها
لمرأة على أساس
جسد المرأة، إلا أن
ذكوريين يقرأون
لجسد الأنثوى على أنه
علامة دالة على ضعف
نساء فى جميع
لكفاءات، وترى
نسويات الراديكالية
جسد المرأة على أنه
علامة تفوقها على
رجال فهى الحافظة
لحياة من خلال
قدراتها على الحمل
الولادة وهى أيضاً
سماليات دالة على
درات عضلية فائقة لا
تحملها الرجال، ومن
ه فإن هذا التيار يعمل
سى قلب ثنائية ذكر/
تى بحيث تكون
لأفضلية فيها للأنثى.=

=

- تمزج المشاهد والموسيقا المصاحبة للأغانى المصورة الثقافة فى الطبيعة فهى لا ترى فى الموسيقا أىّ معنى نزعة جادة تناقش مشكلات الإنسان المعاصر، بل هى تعبر عن حيرته وضياعه بالإعلاء من شأن الهروب من وهم الحداثة بالممارسات الجنسية وتقديم (ذروة النشوة) بصريًا وسمعيًا معتبرة إياه سقف الفعل فى عصر ما بعد الحداثة .

- الأغانى المصورة لا تثق فى وجود معايير علوية نبيلة، لذلك فهى تنحت كلماتها بحيث تمجد العدم لقاء القداسة.

- إطلاق العنان للمشاعر المكبوتة يصاحبه نفى الحياة. ولذلك فإن كلمات هذه الأغانى تقتضى دراسة مستقلة لتحديد شبكة الألفاظ أو حقول الدلالة للأغراض الشعرية لهذه الأغنيات.

غنى عن البيان أنّ ذلك كله يقتضى منّا مراجعة مهمة من منظور عاداتنا وتقاليدنا الأخلاقية، والدينية، والاجتماعية. إنما نقتصر فى هذا البحث على بيان الأثر الفنى لتلك الظاهرة، حصرًا.

مجال التداول الجديد للأدوات الثقافية

قبل توضيح العلاقة بين العولمة والفيديو كليب لا بد أولاً من تعيين السمات والخصائص المميزة للأثر الثقافى لظاهرة العولمة الاقتصادية فى نقاط محددة وهى :

١- هى ثقافة ذات خطاب تقنى وعلمى. تنتقل من خلال الوسائل الاتصالية الحديثة. فهى مصنوعة بحساب. ومن ثم تنتفى عنها صفة التلقائية و تنمو العفوى. فهى ثقافة موجهة تسعى إلى تحقيق أهداف اقتصادية ربحية. أو أهداف سياسية وخلق الهيمنة الثقافية الحديثة، أو تحقيق أهداف ثقافية تدعم صورًا خاصة وتخلق عقليات معينة.

٢- هى ثقافة تفرض من أعلى من دون أن يكون لها قاعدة شعبية، ومن دون أن تلتزم بأشكال ومضمون التراث الثقافى الوطنى النوعى المتفرد.

٣- تقترن ثقافة العولمة بثقافة المستهلك. فهى تفرض على المجتمعات الواقعة فى إطار حضارات جنوب الكرة الأرضية صورًا من الاستهلاك غير المسبوق. كما تفرض قيمًا ورموزًا وأساليب سلوكية تدعم الميل الاستهلاكى. وتخلق منه أسلوبًا للتميز الاجتماعى. ويساعد على ذلك تحكم دول المراكز الرأسمالية فى وسائل الاتصال والإعلان وتحكمها فى

وتحتفظ كثير من المجتمعات على هذا النوع لإبقائه على حالة الصراع بين المتغير و الثابت مما يؤثر سلبًا على الحياة الاجتماعية. وفى مقابل هذا التغير تتجه الأغلبية العظمى من البشر إلى كشف أنماط التفكير و التركيبات الاجتماعية و الثقافية و الاقتصادية و السياسية وإصرارهم على أن هذه التفرقة هى نتاج ثقافى وليس بيولوجيًا. انظر فى ذلك على سبيل المثال: كلايد كلوكهون، الإنسان والثقافة، ترجمة سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم : سحر صبحى عبد الحكيم ، المشروع القومى للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ص ٩٠ - ١٠٠ .

(١٥)
المرجع السابق،ص٦٧ .

(١٦)
المرجع السابق ص٦٨ .

(١٧)
محمد حسام الدين: المرجع السابق، ص ص ٦٨-٧١ .

تحديد طرق التجارة وسيطرتها على الشركات عابرة القارات وعلى حركة السلع عبر الحدود الدولية. ويؤدى كل ذلك لا إلى نشر السلع والخدمات وتسويقها فحسب، بل إلى نشر الأفكار والرموز والقيم التى تدعم الأساليب السلوكية، وتدفع الناس دفعًا إلى التنافس الاستهلاكى. فثمة نوع من "الإمبريالية الثقافية". وهو المصطلح الذى ابتكره إدوارد سعيد[١٨]، واقتبسه منه الباحثون الاجتماعيون المحدثون مضيفين إليه العوامل الإمبريالية الاقتصادية والسياسية[١٩] التى لم يطرقها إدوارد سعيد قط.

فأهم ما يتسم به عالم اليوم، هو التداخل الواضح والمتزايد لظواهر الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة والسلوك من دون اعتداد بذكر الحدود السياسية للدولة ذات السيادة أو الانتماء لوطن محدد. فالأمر المؤكد أن ثمة ظواهر جديدة تكونت بصفة خاصة فى العقود الأربعة الماضية. ومن المتوقع أن تتطور فى اتجاهها الظاهر حاليًا إلى ثلاثة أو أربعة عقود من القرن الحادى والعشرين. والعامل الحاكم فى تلك الظواهر هو الكوكبية أو العولمة، وما صاحبها من ثورة معرفية وتراجع مكانة الدولة القومية. وتتجسد هذه الظاهرة فى أدوات الاتصال والإعلان وكذلك فى الطريقة السريعة لنقل كل وسائط الإعلام Multimedia Spur High Way التى تتدفق عبر أعمال السينما والتليفزيون والمعلومات المحفوظة فى الحاسوب من خلال القنوات الفضائية. وواقع الأمر أنّ القوة الفاعلة فى هذه التطورات هى "الشركات متعدية الجنسيات" أو "الشركات الكوكبية" Transnational Corporations وتختصر فى الصورة TNC,s ولقد تحولت الرأسمالية العالمية من الرأسمالية القومية إلى رأسمالية ما وراء كل الحدود القومية من خلال الشركات متعدية الجنسيات وليست الشركات المتعددة الجنسيات Multinational بحال من الأحوال وإنما هى تتعدى كل القوميات. وأهم سمات هذه الشركات هى الاتساع، وتنوع الأنشطة. والانتشار الجغرافى، والاعتماد على المدخرات العالمية، وتعبئة الكفاءات (عدم تفضيل الشركة مواطنى فئة معينة).[٢٠]

٤ - إذا كانت ثقافة العولمة تنمذج "الحياة على غرار السوق، وتنزع عن عالم الحياة العلاقات الاجتماعية التى

(١٨) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة : كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت ، ط٣، ٢٠٠٤ .

(١٩) أحمد زايد: تناقضات الحداثة فى مصر، مرجع سابق ص ص٢٥-٣٣

(٢٠) د. إسماعيل صبرى عبد الله: توصيف الأوضاع العالمية المعاصرة (أوراق مصر ٢٠٢٠)، منتدى العالم الثالث، مكتب الشرق الأوسط، ع ٣، القاهرة، يناير ١٩٩٩، ص ص ٥- ١٤ .

كانت تعرفها فى المجتمعات المحلية والتى تقوم على الشعور المشترك بالهوية والاستمرار فى الوجود والجماعية، فقد أكد منظرو ما بعد الحداثة على هذه الظاهرة، وتحول الواقع إلى نماذج وصور وتمثيلات متخيلة. وقد ساعدت على ذلك التكنولوجيا المتقدمة ووسائل الاتصال وطبائع البشر فى عالم ما بعد الحداثة الذين يؤثرون العالم المتخيل لقاء عالم الواقع. فهنالك تقابل بين عالم التمثيلات Representations وعالم المحاكاة Simulations.[٣١] بعبارة أخرى، لا يمثل عالم ما بعد الحداثة إنما هو يحاكى على نحو غير النحو الأرسطى الكلاسيكى العتيق. إنه نرجسى يحاكى نفسه من دون الواقع.

فن الفيديو - كليب فى سياق العولمة

تحتفى أعمال الفن الما بعد الحداثى بمبدأ اللذة. المميز لعصر العولمة. وقد احتفت أيضًا بما كان قد يعد ساذجًا أو سطحيًا أو ربما تافهًا. ويقول روبرت بـراى: إنه إذا كانت الحداثة قد قمعت المظاهر الثقافية التى تدغدغ المشاعر ورفضتها على أسس جمالية وسياسية، فقد وجدت فيها ما بعد الحداثة ضالتها المنشودة ومتعتها المفقودة، ووجدتها وسيلة للتمرد على قيود النخبة الحداثية، ومنبع لذة واستمتاع يكسر محظوراتها الثقافية.[٣٢]

تخلى الفن فى ما بعد الحداثة عن هالة "التفرد" و"الأصالة". فهى من السمات الحداثية. وذلك فى مقابل صنعة "الفن العابر". و"التكرار اللانهائى، والاستنساخ الآلى" بعد الحداثى. فالتفرد الحداثى يمتنع فى وضع ما بعد الحداثة الفنية. فتؤمن ما بعد الحداثة بموت الفن أو نهايته. فقد تغيرت المفاهيم الخاصة بالعمل الفنى وهويته ومقوماته وطبيعته. وكذلك وظيفة الفنان ودوره والنظر إليه. وتسهم الثورة التكنولوجية فى الاتجاه نحو النسخ والتكرار. فقد صار بالإمكان إنتاج مالا يحصى من النسخ الأخرى المطابقة للأصل مما يسهم بشكل أكبر فى القضاء على المكانة المستقلة للإبداع.[٣٣]

ويقوّم تيرى إيجلتون آثار ما بعد الحداثة فى الأشكال السائدة للإنتاج السلعى، وتحرير استقلالية الفن، وهدم طابعه المؤسسى، إنه فى حقيقته صورة مشوهة من الحلم الطبيعى بتكامل الفن والمجتمع. إنّ ما بعد الحداثة تحاكى التحلل الشكلى للفن والحياة الاجتماعية. ولقد اقتبس فن ما بعد الحداثة موضوعاته ومادته مما يشغل الرأى العام والجماهير الصغيرة. فكان سندوتش الهامبرجر، وزجاجات الكوكاكولا، وأغلفة المعلبات، وملصقات السينما، مادة للفن

(٢١) د. أحمد زايد: تناقضات الحداثة فى مصر، مرجع سابق، ص ٢٥-٣٣.

(٢٢) محمود العشيرى: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة دليل القارئ العام، ميريت، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٣، ص ٢١٩، ٢٢٠.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٢٢٢، ٢٢٣.

وموضوعًا أيضًا. وعن العمارة أشار تشارلز جنكس إلى أنّ عمارة ما بعد الحداثة لا تحاول التخلى عن مذهب الصفوة، ولكنها تتوسع فى لغة العمارة فى شتى الاتجاهات. فتتوسع نحو التراث التقليدى، ونحو التراث الشعبى، وما هو عامى، سعيًا إلى المزج بين ذوق الصفوة ورجل الشارع. فهى توسع فى لغتها لتخاطب جمهورًا أعرض.(٢٤)

وقد تميز فن ما بعد الحداثة بزوال فكرة استقلالية العمل الفنى. فاكتسب الفن طابعًا استهلاكيًا. وتناول الفنان الأبعاد الرمزية متعددة المعانى، والعلامات المختلفة الممتزجة. وتطور الفن على أساس مبدأ التكاثر لقاء مبادئ الاختزال والتوحيد. وعلى أساس مبدأ التقابل لقاء مبدأ التماثل. ومبدأ التفكيك لقاء مبدأ الاتحاد. ودخلت تقنيات شكل فنى ما، فى تقنيات شكل فنى آخر.(٢٥)

وخير دليل على تأثير مثل هذه الشركات أو المؤسسات المتعدية الجنسية فى مجال الفن هو ظهور قناة فضائية تليفزيونية عالمية. قامت بتأصيل فن الفيديو كليب من بعد افتتاحها عام ١٩٨٠ قناة (MTV). وقد صارت نموذجًا للمؤسسات متعدية الجنسية. تتحكم وتقرر وتدرج أشكالاً فنية غير مسبوقة، ألا وهو "الفيديو كليب". إنّ هذه القناة تنبثق من رابع أكبر مؤسسة عالمية فنية فى مجال الإعلام (قناةMTV تمتلكها مجموعة فياكوم) وتجىء فى المركز الرابع فى ترتيب الشركات الإعلامية الكوكبية الكبرى، مما يؤكد الدور البارز الذى تلعبه تلك المؤسسات فى دعم هذه التيارات. وتعميم الاتجاه الفنى المعروف بالفيديو كليب، وبكل ما ينتج عن ترسيخه من تغيرات حادة فى شكل وصياغة الموسيقا والأغانى فى العالم ومصر. ومن هنا نستطيع أن نقول إنّ الفيديو - كليب يمثل مرآة تعكس تيارات ونتائج توجهات ما بعد الحداثة. كما أن تأثيره فى الأشكال الموسيقية الغنائية باتت واضحة من خلال ما نتلقاه ضمن الفيديو كليب.

ومتى حاولنا تطبيق هذه السمات ما بعد الحداثية على الفيديو كليب لوجدنا مصداقًا لها فيما وقع اختيارنا عليه من أغنيتى الفيديو كليب نظرا للبداية الجديدة التى افتتحتها أغنية "حبيبى يا نور العين" (نعمرو دياب) الصادرة فى العام ١٩٩٦ . هذا بعد أن أصبح هذا اللون الفنى الجديد(الفيديو كليب) يشغل حيزًا كبيرًا على الساحة الفنية الموسيقية، فقد كانت هذه الأغنية نقلة نوعية فى الشكل الفنى والموسيقى. ومن بعد عشر سنوات فقد رسخ وتطور هذا الشكل الفنى لينمو كمًا وكيفًا بطرق أكثر استقلالية وجرأة كما هو الحال فى النموذج الثانى متمثلا فى أغنية (ياما قالوا) لنوال الزغبى.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٢٣، ٢٢٨ .

(٢٥) حسن محمد عطية: التحليل الجمالى للفن، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٣٣ .

حبيبى يانور العين

غنـــاء : عمرو دياب **كلمات :** أحمد شتا **ألحان :** ناصر المزداوى

توزيـع : حميد الشاعرى **إخراج :** طارق العريان **إنتـاج :** ١٩٩٦

إنّ الأغنية – كأى عمل فنى – يجب أن تنجح أولاً على مستواها الظاهر من قبل أن نسمح لأنفسنا بالتغلغل إلى أطوائها الضمنية. فالمعنى العميق يكون غير وارد فى عمل لم يتكامل بناؤه الخارجى إلى الحد الذى يبرر المنطويات العميقة التى لا نعيها عادة بوضوح.

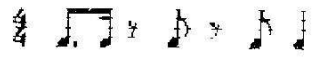
تعد أغنية حبيبى يا نور العين فى عصرنا الحديث نقلة نوعية فى شكل وطريقة التناول سواء على مستوى الأغنية نفسها أو على مستوى الفيديو كليب الذى قدم هذه الأغنية، ويتجلى هذا التجديد فى التناول اللحنى. ويبلغ الذروة فى الاستخدام الآلى للآلات الموسيقية الغربية والشرقية معًا. بما يعرف بالتوزيع الموسيقى.

تأتى هذه الأغنية شعرًا فى صورة مذهب وكوبليهين. وقد اتسم النص الشعرى بوزن وقافية واضحة وبسيطة، مما انعكس على تناول هذه الأغنية لحنًا، والذى جاء فى صورة بسيطة، فى مقام الحجاز على درجة النوى (صول) من دون تغيرات لحنية تذكر.

وقد اعتمد ما يعرف بالموزع الموسيقى على آلات غربية فى مجملها مثل (الطبول - الجيتارات بأنواعها - الأكورديون). وقد ميز هذا العمل استخدام الجيتارات بشكل إيقاعى يحاكى الطريقة الإسبانية فى الأداء الآلى لهذه الآلة.

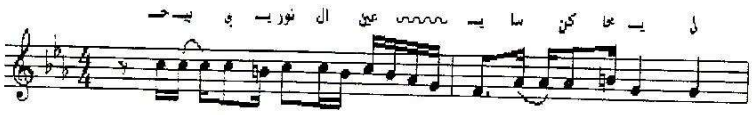
استعراض الأغنية

بدأت هذه الأغنية بصريًا فى أجواء طبيعية حالمة من خلال شلالات، وجسر، وبحيرة، وغروب، وبيت بعيد، وقرية سياحية مصممة على طراز نوبى، ومطرب أو بطل الفيديو كليب، يحمل جيتارًا مترجلاً فى هذه الأجواء، ليستقر فى (القرية النوبية) لتبدأ أحداث الصورة من خلال توقيع المطرب على جدار زجاجى وهمى لينكسر (من خلال خدعة بصرية) ... لتتناوب هذه الجملة الإيقاعية أقدام فتيات جميلات ثم التوقيع على آلات الدف من قبل مجموعة من العازفين إلى عازف على الطبل الكبير Bass Dram لتتزامن مع هذه اللقطات هذه التفاصيل الموسيقية فكانت التفعيلة الإيقاعية كالآتى:



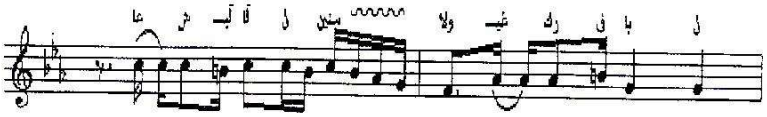
والتى سادت الشكل الإيقاعى للأغنية، من خلال الطبلة الكبيرة Bass Dram والدفوف، من خلال مجموعة من ضاربى الدف. ثم تتحرك الكاميرا فى لقطة قريبة Close على أقدام الفتيات المحلاة (بخلخال)، لنستمع إلى التفعيلة الإيقاعية السابقة نفسها لتتبادل هذه الآلات الإيقاعية التفعيلة وصولا إلى (الجيتارات) ليتواصل المشهد بظهور العارضات Models راقصات تلازم المطرب أو المطربة فى أداء المشاهد الراقصة والتمثيلية فى الفيديو كليب ـ فى ملابس غجرية غربية. ليلتفوا حول المطرب والعازفين (أوكورديون ومجموعة من الجيتارات) لتدور حولهم الكاميرا من خلال مشاهد مقطعة ومستمرة من دون توقف تحاكى النموذج الإيقاعى، الذى تعتمد عليه الأغنية فى صورة تكرار (Loop) - يقصد بهذا المصطلح تكرار مازورة إيقاعية أو مازورة موسيقية بشكل متكرر قد يصل فى بعض الأحيان إلى أكثر من ثلاثين مازورة - ثم يبدأ المطرب بأداء الشطرة الأولى للمذهب كما يلى :

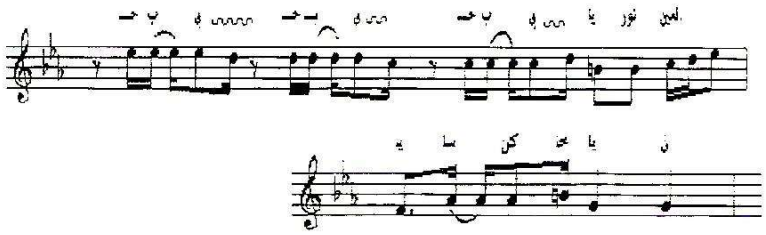
الشطرة الأولى للمذهب

(حبيبى يانور العين ياساكن خيالى)

حيث بدأ الغناء بدون مصاحبة موسيقية من خلال درجة الكردان، وهى الدرجة الرابعة لمقام (حجاز النوى) ليهبط إلى درجة الأساس سلميًا فى كلمة العين لتتضح معالم جنس الحجاز على النوى. ثم يلمس حساس المقام هبوطًا إلى درجة الجهاركاه فى كلمة (ياساكن) ليستقر فى النهاية على درجة الأساس (النوى). جاءت هذه البداية بمشهد تمثيلى للمطرب فاتحًا ذراعية وهو يقف أمام الكاميرا واضعًا إياها خلفه .

بالنسبة إلى الشطرة الثانية من المذهب نجد الجملة اللحنية نفسها للشطرة الأولى تمامًا، ولكن مع تغيير الكلمات فقط ، كما يلى :

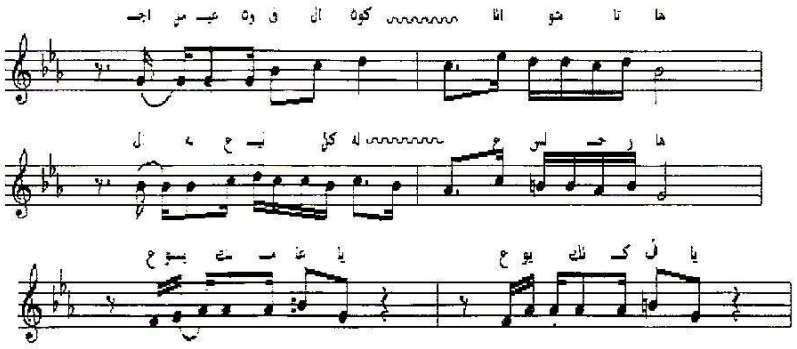
الشطرة الثانية

(عاشق بقالى سنين ولا غيرك...)

لينتهى المذهب بتسليمة غنائية بشكل تتابعى Sequence تتكرر فى نهاية كل كوبليه للعودة إلى المذهب مرة أخرى فى نهاية كل كوبليه :

(حبيبى ... حبيبى ... حبيبى .. يانور العين .... ياساكن خيالى)

الكوبليه الأول

تتـزامن بداية الكوبليـه الأول بصـريًا من خـلال لقطة قـريبـة Close لأوجـه الجميلات من العارضات ، ليكون هذا هو الرابط الوحيد (كعلاقة كلمة بصورة)، ثم تستمر اللقطات تتوالى مظهرة المطرب والعارضات فى حالة رقص باهت وغير منظم ، فى حين كان التكوين الموسيقى لهذا الكوبليه كما يلى:

(أجمل عيون فى الكون أنا شفتها الله عليك الله على سحرها)

بعد اللازمة الموسيقية التى تعزف من خلال آلة الأكورديون بشكل منفرد Solo على خلفية إيقاعية مركبة ومنوعة ليكون الناتج السمعى: هو التفعيلة الإيقاعية الأساسية نفسها لهذا العمل من خلال طريقة غربية واضحة لطريقة عزف الأكورديون حيث يبدأ غناء الكوبليه الأول فى جنس (الكرد) على النوى من البدء من درجة الأساس (النوى) والركوز عليها مما أظهر جنس الكرد بوضوح. والانتقال بسلاسة إلى جنس الحجاز من خلال درجة الماهور (سى بيكار) فى أداء الشطرة الثانية من الكوبليه الأول (عيونك معايا .. عيونك كفاية) كما يلى:

ثم يختتم الكوبليه الأول بالتسليمة التى يعود من خلالها إلى المذهب مرة أخرى وهى المقطع :

(حبيبى حبيبى حبيبى يانور العين ... ياساكن خيالى).

الكوبليه الثانى

يأتى هذا الكوبليه بصريًا من خلال صورة قريبة مائلة للمطرب. لتكون الصورة مركزة فى هذا الكوبليه على المطرب ، وتأتى العارضات والعازفون فى صورة ضبابية من خلفه وهو يتحرك راقصًا، فى حين كان التكوين الموسيقى لهذا الكوبليه كما يلى :

(قلبك نادانى وقال بتحبنى ..... الله عليك الله طمنتنى)

(معاك م البداية وكل الحكاية ..... معاك للنهاية)

جاء الكوبليه الثانى بنفس لحن الكوبليه الأول تمامًا من دون أىّ تغيير أو إضافات تذكر وبالأداء الغنائى نفسه أيضًا، ثم يعود للمذهب لاختتام الأغنية.

الشرح التقنى

جاءت هذه الأغنية من ناحية الشكل Form فى قالب الطقطوقة حيث تكونت من مذهب وكوبليهين. كما أنّ النص الشعرى كان قبل حداثى عربى، إذا جاز التعبير. فلم يتناول الشاعر أىّ أدوات جديدة فى صياغته الشعرية. فجاءت الكلمات بسيطة موزونة ومقفاة، وإن كانت الدلالات الشعرية التى تخاطب المحبوبة، لم تكن تقابلها حبيبة فى المشاهد التمثيلية بل كانت هناك مجموعة من العارضات أو الراقصات بملامح غربية فى ملابس غجرية غربية فى أجواء نوبية تعكس عملية تجاور ما بعد الحداثة العربية، من جهة، وما بعد الحداثة الغربية، من جهة أخرى، تأكيدًا على تجاور الحداثة وما بعدها لدينا ولديهم. كما أن اللحن لم يخرج عن مقامىّ الحجاز والكرد. كذلك فإنّ المتغير الحقيقى والواضح فى هذه الأغنية هو التوزيع الموسيقى الذى استفاد من الشكل الإيقاعى المميز والمتكرر طوال العمل من خلال آلات إيقاعية وأيضًا آلات الجيتار لكى يضفى على العمل شكل Loop أو إحساس بحالة استمرارية فى الإيقاع أو حالة من اللانهائية الإيقاعية.

وهكذا فقد قدم هذا النموذج الفنى الجديد (الفيديو كليب) تفاصيل موسيقية جديدة، وأيضًا نماذج بصرية غنية بالفتيات والألوان والملابس والصخب. ويلاحظ فى أداء المطرب أنه تبع الناتج السمعى الموسيقى بما يتضمنه من لحن وتوزيع. فقد كان الغناء يحاول توصيف الحالة البصرية (أو المشاهد التمثيلية) غير المحددة الأفكار. فقد كان هناك نص شعرى ينادى الحبيبة ويصف جمالها. كما كان هناك لحن وتوزيع راقص لم يعبر عن هذه الحالة أو لم يؤكد على هذه المفاهيم الشعرية، فى حين بدت الصورة والمشاهد التمثيلية المصاحبة للأغنية عبارة عن مجموعة من العازفين والراقصات فى حالة فرح ورقص غير مبررين تأكيدًا على عملية التفكيك ما بعد الحداثى والتجاور والتوازى الأفقى لعرض الفنون، وبخاصة الفيديو كليب، كما قدمناه.

123

ياماقالو

غنـــاء : نوال الزغبى **كلمات :** أكرم عاصى **ألحـان :** محمد رحيم

توزيـع : أمير محروس - يحيى الموجى **إنتـــاج :** عام ٢٠٠٦

إخراج : رندا علم

تظهر هذه الأغنية فى صور أو قصاصات لصور لا يربطها رابط فقرى محدد. وينطبع النص الشعرى والنص الموسيقى لهذه الأغنية بطابع شرقى شعبى. ولكن الفيديو بدأ بمشهد للمطربة وهى تقف على جسر فى شارع مزدحم، وتتعامل مع تقنيات اتصال حديثة (الهاتف المحمول، والحاسوب المحمول). وتظهر بوساطة هذا التعامل الصور المتلاحقة لأفلام "جيمس بوند". إنها نجحت فى ربط الحاسوب الشخصى بشاشات العرض الدعائية الظاهرة فى الشوارع لتعرض المطربة استعراضًا تشارك فيه العارضات أو الراقصات فى ملابس استعراضية على النسق الغربى مرددة المقاطع الأولى من الأغنية. ثم تنتقل إلى المشهد الاستعراضى الآخر فى ملابس شرطية، هى والعارضات لتقدم استعراضًا آخر على مقطع غنائى آخر. وتنتقل مرة أخرى فى مشهد رقص ثنائى مع رجل، يتخلل المشهد مطاردة بينها وبين قوات الشرطة الكبيرة. تنتقل من جديد لمشهد الرقص الثنائى. ينتهى الفيديو بشكل مطول من خلال القبض على المغنية بطلة الكليب بين جمهور غفير وهو يردد هتافات مشوشة. يخلص ذلك كله إلى مشهد ضبابى غير واضح المعالم ولا يحمل أية رسالة محددة.

الشرح التقنى

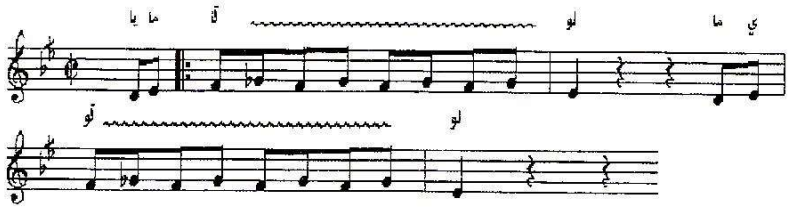
بدأت الأغنية بناتج سمعى Polyrhythm لتفعيلة إيقاعية هى :

مابين آلة الجيتار وآلات البركشن، لتتنامى هذه الآلات والتفعيلة الإيقاعية للوصول إلى ضرب الصعيدى:

والذى بدأ مع صولو الناى المؤدى (للازمة) الغنائية الأولى بشكل آلى تمهيداً لبداية الغناء مباشرة من خلال المذهب بادءًا الكورس بغناء :

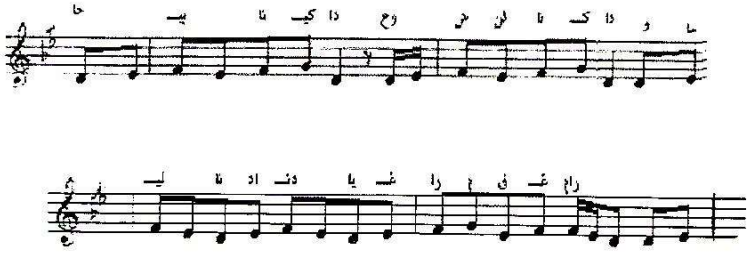
(ياما قالوا ... ما يقولوا)

وقد رصد الباحث فى هذا الجزء ظهور المطربة فى لقطة قريبة ومركزه على وجهها وهى تبدأ الغناء فى حين أنّ البداية كانت للكورس فى جنس الصبا على الدوكا كما يلى :



لتبدأ المطربة فى إكمال ما قد بدأه الكورس للبيت الشعرى :

(حبينا كده .. وهوينا كده ... وملينا الدنيا غرام فى غرام)

فى جنس (البياتى) على الدوكا كما يلى:

وأمّا الشطرة الثانية من المذهب، فتعاد بلحن الشطرة الأولى نفسه، ولكن مع تغيير الكلمات :

(مايعيدوا .... ويزيدو) بدلا من **(ياما قالوا ... مايقولوا)**

مع استكمال المطربة لباقى الشطرة، بنفس لحن :

(حبينا كده وهوينا كده ... ومللينا الدنيا غرام فى غرام)

فضلا عن تغيير الكلمات إلى :

(اللى أنا حساه واللى أنا عشقاه ... فى الحب ياناس ولا فى الأحلام)

فى مقام البياتى.

ثم الركوز على درجة الدوكا وهى أساس المقام وذلك تسليما إلى المذهب مرة أخرى والعودة بسلاسة إلى جنس الصبا فى غناء الكورال :

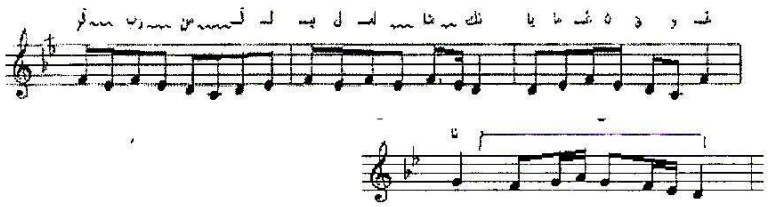
(ياما قالوا.....)

وتتلازم مع هذا الجزء الموسيقى لقطات سريعة للاستعراض الراقص، تتخللها لقطات للمطربة فى ملابس شبابية وهى تركض.

الكوبليه الأول

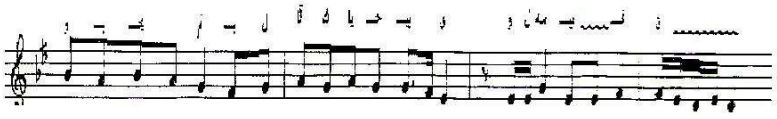
جاء فى مقام البيّاتى بوضوح

(قرب من قلبى اللى عشانك ... ياما غنى وغنى)

حيث يرتكز الغناء على درجة النوى (الغماز). ثم تكمل اللازمة الموسيقية باقى الجنس لترتكز على درجة الدوكا بقفلة تامة لجنس البياتى كما يلى :

تدخل آلة الناى بلازمة قصيرة. ثم تستكمل غناء المقطع :

(وبيحلم بلقاك ياحبيبى ... ولسه بيتمنى)

فى جنس البياتى أيضًا ... حيث الغناء هنا يبدأ من درجة العجم، ثم الهبوط فى تتابع هابط حتى درجة الأساس (الدوكا).

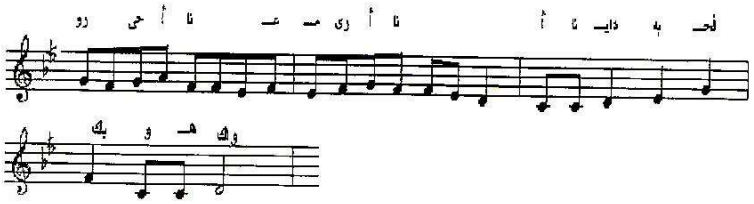


تدخل آلة الكمان بلازمة قصيرة. ثم يعاد الكوبليه مرة أخرى بالشكل اللحنى نفسه مع أداء لازمة الناى فى أوكتاف أعلى، وفى أداء اللازمة تستبدل آلة الأوكورديون بآلة الكمان وتتلازم مع هذا الجزء الموسيقى لقطات سريعة متلاحقة لوجه المطربة والعارضات، وأيضًا لسيارات شرطة متسارعة فى سياقات بصرية غير منطقية تمامًا.

ثم تؤدى المطربة مقطع :

(روحى أنا .... عمرى أنا .... أنا دايبة فى حبك وهواك)

فى جنس البياتى أيضًا ولكن مع تنويع اللحن والركوز على الدوكا .



ثم يأتى المقطع التالى :

(ماانت أنا آه يا أنا... أنا ملكك وهوايا هواك)

بنفس لحن المقطع السابق تمامًا ليستكمل الغناء من دون توقف. ويعاد المذهب مرة أخرى باللحن نفسه من كل من الكورس والمطربة ولكن بتغيير فى الكلمات. فالكورس يغنى : **(على نارى .. آه يا حبيبى)**

وهو نفس لحن : **(ياما قالوا ... مايقولوا)** فى المذهب.

وأمّا المطربة فتؤدى : **(بستنى كده ... وفى قلبى كده ..... إلخ)**

بنفس لحن : **(حبينا كده .. وهوينا كده)**

الذى غنته فى المذهب أيضًا. كما تزامنت هنا مع هذا الجزء لقطات للمطربة والعارضات فى تبادل مستمر ولكن فى زى شرطة (فضلا عن بعض الإيحاءات المعينة المستترة فى حركة العارضات وحركة المطربة).

ويتوقف الغناء من خلال التأكيد الإيقاعى لضرب الصعيدى وتنويعات لحنية على اللحن الأساسى من خلال آلات الأكورديون، تتخللها جملة لحنية لآلات النفخ النحاسى Brass section، تتكرر عدة مرات خلال الأغنية كما كانت تأتى هذه الجملة بالتوازى مع الأجزاء الغنائية أو الموسيقية التى كانت تؤدى فى مقام الصبا والبياتى.

كما كان هناك تصوير غنائى من خلال آلة الربابة. للحن الأساسى نفسه لتنتهى الأغنية من خلال إعادة المذهب، للكورال والمطربة بمصاحبة آلة الربابة والمزمار

البلدى اللذين كانا يؤديان التفعيلة الإيقاعية الأولى، لتختتم الأغنية من دون تمهيد أو ركوز واضح على جنس الصبا لتكون القفلة الفعلية أيضًا من خلال الآلات الإيقاعية والموسيقية.

استنتاجات نهائية

إن هذه الأغنية وإن بدت موزونة إلا أنها تتضمن غير قليل من صور الخلل العروضى (موسيقا الشعر) فضلاً عن النثرية الغالبة على النص الذى انطبع بطابع مصرى ريفى (برغم أنّ مؤلف هذه الكلمات لبنانى الجنسية)، كما جاء اللحن فى مقامى الصبا والبياتى، وهما من المقامات الشرقية النادرة فى الفيديو كليب، وذلك لصعوبة إضافة تركيبات هارمونية تتفق وهذه المقامات وفقًا لطبيعتها الشرقية التى تعتمد على ثلاثة أرباع الدرجة الموسيقية. كما لاحظ الباحث فى توزيع هذا العمل بساطة معينة عمد إليها الموزع للأسباب التى سبق أن أشرنا إليها، مع أن وجود آلات النفخ النحاسية فى بعض مواضع الأغنية قد ورد فى التحليل الموسيقى من غير توظيف، ويتناقض مع الطبيعة الموسيقية لهذه الأغنية.

وجاءت الصورة من خلال اللقطات السريعة المتلاحقة سواء للعرض الراقص من قبل العارضات والمطربة فى ملابس مختلفة وكثيرة، أو من خلال المطاردات بين المطربة والشرطة أو الرقص الثنائى مع رجل بشكل غير مفهوم.

يخلص الباحث فى النهاية إلى استنتاج أنّ هذه الأغنية مطبوعة بطابع شرقى ريفى، أدّاها وكتب كلماتها لبنانيون، ولحنها ووزعها مصريون، وتم تصويرها فى لبنان. كما ارتدى المؤدون ملابس غربية استعراضية، وأيضًا ملابس الشرطة الأمريكية. وقد استخلص الباحث أنّ بعض الأعمال الفنية المعاصرة قد تحولت إلى تنويع من دون التنسيق. فقد عكس هذا الفيديو كليب تنويعات متعددة لأشكال فنية تنبع من منابع مختلفة. وتكشف هذه التنويعات السمات المختلفة لما بعد الحداثة (كالتجاور، والتوازى، والتسطيح، والتفكيك)، وقد أسهمت فى ذلك مكونات الوضع الراهن المعاصر عامة، وتجاوز الحدود الوطنية الضيقة خاصة.

المراجع:

١- حسن سيد، القاموس الموسيقى، المركز الثقافى للتعليم والتطوير المصرية، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ .

٢- د. أحمد زايد: تناقضات الحداثة فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥ .

٣- أميمة عبد الرحمن محمد: ما بعد الحداثة وبنية النص المعاصر - دراسة فى مجموعة أوتار الماء لمحمد المخزنجى، مجلة فكر وإبداع، الجزء الثالث والثلاثون، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، أبريل ٢٠٠٦ .

٤- د. إسماعيل صبرى عبد الله، توصيف الأوضاع العالمية المعاصرة، أوراق مصر ٢٠٢٠، منتدى العالم الثالث، ع ٣، مكتب الشرق الأوسط، القاهرة، يناير ١٩٩٩ .

٥- أنتونى جيدنز: مقدمة نقدية فى علم الاجتماع، ترجمة: أحمد زايد وآخرون ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢ .

٦- بام موريس: الأدب والنسوية، ترجمة: سهام عبد السلام ، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ .

٧- صلاح قنصوة: نظريتى فى فلسفة الفن، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ .

٨- محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، العدد ٦٢، ٢٠٠٣ .

٩- محمد حسام الدين: الإعلام وما بعد الحداثة : الأسس النظرية والتطبيقات الاتصالية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥ .

١٠- محمود كامل: القصبجى: حياته وأعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١ .

١١- ميشيل وين: حرفيات السينما، ترجمة : حليم طوسون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠ .

١٢- ناهد أحمد سيف فتح الله: حركة ما بعد الحداثة وانعكاساتها فى الفكر الاجتماعى فى مصر، رسالة ماجستير (غير منشورة)، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة القاهرة، أبريل ١٩٩٩ .

١٣- نك كاى: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة : نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩ .