ما بعد الحداثة
وعمولمة الثقافة والإعلام

راشد مصطفى

ما بعد الحداثة
وعمولمة الثقافة والإعلام

راشد مصطفى

ISBN 9789776597282
Deposit number:67676/2021

© Willows House 2021

الطبعــة الأولــى: 2021 منشورات ويلوز - جوبا / القاهرة

جميـع حقـوق النشـر محفوظـة للناشـر، ولا يحـق لأي شـخص أو مؤسسـة أو جهـة، إعـادة إصـدار هـذا الكتـاب، أو جـزء منـه، أو نقلـه، بـأي شـكل أو واسـطة مـن وسـائط نقـل المعلومـات، سـواء أكانـت إلكترونيـة أو ميكانيكـة، بمـا في ذلـك النسـخ أو التسـجيل أو التخزيـن أو الاسـترجاع، دون إذن خطّـيّ مـن الناشر.

All copyrights are reserved to the publisher, and no person, institution or entity has the right to reissue this book, or part of it, or transfer it, in any form or medium of information transmission, whether electronic or mechanical, including copying, recording or storing Or, without written permission from the publisher

جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي النَّاشر

Willows House
منشـــورات
ويلوز هاوس

جنوب السودان، جوبا، كاتور، مربع ٨ جوار مركز جبران

www.willowshouse.net
www.jubabok.com
gatawillow@gmail.com
gmail.com@willowshouse3
+211927302302

ما بعد الحداثة
وعمولمة الثقافة والإعلام

راشد مصطفى

Willows House
منشـــورات
ويلوز هاوس

نحو تحديد الوضع ما بعد الحديث

لا يوجد مصطلح زلِق في عالمنا المعاصر ومتشعِّب الدلالات والجذور مثل مصطلح ما بعد الحداثة Post Modernism، ففي الوقت الذي ارتبط فيه بحركة فكريَّة فلسفيَّة قويَّة في أثناء ستينيَّات وسبعينيَّات القرن العشرين بين فرنسا وإيطاليا، وارتبط بأسماء فلاسفة كبار أمثال «جورج باتاي» (1897 1962–)، «ألكسندر كوجيف» (1902 – 1968)، «فرانسوا ليوتار» (1924 – 1998)، «ألان بلوم» (1930 – 1992)، و «جياني فاتيمو» (1936) وغيرهم من فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، يمكن القول أيضًا إن «الفضل في استعمال مصطلح ما بعد الحداثة يعود إلى المؤرِّخ البريطاني «أرنولد توينبي» (1889 – 1975) سنة 1947 في كتابه «دراسات تاريخيَّة»، حيث وصف المجتمع الغربي باللاعقلانيَّة والفوضويَّة واللامعياريَّة، وذلك بسبب أفول دور البرجوازيَّة في التحكُّم بتطوُّر الرأسماليَّة الغربيَّة منذ نهاية القرن التاسع

عشر، وحلول الطبقة العاملة الصناعيَّة محلها، وهو ما رآه انقلابًا بل انحطاطًا للقيم البرجوازيَّة التقليديَّة»[1] (بغورة، الزوَّاوي. 2009. ص13) أو القيم التي شيَّدت صروحها العلميَّة والفلسفيَّة حقبة الحداثة الأوروبيَّة.

فإذا «كانت ما بعد الحداثة في جانبها الفكري تُمثِّل فلسفة الربع الأخير من القرن العشرين، فإنَّها قد طرحت قضية العقل والعلم والتاريخ والحُريَّة طرحًا نقديًّا جذريًّا وجديدًا مقارنة بالحداثة والتنوير؛ عليه فإنَّ السؤال الذي يعنينا تحليله والإجابة عنه هو: ما طبيعة هذا النقد الذي أجرته ما بعد الحداثة للحداثة والتنوير؟ وكيف مثَّلت الأنطولوجيا التاريخيَّة هذا النقد؟»[2] (بغورة، الزَّواوي. 2009. ص13). وإذا كان «مصطلح ما بعد الحداثة بمعنى تجاوز الحداثة يطعن حقيقة الأمر في مصداقيَّة التوجه الحداثي نفسه نحو المستقبل، وفي سعيه الدائب لإعادة اكتشاف أُسس الفكر والممارسة. فتيار ما بعد الحداثة بهذا المعنى يُمثِّل معارضة لتيار الحداثة وتشكيكًا في شرعية

(1) - د. الزواوي بغورة - ما بعد الحداثة والتنوير: موقف الأنطولوجيا التاريخيَّة دراسة تاريخيَّة - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الأولى - 2009.

(2) - المصدر نفسه ص13.

تصـوُّره الـذي يرمـي إلـى إحـلال الجديـد المشـروع، محـل القديـم المرفـوض»[1] (كاي، نـك. 1999. ص5) مـن أفكار الحداثـة. وذلـك لأنَّ «فكـرة ما بعـد الحداثـة Post Modernism ظهـرت نتيجـة الوعـي بأزمـة الأُسـس التـي أعلنتهـا الحداثـة ومشـروع التنويـر، وذلـك منـذ بدايـات القـرن العشـرين، وهـو مـا كشـفت عنـه العلـوم الطبيعيَّـة، خاصـة علـوم الفيزيـاء ونظريَّـة الكـم Quantum Mechanic التـي أدخلـت فكـرة الاحتمـال في مقابـل الحتميَّـة، ومبـدأ عـدم اليقيـن Incertitude الـذي قـال بـه «هاينزنـبرج». كمـا ظهـرت في مجـالات علميَّـة كالهندسـة الجانبيـة أو «الجيوميـتري فراكتيـل» Geometry Fractal، ونظريَّـة الكـوارث Theory Of catastrophe لـ«رينيـه تـوم»، وكذلـك في انهيـار المشـروعات الغربيَّـة الكـبرى: مشـروع دولـة الرفـاه في الغـرب، والمشـروع السـوفيتي، ومشـروع التنميـة في بلـدان الجنـوب أو العالـم الثالـث وتعاظم قـوى الإنتـاج التكنولوجيَّـة أو التقنيـة وآثارهـا المُدمِّـرة علـى البيئـة والإنسـان، وخاصـة الأسـلحة الكيماويَّـة والذريَّـة، وحـدوث حربيـن عالميتيـن، واسـتعمال التكنولوجيـا في إبـادة

(1) - نـك كاي – مـا بعـد الحداثيَّـة والفنـون الأدائيَّـة – ترجمـة نهـاد صليحـة – الهيئـة المصريَّـة العامـة للكتاب – الطبعـة الأولى – 1999.

جنس بعينه، وهو ما تجسَّد في المحرقة النازيَّة»[1] (بغورة، الزَّواوي. 2009. ص15). إذن فمن الناحية التاريخيَّة يمكن القول «إنَّ ما بعد الحداثة تعني المرحلة اللاحقة للحداثة التي انتهت بانتهاء الحرب العالميَّة الثانية. وعليه فإنَّ ما بعد الحداثة، سواء نظرنا إليها كحقبة تاريخيَّة أو كتجربة ثقافيَّة أو كحالة فكريَّة فإنَّها تعود عمومًا إلى ما بعد الحرب العالميَّة الثانية، وما صحبته تلك الحرب من نتائج وآثار على الوعي الأوروبي، دفعه إلى إجراء عمليَّة نقديَّة شاملة وجذريَّة لمشروع التنوير والحداثة، وأنَّها ظهرت في شكلها الفلسفي في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، كتوجه فلسفي له فلاسفته وأنصاره ونقاده وخصومه»[2] (بغورة، الزَّواوي. 2009. ص14).

من جهة أخرى «انتشر المصطلح في الأدب الأمريكي، وأصبح في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين مصطلحًا مقبولًا في عدد من المجالات المعرفيَّة، وخاصة في الهندسة المعماريَّة. يقول «جينكس» في كتابه «عمارة الكون الوثَّاب»: إن الهندسة المعماريَّة الحديثة قد ماتت

(1) - الزواوي بغورة – مصدر سابق.

(2) - الزواوي بغورة – مصدر سابق.

في سان لويس بولاية ميسوري يوم 15/ 7/ 1972 في الساعة الثالثة واثنين وثلاثين دقيقة؛ تاريخ تفجير العمارة الوظيفيَّة»[1] (بغورة، الزَّواوي. 2009. ص13) أمَّا في كتابه «ما بعد الحداثة: الكلاسيكيَّة الجديدة في الفن والعمارة» (لندن 1987) يُقدِّم لنا «تشارلز جينكس» (1939 – 2019) عرضًا مطوَّلًا مستفيضًا لمنتجات ما بعد الحداثة في هذا المجال، وهُناك رأي طريف يرى أن نهاية مرحلة الحداثة وبداية مرحلة ما بعد الحداثة جاءت في تمام الساعة الثالثة والنصف مساء يوم 15 تموز يوليو 1972، عندما فُجِّرَ مجمَّع سكني يُدعى «برويت إغوي» في مدينة سانت لويس بولاية ميسوري الأمريكيَّة، والذي كان يُمثِّل ذروة المعمار الحداثي والتصميم الوظيفي، فالمشروع غلبت عليه مسحة من الغربة، فلم يُنظر إليه على أنَّه يصلُح للسُكنى البشرية، فضلًا على أنَّه كان كئيبًا ويعجُّ بالجرائم. لكن الأهم كان طريقة التخلُّص من المبنى – النَّسف – التي كانت مثالًا على النسق الفكري والنموذج الأساسي لما بعد الحداثة، فالنظرة الحداثيَّة إلى العالم بنت أنظمة مصممة بشكل منطقي وجد البشر أنه من

(1) - الزَّواوي يغورة – مصدر سابق.

الصعب السُكنى فيها. وهذه الطريقة في الهدم بالنسف طالت الفلسفات وطُرق الحياة بأكثر ممَّا طالت الأبنية»[1] (حسام الدين، محمَّد. 2008. ص52). أمَّا في ميدان العلوم الاجتماعيَّة فقد «استعملته المدرسة الاجتماعيَّة البريطانيَّة، ووظَّفته على الأقل في مبحث سوسيولوجي تحت اسم علم اجتماع ما بعد الحداثة Post Modern Sociology لدى «سكوت لاش» (1945)، «ديفيد هارفي» (1935)، «آنتوني جيدنز» (1938)، «مايك فيذرستون»، و»كولين كمبل» (1934) وغيرهم، ممن حاولوا التخلِّي عن مفاهيم ونظريَّات علم اجتماع الحداثة، وقاموا بتأويل أعمال ماركس، والاستفادة من ثورة المعلوماتيَّة والدفاع عن مجتمع خالٍ من الطبقات والثقافات المهيمنة، مع القول بنهاية الأيديولوجيا. وجرى تداوله في فرنسا في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، تحديدًا في سنة 1979، عندما استعمله الفيلسوف «جان فرانسوا ليوتار» في كتابه الذي أصبح نصًّا تأسيسيًّا وهو «الوضع ما بعد الحداثي»، ثم أُعتُمِدَتْ الكلمة في قاموس لاروس كملحق سنة 1981

(1) - د. محمد حسام الدين إسماعيل - الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصِر - مركز دراسات الوحدة العربيَّة - بيروت - الطبعة الأولى - 2008.

(بغـورة، الـزَّواوي. 2009. ص13).

في كتابـه «حـال الإنسـان في عصـر مـا بعـد الحداثـة: تقريـر عـن المعرفـة» (مانشسـتر 1984) «يصـف ليوتـار الثـورة النقديَّـة التـي أتـت بهـا الحداثـة في سـعيها لاكتشـاف الأُسـس والقواعـد، باعتبارهـا صراعًـا بيـن مذهبيـن مختلفيـن مـن مذاهـب المعرفـة البشـريَّة، فبينمـا يتبنـى مذهـب الحداثـة رؤيـة كليَّـة شـاملة تؤمـن بوجـود قصَّـة أساسـيَّة وراء كل القصـص تشـرح معناهـا الحقيقـي، تُعبِّـر مـا بعـد الحداثـة عـن نفسـها في صـورة إدراك للطبيعـة النسـبيَّة لـكل مذاهـب المعرفـة. يقـول ليوتـار: سـوف أطلـق مصطلـح الحداثـة علـى أي فـرع مـن فـروع المعرفـة يسـعى إلـى اكتسـاب شـرعيَّته بنفسـه مـن خـلال افـتراض «خطـاب شـارح» Meta discourse يُمثِّـل إطـاره المرجعـي، وسـوف أتوخـى التبسـيط الشـديد فأُعـرِّف مـا بعـد الحداثـة بأنَّهـا التشـكيك في أُسـس كل النظريَّـات أو القصـص الشـارحة Meta Narratives (كاي، نـك. 1999. ص23). ويعتمـد ليوتـار في تمييـزه بيـن التياريـن علـى فكـرة «أن المعرفـة بـكل فروعهـا بمـا في ذلـك المعرفـة العلميَّـة، تسـتمد شـرعيَّتها أوَّلًا وأخيـرًا مـن مجموعـة القواعـد التـي

يتَّفـق عليهـا المشـاركون في كل «لعبـة لغويـة» Language Game، وهـي قواعـد تحقِّـق اسـتمرارها مـن خـلال عمليَّـة نقـل المعرفـة نفسـها وإعـادة تلقيهـا، والمعرفـة بهـذا المعنـى تعتمـد في كل فـرع مـن فروعهـا على أسـاس مـن السـرد، لـذا فهـي معرفـة سـرديَّة Narrative Knowledge؛ ذلـك لأنَّ المعرفة بأنواعهـا كافـة تعتمـد على شـرعيَّتها على مجموعـة مـن القيـم والمعتقـدات التـي تبنيهـا وتدعمهـا عمليَّـة سـرد تشـتمل على علاقـة تفاعـل دائـم بيـن المرسـل والمتلقي. وفي هـذا السـياق يرصُـد ليوتـار جانبيـن للسـرد همـا: الصـورة Figure، أي الصـورة التـي يتحقَّـق عليهـا حـدث السـرد أو القَّـص نفسـه والعوامـل التـي تنتجـه. والخطـاب Discourse، ويعنـي بـه كيفيَّـة عـرض الأحـداث Representation وتحديـد معانيهـا التـي يعتمـد عليهـا السـرد نفسـه. ولمَّـا كانـت الحداثـة تعتمـد في اكتسـاب شـرعيَّتها على افتـراض وجـود نص شـارح تسـتند إليـه، فإنَّهـا لهـذا السـبب تحديـدًا تميـل إلـى إخفـاء طبيعتهـا المصنوعـة (أي حـدث السـرد نفسـه الـذي ينتـج القصـص) فتؤكِّـد بذلـك جانـب الخطـاب في السـرد على حسـاب جانـب الصـورة» (كاي، نـك. 1999. ص23). لكـن على العكـس

تمامًا من هذا التوجُّه الحداثي «تتميَّز ما بعد الحداثة بوعيها بحدث السَّرد الذي ينتج نصوصها وإدراكها للجانب النسبي في أي سرد. من هذا المنظور تمثِّل ما بعد الحداثة نقطة صراع ما بين المذاهب والنظريَّات المختلفة يتبلور فيها الوعي بالصورة، أي بالطبيعة النسبيَّة المصنوعة لفعل السرد، ليدحض ادِّعاء الخطاب بعالميَّة دلالته وشرعيَّته المُطلقة. إن ما بعد الحداثة هي لحظة الانتفاء الكامل لأيِّ ادِّعاء من جانب أي صيغة سرديَّة. إنَّها اللحظة التي تستحوذ فيها القصَّة الصغيرة Little Narrative على القصة الكبيرة Grand Narrative، وتطيح بمفهوم القصة الجامعة الشاملة الحقيقيَّة لصالح أي قصَّة تمثِّل عددًا لا نهائيًّا من القصص الممكنة، والتي تناقض دائمًا تكريس دلالتها بطرق مألوفة»[1] (كاي، نك. 1999. ص24).

طرح الإيطالي (جياني فاتيمو) مصطلح ما بعد الحداثة Post Modernity أيضًا في كتابه الهام نهاية الحداثة The Of Modernity الذي نشرته مطبعة جامعة أكسفورد عام 1988. وفي هذا الكتاب يرى

(1) - نك كاي – ما بعد الحداثيَّة والفنون الأدائيَّة – ترجمة نهاد صليحة – الهيئة المصريَّة العامة للكتاب – الطبعة الأولى – 1999.

فاتيمو أن الحداثة هي حالة أو توجه فكري تُسيطر عليه نزعة رئيسيَّة، فحواها أنَّ تاريخ تطوُّر الفكر الإنساني يُمثِّل عمليَّة مطَّردة تتنامى، وتسعى قدمًا نحو الامتلاك الكامل والمتجدِّد لأُسس الفكر وقواعده، لكن «خيرٌ لنا أن ننظُر إلى سيرورة ما بعد الحداثة، بمنزلة رد فعل على سيرورة التاريخ كما في وصف ألكسندر كوجيف. فانطلاقًا من فرضيَّاته حول أزمتنا التاريخيَّة يمكننا أن نتوصَّل إلى ثلاثة استنتاجات لا يقل الواحد في معقوليَّته عن الآخر، ويُمثِّل كل واحد منهما أحد الطُرق البديلة التي اتخذتها مسارات ما بعد الحداثة: أولًا يمكننا أن نتفق مع «ريمون كونو» أنَّه يجب علينا أن نتبنى موقفًا من الاستكانة الهازلة في مواجهة عالم لا معنى له. فالفكرة هي أن نستمتع بصفو الحياة ونقضي أوقاتنا في المرح والضحك في عالم لا شيء فيه جديد يستحق الذِّكر، وهذا الموقف هو أكثر ما يبيِّن احتفال ما بعد الحداثة بالعبث. إنَّه موقف يغتبط بالتناقض المقصود والتفكُّك والتشتُّت والترقيعيَّة والسطحيَّة اللامحدودة. إنَّه الموقف ذاته الذي يعكسه الأدب والسينما وأشرطة الفيديو والنقد

الأدبي وفن العمارة والأزياء، حتى التحليل النفسي. فعلى سبيل المثال يُحاكي فن العمارة ما بعد الحديثة أشكال الماضي المجيدة كالأعمدة الدُوريَّة والقِباب البيزنطيَّة والأقواس القوطيَّة التي تجتمع في اتحاد عابث، مناقض لمبادئ المعمار الكلاسيكي مثل المنفعة والكفاية التي تأسست عليها العمارة الحديثة» (دروري، شادية. 2017. ص309) وقد عكس مصمم الأزياء الشهير «جان بول جوتييه» مهندس أناقة القرية الكونيَّة هذا التوجُّه الجديد لما بعد الحداثة، إذ اجتمعت في تصميماته «خواتم الأنف الهنديَّة، مع الوشم الإفريقي، وشَعر الإسكيمو، وبنطالات الحرير، والجواهر القبليَّة، والرسم على الأجساد، معبِّرةً عن شوق مبتور وحنين إلى جذور بعيدة»[1] (دروري، شادية. 2017. ص309). لكن من الناحية الفلسفيَّة وعبر دراسة مقارنة لأفكار ومفاهيم ما بعد الحداثة خصوصًا بين «كوجيف» و«باتاي»، يمكن القول أيضًا أن «باتاي بأخذه افتراضات كوجيف وقيمه إلى نهاياتها المنطقيَّة، يصبح والد ما بعد الحداثة. باتاي هو المفتاح لفهم أكثر

(1) - شادية دروري - خفايا ما بعد الحداثة ودور ألكسندر كوجيف فيها - ترجمة موسى الحالول - دار الحوار للنشر والتوزيع - سوريا اللاذقيَّة - الطبعة الأولى 20017.

جوانب ما بعد الحداثة غموضًا، من قبل طبيعتها المفنِّدة لذاتها، جنونها الديونيسيوسي، ورومانسيَّتها السوداويَّة.

لم يكن باتاي يحتل منصبًا أكاديميًّا، بل كان قيِّمًا على مكتبة، وكان مثل «كوجيف» كاتبًا غزير الإنتاج. فهو مؤسس المجلة الفرنسيَّة الشهيرة Critique ومجلة Acepbale وغيرهما. كان له دور أساسي فيما يُسمى بكليَّة علم الاجتماع مع «روجيه كايواه» و«بيير شكلوفسكي» و«ميشيل ليريس». ظهرت أعماله في اثني عشر مجلدًا. إن الاهتمام الغامر بعمل باتاي مرتبط بالإدراك المتنامي لأثره الهائل على هذه الحركة. فلقد اعترف بفضله العميق كبار فلاسفة ما بعد الحداثة؛ أمثال «ميشيل فوكو» و«جاك دريدا»، ووصفه «هايدجر» بأنَّه «واحد من أفضل العقول في فرنسا»[1] (دروري، شادية. 2017. ص162). وختامًا يمكن القول إنَّ قوَّة ما بعد الحداثة الآسرة وأثرها على العالم مع نهاية القرن العشرين، كمنت في قدرتها على الظهور بمظهر المُحرِّر للمخبوء والمكبوت والمهزوم والمسحوق في التاريخ الأوروبي الحديث،

(1) - شادية دروري – خفايا ما بعد الحداثة ودور ألكسندر كوجيف فيها – ترجمة موسى الحالول – دار الحوار للنشر والتوزيع – سوريا اللاذقيَّة – الطبعة الأولى 20017.

وأنَّها في ذات الوقت أجرت مراجعة جذريَّة لدور العقل في التاريخ، وعلاقة مصير الحداثة نفسها بوقوعها تحت سيطرة هذا العقل وقوَّاه النفعيَّة. ولقد كان الوصف الذي أجراه «ليوتار» للوضع ما بعد الحديث، هو أكثر تمثيلًا لقاعدة تنافس ألعاب اللُّغة في عصر ما بعد الحداثة. فالمثال التوضيحي لـ«الوضع ما بعد الحداثي» بحسب «ليوتار»: «يمكن أن يكون مدينة مقسمة إلى عدة أحياء. كل حي له قوانينه (ألعاب اللغة)، وهذه القوانين هي التي تمنحه هويته. على سبيل المثال: يمكن لأحد الأحياء أن تكون له قوانينه القائمة على الملكية، وآخر يمكن أن تكون له قوانينه القائمة على الطبقة، وآخر يمكن أن تكون له قوانينه القائمة على القوَّة والجنس. وتثور المشكلات القانونية في المدينة في حالات حدوث جريمة على الحدود بين الأحياء. وفي كل حالة، فإن الحكم طبقًا لقوانين أحد الأحياء سيزعج سكان حي آخر، وما يجعل المدينة بعد حداثية هو عدم وجود طريقة لتجنب تلك الصراعات بين الأحياء، أو طريقة لحل الصراع بشكلٍ مقبول من جميع الجوانب. في المدينة بعد الحداثية، ليس ثمة إمكان

لوجود حاكم خيِّر يوحِّد جميع الأحياء تحت قانون واحد عادل. وبدلًا من ذلك، ولكي يتحقق السلام للمدينة، ينبغي لذلك الحاكم أن يُخضِع بعض الأحياء أو كلَّها»[1] (وليامز، جيمس. 2003. ص49).

(1) - جيمس وليامز - ليوتار: نحو فلسفة ما بعد الحداثة - ترجمة إيمان عبد العزيز - مراجعة: حسن طلب - المشروع القومي للترجمة - القاهرة - العدد 602 - الطبعة الأولى - 2003.

مفهوم الثقافة في عصر ما بعد الحداثة

إن أي محاولة لتحديد مفهوم الثقافة في فلسفة ما بعد الحداثة تقتضي بالضرورة مقارنة الاختلاف الذي أحدثته هذه الأخيرة في مفهوم الثقافة الحديث، الذي شاع في حقول المعرفة الإنسانيَّة المختلفة وتحديدًا حقل الأنثروبولوجيا، والوارد ضمن كتاب «إدوارد تايلور» الموسوم «الثقافة البدائيَّة» 1871، أو تعريف «روبيرت بيرستد» الوارد في كتابه الموسوم «النظام الاجتماعي» 1963 وكلاهما متشابهان. فالأوَّل عرَّف الثقافة على أنَّها «الكُل المُركَّب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون، والقانون، والعُرف، وغير ذلك من الإمكانيَّات أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوًا في المجتمع»، والثاني عرَّفها على أنَّها «ذلك الكُّل المُركَّب الذي يتألَّف من كُل ما نُفكِّر فيه أو نعمله أو نمتلكه كأعضاء في المجتمع».

ولفهم المراجعة الجذريَّة التي أجرتها ما بعد الحداثة في

مفهوم الثقافة في حقل العلوم الإنسانيَّة المختلفة،

ينبغي أن نتذكَّر ما أوردناه بالأعلى؛ أنَّ هذا التوجُّه الجديد يطعن حقيقة الأمر في مصداقيَّة التوجه الحداثي نفسه (امتلاكه للمفهوم بشكل جذري) ويسعى إلى إعادة اكتشاف أُسس الفكر والممارسة من خلال مراجعة علاقة مفهوم الثقافة في مقابل الطبيعة البشريَّة للإنسان البدائي قبل امتلاكه للثقافة، ومن ثمَّ دراسة ما تبقى من هذه الطبيعة بعد قرون طويلة للحداثة سمتها الرئيسيَّة استبداد العقل وإنكار الأسطورة وروتنة العالم كما في مصطلح «كوجيف». ولفهم طبيعة هذا التحوُّل الذي تفشى بطُرق مختلفة بين فرنسا وأمريكا، وتسيَّد حقل العلوم الإنسانيَّة في النصف الثاني من القرن العشرين، لا بُدَّ من استعادة مواقف بعض مؤسسي هذا الاختلاف أمثال (كلود ليفي شتراوس) وحواره مع «ألكسندر كوجيف» من جهة، وفهم واستيعاب العلاقة بين «كوجيف» و«جورج باتاي» من الجهة الأخرى، حتى تتضح الكيفيَّة التي وصل بها فكر «كوجيف» نفسه إلى الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة، وغذَّى بصورة مباشرة وهم «الدَّولة الكونيَّة المتجانسة»

ومفاهيم «الإنسان الأخير» و «نهاية التاريخ».

التقى «كوجيف» «شتراوس» في برلين، في العشرينيات من القرن العشرين، عندما كان كلاهما مهتمًّا بدراسة الفكر الديني. انتقل «كوجيف» إلى باريس عام 1929، ولحقه «شتراوس» إليها عام 1932 بعد أن حصل على منحة «روكفلر». وفي تلك السنة حضر «كوجيف» و«شتراوس» حلقة دراسيَّة حول كتابات «هيجل» الدينيَّة المُبكِّرة، وكان يدير الحلقة «ألكسندر كوريه» في «المدرسة التطبيقيَّة للدراسات العليا». ثمَّ عاد إلى كوجيف وبدأ محاضراته الشهيرة حول «هيجل» في حلقة علميَّة مميَّزة شهدها معظم فلاسفة ونقاد ما بعد الحداثة نفسها من الجيل اللاحق. لكن وقبل التوسُّع في دراسة الأثر الذي أحدثته فلسفة ما بعد الحداثة في مفهوم الثقافة، علينا أوَّلًا أن نبدأ بمقاربة «أليين بلوم» لمفهوم الثقافة الما بعد حديثة. يقول بلوم: إن «الثقافة هي مرادف للتاريخ والحضارة والمجتمع المدني والوطن والمدنيَّة، أو ما يُفضِّل بلوم تسميته «أفق الكهف». إذ يرى بلوم أن منشأ كلمة ثقافة حديث نسبيًّا، إذ جاءت كردَّة فعل على المجتمع العقلاني المبرمج

الذي أنتجه فكر عصر التنوير. ولقد وجَب على الفلاسفة المناهضين لأفق التنوير أمثال «جان جاك روسو»، وبعده «نيتشه» أن يبتكروا مصطلحًا جديدًا، لأنَّ الحضارة دنستها عقلانيَّة التنوير. ولهذا فالثقافة هي إعادة اكتشاف للحكمة القديمة من قبل نقاد التنوير»[1] (دروري، شادية. 2017. ص247). ومن جهة العلاقة بين الطبيعة والثقافة يضيف بلوم أن «هدف الثقافة هو إعطاء الإنسان كرامة، وذلك برفعه فوق سويَّة الحيوانات. فهي تعلِّمه أن يحتقر ذاته وتوحُّشه، وأن يعشق شيئًا مهيبًا جليلًا. فالثقافة تحدِّد ما هو مقدَّس عند قوم ويستحق الركوع أمامه، وهي تُعلِّم معنى القيمة والتفاهة، الشرف والاحتقار، الحب والكراهيَّة، وهذه مسائل لا تخُص العقل. فالفطرة والعقل لهما سمات كونيَّة، في حين أن الثقافة تمتاز بخصوصيَّتها. فالثقافة لا هي عقلانيَّة ولا هي فطريَّة، ونحن لا نستطيع الاختيار بين الثقافات على أساس العقل أو الفطرة، وتعدُّد الثقافات سيؤدي بالضرورة إلى التصارع فيما بينها، وهذا الصراع لا يمكن حلُّه بالوسائل العقلانيَّة. لهذا لا يكفي أن تشنَّ الثقافة حربًا على الفوضى والفطرة والتوحُّش، بل أن

(1) - شادية دروري

تشن حربًا على الثقافات الأخرى، وعليها أن تهزمها لكي يُكتَب لها النصر»[1] (دروري، شادية. 2017. ص249) أو أرادت أن تصير «ثقافة كونيَّة» كما في حال ادعاءات الحداثة المتكرِّرة. فعلى الرغم من أنَّ سؤال العلاقة بين الطبيعة والثقافة ومحاولة تعريف هدف الثقافة كانت هي القضيَّة المركزيَّة في الأنثروبولوجيا مع «شتراوس» في «نظريَّة الأُعطية» أو المنح في مقابل الاستئثار بالملكيَّة. ولقد وجدت هذه النظريَّة اهتمامًا كبيرًا في حقل الأنثروبولوجيا بعد ذلك، فإنها مع بلوم هنا تؤكِّد ذات المنحى الذي ذهب إليه «شتراوس» قبلًا واختلف فيه «باتاي» حول النتائج بعد التسليم بصحَّة المُقدِّمات التي انطلق منها «شتراوس» في أثناء دراسة «البِنى الأوليَّة للنسب» أو للقرابة في حياة الإنسان البدائي قبل اكتساب الثقافة. يؤكِّد «بلوم» أن الثقافة «تستطيع تحقيق هذا التحوُّل المجيد للرجُل الفطري بسبب قدرتها على الجذب. فالثقافة عمل فني، والفنون الجميلة هي أسمى تعبير عنها. والثقافة بوصفها فنًّا تمثِّل ذروة التعبير عن إبداع الإنسان، وعن قدرته على تجاوز حدود الفطرة الضيِّقة. والثقافة بوصفها شكلًا

(1) شادية.

من أشكال الاجتماع هي نسيج العلاقات الذي تُعبِّر فيه الذات عن نفسها بكيفيَّات مختلفة. إنَّها بيت الذات، لكنها في الوقت نفسه حصيلتها التاريخيَّة»[1] (دروري، شادية. 2017. ص248).

في هذا التعريف الأوَّلي للثقافة في فكر ما بعد الحداثة، تستعيد العلاقة بين الطبيعة والثقافة قوَّتها، خصوصًا مع المراجعات المتعددة لأفكار «شتراوس» و«جان جاك روسو» من قبل نُقَّاد ما بعد الحداثة المتأخرين. فقد اتَّضح «أن «ليفي «شتراوس في دراسته للقضيَّة المركزيَّة للأنثروبولوجيا، وهي الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، يعمل بانتظام وبصورة أشبه بأعراض المرض، يخلص إلى تفضيل الطبيعة على الثقافة، حيث بدا عاطفيًّا ونوستالجيًّا وواقعًا في فخ «جان جاك روسو» للحلم بمجتمعات بريئة وطبيعيَّة. فعن قبائل «النامبيكوارا» بأمريكا الجنوبيَّة التي كثيرًا ما يدرسها ويُعجب بها، يصرِّح «ليفي شتراوس» بأنه: «هنالك يلمس المرء الحلاوة العظيمة للطبيعة، ورباطة الجأش العميقة والقناعة الآسرة للإنسان كحيوان

(1) شادية.

بريء وساذج، ومن وراء ذلك هنالك ما يمكن التحقُّق منه كتمظهرات أصليَّة للطف الإنسان ورقَّته»[1] (عجب الفيا، عبد المنعم. 2015. ص205) كما لاحظ ذلك «دريدا».

ويذهب «باتاي» في ذات الاتِّجاه عندما يؤكِّد دور الثقافة في تجاوز الطبيعة من أجل السُّمو والرفعة، حتى إن اختلف مع شتراوس في تفسيره هدف هذا الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة. ففي رأي «باتاي» أن «الرَّفض» سمة إنسانيَّة أصيلة في النوع البشري، ومرتبطة بفلسفة الكرامة والرغبة في الاعتراف. وفي سبيل هذه الرغبة يمكن للإنسان أن يفعل أفعالًا ليست نفعيَّة بالضرورة، وإنَّما تبذيريَّة بالأساس، وناتجة عن إدراك الإنسان البدائي حقيقة كونه مجرَّد جسد فانٍ يفضِّل الاحتفال على انضباط العقل وصرامته، التي دشَّنتها قبضة الحداثة على العالم. فـ«في فجر التاريخ تنفي الخطوة الأولى الطبيعة وتخلق عالمًا مصطنعًا يدعوه «باتاي» «العالم الدَّنِس». فهو يزعم ألا دنس في الطبيعة، فالعالم الدنس هو رفض للطبيعة من

(1) - عبد المنعم عجب الفيا - في نقد التفكيك: نصوص مختارة مع مقدمة نقديَّة شاملة - ترجمة وتأليف - منشورات الاختلاف /الجزائر - منشورات ضفاف /بيروت/ الرياض - دار الأمان /الرباط - الطبعة الأولى - 2015.

خـلال العمـل والمحرَّمـات. لقـد عـرف البدائيـون أنـه لا يمكننـا نفـي الشـهوة الجنسـيَّة أو القـذارة أو المـوت، لأننـا مـن جسـد ومقـدَّرٌ علينـا أن نتعفَّـن، وألا منجـاة لنـا مـن سـاعة القـدر. هـذه البصيـرة الثاقبـة جعلـت البدائييـن يجعلـون مـن العـودة الطقسـيَّة إلـى الطبيعـة احتفـالًا لا يتجـزأ مـن حياتهـم. وكان هـذا الاحتفـال مناسـبة للتجـاوز والتَّعـدي، ومناسـبة كـي تنفلـت القـوى الحيوانيَّـة مـن عقالهـا كمـا تقتضـي الطقـوس. كان البدائيُّـون يتَّخـذون مـن مـوت الملـك حُجَّـة لإقامـة مثـل هـذه الاحتفـالات، وخـلال هـذه الاحتفـالات يُحلَّـل عـادةً كل مـا كان محرَّمًـا مـن الانفـلات الجنسـي إلـى القتـل والفوضـى»[1] (دروري، شـادية. 2017. ص173). ويؤكِّـد «باتـاي» أن التوجُّـه الرئيسـي للإنسـان نحـو ابتـكار الثقافـة هـو دافعـه الإنسـاني نحـو السـمو بجانـب رغبتـه الجامحـة في التحـوُّل مـن عنـف الطبيعـة إلـى الثقافـة في سـبيل الحفـاظ علـى معنـى الإنسـانيَّة. «إن مقـت الإنسـان الطبيعـة يقـوده إلـى خلـق عالـم مصطنـع: بيـت نظيـف، أرضيَّـات مصقولـة، أثـاث مريـح. إذًا تصبـح الثقافـة الإنسـانيَّة مـلاذًا لـه مـن فوضـى الطبيعـة وقذارتهـا وعُنفهـا. تبتكـر الثقافـة مـأوًى يصلُـح لسـكن

(1) - شادية دروري.

«أشخاص مُبجَّلين». أشخاص سُذَّج لا تنتهك لهم حرمة، ورقيقين لا تطالهم يد. إذ تخلق الثقافة عالمًا صافيًا لا تشوبه شائبة من آثار الطبيعة، فالثقافة هي طريقة الإنسان في خلق عالمٍ يسوده «الاحترام والعُسر والانضباط بديلًا عن العنف»: إذًا الطبيعة هي الطريحة Thesis والإنسان هو النقيضة antithesis» (دروري، شادي 2017. ص165) في تعريف «باتاي» لهدف الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة. إذ يعتبر «باتاي» المحظورات التي صنعها الإنسان لنفسه اعتباطيَّة تمامًا، ولا تملك مسوِّغًا خارجًا عن ذاتها، بل هي محظورات «سامِيَة». والمناشط السامية بطبيعتها هي دائمًا مجانيَّة لا ضرورة لها، وأن قدرة الإنسان على فعل مناشط سامية هي التي تميِّزه عن الحيوانات.

وبناءً على هذا التأسيس يتَّجه «باتاي» لربط مفهوم الثقافة بالرِّفعة والسمو، حتى إن اشتملت هذه النقلة على ضرورة تحريم، كما في ظاهرة «تحريم سفاح ذوي القربى». «فالمحرَّمات الجنسيَّة التي يبتكرها المجتمع البشري تُحوَّل بالنتيجة من الشهوة الجنسيَّة من شهوة حيوانيَّة بحتة إلى Human Eroticism. فالشهوة الجنسيَّة تنتمي إلى

الطبيعـة، في حيـن تنتمـي الإيروسـيَّة إلـى الإنسـان. والشـهوة الجنسيَّة لهـا هـدف هـو التكاثُـر، في حيـن أن الإيروسـيَّة نشـاط سامٍ كالحرب»[1] (دروري، شادية. 2017. ص165 166–) ويجـب أن يكـون نبيـلًا. ولتأكيـد فرضيَّته هذه «يـدرُس «باتاي» حضـارة الإزتـك في المكسـيك، والحضـارة الإسـلاميَّة في الجزيـرة العربيَّـة، واللاميَّـة في التبـت، والكاثوليكيَّـة الرومانيَّـة في العصـور الوسـطى، وفي كل واحـدة منهـا يجـد «باتاي» شـيئًا «سـامِيًا»: فالحـرب عنـد الإزتـك غايـة في ذاتهـا، والجهـاد ضـد الكُفَّـار في سـبيل الفتوحـات الإسـلاميَّة غايـة سـامية لذاتها، وفي الحضـارة اللاميَّـة في التبـت يجـد «باتـاي» أن انتشـار الأديـرة والرهبـان المتبطِّلين هـو الغايـة الأسـمى، أمَّـا في الكاثوليكيَّـة الرومانيَّـة في العصـور الوسـطى، فتجلَّـت الغايـة الأسـمى في أبـراج الكنائـس القوطيَّـة والكاتدرائيَّـات والرُّهبـان المتبطِّلين أيضًـا» [2](دروري، شـادية. 2917. ص167)، وعلـى هـذا القـرار يمضـي «باتـاي» إلـى تقريـر أن كل حضـارة سـامية في التاريـخ الإنسـاني «تكـرِّس نفسـها لغايـة تبذيريَّـة تمامًـا وعديمـة الفائـدة، لا سـيَّما مـن الناحيـة البيولوجيَّـة. ولمـا كان

(1) -شادية دروري.

(2) شادية دروري.

الهـدر هـو مقيـاس السـمو، فـإنَّ «باتـاي» يُعجـب بالأزتـك أكثـر مـن غيرهـم، لأنَّهـم عـدُّوا الحـرب والقتـل ومـا فيهمـا مـن تخريـب وتدميـر غايتيـن في ذاتهمـا، وليسـا مجـرَّد وسـائل لتوسـيع رقعـة إمبراطوريَّتهـم كمـا هـي الحـال عـادةً. إذ يـرى «باتـاي» أنَّ العنـف الصـرف وغيـر الموجَّـه إلـى غايـة عنـد الإزتـك هـو تجـلٍ لسـموَّهُم بشـكل مـن الأشـكال. إذ يعتقـد «باتـاي» «أن أسـاطير المجتمعـات البدائيَّـة ليسـت أوهامًـا، بـل حقيقـة حيَّـة «تتسـلل إلـى أجسـاد» الذيـن تربطهـم سـويَّة، وتجعـل منهـم قومًـا لهُـم ذات الطموحـات، يطربـون للنغمـات ذاتهـا، ويرقصـون الرقصـات ذاتهـا. فالأسـطورة هـي «واقـع إنسـاني حيـوي» ينـم عـن انسـجام حقيقـي يسـتطيع أن يجعـل الوجـود يغلـي باحتفاليَّتـه المثيـرة»[1] (دروري، شـادية. 2017. ص173).

بخـلاف «باتـاي» الـذي انتقـد نظريَّـة «شـتراوس» منحـازًا إلـى إعـلاء دور الثقافـة الإنسـانيَّة علـى دور الطبيعـة، «لـدى «كوجيـف» تصـوُّر ثابـت عـن الطبيعـة الإنسـانيَّة. فبخـلاف «ماركـس» لا يعتقـد «كوجيـف» أنَّ الطبيعـة الإنسـانيَّة تُقولِبهـا

(1) -شادية دروري.

الظروف الاجتماعيَّة والماديَّة للحياة. إذ يرى «ماركس» أن الطبيعة الإنسانيَّة في ظل الرأسماليَّة هي طبيعة عدوانيَّة، ماديَّة، وتنافسيَّة. لكن مع قهر الحاجة ومقدم الشيوعيَّة، يتحتَّم على الميول التنافسيَّة العدوانيَّة أن تزول أمام زحف الميول الاجتماعيَّة التعاونيَّة. لكن «كوجيف» يرى أنَّ الطبيعة الإنسانيَّة أمرٌ مسلَّمٌ به، إذ إنَّ لها رغباتٍ وميولًا ثابتة، حتى إن رأى أنَّ بعض هذه الرغبات أكثر إنسانيَّة من غيرها. والتاريخ هو مشروع تحويل العالم، بحيث يُرضي طبيعة الإنسان المفترضة ورغباتها. ومتى تحوَّل العالم بهذه الطريقة بحيث يوفِّر الإشباع الكامل لرغبات الإنسان وطموحاته، فإنَّ المشروع التاريخي يكون قد اكتمل»[1] (دروري، شادية. 2017. ص35). إذ تعود فكرة اكتمال التاريخ وسيادة عصر «الثقافة الكونيَّة المتجانسة» إلى «كوجيف» تحديدًا قبل أن يتلقَّفها تلميذه اللامع «صمويل هنتجتون»، لكن «على غرار «ماركس» كان «كوجيف» يؤمن إيمانًا هائلًا بقدرات الرأسماليَّة التحويليَّة. كان يعتقد أن الرأسماليَّة أطلقت العنان لقوى إنتاجيَّة لم يكن الخيال يتصوَّرها من قبل، وأنتجت ثروة لم يُعرف لها مثيل. ثم

(1) - شادية دروري.

إنَّها قوَّضت الفروق الأيديولوجيَّة بين الأمم. لقد خلقت الرأسماليَّة ثقافة كونيَّة متجانسة يتساوى فيها كُل الناس ويزدهرون أحرارًا. لقد عبَّر ماركس عن خُلد «كوجيف» عندما كتب: تتلاشى الفروق الوطنيَّة والعصبيَّات بين الشعوب يومًا بعد يوم، وذلك بسبب نمو البرجوازيَّة وحريَّة التجارة والسوق العالميَّة وتوحُّد أنماط الإنتاج وظروف الحياة المتطابقة مع كل ما سبق»[1] (دروري، شادية. 2017. ص73)، لذا فقد ابتكر مفهوم الدولة الكونيَّة المتجانسة التي تحقَّقت بعد تلافي الرأسماليَّة أزمتها الداخليَّة والتي يرى «كوجيف» أن «ماركس» قد أبلى بلاءً حسنًا في وصفها وتحليلها، ولذلك فهو يعتقد «أنَّ التاريخ يسير بعناد نحو الدولة الكونيَّة المتجانسة، وهذه الأخيرة وهم شائن ابتكرته الحداثة، وهو الوهم ذاته الذي تحكَّم في مصير الحضارة الغربيَّة وأوصلها إلى حالها المزرية. فالدولة الكونيَّة المتجانسة هي رمز ثورة الحداثة على الحكمة القديمة وحقيقتها عن تراتبيَّة الكائنات. فبحسب «كوجيف» في أثناء نقده سيطرة العقل على الحداثة. أنَّ ميكيافيللي هو من أرسى دعائم مشروع الحداثة، وذلك

(1) - دروري.

عندما أعلى شأن الفعل على حساب التأمُّل، وبهذا قضى على أسمى الكائنات وهو «الفيلسوف». وقد أقام «هوبز» صرح الحداثة على الأُسس التي أرساها سلفه. لقد شجب حُب الشرف والمجد، وعدَّه مصدرًا لكل الشرور، وبهذا قضى على ثاني أفضل الكائنات، أي الأرستقراطي الذي يحارب من أجل المجد. لقد أكمل «هوبز» هجوم المسيحيَّة على القيم الأرستقراطيَّة»[1] (دروري، شادية. 2017. ص233) وكل القيم الإنسانيَّة التي تحتوي على الرفعة والسمو.

كانت مأثرة «ألان بلوم» الكبرى في إعادة تعريف مفهوم الثقافة هي الأكثر رفضًا لفكرة الدولة الكونيَّة المتجانسة، وشاركه «شتراوس» الاعتقاد ذاته قبلًا. فالثقافة حسب رأي «بلوم» متناقضة مع الفلسفة والعقل والعلم والصبغة الكونيَّة التي ادعتها الحداثة الأوروبيَّة. «فالثقافة تمقُت الكونيَّة، لأنها تعتقد أن سعي الحداثة لتحقيق الدولة الكونيَّة المتجانسة هو نقيض الثقافة. وكما أدرك «كوجيف» من قبل، فإنَّ الدولة الكونيَّة المتجانسة تعني

(1) - دروري.

زوال الثقافة تمامًا والعودة إلى الحيوانيَّة، لذا فإنَّ عبارة ثقافة كونيَّة «هي تعبير متناقض» لمفهوم الثقافة نفسه، ويعتبر الخطوة الأولى في خيانة الحداثة نفسها لقيمها في العدل والحريَّة والكرامة والمساواة. لذا فإنَّ مفهوم ما بعد الحداثة للثقافة يرفض فكرة الحداثة عن قانون عالمي. وفي هذا الأمر يتوسع «ليوتار» مؤكِّدًا أن أي «نظام قانوني يقوم على حقوق إنسان عالمية قد يكون ظالمًا، لأن تعريفه للإنسان قد يكون متعارضًا مع الأشخاص أو الأفراد الذين يطبَّق عليهم. وإذا ما أُخِذَت مجموعة غربية معيارية من الممارسات والقيم، على أنها معيار لحقوق الإنسان العالمية، فإن هذا يقود إلى ظلم عظيم عندما يطبَّق على أفراد لا يشتركون في ذلك الأساس الديني والثقافي والاقتصادي الغربي» [1](وليامز، جيمس. 2003. ص18). وبهذا يصبح وهم الدولة الكونيَّة المتجانسة محض خيال كوجيفي يعتقد أن غايات الكفاح التاريخي قد اتُّفق حولها بعد نهاية الحرب الباردة التي تشمل الحريَّة الرخاء والاعتراف المتبادل. إذ يشير مفهوم «نهاية

(1) - جيمس وليامز - ليوتار: نحو فلسفة ما بعد الحداثة - ترجمة إيمان عبد العزيز - مراجعة: حسن طلب - المشروع القومي للترجمة - القاهرة - العدد 602 - الطبعة الأولى - 2003.

التاريخ» عند «كوجيف» إلى غاية التاريخ واكتماله. ففي نهاية التاريخ يتحوَّل الاعتقاد المسيحي بتساوي الجميع من ناحية القيمة أمام الله إلى اعتراف علماني بتساوي الجميع أمام القانون. وفي نهاية التاريخ يعترف كل إنسان بأخيه الإنسان «بلا تحفُّظ» ولا يعودون إلى التقاتل. أمَّا على الصعيد السياسي فينتهي التاريخ لدى «كوجيف» مع قيام دولة كونيَّة متجانسة، وهي كونيَّة بمعنى أنَّها تشمل الكُرة الأرضيَّة كلَّها، ومتجانسة بمعنى أنَّها بلا طبقات. لا سادة فيها ولا عبيد. فهل حقَّقت الدولة الكونيَّة المتجانسة هذا الوعد؟ أم إن التاريخ شهد تحوُّلًا جديدًا نحو نبوءة لينين في أنَّ الإمبرياليَّة كأعلى مراحل احتكار رأس المال ستنجح في توزيع الثروة على عمَّال العالم المتطوِّر، لكن ما كان لها أن تفعل هذا لولا استغلالها العمال في العالم المتخلِّف. والإمبرياليَّة هي أعلى مراحل الرأسماليَّة، إذ تسعى من خلالها إلى تأجيل ثورة عمالها هي، ولهذا كان «لينين» يتوقع أن يصبح العالم الثالث بؤرة للثورة الماركسيَّة الحقيقيَّة ولو بعد حين.

كيف تحوَّلت الثقافة في عصر العولمة؟ وما هي علاقة

هـذا التحـوُّل بفلسـفة مـا بعـد الحداثـة في مجالـي الثقافـة والإعـلام؟ مـا هـي علاقـة العولمـة بالسـينما والتلفزيـون والفنـون الجميلـة والمعمـار في عصـر مـا بعـد الحداثـة، والثـورة العلميَّـة التكنولوجيَّـة التـي راهـن «كوجيـف» علـى حلَّهـا مشـكلة النـدرة؟ وأي مسـارات مـا بعـد الحداثـة نجـح في تحويـل الإنسـان بواسـطة الثقافـة الجديـدة المتمركـزة علـى الجسـد وعلـى اسـتثمار الرغبـة؟ ولأي هـدف؟ هـذا مـا سـتحاول الدراسـة التوسُّـع فيـه خـلال المباحـث القادمـة.

من الكتابة إلى الصورة: ثقافة أم طبيعة؟

إنَّ التحوُّلات السريعة التي يشهدها عالم اليوم في ميادين صناعة الرأي العام وإنتاج الصورة وشبكات وسائل الإعلام وأجهزة التلفزة المختلفة والسينما، تجعل من مهمة مراجعة العلاقة بين مفهوم الثقافة من جهة ومفهوم الإعلام من الجهة الأخرى مراجعة واجبة وضروريَّة، من أجل فهم طبيعة الهيمنة الثقافيَّة التي لعبتها حركة عولمة وسائل الاتصال المعاصرة في ارتباط وثيق ومتزامن مع عولمة سوق تكنلوجيا الاتِّصال وثورة المعلومات، التي غيَّبت مفهوم الحدود الوطنيَّة وفتحت العالم على سماء واحدة هي سماء الصورة.

فمن عصور القراءة والكتابة والصحافة المطبوعة كتدشين لحياة الإنسان الحديث إلى «عصر الصورة» وثورة تكنولوجيا الاتِّصال، هنالك انتباهات ضروريَّة ينبغي استدراكها بعد مراجعة دور الثقافة كحقل تشريع

جوهري لوسائل الإعلام تفتقد وظيفته أهميَّتها المرجعيَّة في حياة المجتمعات بقدر انفصاله عن هذا الحقل، وانغماسه الكُلِّي في إعادة إنتاج نفسه بواسطة التكنولوجيا ذات النزعة الاستهلاكيَّة المُهدرة لقيمة الزمن. وينبغي التأكيد في هذا المقام أن وظيفة الكلمة في حفظ الحضارة الحديثة تناقصت على نحو متسارع أمام سيطرة الصورة ما بعد الحديثة وكيفيَّات تأثيرها في الوعي والإدراك، وهذه هي أولى الانتباهات الواجب مراعاتها لفهم طبيعة العلاقة بين الثقافة والإعلام ووظيفتهما المشتركة معًا في حفظ الحضارة الإنسانيَّة. فـ«عندما أكَّد «هيجل» في العام 1820 أنَّ الصحيفة «هي الصلاة العلمانيَّة الصباحيَّة للإنسان الحديث» فهم إلى أي حد ستكون الصحافة شاهدةً وفاعلةً معًا في الحوادث والاضطرابات. كذلك أعلن «فيكتور هوجو» في خطاب شهير ألقاه في العام 1850: لما كنت أُريد السيادة الوطنيَّة في كُل حقيقتها، فإنني أُريد الصحافة في كامل حريَّتها. في العام 1835 ذهب «توكفيل» إلى أبعد من ذلك: إن الاعتقاد بأنَّ الصحف لا تخدِم إلَّا تأمين الحُريَّة ينتقص من أهميَّتها: فهي تحافظ على

الحضـارة»[1] (بـال، فرانسـيس. 2008. ص15).

الانتباهـة الثانيـة هـي في سـياق التحـوُّل الكبيـر الـذي صنعتـه وسـائل الإعـلام المعاصـر في مفهـوم الثقافـة نفسـه، مـن حيـث انفـكاك مضمونـه عـن البعـد الإنسـاني الاجتماعـي، أو نفسـه بواسـطة مهرجـان تسـليع الرغبـة والجسـد في سـوق الإعـلام المعاصـر الـذي تحـوَّل كليًّـا مـن وظيفتـه في حفـظ الحضـارة والوعـي ونقـل المعلومـات، إلـى وظيفـة الاحتفـاء الغرائـزي بالجسـد والموضـة والجمـال في مرحلـة أولـى لتجلِّيـات عصـر مـا بعـد الحداثـة في حقـل الميديـا المعاصـرة. وهنـا يمكـن التسـاؤل بصـورة أوليَّـة ترمـي إلـى اسـتيضاح هـذا التحـوُّل الكبيـر لوظيفـة الإعـلام عـن «كيـف احتلَّـت مجموعـة مـن الفتيـات الجميـلات هـذه المكانـة في المجتمـع الغربـي؟ ومـا سـبب هـذه النجوميَّـة التـي تصنعهـا وسـائل الإعـلام، ومـا المعنـى الثقـافي الرمـزي لظهـور الجسـد والولـع بـه علـى هـذا النحـو؟ وكيـف فارقـت ثقافـة الصـورة العقـل لتُحـوِّل الجسـد إلـى معبودهـا الأوحـد؟!»[2]

(1) فرانسـيس بـال - الميديـا - ترجمـة د. فـؤاد شـاهين - دار الكتـاب الجديـدة المتَّحـدة - دار المطبوعـات الجامعيَّـة الفرنسـيَّة - بنغـازي - 2008.

(2) د. محمـد حسـام الديـن إسـماعيل - الصـورة والجسـد: دراسـات نقديَّـة في الإعـلام المُعاصِـر - مركـز دراسـات الوحـدة العربيَّـة - بـيروت - الطبعـة الأولى - 2008.

(إسماعيل، محمد. 2008. ص27). ويمكن القول ابتداءً إنَّ هذا التحوُّل قد حدث مقترنًا بسيادة فلسفات ما بعد الحداثة في صورتها الاستهلاكيَّة الأكثر ارتباطًا بمفاهيم الحريَّة الليبراليَّة وصيانة الحقوق الفرديَّة. ففي «الخمسينيات والستينيَّات من القرن العشرين استحدثت الثورة الاستهلاكيَّة والإعلاميَّة الجماهيريَّة، قيمًا فرديَّة ذاتيَّة أنانيَّة ومكَّنتها من احتلال الصدارة، كتذوُّق الجديد وتقدير العابر، والاستمتاع باللعب والمتعة بالإضافة إلى فكر 1968 ممثلًا في الحريَّة الجنسيَّة والحركات النسويَّة والمثليَّة، كل هذا أدى إلى ظهور مجتمع مرتكز على الفرد وعلى الحياة السعيدة وتحقيق الذات»[1] (بغورة، الزَّواوي. 2009. ص35). فخلال هذه الحقبة الممتدَّة كان «أكبر تحدٍّ للثوابت والعقل هو الجسد. ولتلاحظ ما يحدُث لعقلك وفهمك حينما تشاهد رقصة من النوع الأفقي، وهذا الجسد لا علاقة له بأي خصوصيَّة تاريخيَّة أو ثقافيَّة أو اجتماعيَّة. لذا فهو يقوِّض الذاكرة الاجتماعيَّة والتاريخيَّة، وهذا هو جوهر ما بعد الحداثة، أي إن كل

(1) د. الزواوي بغورة - ما بعد الحداثة والتنوير: موقف الأنطولوجيا التاريخيَّة دراسة تاريخيَّة - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الأولى - 2009.

إنسان يعيش داخل ما يسمونه قصته الصغرى، أي رؤيته للعالم»[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص 225).

أمَّا الانتباهة الثالثة فهي ترمي إلى تقدير حجم التقويض الذي أحدثته أفكار ما بعد الحداثة في علاقة الصورة بالرغبة، وبمقولات الهيمنة الجديدة الناتجة عن اقتصاد «ليبيدي» القائم على توجيه السلوك من خلال تجاوز الثقافة لصالح الطبيعة الغريزيَّة للإنسان بواسطة الصورة. حيث «أطلقت الصورة ما بعد الحداثيَّة العنان للتعبير عن الغرائز الطبيعيَّة بانفجار صناعة البورنوغرافي، وللاستخدام العميم لأجساد النساء والرجال في الصحافة المتخصِّصة المعتمدة على الخدمات الاستهلاكيَّة، فيما كانت تؤسس لمعانٍ مثل رفض العقلانيَّة وسقوط الإنسان في وهدة التفسير الغريزي للحياة في عصر ما بعد الحداثة»[2] (إسماعيل، محمد. 2008. 216) فمن وجهة نظر نقاد ما بعد الحداثة يمكن القول إن الأثر الذي أدته الصورة في سياق تعزيز الطبيعة على الثقافة كان أثرًا بالغًا في إعادة توجيه الذوق كملكة ثقافية نحو صورة

(1) محمد حسام الدين. مصدر سابق.

(2) محمد حسام الدين.

أكثر احتفاءً بالجسد وبالطبيعة، وقادرة على تعظيم دور الاستهلاك وتقدير العابر عبر صورة بالغة التقنية وأعلى من مستوى الواقع Hyper reality. وبحسب «فريدريك جيمسون» «فإنَّ الصورة البالغة التقنية هي القوَّة المتحكِّمة في مرحلة ما بعد الحداثة، والتي تتفق معها مظاهر التفكُّك والاستقلاليَّة والثقافات المبعثرة، وهو ما أكَّده جيمسون بقوله: إنَّ ثقافة ما بعد الحداثة تتناسب مع سيطرة النزعة الاستهلاكيَّة والطموح الاستهلاكي للموضة، ويعتمد ذلك بشكل أساسي على وسائل الإعلام وتكنولوجيا الاتِّصال، والتقسيم الدقيق للوقت الذي أدى إلى تحوُّل القِّيم الماديَّة التي كانت سائدة في مرحلة الحداثة إلى قيم ثقافيَّة في مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك بفضل تعميم القِّيم الاستهلاكيَّة وما يتطلبه هذا التعميم من قدرات تواصليَّة وإعلاميَّة وثقافيَّة هائلة، ومن هنا يستمد المجتمع الإعلامي مشروعيته وواقعيَّته»[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص60).

يمكن القول مع (عبد الله الغذامي) في سياق مقارنته النقديَّة بين ظاهرة نمو الشَّعبي وسقوط النُّخبوي في

(1) -محمد حسام الدين.

ميـدان الإعـلام المعاصـر «إن ثقافـة الصـورة هـي علامـة علـى التغيُّـر الحديـث مثلمـا هـي السَّـبب فيـه»[1] (الغُذامـي، عبـد الله. 2009.ص 26) في الوقـت نفسـه. وبصـرف النظـر عمـن يتحمَّـل مسـؤوليَّة هـذا التحـوُّل الكبيـر للثقافـة الإنسـانيَّة المعاصـرة، فقـد أثبتـت تجـارب ودراسـات الإعـلام المعاصـر علـى مختلـف مشـاربها «أن الصـورة لا تقاومهـا إلا صـورة تملـك الدرجـة نفسـها مـن القـوَّة والتعبيـر والتمثُّـل وإمكانيـات التحقُّـق ومصداقيتـه»[2] (الغذامـي، عبـد الله. 2009. ص21). فمـن جهـة المعنـى والمصداقيَّـة وانمسـاخ القيمـة الفنيَّـة والمعرفيَّـة لاسـتخدامات الصـورة المختلفـة في عصـر مـا بعـد الحداثـة يقـول (جيـاني فاتيمـو) منتقـدًا استشـراء النزعـة الاسـتهلاكيَّة الناتجـة عـن محـاولات تحسـين صـورة الواقـع بواسـطة الدعايـة المكرَّسـة: «أحسَّ المثقفـون بالزيـف فيمـا حولهـم، فعندمـا يذكُـر إعـلان نـوع مـن السـيارات أنَّ هـذه السـيارة تحقِّـق المتعـة القصـوى للقيـادة، فـإنَّ هـذا محـض ادعـاء لـن يـدوم إلَّا عامًـا واحـدًا عندمـا تظهـر السـيارة

(1) الثقافـة التلفزيونيَّـة: سـقوط النخبـة وبُـروز الشـعبي - عبـد اللـه محمـد الغذامـي - المركـز الثقـافي العـربي - الـدار البيضـاء - الطبعـة الثانيـة - 2005.

(2) -المصدر نفسه.

بموديل جديد يحقِّق أعلى متعة للقيادة بالطريقة نفسها، وهكذا. هذه العمليَّة الدائريَّة للتقدُّم الاستهلاكي تنفي المعنى الأساسي للتقدُّم على أنَّه حركة إلى الأمام في التاريخ، ووصل الأمر ببعض المثقفين إلى ترديد قول «فاتيمو» بأنَّ ثقافة ما بعد الحداثة هي عدميَّة متحقِّقة Accomplished Nihilism. «[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص61) بكامل حضورها في بدايات هذا العصر. لقد ضاع المعنى في عصر ما بعد الحداثة من فرط وفرة الدَّوال التي بلا مدلولات فنتج عن هذا الوضع بجانب تنامي العدميَّة «فائض للمعنى» غير الوظيفي بسبب من وفرة استخدام الصورة بشكل كثيف. ونتيجة لكل ما تقدَّم فقد بدأ يتضح أنَّ «اعتماد ثقافة ما بعد الحداثة في تأثيرها ليس على المعنى، ولكن على وقعها على المتلقي؛ أدى إلى أفول المعنى، وهي عمليَّة يمكن فهمها من خلال المفهوم الاقتصادي الخاص بوفرة الدَّوال، وهذا ما يزيد على المدلولات، الأمر الذي يجعل جزءًا من الدوال يهيم بلا معنى، ويمكن تطبيق ذلك على أغاني الفيديو كليب التي تحفل بالصور التي لا معنى لها، وهو الأمر الذي

(1) - محمد

يمكن ملاحظته في تمثيلات ثقافة ما بعد الحداثة المنتشرة في وسائل الإعلام»[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص 61) العالميَّة والعربيَّة على وجه الخصوص كما سنتوسع حول هذا الأمر في موضعه المناسب من هذه الدراسة. ف»هذا الإقبال العارم على مشاهدة الفيديو كليب، وهو الاسم الشائع للأغاني المصوَّرة في الوطن العربي، يثير عالمًا من الخيالات المحتدمة يعوِّض الجماهير العربيَّة بأوهام تمنحهم ما لا يمنحهم الواقع، إذ إن معظم هذه الأغاني المصوَّرة تتناول موضوعات عاطفيَّة. لذا فهي مشبعة بالصور التي تنسج شبكة من الأحاسيس الاستثاريَّة التي يصنعها الخيال وأحلام اليقظة»[2] (إسماعيل، محمَّد. 2008. ص 169). ولقد تضاعف أثر هذه الصورة بشكل أكبر من هذه الكيفيَّة الأوليَّة بعد اقترانها بثورة وسائل الاتِّصال وعولمة سوق التكنولوجيا. حيث ستبدأ موجة أخرى من فلسفة ما بعد الحداثة في إعادة الاعتبار جزئيًّا إلى موقع الثقافة في مقابل طغيان لافت لسيطرة الإعلام الجماهيري خلال عصر انفجار الصورة عالميًّا وتسليع

(1) -نفسه

(2) -نفسه

الرغبة دفعًا إلى مزيد من الاستهلاك الذي لا طائل من ورائه. كيف حدث ذلك؟ وما هو الترجيح الذي حدث للثقافة في هذه المعادلة المختلَّة؟ وما هي حدود الحريَّة التي رسمتها هذه الموجة بالنسبة إلى وسائل الإعلام العالميَّة؟ وما هو أثر عولمة الثقافة والإعلام في المجتمعات الإنسانيَّة المعاصرة؟ كل هذه الأسئلة وغيرها سنطرحها على بساط الدرس في المبحث القادم من هذه الدراسة.

الثورة العلميَّة التكنولوجيَّة وعولمة الثقافة والإعلام

خلال ثمانينيَّات القرن العشرين بدأت حقبة العولمة التكنولوجيَّة تحقِّق ثورات متَّصلة باطِّراد في علاقة الإعلام والثقافة من جهة صلتهما المباشرة بثورة الاتصالات والمعلوماتيَّة، والأثر الذي وقع عليهما خلال موجة ما بعد الحداثة، سواءً في نسختها الأولى المعتمدة على زيادة جدولة أوقات الفراغ بواسطة تسليع الجسد والإدهاش البصري، أو نسختها الثانية الأكثر اقترابًا من الدور التنويري ذي النزعة الثقافيَّة بشكل عام، والمغلفة بأشكال جديدة للهيمنة نمت بسرعة فائقة مع منجزات عصر الثورة العلميَّة التكنولوجيَّة. فبناءً على وجهات نظر نقاد ما بعد الحداثة المعاصرين يمكن القول إنَّ «فريقًا من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت مثل «يورجن هابرماس» يرفض التسمية، مؤكدًا أنَّ ما يُسمَّى «ما بعد الحداثة» هو

«حداثـة متأخـرة» ولكنهـا تريـد تفكيـك مشـروع الحداثـة تمامًـا، كمـا فعلـت المثاليَّـة والوجوديَّـة مـع الفلسـفة الوضعيَّـة في عهـود سـابقة. وقـد عـزف علـى وتـره المُفكِّـر اليسـاري البريطـاني «تيـري إيبجلتـون» ليراهـا تفتيتًـا غيـر سياسـي وغيـر رشـيد للنفـس، والمُفكِّـر الأمريكـي اليسـاري «فريدريـك جيمسـون» الـذي وصفهـا بأنهـا المنطـق الثقـافي لحقبـة الرأسـماليَّة المتأخِّـرة، أي رأسـماليَّة العولمـة المعتمـدة علـى الشـك والاسـتخفاف بـكل مـا هـو مقـدَّس[1] (إسـماعيل، محمَّـد. 2008. ص 56). نتـج عـن هـذا النقـد وغيـره تقدُّمًـا ملحوظًـا في إعـادة الاعتبـار للثقافـة بشـكل غيـر مباشـر غالبًـا، لكنـه شـديد الاتصـال بمـا وفَّرتـه منتجـات سـوق التكنولوجيا. فقـد بـدا واضحًـا خـلال حقبـة الثمانينيَّـات وبدايـة التسـعينيَّات كمـا ذكرنـا أن «في إمـكان وسـائل الاتِّصـال التدخُّـل لتسـهيل إيصـال الثقافـة إلـى الجمهـور العريـض، ولكنهـا لا تسـتطيع إنتـاج ثقافـة أو تعميـق هـذه الثقافـة، لأنَّ القيِّميـن علـى وسـائل الاتِّصـال ليـس بإمكانهـم خلـق ثقافـة معمَّقـة. هنـاك مشـكلة أخـرى اقتصاديَّـة، فـإنَّ تطويـر وسـائل الاتصـال بسـرعة فائقـة وإدخـال تقنيـات جديـدة باسـتمرار – كربـط الهاتـف

(1) -محمد حسام إسماعيل. مصدر سابق.

النقَّال بالبث التلفزيوني والإنترنت – جعل منها موضوعًا للاستهلاك ينمو بصورة جنونيَّة، وأخذ الاتِّصال يحصل من أجل الاتِّصال فقط، دون أن تكون هناك حاجة حقيقيَّة إلى ذلك. هذا بالطبع تجري مراقبته بعناية في البُلدان المتطوِّرة لإيجاد الحلول، في حين أن البلدان الأقلَّ تطوُّرًا تعاني هذه الفورة دون الانتباه إلى مخاطرها»[1] (بال، فرانسيس. 2008. ص6) كما في حالة بلداننا العربيَّة والإفريقيَّة الغارقة في التقليد والاستهلاك السلبي في أفضل الأحوال. فمع تعاظم الأسئلة ذات الطابع الثقافي خلال تطوُّر هذه الموجة في أوروبا وأمريكا على سبيل المثال، عاد المجتمع إلى حقيقة أن «وسائل الاتِّصال تقنيات، تتخذ قيمتها في حقل استخدامها. فالتقنية لا تفرض شيئًا: فهي تقترح والإنسان يتدبَّر الأمر أو يُركِّب. ويتميَّز مصير وسيلة الاتِّصال عن مصير غيرها من التقنيات، بأنَّه يتعرَّض للحوادث ويتلقى تشعُّبات معيَّنة وغالبًا ما يُغيِّر اتجاهه. وهكذا فإنَّ وسائل الاتِّصال تفاجئنا على الدوام؛ ذلك لأن استخدامها نادرًا ما يتطابق مع تصوُّر مخترعيها» (بال،

(1) فرانسيس بال – الميديا – ترجمة د. فؤاد شاهين – دار الكتاب الجديدة المتَّحدة – دار المطبوعات الجامعيَّة الفرنسيَّة – بنغازي – 2008.

فرانسيس. 2008. ص9). ففي أفضل الأحوال تدخل براءة الاختراع إلى الاستخدام السوقي، وذلك لأن «الرأسماليَّة الكوكبيَّة هي التي تنتج كلًّا من تكنولوجيا وسائل الاتِّصال والإعلام، وكذا المضامين التي تثبتها هذه الوسائل بداية من الإعلانات حتى الأغاني والأفلام والمسلسلات التي ستحتفي بالتفسير الغريزي للحياة، ونفي العقلاني، وتفسير كل شيء من خلال القوَّة»[1] (إسماعيل، محمد. 2008، ص125) الرمزيَّة للصورة أو قوَّة الأثر الفعلي للإعلام في التأثير في الإدراك البسيط.

فمن جهة الأثر الذي يمكن أن تؤديه وسائل الإعلام في عالم اليوم أصبح من المعروف أن «عالم وسائل الإعلام هو ما يشوِّه الذات الفاعلة الساكنة في كل فرد ويتلاعب بها باستمرار، بفصله الصورة عن التجربة المعيشة، والوجه عن الجسم. هذا العالم من الصور المنفصلة عن الأجسام والأشياء، بل وعن المشاهد الطبيعية نفسها، يختلف تمامًا عن عالم الأيدولوجيات والأساطير،

(1) د. محمد حسام الدين إسماعيل - الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصرِ - مركز دراسات الوحدة العربيَّة - بيروت - الطبعة الأولى - 2008.

كما تصوره مفكرو القرنين التاسع عشر والعشرين»[1] (توريـن، ألان. 2011. ص205) كما لاحظ ذلك عالم الاجتماع الفرنسي «ألان تورين». لذلك فإن حركة العولمة المغايرة، أو العولمة المناوئة في ذات السياق، بدأت تعيد الاعتبار إلى الثقافة كحقل للمقاومة أمام هذه الاستباحة المفرطة للخصوصيَّة الثقافيَّة التي ستنفجر في شكل ثورات صغرى متفرِّقة خلال هذه الحقبة وبعدها. إذ يمكن القول مع عالم «هابرماس» إنه «ليس من قبيل المصادفة أن تتخذ الحركات الاجتماعيَّة اليوم صورة ثورات ثقافيَّة»[2] (هابرماس، يورجن. 1996. ص558) وذلك لأنَّه «إذا كانت الحركة المعارضة للعولمة قد أعادت تسمية نفسها حركة «عولمة مغايرة»، فذلك كما أسلفنا القول، من باب الدلالة الواضحة على أنها ليست ضد الانفتاح العالمي للتبادل والإنتاج، بل إنها تكافح من أجل عولمة أخرى لا تسحق الضعفاء والمصالح المحليَّة والأقليات والبيئة

(1) آلان تورين - براديغما جديدة لفهم عالم اليوم - ترجمة جورج سليمان - مراجعة سميرة ريشا - المنظمة العربية للترجمة - بيروت - الطبعة الأولى - أبريل 2011.

(2) القول الفلسفي للحداثة - يورغن هابرماس - ترجمة د. فاطمة الجيوشي - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - الطبعة الأولى - 1995.

لمصلحة أصحاب الغنى والنفوذ»[1] (تورين، ألان. 2011. ص55) وتضع اعتبارًا كبيرًا لقضايا الاختلاف الثقافي إثر صراع الهويَّات الذي مهَّد أفقًا جديدًا في ربط الحقوق الثقافيَّة بحقوق الإنسان. ولقد طُوِّرَتْ هذه الحقوق بصور متلاحقة، بحيث أصبحت تُشكِّل لاحقًا قاعدة للتشريع وحماية الخصوصيات الثقافيَّة التي طمست العولمة معالمها الرئيسيَّة. ولقد توسع هذا الاتجاه التشريعي القانوني بتوسُّع مفاهيم الحقوق والحماية نفسها. إذ «إن الحقوق الثقافية لا تقتصر على حماية إرث، أو السماح بتنوع الممارسات الاجتماعية، بل تجبِر على الاعتراف في مقابل الشمول التجريدي لفلسفة التنوير والديمقراطية السياسية، بأن يتمكن كل امرئٍ، من بناء شروطه الحياتية، على الصعيدين الفردي والجماعي، وتحويل الحياة الاجتماعية وفقًا لطريقته في الجمع والتنسيق بين مبادئ التحديث العامة، والهويات الخاصة»[2] (تورين، ألان. 2011. ص251) وذلك لأن «الحقوق الثقافية تدخل في باب حقوق الاختلاف الثقافي، أكثر منها في باب

(1) -ألان تورين. مصدر سابق.

(2) -نفسه

حقـوق المسـاواة في المعاملـة»[1] ((توريـن، ألان. 2011. ص286) حيث سيعمل تأثير العلوم الاجتماعيَّة والإنسانيَّة المتطـوِّرة بسـرعة هـي الأخـرى علـى الاسـتفادة القصـوى مـن مفاهيـم الاختـلاف الثقـافي، لاسـتعادة الـدور المفقـود للثقافـة في وسـائل الإعـلام ووسـائط الاتِّصـال المختلفـة.

لقـد تزامـن هـذا الانفتـاح الكبيـر لعالـم الإعـلام الجديـد مـع تنامـي نسـخة ثقافيَّـة لفلسـفات مـا بعـد الحداثـة والثـورة التكنولوجيَّـة وعصـر وسـائط الاتِّصـال بشـكل عـام، الشـيء الـذي مهَّـد لتحـوُّل كبيـر في الثقافيـة الإنسـانيَّة نفسـها وفي منهجيَّـات التفكيـر النقـدي، فعلـى سـبيل المثـال «يـرى «جـان فرانسـوا ليوتـار» أن الثقافـة تصبـح القـوَّة المهيمنـة في المرحلـة الأخيـرة مـن الرأسـماليَّة – أي المرحلـة مـا بعـد الصناعيَّـة – لذلـك يؤكِّـد في كتاباتـه أن ثقافـة مـا بعـد الحداثـة لا تعيـر اهتمامًـا للمؤلفـات الكـبرى مثـل مؤلفـات «كارل ماركـس» و»ماكـس فيـبر» و»سـيجموند فرويـد»، فهـي لا تصلـح لهـذه المرحلـة التـي تتَّسـم بالتبعثُـر واللاتجانـس. وبمقارنـة بسـيطة يعقدهـا «ليوتـار» بيـن مرحلـة الحداثـة ومـا بعـد الحداثـة يـرى

(1) -نفسه.

أنه إذا كانت الأولى تطبيقًا عقلانيًّا للعلم على الطبيعة، فإنَّ الأخيرة تبدو كأنَّها نتيجة من النتائج الثقافيَّة لتكنولوجيا المعلوماتيَّة الجديدة»[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص60) بطريقة ملغزة. ويمكن التحقُّق من هذا القول عبر ملاحظة اختلاف وتوسُّع الدور الذي أدته الفنون البصريَّة بشكل عام، والسينما على وجه الخصوص. إذ مع الاستفادة القصوى لهذه الأخيرة من مكتسبات الثورة التكنولوجيَّة وتطوُّرها على مراحل متلاحقة، ستصنع إشارات متفرِّقة لنوع جديد من التأثير الاجتماعي القائم على المزج بين الواقع والخيال بطرق غير مسبوقة. ويمكن القول مع «توريـن» إن «هذه الإشارات السريعة تخوِّل لنا استخراج أهمَّ ما يترتب عن العولمة من نتائج ثقافية واجتماعية، أبرزها تكوُّن مجتمع جماهيري تنتقل فيه المنتجات الاستهلاكية والثقافية في بلدان تتنوع فيها مستويات المعيشة والتقاليد الثقافية للغاية. غير أن ذلك لا يعني قطعًا توحيد المعايير بالنسبة إلى المواد الاستهلاكية و «أمركة» العالم أجمع. ما نراه بالعكس، هو اختلاط

(1) د. محمد حسام الدين إسماعيل - الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصرِ - مركز دراسات الوحدة العربيَّة - بيروت - الطبعة الأولى - 2008.

التيارات المتناقضة، وأوَّلها التأثير الثقافي الذي تمارسه منشآت الاستهلاك والتسلية الكبرى: إن هوليود هي حقًّا مصنع أحلام العالم أجمع. لكن ذلك لا يخوِّلها، كما سنرى إلغاء المنتجات المحلية. إذ إننا نشهد من جهة أخرى، تنوعًا استهلاكيًّا في أوفر البلدان ثراءً. إن عدد المطاعم الأجنبية في نيويورك ولندن أو باريس يفوق اليوم ما كان عليه بالأمس، ومن الممكن أن نشاهد فيها أكثر من أي وقتٍ مضى أفلامًا مُستَقدَمة من بلدان أخرى من العالم. أخيرًا؛ إننا نشهد انبعاث أشكال تقليدية للحياة الاجتماعية والثقافية، تغذيها إرادة المحافظة على إقليمية أو قومية مهددة بانهيار أشكال الحياة الاجتماعية والسياسية التقليدية، وإدارة التصنيع القومية تتسارع في كل مكان نتيجة هذه الميول المتناقضة»[1] (توريـن. ألان. 2011. ص47) بين محاولات توحيد الثقافة العالميَّة من جهة وبين موجة الخصوصيَّة الثقافيَّة التي باتت هي الأخرى واحدة من أهم نتائج وسمات عولمة الثقافة. في أمريكا على سبيل المثال كما في معظم دول العالم، «صرنا نرى الأفارقة بملابسهم

(1) آلان تورين - براديغما جديدة لفهم عالم اليوم - ترجمة جورج سليمان - مراجعة سميرة ريشا - المنظمة العربية للترجمة - بيروت - الطبعة الأولى - أبريل 2011.

وموسيقاهم ولهجاتهم ودياناتهم في زمن العولمة، أكثر مما كانوا عليه في زمن الثقافات الوطنيَّة»[1] (تورين، ألان. 2011. ص48) كما لاحظ ذلك «تورين» وغيره.

لقد بدأ شكل العالم كما شيَّدته الحداثة الأوروبيَّة في التغيُّر على نحو كلي بأثر عولمة الثقافة والإعلام، إذ بدا واضحًا أن الأثر الذي أدته ثورة الاتصالات والمعلوماتيَّة لا بُدَّ بالضرورة أن يخلِّف هزَّات عميقة في سلم القيم الإنسانيَّة والمجتمع. إذ «إن هذه الوسائل المتطوِّرة للاتِّصال خلقت مشكلات إنسانيَّة على الأصعدة الاجتماعيَّة والنفسيَّة والفكريَّة، فلاحظنا أن الفرد يُجري الاتَّصال مع كُل أنحاء العالم، ولا يتمكَّن من إقامة الاتِّصال مع جاره الذي يسكن المبنى نفسه»[2] (بال. فرانسيس. 2008. ص6). وقد تطوَّرت هذه الظواهر للحد الذي «أصبحت مشكلاتنا الداخلية محكومة بأحداث تجري على صعيد عالمي أو قاري. وقد أخذ كل كائن منا يمتنع شيئًا فشيئًا عن تحديد ذاته بأنه كائن اجتماعي»[3] (تورين، ألان.

(1) - ألان تورين.

(2) فرانسيس بال - الميديا - ترجمة د. فؤاد شاهين - دار الكتاب الجديدة المتَّحدة - دار المطبوعات الجامعيَّة الفرنسيَّة - بنغازي - 2008.

(3) - ألان تورين.

2011. ص58) وكنتيجة لتغلغل هذه النتائج في الحياة الاجتماعيَّة، استطاعت وسائل الإعلام ووسائط التواصل المختلفة أن تُقلِّص التضامن الإنساني إلى محض تعاطف أجوف يخلو من أي حساسيَّة نقديَّة. فـ«عندما كان موظفو أحد المصانع التي يعمد أصحابها إلى إقفالها، بالرغم من أرباحها المحققة، بداعي نقلها إلى مكان آخر، يُضرِبون ويحتلون المعمل المذكور ويقطعون الطرقات أو يهددون بتفجير كل شيء، كان مشاهدو الحدث عبر التلفاز يتأثرون لتعاستهم، ولكن من دون أن يؤازروهم في احتجاجهم»[1] (تورين، ألان. 2011. ص59) لكن من جهة ثانية فقد استفاد حقل الإعلام أيضًا مما وفَّرته هذه الثورة من تكنولوجيا قلَّلت الفارق التاريخي بين أدوات الهيمنة الثقافية والاقتصاديَّة، وفتحت الباب واسعًا لكل باحثٍ عن الحقيقة في ظل فضاء إعلامي ملتبس وشديد الغموض والإرباك. فـ«إذا كانت أمريكا وإسرائيل تملكان أجهزة جبارة في صناعة الصورة وتسويقها، فإن مغامرين بسطاء من الصحفيين يحملون كاميرات مجرَّدة، وتلتقط كاميراتهم صورًا للأحداث تنسخ ما تقوله الماكينة

(1) - ألان تورين.

الإعلاميَّة الجبارة، فتكشف الصور البسيطة أفعالًا خطيرة ومناظر تنقض ما تبنيه الدعاية الأمريكية»[1] (الغذامي، عبد الله. 2005. ص91) ولقد شهد العالم بعد هذه الحقب تعاظم استخدام جماهيري واسع الأثر في المنطقة العربيَّة والإفريقيَّة خلال موجة الربيع العربي 2011، التي أسهمت فيها وسائل التواصل بقدر وافر من التعبئة والتنظيم والتنسيق، وفضح ديكتاتوريَّة النظم العربيَّة وفساد المسؤولين.

(1) الثقافة التلفزيونيَّة: سقوط النخبة وبُروز الشعبي - عبد الله محمد الغذامي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - الطبعة الثانية - 2005.

السينما في عصر ثورة الاتِّصالات

مـرة أخـرى سـتلعب السـينما دورهـا الرائـد كفصيـل متقـدِّم للثقافـة في محاولـة إنقـاذ مـا يُمكِـن إنقـاذه مـن حطـام الإنسـان الحديـث فنيًّـا، مثلمـا أدَّت الـدور ذاتـه قبـلًا في بدايـات القـرن العشـرين حيـن أنقـذت في بداياتهـا الباكـرة أهـمَّ معالـم كوميديـا العصـور الوسـطى وبدايـات الحداثـة الأوروبيَّـة التـي طمرهـا النسـيان. فـ«أندريـه بـازان» عميـد النقـد السـينمائي الحديـث يتحـدَّث في مقالاتـه الهامـة عـن علاقـة المسـرح والسـينما، التـي صـدرت عـام 1951، بمـا يفيـد أنَّ الأفـلام السـينمائيَّة الكوميديَّـة الرخيصـة القديمـة، كانـت في وقتهـا تُمثِّـل بعثًـا جديـدًا لأشـكال دراميَّـة مسـرحيَّة كانـت قـد اختفـت عمليًّـا مثـل الفـارس Farce والكوميديـا ديـلارتي Commedia dellarte. إذ إن مواقـف دراميَّـة بعينهـا، وتقنيـات بعينهـا، كانـت قـد تحلَّلـت بمـرور الزمـن؛ وجـدت مـرَّة ثانيـة في السـينما التغذيـة الاجتماعيَّـة التـي كانـت تحتـاج إليهـا لكـي تسـتمر. لكـن مـن الناحيـة التاريخيَّـة يمكـن القـول

إن فـن السـينما بشـكل عـام بـدأ كفـن صناعـي بسـيط مثَّلتـه تجربـة (الأخويـن لوميير) (1898). ولاعتبـارات تقنيَّـة بحتـة، وارتبـاط جـذري لفـن السـينما بالصناعـة منـذ بدايـات القـرن العشـرين، فقـد تلـت هـذا التاريـخ ثـورات عديـدة للفـن السـابع والتلفـاز، في ارتبـاط مباشـر بمشـكلات الحقـوق والرقابـة وبالطبـع؛ الشـركات الاقتصاديَّـة الكـبرى الخاصـة والعامـة التـي سـتجد في هـذا الفـن متسـعًا كبيـرًا للربـح وتعظيـم الفائـدة، ودخـول الشـركات الخاصـة في حيـز تطويـر هـذه الصناعـة الناشـئة وقتهـا. فقبـل ظهـور أوَّل فيلـم ناطـق (مُغنِّي الجاز) (1927) كانـت الولايـات المتَّحـدة الأمريكيَّـة قـد قنَّنـت صناعـة السـينما بتشـريعات منظمـة تمهيـدًا لبدايـة غزوهـا العالـم عـبر صناعـة كـبرى قـادرة علـى إحـداث فـرق جـذري في الوعـي وفي المعرفـة وفي طُـرق تعلُّـم الإنسـان، بجانـب احتفاظهـا بقيمـة التسـلية الضروريَّـة في المجتمـع مـا بعـد الصناعـي. فمنـذ أوَّل سـابقة أمـام القضـاء الأمريكـي «في العـام 1915 عندمـا حُكِـمَ علـى «ألتروسـت أديسـون» بأنـه غيـر شـرعي مـن قبـل محكمـة إحـدى الولايـات، كان السـبعة الأوائـل في هوليـوود – الأربعـة الكبـار: «فوكـس» Fox،

«باراموونت»Paramount، «وارنر» Warner، «مترو جولدن وير»Metro Goldwin Myer، والثلاثة الصغار: «كولمبيا» Columbia، «يونيفيرسال» Universal، و»يونايتد آرتيستس» United Artists؛ على وشك تطبيق قواعد العالم الصناعي المقدَّسة على إنتاج وإخراج الأفلام»[1] (بال، فرانسيس. 2008. ص24). وقد قُنِّنت هذه القواعد بشكل متلاحق جعل هذه الشركات العملاقة نفسها تتنافس على براءات الاختراع الجديدة المتَّصلة بهذه الصناعة، كما حدث لاحقًا مع تقنية السينما سكوب في العام 1953. و»سينما سكوب طريقة اخترعها «هنري كرتيان» عام 1928 وقد اشترت براءة اختراعها مؤسسة «فوكس» 20th Century Fox «[2] (بال، فرانسيس. 2008. ص23).

بدأت هوليود استخدام أشكال مختلفة للهيمنة الثقافيَّة بواسطة هذه الصناعة النامية باقترانها مع مجال المال والأعمال، والمتجذِّرة في الوقت نفسه في ميدان الفن المرتبط جوهريًّا بالإنسان. وخلافًا لعصر ما بعد الحداثة

(1) فرانسيس بال - الميديا - ترجمة د. فؤاد شاهين - دار الكتاب الجديدة المتَّحدة - دار المطبوعات الجامعيَّة الفرنسيَّة - بنغازي - 2008.

(2) - المصدر نفسه.

الـذي فتـح هـذه الصناعـة الاحتكاريَّـة علـى خيـارات أخـرى جديـدة كالسـينما المسـتقلة وسـينما الفيديـو، الأقـرب في تصنيفهـا النوعـي إلـى منتجـات ثـورة التواصـل الجماهيريَّـة أكثـر مـن اقترابهـا مـن السـينما كصناعـة، أدت السـينما دورًا محوريًّـا في تعزيـز الـدور الثقـافي ضمـن معادلـة الثقافـة والإعـلام، إذ قدَّمـت أعمـالًا فنيَّـة لكبـار الكُتَّـاب والفنانيـن والقصـص التاريخيَّـة التـي أحدثـت نقلـة كـبرى في الوعـي الإنسـاني، وفي مهمـة مضاهـاة الخيـال بالواقـع بطـرق سـينمائيَّة متميِّـزة. لكـن الثابـت تاريخيًّـا أن سياسـة الهيمنـة الثقافيَّـة كقوَّة ناعمـة دُشِّـنَتْ مـن قبـل سـينما هوليـود، وبتضافـر كبيـر مـع رأس المـال الـذي سـيضع الأُسـس العامـة لشـبكات الإعـلام الرسـميَّة لاحقًـا عندمـا يحتضـن التلفزيـون منتجـات السـينما الخاصـة ويبـدأ في إعـادة تدويرهـا إلـى مـا لا نهايـة وفـق قوانينـه الخاصـة لا قوانيـن فـن السـينما، يضعهـا أمـام أسـلوب جديـد مـن الهيمنـة عـبر توجيـه الأفـكار بواسـطة القصـص المتقنـة وإمكانيـات التأثيـر في الحـس البشـري وتوجيـه الإدراك بشـكل ضمنـي محكـم الصُنـع. فـ»مـا يميـز الهيمنـة علـى مختلـف أنواعهـا، هـو أنهـا تقـدم نفسـها وكأنهـا طبيعيـة، أي غيـر

مفروضـة»[1] (توريـن، ألان. 2011. ص146) علـى الرغـم مـن أنَّ الدراسـات المعاصـرة للصـورة أثبتـت أنَّهـا انتقلـت مـن مرحلـة التأثيـر في الوعـي إلـى مرحلـة التأثيـر في الإدراك وصناعـة الواقـع لدرجـة مضاهاتـه للخيـال، في عصـر الثـورة العلميَّة التكنولوجيَّة وثـورة الاتصـالات. فقـد لاحـظ «جـان بودريـار» الـدور الجديـد للصـورة في عصـر مـا بعـد الحداثـة، ودفعـه ذلـك الأثـر إلـى التسـاؤل قائـلًا: «هـل يتجـاوز الواقـع الخيـال حقًّـا؟ إذا بـدا أنـه يتجـاوزه فعـلًا، فلأنـه امتصَّ طاقتـه، ولأنـه صـار هـو ذاتـه خيـالًا. لا، بـل إن بوسـعنا القـول تقريبًـا إن الواقـع غيـور مـن الخيـال. إنَّـه ضـرب مـن المبـارزة بينهمـا: مـن يصيـرُ أكثـر اسـتعصاءً علـى التصـوُّر؟»[2] (بودريـار، جـان. 2010. ص27). لقـد تغيَّـرت طبيعـة علاقـة الواقـع والخيـال في عصـر مـا بعـد الحداثـة تغيُّـرًا كبيـرًا، وتشـهد علـى ذلـك موجـات أفـلام الخيـال العلمـي المتصـدِّرة دور السـينما، التـي باتـت كأنَّهـا فاقـدة المعنـى والموضـوع مـن فـرط تكريسـها هـذا النـوع مـن الإنتـاج السـينمائي الشـبيه بقصـص السـوبر مـان

(1) - آلان تورين - براديغما جديدة لفهم عالم اليوم - ترجمة جورج سليمان - مراجعة سميرة ريشا - المنظمة العربية للترجمة بيروت - الطبعة الأولى - أبريل 2011.

(2) - جان بودريار - روح الإرهاب - ترجمة بدر الدين عرودكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - الطبعة الأولى 2010.

التي غذت بها أمريكا العالم سالفًا. وقد «اهتم «ستيفن كونور» بتحليل موجة أفلام الخيال العلمي، لا سيَّما تلك التي تهتم بالمخلوقات الغريبة القادمة من كواكب أخرى، وعلى رأسها سلسلتا «حرب النجوم» Star War و»رحلة عبر النجوم» Star Trek، ورأى أنهما تحملان معنى العزوف عن تقديم أي رؤية بصدد المشكلات الاجتماعيَّة الراهنة في الغرب، وهو ما يعني الانفصام عن العالم. وقد أسمى «بودريار» ذلك «نشوة الاتِّصال» The Ecstasy Of Communication وهو التعبير الذي يؤدِّي معنى المشاهدة المطلقة التي ينتفي منها أي غرض غير المشاهدة»[1] (إسماعيل، محمَّد. 2008. ص89).

سيظهر هذا المصطلح أيضًا في مسار مقاومة التوسُّع الكبير لانتشار شبكات الإعلام الجديد القائمة على مفاهيم ما بعد حديثة، نازعة نحو إعادة جدولة الوقت وإفراغ المحتوى الإعلامي من أي قيمة سوى قيمة المتعة المؤقتة القائمة على مفهوم استهلاكي سريع. فقد ظهرت في كاليفورنيا محاولة لتأسيس مفهوم شبيه لمفهوم «أخلاقيَّة

(1) د. محمد حسام الدين إسماعيل - الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصِر - مركز دراسات الوحدة العربيَّة بيروت - الطبعة الأولى - 2008.

المتعة الطهوريَّة»، لكن قبل الدخول في الكيفيَّة التي جرت بها عولمة وسائل الإعلام والشبكات التلفزيونيَّة الجديدة في عصر ما بعد الحداثة، يجب تأكيد أن السينما أكسبت الثقافة موقعًا متميِّزًا في معادلة الثقافة والإعلام رغمًا عن هذه السيادة شبه الكليَّة لعصر نشوة الاتِّصال التي تستخدم أساليب جديدة للتأثير كما ذكرنا. فمن جهة لا شيء يمنع الإنسان من الانجراف وراء الرغبة ضمن اقتصاد مجتمع تمَّ وصفه بأنَّه اقتصاد «ليبيدي» بحسب مصطلح «ليوتار». إذ «يطلق اسم «الاقتصاد الليبيدي» على الحياة التي يُعرَّف المجتمع فيها بأنه اقتصاد يستغل الرغبات والإحساسات ويطلقها. وهو وصف ملائم للمجتمع الرأسمالي. كذلك فإن «ليوتار» هو أيضًا واحد من أوائل من أطلقوا على المجتمع صفة «ما بعد الحداثي». إذ يوافق الوصف مجتمعًا ممزقًا ليس له هدف واحد مشترك، وبهذا يجذب الانتباه إلى فقداننا الاتجاه وتكاثُر الغايات في مجتمعنا المكوَّن من مجموعات مصالح لا تربطها مصلحة مشتركة»[1] (وليامز، جيمس. 2003. ص23-22). ولقد استخدم «ليوتار»

(1) -جيمس وليامز - ليوتار: نحو فلسفة ما بعد الحداثة - ترجمة إيمان عبد العزيز - مراجعة: حسن طلب - المشروع القومي للترجمة - القاهرة - العدد 602 - الطبعة الأولى - 2003.

نفسه مثله مثل فلاسفة ما بعد الحداثة مصطلح «الاقتصاد الليبيدي» تأكيدًا لحالة الاستخدام المعولم لسياسات الرغبة في سائل الإعلام، بالتزامن مع تنامي حالة شبه كليَّة للتفتُّت الاجتماعي Fragmentation والتشابك العالمي للأسواق والإعلام. «إن تعريف «ليوتار» للمجتمع بأنه «اقتصاد لبيدي»، هو محاولة لتأكيد دور الرغبة في أداء المجتمع»[1] (وليامز، جيمس. 2003. ص69). ولفهم أفكار «ليوتار» حول مفهوم «التمثيل المطلق» قدم «بيل ريدنجز» تحليلًا ممتازًا لفيلم «فيرنر هيرتزورج» «أين يحلم النمل الأخضر» حول مسألة الصدام بين قانون المستعمر وحياة السكان الأصليين في أستراليا. ويستخدم «ريدنجز» تأملات «ليوتار» حول الاختلاف المطلق وحدود التمثيل لينظر في حدود العدالة، إذ يخضع السكان الأصليون لحكم القانون الذي لا يمكن أن يعترف بشرعية طريقتهم في الحياة»[2] (وليامز، جيمس. 2003. ص38).

وعلى الرغم من أن السينما كفن راسخ لم تسلم من تأثير ما بعد الحداثة وسياسات السوق المعولم للإعلام

(1) -جيمس وليامز – نفسه.

(2) -المصدر نفسه.

وتكنولوجيا الاتصالات بمثلما أشرنا أعلاه، فإن الدور الذي أدته في تعزيز دور الثقافة بواسطة أهمَّ كتابها ومخرجيها، ومن خلال ما رسَّخته من رؤى فنيَّة فلسفيَّة، كان دورًا بارزًا عضَّدته ظاهرة ارتباط بعض الكُتاب العالميين الذين «تمكنوا من إخراج أفكارهم على الشاشة أو بالأحرى التحكُّم في تجسيدها مثل «بيكيت» و«شارلي شابلن» و«أروسون ويلز» و«جان كوكتو» و«ودي آلان»[1] (إسلن، مارتن. ب. ت. ص131) والعشرات غيرهم في سياق أكثر معاصرة ومنفتح على توليد أشكال جديدة للفن السينمائي بواسطة الاستفادة الهادفة من تكنولوجيا الأنيميشن والصورة الثلاثيَّة الأبعاد. ومن نافل القول هنا أنه في ذات الوقت الذي ربطت السينما بين حقل الكتابة والإخراج في تجارب عديدة لامعة كما أشرنا، فإن تدفُّق الكُتَّابة الجيِّدة أيضًا جعل من وظيفة السينما التنويريَّة الثقافية أكثر تأثيرًا، «فقد تمكَّن كُتَّاب كِبار مثل «هارولد بنتر» و«توم ستوبارد» و«ديفيد ميرسير» و«صمويل بيكيت»؛ من خلق دراما على درجة رفيعة من الكمال الأدبي والفني، قُدِّمت في شكل

(1) مارتن إسلن - مجال الدراما - ترجمة سباعي السيِّد - إصدارات مهرجان القاهرة الدُّولي للمسرح التجريبي - الدورة الرابعة - مطبعة هيئة الآثار المصريَّة - ب. ت.

سينمائي»[1] (إسلن، مارتن. ب. ت. ص131) فأعاد هذا التأثير المتنامي الاعتبار إلى الثقافة باعتبارها موئلَ القيم الإنسانية المفقودة في ظل عولمة كاسحة وحركة ارتداد ثقافي جهة العابر ونشوة الاتصال غير المحدوَّة بهدف قيمي غير شعور زائف بالدهشة المؤقَّتة التي يُحقِّقها بكفاءة الإبهار البصري ومركزيَّة الجسد، الشيء الذي وضع صُناع السينما أمام مهمة مزدوجة تمثَّلت في منافحتها عن الحريَّة من جهة، ومن الأخرى التصدِّي لبعض القوانين الجديدة التي بدأت تفرضها جماعات الضغط الأخلاقي على بعض الكتاب والمخرجين، والناجمة عن فوضى عولمة الثقافة وتنامي موجات السخط المتلاحقة ضد مشاهد العُري التي أصبحت تحيل الذهن مباشرة إلى تلك المرحلة الاستهلاكيَّة البحتة من عصر ما بعد الحداثة، وهو يتمادى في تسليع الجسد ويستثمر في الرغبة الجنسيَّة المكبوتة. فعلى سبيل المثال «عند إذاعة شبكة N.B.C الفيلم الشهير «قائمة شندلر» الذي أخرجه «ستيفن سبيلبيرج» عام 1997 وهو يُصوِّر معاناة اليهود في أوروبا الشرقيَّة تحت الاحتلال النازي. وقد فاق الفيلم في مشاهده العارية كل

(1) -المصدر نفسه

ما قُدِّم عن هذا الموضوع من قبل، وهو الأمر الذي دفع جماعات الضغط الأخلاقيَّة المسيحيَّة إلى الاحتجاج على عرضه، مشدِّدةً على ضرورة إجراء المونتاج الضروري قبل إذاعته ثانية»[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص222) لكن يمكن القول إنَّ السينما كفن استخدمت الجسد ليس لمجرَّد الإغراء والتسليع بمثلما فعلت الصورة في عصر ما بعد الحداثة، إلَّا أن اختلاط القيم الثقافيَّة العامة عن القيم الخاصة بواسطة انتشار الشبكات المعاصرة لوسائل الاتصال، وفصل الصورة عن علاميَّتها وقوَّتها النسقيَّة التي تدل على الشيء ونقيضه بحسب «بودريار»، أكَّد في «الواقع أن العامَّ يهلك في سوق العولمة. وعولمة التبادلات تضع نهاية لعموميَّة القيم. إن ما يتعولم هو السوق أولًا، وفرة التبادلات وكل المنتجات، وتدفق المال المستمر. وثقافيًّا؛ اختلاط كل العلامات وكل القيم، أي البورنوغرافيا. لأن الانتشار العالمي لكل شيء، ولأي شيء على امتداد الشبكات؛ هو البورنوغرافيا. لا حاجة على الإطلاق إلى الفجور الجنسي – بشكله الأوَّلي –

(1) د. محمد حسام الدين إسماعيل – الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصِر – مركز دراسات الوحدة العربيَّة بيروت – الطبعة الأولى – 2008.

ويكفي هذا الجماع التفاعلي. وفي نهاية هذه العملية، لا يعود اختلاف بين العالمي والعامَّ. فالعامُّ نفسه تعولم، والديمقراطية وحقوق الإنسان تعبر الحدود كأي نتاج عالمي، كالنفط أو كرؤوس الأموال»[1] (بودريار، جان. 2010. ص72). لقد أدَّت القفزات المتلاحقة لفن السينما بعد العولمة إلى التأثير في منتجات التكنولوجيا البصريَّة كافة من دراما تلفزيونيَّة وإعلان وأغاني الفيديو كليب، وهي بالضرورة تأثَّرت بموجات عديدة لمحاولات سينما الفيديو والسينما المستقلة وغيرها، لكن ظلت مراعاتها القواعد الفنيَّة الثقافيَّة هي التي تقنِّن التشريع وتوجه صناعة الصورة في خضم منفلت لمنتجات ما بعد الحداثة في مجالي الثقافة والإعلام. إذ يمكن القول في هذا السياق، إن السينما أدت الدور نفسه الذي أدته الصحيفة في مفتتح عصر الحداثة وحفظت القيم الإنسانية في أثناء عصر خلائط الصورة الما بعد حديثة.

(1) جان بودريار - روح الإرهاب - ترجمة بدر الدين عرودكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - الطبعة الأولى - 2010.

التلفزيون وعولمة شبكات الإعلام

بمثلما حقَّقت السينما نجاحات كبيرة متواترة بأثر من ثورة وسائل الاتصال وتكنولوجيا المعلومات، حقَّق التلفزيون وشبكات الإعلام الجديدة أيضًا نجاحات مماثلة تجاوز أثرها الدور التقليدي لهذا الجهاز الذي انحصر أوَّلًا ضمن وظيفة الإعلام التقليديَّة في النقل والإخبار التغطية والتوجيه، ثم سرعان ما بدأ يحرز تقدُّمًا تقنيًّا قبل أن يبدأ في إعادة تعريف مهمَّته ضمن اقتصاد معولم. فبداية يمكن القول «إن التطوُّرات التقنيَّة التي ستؤدي إلى زيادة حدَّة الصورة وتوفُّر شاشات تلفزيونيَّة بحجم أكبر كثيرًا من الحجم التقليدي لشاشة التلفزيون، ستؤدي إلى تقريب الدراما التلفزيونيَّة أكثر فأكثر من السينما. فعلى الشاشات الصغيرة التي لا تحتوي إلَّا على عدد صغير نسبيًّا من خطوط الإشارة الإلكترونيَّة، لا تنقل اللقطات الطويلة تفصيلات كافية، وهذا ما دفع الدراما التلفزيونيَّة

إلى التركيز على اللقطات المُكبَّرة الكاملة والمتوسطة»[1] (إسلن، مارتن. ب. ت. ص135).

بدأ دور الإعلام يتَّسع تدريجيًّا باتِّساع هذه الموجات المتلاحقة من التطوُّرات التقنيَّة التي شهدها في عصر انفجار الصورة، إذ «تأتي المخاطر السياسيَّة الملازمة للاستخدام العادي للتلفزيون من حقيقة أن للصورة تلك الخاصية التي يمكنها أن تنتج ما يسميه نقاد الأدب «تأثير الواقع»، فالصورة يمكنها أن تؤدي إلى رؤية أشياء وإلى الاعتقاد فيما تراه. هذه القدرة على الاستدعاء لها تأثيرات ونتائج تعبويَّة، يمكنها أن تخلق أفكارًا أو تعبيرات، لكن يمكنها أيضًا أن تخلق مجموعات»[2] (بورديو، بيير. 2007. ص53). ويمكن القول بخصوص هذا التأثير المتعاظم للتلفزيون في حياة المجتمعات المعاصرة، إنه إذا «كانت المقولة الشائعة قديمًا هي أن الحاجة أم الاختراع، فإن ما تثبته الثقافة التلفزيونيَّة هو عكس ذلك، وهذا واحد من التحولات الخطيرة في حياة البشر وثقافتهم، إذ لم تعد

(1) مارتن إسلن

(2) - التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول - بيير بورديو - ترجمة وتقديم درويش الحلوجي - دار ميريت - القاهرة - الطبعة الأولى - 2007.

الحاجة هي التي تُقرِّر مطالب الحياة، إنَّما تتقرَّر أنماط الحياة بناءً على ما تبنيه ثقافة الصورة بواسطة الموضة والإعلان ونماذج المشهورات والمشاهير في لبسهم ومسلكهم»[1] (الغُذامي، عبد الله. 2005. ص121). ولقد ترافق هذا الدور الكبير للتلفزيون في التأثير في حيوات البشر، بتطوُّر مماثل لكيفيَّات الهيمنة وإعادة توجيه العقول بصورة أكثر تنظيمًا في عصر الصورة ونظريَّات الإعلام المعاصر كما توضِّح ذلك «نظريَّة الجدولة». ف«هذه النظريَّة تدخل في دراسة الحالات التي يجنح فيها الخطاب الإعلامي إلى فرض جدولة ذهنيَّة مقررة تجري عبرها جدولة أذهان المشاهدين عبر حيلة الاختيار والاستبعاد. إذ يُركَّز على أشياء وتُغفَل أشياء أخرى، ومن ثمَّ برمجة خيارات المشاهدين الاجتماعيَّة والسياسيَّة. والإعلام هنا لا يقول للناس كيف يفكرون، لكنه يقرِّر لهم الأشياء التي يجب أن يفكروا فيها، وبهذا تجري البرمجة، برمجة الأشخاص والمجتمعات»[2] (الغُذامي، عبد الله. 2005. ص16). وبمثلما يمكن للصورة المبرمجة تقرير

(1) - الثقافة التلفزيونيَّة: سقوط النخبة وبُروز الشعبي - عبد الله محمد الغذامي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء الطبعة الثانية - 2005.

(2) -المصدر نفسه.

ردود أفعال ومعرفة الناس مسبقًا يمكن القول إن الاعتقاد التقليدي بأن سعر إحدى السلع يخضع لعاملي العرض والطلب، يتقلَّص يومًا بعد يوم، وقد دخلت صور ذواتنا وذاتيتنا في عداد السلع التي يولِّدها الإعلان والدعاية وسياسات الحرب، بحيث بتنا نشعر أننا فقدنا كل مسافة واستقلالية عن بناءات – هي في الواقع أيديولوجية – تحدد نظرتنا إلى الأشياء تحديدها الأشياء المنظورة»[1] (تورين، ألان. 2011. ص16) وبطرق مدروسة للهيمنة.

يخلق التلفزيون بهذه الصورة الجديدة علاقة أكثر غموضًا بالحدث الذي كان يعمل على تغطيته ضمن وظيفته التقليديَّة، بالإضافة إلى أنَّه من ناحية أخرى يقع في فخاخ عصر الصورة الذي بات يمضي في اتجاهين متناقضين: الاتجاه الأوَّل يهدُف إلى تعزيز النزعة الاستهلاكيَّة وتسليع الرغبة من خلال إضاعة الوقت بذات طرق عصر ما بعد الحداثة، والاتِّجاه الثاني يهدُف لرفع الوعي المعرفة الإنسانيَّة لعب أدوار جوهريَّة في حياة المجتمعات والمواطن. بخصوص الاتجاه الأوَّل يمكن

(1) - آلان تورين – براديغما جديدة لفهم عالم اليوم – ترجمة جورج سليمان – مراجعة سميرة ريشا – المنظمة العربية للترجمة – بيروت – الطبعة الأولى – أبريل 2011.

القول، أصبح التلفزيون «يتمتع بامتلاك نوع من الاحتكار للحدث بدلًا من تكوين العقول، وذلك فيما يتعلق بجزء كبير من السكان. والحال أنه بالتركيز على الأحداث المتفرِّقة يجري إحلال الوقت النادر بزمن فارغ، بلا شيء أو تقريبًا لا شيء، بتجنب المعلومات الملائمة التي يجب أن يمتلكها المواطن كي يمارس حقوقه الديمقراطيَّة»[1] (بورديو، بيير. 2007. ص48). لقد تحوَّل دور الصُّور تباعًا في علاقتها بالحدث كما يقول «بودريار» إلى الحد الذي جعلها شديدة الغموض بالنسبة إلى المتفرِّج. «إذ في الوقت الذي تمجِّد فيه الصورة الحدث؛ تجعل منه أسيرًا في ذات الوقت. إنها تؤدي دورين في آنٍ واحد: بوصفها تكاثرًا حتى اللانهاية، وبوصفها تحويلًا وتحييدًا. تستهلك الصورة الحدث، بمعنى أنها تمتصُّهُ؛ وتدفع به بعد ذلك إلى الاستهلاك. حقًّا إنها تعطيه تأثيرًا لم يعرفه حتى الآن، لكن بوصفه؛ حدثًا – صورة»[2] (بورديو، بيير. 2007. ص27). وعند هذا الحد أصبح من الضروري الانتباه إلى ضرورة وجود تشريعات قانونيَّة تحمي المجتمعات

(1) - التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول - بيير بورديو - ترجمة وتقديم درويش الحلوجي - دار ميريت - القاهرة - الطبعة الأولى - 2007.

(2) - المصدر نفسه.

المعاصرة من سيطرة النزعة الاستهلاكيَّة وتقنين طُرق عمل مجتمعات الإعلام بقوانين محليَّة تهدف إلى خلق حالة التوازن المفقودة بين طرفي هذه المعادلة أمام ثورة الاتصال والمعلومات التي ستعيد توجيه العالم وتنظيم المجتمع وفق نموذج إرشادي جديد كما جئنا على ذكر ذلك بأعلاه. إذ «أُنشئ مجتمع الإعلام على أيدي متعهدين من طراز جديد، تغمرهم الحماسة ويحفزهم تصور جديد للمجتمع. تلك هي حال مجموعة «لينوكس» (Linux) التي شكَّلها في كاليفورنيا فرسان حقيقيون أو (نُسأَّك) – مدافعون عن المعلوماتية التي وضعت (أخلاقية المتعة) (enjoyment) المناقضة للطهورية (Puritanism) موضعًا متقدِّمًا في هذا السياق. وقد أجاد «ماكس فيبر» في وصف هذه الأخيرة التي تمارس على مستوى آخر دور «السان – سيمونيين» في فرنسا في مستهل عصر التصنيع. هذا المجتمع المعلوماتي نشأ على نوع جديد من المعارف والاستثمارات الجديدة، وعلى تبدل التصوُّر لأهداف العمل والتنظيم الاجتماعي»[1] (تورين، ألان. 2011. ص49). إذ أدى التوسُّع في تشريع القوانين اللازمة إلى

(1) - ألان تورين.

مراجعة حريَّة شبكات الإعلام المعاصرة إلى إعادة طرح ذات الأسئلة التي طرحها عصر ما بعد الحداثة على مستوى الدولة الوطنيَّة وبين شبكات الإعلام نفسها وتوجُّهاتها المعاصرة بين التلفزيون العام وتلفزيون «الكابل»، الذي يتمتع بقدر أوسع من الحريَّة في إذاعة ما يراه مناسبًا في بعض البلدان. ففي حالة الولايات المتَّحدة مثلًا يمكن القول إنه و»خلافًا للتلفزيون الأمريكي العام، فإنَّ تلفزيون الكابل لا تنظمه قواعد ولوائح لجنة الاتصالات الفيدراليَّة، فقنوات الكابل التي تموِّلها الاشتراكات لها أن تذيع أي مواد تلفزيونيَّة يرى مديروها التنفيذيُّون أنَّها مناسبة. وعلى ذلك، فالمشاهد الجنسيَّة تُقدَّم بدرجات متفاوتة في قنوات مثل Showtime أو H.B.O و F.X. أمَّا قنوات مثل Discovery والوثائقيَّات المماثلة، فهي تُذيع العُري التسجيلي المتعلِّق بالتاريخ والأنثروبولوجيا»[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص221) دون أن تقع في مشكلات التسليع الرامية لتكريس النزعة الاستهلاكيَّة من خلال التحكُّم في سيولة الرغبة، بل أكثر من ذلك تمضي إلى تقديم معرفة واسعة بموضوعها

(1) - د. محمد حسام الدين إسماعيل - الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصِر - مركز دراسات الوحدة العربيَّة بيروت - الطبعة الأولى - 2008.

الـذي تطرحـه علـى الـرأي العـام بطـرق احترافيَّـة غيـر رافضـة أخلاقيَّـة المتعـة الطهوريَّة في مواجهة عولمة سـلعيَّة اسـتهلاكيَّة وسـوق نـامٍ يوفِّـر أرباحًـا سـريعة.

وفَّـرت هـذه الظـروف المختلفـة أرضيَّـة جيِّـدة لـرأس المـال المتعولـم. فـ«مـن عمليـات العولمـة التـي طالـت الإعـلام دخـول عـدد كبيـر مـن المسـتثمرين في مجـال الإعـلام القضائـي في شـكل قنـوات تلفزيونيَّـة خاصـة، وكـذا دخـول بعـض أباطـرة الإعـلام الكوكبـي للاسـتثمار في الـدُّول العربيَّـة والإسـلاميَّة، وعلـى رأسـهم «روبـرت ميـردوخ» وشـركته «نيـوز كوربوريشـن»، خاصـة في جنـوب شـرقي آسـيا، وشـركة «فياكـوم» ومجموعتهـا في الشـرق الأوسـط. Show Time»[1] (إسـماعيل، محمَّـد. 2008. ص19). لقـد فتحـت ثـورة وسـائل الاتصـالات شـبكات الإعـلام المعاصـرة علـى سـوق مطَّـرد النمـو تمَّـت عولمتـه بواسـطة ذلـك التقـدُّم الكبيـر لتكنولوجيـا المعلومـات. إذ يمكـن القـول «إن عولمـة سـوق المـال مصحوبـة بالتقـدم الكبيـر في تكنولوجيـا المعلومـات، توفـر سـهولة وحريَّـة حركـة غيـر مسـبوقة لـرأس المـال، ومـن

(1) - محمد حسام الدين.

ثَـمَّ للمستثمرين الذين يسعون إلى الربحيَّة قصيرة الأجل لاستثماراتهم»[1] (بورديو، بيير. 2007. ص18). وقد ظهر هذا الترابط الوثيق بين عولمة رأس المال الإعلامي وبين دخول عدد من الشركات الكبرى لسوق الإعلام في مختلف أرجاء المعمورة. فـ»من المهم معرفة أن شبكة «سي. بي. إس» مملوكة لشركة «وستنجهاوس»، وأن شبكة «إيه. سي. بي» مملوكة لشركة «ديزني»، وأن القناة الأولى الفرنسيَّة مملوكة لشركة «بوينج» وأن شبكة «إن. بي. سي» مملوكة لشركة «جينرال إلكتريك»[2] (بورديو، بيير. 2007. ص45) وفي السياق العربي والشرق أوسطي يمكن ملاحظة الأمر نفسه فـ»قناة ميلودي التي يمتلكها جمال مروان ابن الملياردير ورجل الأعمال أشرف مروان، وقنوات روتانا المملوكة للأمير الوليد بن طلال، وقنوات مزيكا المملوكة لشركة هيرمس – عالم الفن، والتي يمتلك عمرو دياب 17 ٪ من حجم رأسمالها، فضلًا على عدد من القنوات اللبنانيَّة والخليجيَّة» (إسماعيل، محمد.

(1) - التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول - بيير بورديو - ترجمة وتقديم درويش الحلوجي - دار ميريت - القاهرة - الطبعة الأولى - 2007.

(2) - د. محمد حسام الدين إسماعيل - الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصِر - مركز دراسات الوحدة العربيَّة بيروت - الطبعة الأولى - 2008.

2008. ص149) إذ ستبدأ هذه الشبكات التلفزيونيَّة الجديدة وغيرها في الوطن العربي في إعادة توجيه الإعلام العربي بذات الطريقة التي وجَّهته بها ما بعد الحداثة في مرحلتها الثانية ذات المنحى الثقافي المصطرع مع مخلفات «الاقتصاد الليبيدي» وسيطرة الصورة استهلاكيَّة النزوع، إذ سينتشر سوق الأغنيَّة المصوَّرة بشكل يمكِّن من ملاحظة التداخل الكبير لعولمة وسائل الإعلام العربي من خلال محاكاة بعض التجارب الأوروبيَّة والأمريكيَّة من جهة، وبين أصوات قليلة نَحَتْ منحًى نقديًّا، وقدَّمت تجارب أكثر أصالة في السياق العربي والشرق أوسطي.

الأغنيــة المُصــوَّرة كمنتــج معولــم: إنتــاج أم اســتهلاك؟

يجـيء اتِّخـاذ الأغنيـة المصـوَّرة Video clip's كمنتـج مـن منتجـات الإعـلام في عصـر مـا بعـد الحداثـة باعتبـاره أكثـر المنتجـات التـي تشـرح الطبيعـة المزدوجـة للأثـر الـذي أدتـه وسـائل الإعـلام في تعزيـز القيمـة الاسـتهلاكيَّة للفـن مـن خـلال تسـليعه في سـوق «الاقتصـاد الليبيـدي» العربي بواسـطة الجسـد مـن جهـة، وبيـن بعـض النمـاذج الفنيَّـة ذات القيمـة العاليـة فنيًّـا، أو ذات الطابـع الأصيـل في المجـال الابتـكاري.

عرفـت الأغنيَّـة المصـورة طريقهـا للإعـلام العربـي بشـكل اسـتهلاكي مـع بدايـة الألفيَّـة الجديـدة، إلَّا أنهـا حملـت في باطنهـا المشـكلات القيميَّـة كافـة الناتجـة عـن عولمـة وسـائل الإعـلام في عصـر مـا بعـد الحداثـة. إذ ظلَّـت القيمـة التوجيهيَّـة لهـذا المنتـج الجديـد غارقـة في اسـتهلاكيَّتها وأتـت في معظمهـا في شـكل تقليـد لتجـارب عالميَّـة في سـياق عربي أكثـر محافظة.

إذ «تُحوِّل المشاهد والموسيقى المصاحبة للأغاني المصوَّرة الثقافي إلى الطبيعي، فهي لا ترى في الموسيقى أي معنى لنزعة جادة تناقش مشكلات الإنسان المُعاصِر، بل هي تُعبِّر أكثر عن حيرته وضياعه بالإعلاء من شأن الهروب من وهم الحداثة وتقديم «أورجازم بصري وسمعي» معتبرة إيَّاه سقف الفعل في عصر ما بعد الحداثة»[1] (إسماعيل، محمد. 2008. ص16). وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات ليست بذات دقَّة استخدامها في السياق الإعلامي العربي، فإن انتشار سوق الأغنية المصوَّرة عربيًّا استفاد من الجوانب الفنيَّة والخبرات التاريخيَّة لجماع الإعلام العالمي، الذي احتضنها أولًا في شكل منتجات موجَّهة لغرض التسلية والإبهار بواسطة الصورة القادرة على خلب لب المتفرِّج، حتى لو خلت هذه الأغنية أو تلك من أي قيمة فنيَّة أو ثقافيَّة تحث على الإنتاج بدلًا من حسِّها الدؤوب نحو الاستهلاك وتسليع الرغبة الجنسيَّة. فلما كانت «الصورة علامة، فلا معنى للعلامة إن لم تدل على الشيء ونقيضه – كما درَّسنا الجرجاني. إن الصورة

(1) د. محمد حسام الدين إسماعيل – الصورة والجسد: دراسات نقديَّة في الإعلام المُعاصِر – مركز دراسات الوحدة العربيَّة – بيروت – الطبعة الأولى – 2008.

بعلاميتها وبقوتها النسقيَّة وجبروتها البلاغي، قد أصبحت قوَّة مجازيَّة أكبر من الحقيقة ذاتها، وأشدُّ دلالة بسبب ما تملكه من سرعة وبسبب تعدُّدها وتعدُّد مصادرها»[1] (الغُذامي، عبد الله. 2005. ص93). لكن وعلى الرغم من تأكيدنا جبروت عصر الصورة في تطوير وابتكار وسائل مختلفة للهيمنة والتأثير بين محوري الإنتاج الهادف، أو الاستهلاك والتقليد الأعمى الذي يهيمن على فضاء الإعلام العربي المتعولم مؤخرًا.

إن خط التقليد الفني في البرامج التلفزيونيَّة الهادفة لاكتشاف نجوم جدُد في حيز الغناء ظلَّ هو الخط الأكثر تسيُّدًا في الإعلام العربي المعاصر سنوات طويلة. وعبر هذه البرامج وتوسُّع شبكات الإعلام التلفزيوني يختار هذا السوق المعولم فنَّه بذات منطق تسليع الجسد، وإثارة الرغبة الجنسيَّة المعتمدة على درجة من الإغراء الجاذب للربح أكثر من اختياره فنًّا ذا قيمة في حياة المجتمعات التي يملأ فضاءها العام. إذ أسهمت «بعض البرامج العربيَّة مثل «سوبر ستار» و«سمعنا صوتك» و«ستار أكاديمي» في اختيار

(1) - الثقافة التلفزيونيَّة: سقوط النخبة وبُروز الشعبي - عبد الله محمد الغذامي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - الطبعة الثانية - 2005.

نجـوم جـدُد. وتُعتـبر نانسـي عجـرم نجمـة الغنـاء اللبنانيَّـة، مثـالًا جيِّـدًا علـى ذلـك، فقـد اُبتكِـر شـكل لهـا – في الأغنيـة الأولـى التـي حقَّقـت شـهرتها «أخاصمـك آه» – يعتمـد علـى الإغـراء بمعرفـة مديرهـا الابتـكاري في شـركة «ميجـا سـتار» آنـذاك، وهـو شـكل يُحاكـي هنـد رسـتم نجمـة الخمسـينيات السـاخنة في الشاشـة المصريَّـة»[1] (إسـماعيل، محمَّد. 2008. ص148)، وعلـى الرغـم مـن أنَّ معظـم التجـارب الرائجـة في هـذا المجـال نحـت منحـى التقليـد تحـت غطـاء الطليعـة الفنيَّـة، فقـد «امتـدت علميـات التقليـد لتشـمل فرقًـا عربيَّـة، ففريـق Four Cats هـو النسـخة اللبنانيَّـة للفريـق البريطـاني Spice Girl وفريـق WAMA المصـري يحـاول تقليـد الفريـق الأمريكـي الشـهير Back Street Boys»[2] (إسـماعيل، محمَّـد. 2008. ص153) والجديـر بالذكـر في هـذا الخصـوص أنَّ سـوق وسـائل الإعـلام المعولـم فتـح البـاب واسـعًا أمـام الأغنيـة العربيَّـة المصـوَّرة للاسـتفادة مـن الخـبرات العالميَّـة في هـذا المجـال لتقديـم أغنيـات ذات طابـع أكثـر تأثيـرًا وجماهيريَّـة، فعلـى سـبيل المثـال كان «المخـرج الأمريكـي «بيـتر جوسـلينج» الـذي أخـرج بعـض الأغـاني لفرقـة Back

(1) - محمد إسماعيل.

(2) - نفسه.

Street Boys هـو الـذي أخـرج أغنيـة عمـرو ديـاب «أنـا عايـش ومـش عايـش» والمخـرج الفرنسـي «فيليـب جوتييـه» هـو الـذي أخـرج أغنيـة «فينـه» لهشـام عبـاس، ومديـر التصويـر البريطـاني «جوزيـف ألكسـندر» عمـل في عـدد مـن الأغـاني العربيَّة المصوَّرة مثل أغنية «لعبتك» للمغني السوري مجد القاسـم»[1] (إسـماعيل، محمَّـد. 2008. ص161). وبتزايـد سـوق الاسـتهلاك العربي لهـذا المنتـج الجديـد، الـذي حمـل في داخلـه طمـوح السـينما وجاذبيَّـة عصـر الصـورة وسـوق الإعـلان التجـاري، انفصلـت الأغنيـة المصـوَّرة العربيَّـة عـن حاضنتهـا الثقافيَّـة وبـدأت تلهـث في تقليـد التجـارب العالميَّـة حـذوك النعـل بالنعـل. فشـريف صـبري علـى سـبيل المثـال، وهـو أحـد المخرجيـن المهميـن الـذي يفاجـئ الجميـع بأغـانٍ مصـوَّرة خارجـة عـن المألـوف، حـدث أن قلَّـد مـرارًا في أغانيـه التـي عمـل فيهـا مـع راغـب علامـة ونـوال الزغبـي وعمـرو ديـاب. فقـد «اسـتخدم شـريف صـبري التقنيـات العالميَّـة لتقليـد أغنيـات مصـوَّرة كوكبيَّـة غربيَّـة الأصـل، فعلـى سـبيل المثـال جـاءت أغنيـة نـوال الزغبـي الشـهيرة «اللِّـي تمنيتـه» نسـخة مكـرَّرة العناصـر مـن أغنيـة فريـق Spice Girl البريطـاني

(1) - المصدر نفسه.

المسماة Holler، فقد بنى المخرج عناصر الديكور نفسها مستعيرًا خطوات الرقص نفسها والملابس نفسها، وقد مُنعت هذه الأُغنية من البث على القنوات الحكوميَّة المصريَّة لمشاهدها الراقصة الخليعة»[1] (إسماعيل. محمَّد. 2008. ص153) لكن وفي سياق موازٍ يمكن القول إنَّه مثلما وفَّرت عولمة وسائل الإعلام مناخًا مؤاتيا للتقليد والاستهلاك بصورة مكرَّسة، فقد وفَّرت هذه ثورة تكنولوجيا المعلومات أيضًا مناخًا من الحريَّة الجزئيَّة التي مكَّنت بعض التجارب الأصيلة من الظهور وتقديم الجديد ذي القيمة الفنيَّة والثقافيَّة والنقديَّة في أحيان أقلَّ. إذ يمكننا أن نجد بعض نماذج الأغاني المصوَّرة في الإعلام العربي وهي تنتقد ثقافة السوق ورجال الأعمال في ظل اقتصاد معولم. فها هو «المغني المصري «ماك ميمو» يهاجم في أغنيته We do not care رجال الأعمال في الوطن العربي الذين يستغلون العُمَّال الفقراء»[2] (إسماعيل، محمَّد. 2008. ص166).

(1) - المصدر نفسه.

(2) - المصدر نفسه.

الفهرس

نحو تحديد الوضع ما بعد الحديث 5

مفهوم الثقافة في عصر ما بعد الحداثة 19

من الكتابة إلى الصورة: ثقافة أم طبيعة؟..... 37

الثورة العلميَّة التكنولوجيَّة وعولمة الثقافة والإعلام..... 47

السينما في عصر ثورة الاتِّصالات..... 59

التلفزيون وعولمة شبكات الإعلام..... 71

الأغنية المُصوَّرة كمنتج معولم: إنتاج أم استهلاك؟..... 81

Willows House
منشـــــورات
ويلوز هاوس
WH
TM