الفصل الثالث

الحداثة وما بعد الحداثة وما بعدهما

الفصل الثالث

الحداثة وما بعد الحداثة وما بعدهما

ما هذا الهراء!

ما نوع العالم الذي نحيا فيه وكيف يمكننا أن نحدده؟ على مدى نصف قرن على الأقل، شهدت الدول الغربية توسعًا هائلاً لمجتمع استهلاكي واسع الانتشار، كما أنها قد دعمت المساواة وشكلاً من أشكال الراحة للجميع. لقد كان الاستهلاك في حد ذاته مدعومًا بظهور التلفزيون وتركيبه في كل بيت تقريبًا، مما يوفر "نافذة على العالم" في صورة أفلام وثائقية ودراما وأخبار وترفيه، ولكن أيضًا نافذة تسوق على مجموعة من السلع المعمرة وأساليب الحياة التي تأسر الألباب. بالنسبة للعديد من الناس، فإن هذه المفردات – بدءًا من القمصان والأحذية الرياضية وصولاً إلى التكنولوجيات الحديثة وسيارات الدفع الرباعي – تعد الآن مهمة لهوياتهم الاجتماعية بدرجة تفوق مفردات أخرى عتيقة الطراز مثل الدولة أو الطبقة أو الديانة أو الانتماء العرقي أو النوع الاجتماعي. إلى أي مدى ينطبق هذا عليك؟

انهارت الشيوعية السوفييتية، التي تعد منذ عام 1917 الخصم الأيديولوجي للنظام الغربي، على نفسها في مطلع التسعينات من القرن العشرين، لتنذر بما أسماه أحد المراقبين

على نحو غير ناضج "نهاية التاريخ" وبشكل من الصراع السياسي نفسه (فوكوياما، 1992). "يبدو أن "السياسات"، التي كانت تُعرَف في السابق عبر الأحزاب وصور الولاء والطاعة من جانب تلك "الجماهير" والأقليات التي عرفناها في الفصل السابق، قد أفسحت المجال لعرض استهلاكي لشخصيات وابتسامات ومقاطع صوتية صغيرة، حيث يشكل كل من العلاقات العامة ونسج خيوط الأخبار أهمية تفوق السياسات الجوهرية. من مشغلات الإم بي ثري إلى الهواتف المحمولة، اتخذت الاتصالات طابعًا شخصيًا وزادت من سرعتها، كما وسعت نطاق تغطيتها، وكسرت حواجز الزمان والمكان، وأيضًا، ربما، غيرت طبيعتها المميزة جدًا كطريقة لربط الناس ببعضهم البعض. انظر، على سبيل المثال، صورة نادٍ مزدحم، حيث يغرد كل شخص موجود به مع آخرين عبر "تويتر" على الهواتف الذكية، بعضهم على بعد أقدام داخل النادي، بينما آخرون في أماكن مختلفة تمامًا!

يطلق الناس على أطفالهم أسماء مشاهير أو محادثات نصية أو حتى أسماء العلامات التجارية الشهيرة ("نايك"، "سوبارو"، "ستالون"، "أرماني"، الخ. جميعها هي أولى الأسماء التي نجدها في أقسام الولادة بالمستشفيات)، وبوسع أي شخص تحقيق شهرة لأي سبب أو دون سبب على الإطلاق، إذ يركز الإعلام على تمخض من "الواقع" لا نهاية له. نبدو أكثر اهتمامًا بحياة المتنافسين على شاشة التلفزيون ونجوم مسلسلات الصابون و/أو الممثلين الذين يلعبون أدوارهم منا بأقاربنا ومعارفنا. إن الأفلام والبرامج التلفزيونية تشير بلا نهاية إلى أفلام وبرامج تلفزيونية أخرى، وتعيد بلا انقطاع أيضًا استعمال الأفكار إلى درجة يصبح معها كل ما يمكننا القيام به هو وضع علامة أمام المرجع المستشهد به دون أي نوع من الحكم على المقصد.

ويمكننا مواصلة عرض أمثلة يغطي فيها الإعلام وحقائقه وجودنا اليومي. يبني الإعلام الحديث، مثلما قد نزعم، إدراكنا للماضي والحاضر والمستقبل إلى حد أن هذا هو الجانب الأصيل للحياة المعاصرة على نحو لا يمكن إنكاره: لم يعش أحد على مر التاريخ بهذه الصورة من قبل، محاطين بشدة بالمعلومات والصور والأصوات والأفكار، إلى الدرجة التي لا نلاحظ معها أن هذا الآن هو عالمنا! ولكن ما الذي يعنيه أن نقول هذا وكيف يمكننا أن نستكشف هذه المزاعم حول الحياة الحديثة والإعلام؟

ماذا سنفعل في هذا الفصل؟

في هذا الفصل، نقدم منظورًا إضافيًا لدور الإعلام في المجتمع والذي يعزز سياقات ونطاق الفصول السابقة عن السلطة ومفاهيم المجتمع الجماهيري. نتناول كيف قد أسهم الإعلام بصدد مفاهيم الحديث والعصرية والحداثة وأدرك المقصود بها. سوف نستكشف واحدة من أكثر الأفكار النظرية المعاصرة ذائعة الصيت وفي الوقت نفسه أقلها فهمًا – ألا وهي ما بعد الحداثة.

بالأساس، هدفنا هو التحقيق في هذه الأفكار وإشراكك في بحث وتقييم ما تعنيه، وقيمتها في إدراك العالم من حولك: عالمك وإعلامك.

مع نهاية هذا الفصل، ينبغي أن تكون قادرًا على:

- تلخيص وتقييم الأفكار الرئيسية المستخدمة في المناقشات حول الحديث وما بعد الحديث.
- تطبيق موضوعات ما بعد الحداثة الواردة في هذا الفصل على نصوص إعلامية معينة بهدف تحديد خصائص ما بعد الحداثة بها.
- تقييم نفع النظرية ما بعد الحديثة وحدودها

المصطلحات الأساسية: ◀ طليعة؛ رأس مال؛ انهيار الحدود الثقافية؛ موت التاريخ؛ موت المعنى؛ السرديات الكبرى؛ الواقع الفائق؛ مفكرون؛ حديث؛ حداثة؛ محدِث، عصرية، ما بعد الحديث؛ ما بعد الحداثة؛ بعد محدِث، ما بعد العصرية، مشهد.

صياغة مفهوم للحديث

من خلال عقد صلات متعمقة بين ما قد تعلمناه في الفصول السابقة عن السلطة والأيديولوجية والثقافة الجماهيرية، يمكننا أن نتبين كيف قد أصبح الإعلام الجماهيري (وحاليًا "الإعلام المصغر" الممثل في شبكات التواصل الاجتماعي المدارة ذاتيًا على

الإنترنت) ذا دور محوري على نحو متزايد بالنسبة للمجتمع وتعريفه. من ثم، يعد فهم الدور الاجتماعي للإعلام أساسيًا من أجل فهم المجتمع. ولهذا، نرى أن كلاً من الإعلام ونظرية الإعلام يمثل معاني ما هو حديث، كما أنهما يمثلان الصورة المصغرة للحديث وإدراك الحديث، اللذين هما موضوعا هذا الفصل. من ثم، فإن من المنطقي أن نؤسس من البداية ما نعنيه بهذين المصطلحين، قبل أن نسعى لفهم ما بعد الحديث، وهو مصطلح يعني في حد ذاته ما يلي الحديث.

يشير الكلام عن الحديث والعصر الحديث والعصرية وكون الشيء حديثًا إلى كون الشيء مواكبًا للعصر وجديدًا ومرتبطًا بتغيير أو تحسين (نحن نتكلم عن تحديث أشياء عتيقة). قد يناقض هذا المعنى مفاهيم القِدَم والتقليد والاستمرارية.

في الفصول السابقة، ستكون قد أدركت أثر الثورة الصناعية والاقتصادية الاجتماعية على تنظيم المجتمعات الغربية في كل من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي الفترة التي شهدت نشوء الإعلام الجماهيري. كانت هذه فترة واقعة في تقلب ما بين القديم والجديد، بين قوى التغيير وتلك القوى الساعية لعرقلة هذا التغيير. وشهدت فترة التغيير هذه تطور أفكار مثل "نظرية التطور" لتشارلز داروين (1859) وميلاد التحليل النفسي الفرويدي (1895–) وتحدي "الجدليات" الماركسية. أضافت كل هذه الأفكار، بطريقتها الخاصة، إلى ملموسية التغيير المادي الذي رآه الناس حولهم واختبروه، على نحو يقوض تقليدًا راسخًا ووجهة نظر سائدة عن عالم منظم، سواء يتم التحكم فيه بشكل مباشر من قبل الله أو من جانب أي ممثلين "معينين" على سطح الأرض. بالطبع قدمت "جماهيرية" الإعلام وفوريته النسبية وامتداده نطاق التغيير وسرعته وتلك الأفكار (وتلقيها) للمجتمع بشكل عام.

إن أي إدراك للحديث وما تعنيه العصرية يرتبط بتطور ما يعرف باسم "التنوير" الغربي. بدءًا من القرن الثامن عشر، تعد هذه الحقبة واحدة يحكمها العقل أو العقلانية، شعور بتقدم متعذر، تحرر الجنس البشري والقدرة على إخضاع الطبيعة والتغلب على المجهول. تجلى هذا التفاؤل والإيمان بالعقل (بوصفه مناقضًا لعالم الدين اللاعقلاني

الخارق للطبيعة أو الغيبي) في تطور العلم والتكنولوجيا والطب وإضفاء الصفة المؤسسية على كل منها. امتد هذا إلى تطور فروع المعرفة الحديثة للاقتصاد السياسي والنظرية الاجتماعية والعلوم الاجتماعية، واتسمت كل حقبة بعملية بحث عن قوانين وآليات لما جعل المجتمع يتغير بحيث يمكن إدارته وتنظيمه بصوره أفضل. (بورتر، 1990).

إلى جانب تلك التطورات، تأسست الثقة في الحديث أيضًا على شعور قوي بالتاريخ. يضمن شعور بماضٍ مختلف عن الحاضر بشكل واضح أفكار تقدم وانطلاق نحو مستقبل متفائل، يمكننا فيه أن نحل مشكلاتنا الحالية، عادة من خلال تطبيق العلم والتكنولوجيا والتحليل العقلاني والنظريات الواسعة والشبكات التوضيحية، مثل تلك التي دفع بها الماركسيون والليبراليون والوضعيون وعلماء الاجتماع ومن شابههم.

إن أحد الأمور المهمة بالنسبة لنا هو أن معنًى لما هو حديث يتجلى في صور الإعلام والمؤسسات والتكنولوجيات نفسها، فضلاً عن الدور الاجتماعي الذي قد لعبته. شكلت السينما، في أيامها الصامتة، لغة مرئية تحدثت إلى الناس في كل ركن من العالم ورفهت عنهم. وسجل التصوير الفوتوغرافي طبيعة الواقع ("الكاميرا لا تكذب مطلقًا") بطرق كانت متاحة للجميع ممن يمكنهم تحمل تكلفة شراء كاميرا رخيصة. وأبقت الصحف السكان على وعي بالأفكار السياسية والأحداث العالمية؛ من خلال دورها بوصفها "السلطة الرابعة"، وفرت الصحافة النموذج الديمقراطي. وأتى البث الإذاعي والتلفزيوني بالمعلومات والتعليم والترفيه إلى المنزل، مع الترويج للسلع الاستهلاكية التي جسدت الوفرة والراحة. وإلى جانب سرعة السفر الحديث (من القطار والسيارة إلى الطائرة)، فإن تلك التكنولوجيات تصدت للمسافة بين الناس من حيث المكان والزمان، بحيث جعلت التواصل الجماهيري ممكنًا وفوريًا نسبيًا. وبالتبعية، أثر تطور الاتصال الجماهيري والإعلام على النظريات وطرق إدراك حقبة التغيير هذه.

المحدِثين والحداثة والإعلام

من ثم، فإن إحدى خصائص العصر الحديث هي أن العلم والفلسفة والنظرية الاجتماعية فحصت الطرق التقليدية لرؤية العالم وكيف يجب أن تُفهَم على النحو الأمثل. على سبيل المثال، كشف تحليل كارل ماركس القيود الأيديولوجية التي أبقت على عدم المساواة ومنعت الأفراد من الوصول إلى إمكاناتهم الكاملة؛ وخاطرت أفكار سيجموند فرويد حول النفس بالتعمق داخل العقل الباطن البشري، لتشرح أكثر مخاوفنا ودوافعنا عمقًا. احتفى العديد من واضعي النظريات بعصر الآلية والعقلانية للطريقة التي كسرت من خلالها البراعة البشرية حواجز الزمان والمكان عبر السفر والاتصال، لتعثر على وسائل جديدة لاستغلال الكوكب والمصادر الطبيعية. ومع ذلك، فإنه حري بنا أيضًا أن نقول إنه كان هناك كثيرون ممن كان يحدوهم الشك في الحديث وما عناه "التقدم" – مثلما أشرنا في فصلنا السابق. بالتأكيد، عادة ما كان لدى شعب تلك الدول والقارات التي قامت عليها الرخاء والهوية الغربية أقل من شعور تقدمي بعملية التنوير (انظر سعيد 1978/ 2003).

الحداثه Modernism

تصف الحداثة اتجاهًا بين الفنانين في مجالات عدة في أوروبا وأمريكا، بدءًا من أوائل القرن العشرين فصاعدًا (ومن ثم يطلق عليهم اسم "محدثين"). وبينما لا يمكن أن يعطي مثل ذلك التصنيف الشامل لأوجه التمييز المهمة بين وسائل الإعلام والأفراد حقها، فإن ما يميز جميع أعمالهم هو التجريب في الشكل والمواد (سواء رسم أو نوتات موسيقية أو كلمات أو صور).

الطليعة (Avant-garde)

هو مصطلح عسكري فرنسي يشير لهؤلاء الجنود الذين تصدروا القوة الرئيسية – "vanguard" باللغة الإنجليزية. وأصبح يطبق على مجموعات الأفراد الرواد في الفنون الذين يهدف عملهم إلى "المضي قدمًا" وإلى أن يكون جديدًا ويهاجم تقاليد وقيم وافتراضات المؤسسة أو "الطبقة البرجوازية" عن عمد.

تمثل جانب تم فيه مواجهة الأفكار الجديدة وتحدي ما يجب أن يكون "حديثًا" في مواجهة تلك التطورات واستكشافها – بشكل إيجابي وسلبي – بين العاملين المبدعين وفي أعمالهم. في الفنون الجميلة والأدب والدراما والموسيقى، وبالطبع، عبر صور الإعلام، سعى العاملون المبدعون لتقييم شروط أوضاع التمثيل وإيجاد طرق جديدة للعمل وتمثيل العالم. وسعى كثيرون لأن يصبحوا قمة

"الحديث" ولأن يجعلوا أنفسهم وأعمالهم "محدِثة"، وفي واجهة التغيير. ولذلك، فإن "طليعة" أفراد في مجموعة هائلة من المجالات والأماكن ولدت تأثيرًا ضخمًا وقدرًا ليس بالقليل من الجدل برفض الصور المعتادة والتلاعب بأسس الفن والثقافة بهدف تحدي توقعات ومدركات جمهور القراء والمستمعين والمشاهدين من خلال "صدمة الجديد" (هوجز، 1991).

في الأدب، قام مؤلفون أمثال جيمس جويس، في روايات مثل "يوليسيس" أو "عوليس" (Ulysses) (2000/1922) و"بعث آل فينيغان" (Finnegans Wake) وبرتولد بريخت في "المسرح الملحمي" (Epic Theatre) (1994/1964) بالتجريب مع اللغة والبنية السردية بصور تجنبت إشراك "القارئ" أو الجمهور في قصة جيدة بسيطة لغرض الترفيه التافه. أما عن فن بابلو بيكاسو وجورج براك، كفنانيين تكعيبيين (1907–)، فقد حطم طبيعة الفن التمثيلي. وفي الموسيقى، عرقل إيجور سترافينسكي (1913–) الإيقاعات المنسجمة الممتعة لصور الموسيقى الكلاسيكية من خلال التنافر والنشاز (انظر روس، 2008).

كان هذا العمل متحديًا بدرجة بالغة للتوقعات التقليدية والأعراف، الفنية والأخلاقية، وعادةً صادمًا على نحو مقصود، إلى حد أن ردود الأفعال قد تكون متطرفة. كان عمل جويس محظورًا في بلده الأصلية أيرلندا ومحرمًا من قبل البابا. حينما عرض الفنانون التكعيبيون لوحاتهم في أمريكا كجزء من "المعرض الدولي للفن الحديث" (في عام 1913)، كانت هناك احتجاجات وثورة غضب وحالة من عدم تصديق أن هذا كان فنًا (يمكن العثور على إحياء للمعرض في جامعة فيرجينيا على الرابط
http://xroads.virginia.edu/~MUSEUM/Armory/ armoryshow.html

بالمثل، عندما تم تقديم باليه "طقوس الربيع" (أو قداسية الربيع) (Rite of Spring) لأول مرة في باريس في عام 1913، وقعت اشتباكات عنيفة بين هؤلاء الذين أفزعتهم التجربة من الجمهور وهؤلاء الذين رحبوا بها. ينبغي أن نشير إلى أن الغاضبين بين صفوف الجماهير من هذه الأعمال كانوا من الطبقة البرجوازية المحترمة حسنة السمعة، ميسوري الحال في المجتمع، الذين كانت آراؤهم السائدة وأخلاقياتهم وسياساتهم هي

تلك التي يتم الاعتراض عليها والتصدي لها. إن هذا الجزء المقتبس من بيان هؤلاء الفنانين وراء حركة "دادا" – الذي رفض تمامًا قيم الفن البرجوازي ومنطقه – يظهر معنًى للمقصد المعارض وراء مقاربتهم:

"إلى الجماهير
قبل الهبوط بينكم لاقتلاع أسنانكم المتسوسة وآذانكم العاملة وألسنتكم المليئة بالقرح،
قبل كسر عظامكم المتفسخة،
قبل فتح بطنكم المصاب بوباء الكوليرا واستخراج كبدكم شديد السمنة وطحالكم الوضيع وكبدكم المصاب بالسكري لاستخدامهم كمخصب
قبل تمزيق عضوكم التناسلي القبيح، الشهواني اللزج،
قبل إطفاء شهيتكم للجمال والطرب والسكر والفلسفة والفلفل والمغزى الرياضي والميتافيزيقي الشعري للفلفل والخيار،
قبل إصابتكم بعدوى النقد اللاذع وتطهيركم بالشغف،
قبل كل ذلك،
علينا أن نأخذ حمامًا مطهرًا كبيرًا
وإننا نحذركم
نحن قتلة."

المصدر: مقتبس من البيان الذي وقع عليه ريبمونت ديسايجنس وقرأه سبعة أشخاص في التظاهرة التي اندلعت في قصر الإليزيه في باريس يوم 5 فبراير 1920. وأعيد إنتاجه في "دادا أونلاين"(www.peak.org/~dadaist/English/Graphics/index.html).

على نحو مثير للجدل، لا تعد ممارسات الحداثة كما تطورت في الفنون التقليدية – الرسم والأدب والدراما والموسيقى الكلاسيكية – منفصلة عن ظهور الإعلام الجماهيري الحديث. على سبيل المثال، حطم ابتكار التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر الإيمان بتقاليد الواقعية التصويرية. في المقام الأول، ما مهارات الفنان التي يمكن أن تتنافس مع الالتقاط الفوري للضوء المنعكس من وجه أو مشهد، محفوظ بأكمله على الورق، كصورة

مطابقة تمامًا على نحو ظاهر، خلال ثوانٍ؟ إن هذا التطور قد حرر الرسامين فعليًا لإعادة النظر في حرفتهم وأهدافهم من جديد، على نحو يوجه بصورة مباشرة تطور حركات مثل الانطباعية (1860–)، التي تلاعب فيها الفنانون بالضوء واللون ومواد الرسم. وقد قادت ممارسة التأمل في عملية التمثيل بشكل مباشر لتجارب مع المواد والشكل في التكعيبية (1907–)، والتي من خلال تحليلها للحركة والمنظور استجاب بشكل مباشر لظهور صناعة السينما. على سبيل المثال، عبرت لوحة مارسيل دوشامب الشهيرة "عارية تهبط السلم" (Nude Descending a Staircase) (1912) عن الحركة من خلال سلسلة من الشخصيات المفروضة في إطار واحد، كما لو كانت تلتقط تتابعًا من شريط فيلم سينمائي في مساحة واحدة. بالمثل، قدمت أعمال تكعيبية أخرى مجموعة قطع من الرسم التجريدي حاكت أشكال تجاور وتقارب القصص والصور على الصفحات الأمامية للصحف.

بعدها، أثر الإعلام الجماهيري على عالم الفن والنحو الذي طمح من خلاله مبدعوه لأن يكونوا "محدِثين". علاوة على ذلك، فإنه كان يوجد العديد من الفنانين، بالإضافة إلى أفراد داخل المؤسسات الإعلامية، ممن رغبوا في استكشاف الإمكانات المحدِثة لصور إعلام مثل السينما والإذاعة والصحافة المطبوعة والتصوير الفوتوغرافي. وبالنظر للطبيعة التجارية والتقليدية للإعلام الجماهيري، يبدو هذا على الفور غير متوقع ومعارضًا للحدس ومنطقيًا، اعتمادًا على النحو الذي ينظر به المرء لمجموعة المبادئ المحدثة. ويبدو هذا الحافز من جانب معارضًا للحدس، إذ إن الفن المحدِث في كل مظاهره كان مسعًى للأقلية. وعلى الرغم من أن المحدِثين ربما يكونون قد سعوا للتصدي للإدراك الحسي والأخلاقيات، فإن هذا كان إلى حد كبير هو إدراك وأخلاقيات تلك المجموعات المتخرجة في مجال الفن والتي يمكنها تحمل الوقت والرفاهية لاستهلاكه والتفاعل معه – أي الطبقة البرجوازية. بالمثل، ومثلما قد أشار مؤلفون أمثال جون كاري (1992)، كانت جوانب الحداثة متعلقة بجعل الفن "صعبًا" و"مستعصي" الفهم على نحو مقصود، بهدف الحفاظ على هذا المجال من تلك "الجماهير" التي كان نجمها في صعود وتستحوذ على المجتمع على نحو ظاهر. سار كل من زيادة محو الأمية والتعليم والأعمال الثقافية التقليدية المتاحة على نطاق واسع – السجلات وأشكال البث الإذاعية للموسيقى الكلاسيكية

وإنشاء المتاحف والمعارض الفنية وما شابه – جنبًا إلى جنب مع عملية إرساء الديمقراطية السياسية. فضلاً عن ذلك، فإن بعضًا من هؤلاء المفكرين الذين قابلناهم في فصلنا السابق كانوا ربما ليعدون متشككين بدرجة هائلة في أي حافز لإنتاج "فن" أو لتحقيق أهداف محدِثة عبر صور الإعلام الجماهيري ببساطة بسبب ما نظروا إليه بوصفه الطبيعة الزائفة لكل وسيلة.

ومع ذلك، فإنه على النقيض من العداء الموجه للإعلام الجماهيري، كان ثمة استكشاف منطقي من قِبَل بعض المحدِثين لصور متعددة – بالأساس، مثلت تكنولوجيات الإعلام أصل الجديد! كان هذا متحدًا مع نزعة للاحتفاء بعصر المجتمع الجماهيري وصعود الأشخاص العاديين – الجماهير نفسها. من ثم، على مر القرن العشرين، نكتشف حركات وضعت نظريات للإعلام ووظفته بهدف تعليم وتحرير الغالبية من القمع وطريقته المعتادة في رؤية الأشياء، بشكل يدعم الأفكار السياسية المحتمل أن تكون تقدمية. في واقع الأمر، بإمكاننا تعقب مسار مقاربات محدِثة عبر بعض أكثر الأعمال الإعلامية المبدعة وأكثرها ابتكارًا، وفي واقع الأمر، في نظرية الإعلام ذاتها.

ويكمن أحد أكثر الأمور تحديًا وإثارة بشأن دراسة الإعلام في إدراك الطريقة التي تم من خلالها الإلمام باتجاه قدر هائل من العمل النظري بواسطة الإبداع والكتابات والاستبصارات التحليلية لكثير من الممارسين العظماء في مجالات التصوير الفوتوغرافي والسينما والموسيقى. كذلك، اقتبس المجال من العمل المحدِث والأفكار في صور إعلام أخرى، مثل الفنون الجميلة والمسرح والأدب، على سبيل المثال، الكاتب المسرحي الألماني برتولد بريخت. من الصعب تقليل العمل المتنوع بصورة ضخمة وأنماط الإعلام المتأثرة بالمقاربات المحدِثة، غير أن ثمة بعض السمات والأفكار الرئيسية المتكررة والمتداخلة. دعونا نستكشفها بمزيد من التفصيل بهدف فهم بعض التفاعلات بين ممارسة الإعلام والحداثة. ستصبح هذه التفاعلات مهمة لفهم بعض المزاعم حول الإعلام في عصر ما بعد الحداثة.

المصدر: Bridgeman Art Library Ltd

قام الفنان المحدِث بالتجريب مع الشكل والتمثيل، مستكشفًا مسائل متعلقة بالإدراك والواقع. أحيانًا كان هذا لأجل إلقاء الضوء وتغيير الإدراك جذريًا، وأحيانًا لعزل الأشخاص العاديين عن عالم الفن.

أولاً، بإمكاننا أن ندرك في الإعلام المحدِث اهتمامًا بالشكل والبنية. ويشير هذا إلى استكشاف "جوهر" الخصائص الحاسمة لأية وسيلة إعلام كجانب واضح من العمل نفسه. على سبيل المثال، فيما يُدرَك التصوير الفوتوغرافي باعتباره وسيلة مباشرة نسبيا لالتقاط الواقع، إلا أن تأثيراته تتشكل بواسطة التنويعات في الضوء ودرجة اللون، فضلاً عن المنظور. تم التجريب مع كل تلك الأشياء في عمل فنانين أمثال مان راي، وفي تشويش الصور لديه، والتركيبات المتوهجة وغير المعتادة الكثيرة. في الموسيقى، تعد عناصر النغمة والجرْس ودرجة ومدة الصوت (والعناصر الأخرى خلاف الأصوات)، على سبيل المثال، هي التي تمنح الشكل. لقد كانت أمثلة الأحاسيس "المحدِثة" محورية في تطور موسيقى الجاز وعمل فنانين أمثال مايلز ديفيس وجون كولترين، ويمكن سماعها أيضًا في تجارب "الدوب ريغي" للي بيري وكينج توبي. وفي عمل هؤلاء الفنانين، عادة ما يسمع الفرد استكشافات لطبيعة الأصوات وترتيبها، مع اللعب مع التكرارات وخصائص الصوت إلى درجات مفرطة. وفي مجال موسيقى الروك، تعرِف الخصائص الحرة واستخدام التغذية الراجعة في عمل فرق مثل "فيلفيت أندرجراوند" إياها بوصفها محدِثة. وقد أشار الناقد الموسيقي أليكس روس إلى أن هؤلاء الفنانين قد أخذوا موسيقى البلوز والروك آند رول وأشكال "تين بان ألي" الصيغية وأحالوها إلى شيء مغامر ومقلق

بدرجة أكبر (روس، 2008). علاوة على ذلك، أشار إلى مدى تعلم المؤلفين الموسيقيين المحدِثين، من سترافينسكي إلى ستيف رايتش، بالتبعية، من الصور الشعبية، مشيرًا إلى الحوار الذي قد دار بشأن الإعلام.

ويأتي جانب ثانٍ من ممارسة الإعلام المحدِث من البداية ويتعلق هذا الجانب بطرح المشكلات المتعلقة بفعل التمثيل نفسه أو إبرازه. من ثم، يجد المرء أمثلة متكررة لاستكشاف "صناعة" فيلم، على سبيل المثال. في أفلام المخرج الفرنسي جون لوك غودار، عادة ما تظهر صناعة الفيلم كموضوع في حد ذاته، وفي عمله الأكثر جنوحًا إلى اتجاه الطليعة، يظهر اهتمامًا محدودًا بأعراف "الواقعية الكلاسيكية" (موري، 2005؛ تمبل ووِيليامز، 2001). ومن ثم، يرى المرء في عمله الأكثر تطرفًا صدى الميكروفون يتجه نحو اللقطة أو الفنانين يبتعدون عن الدور الذي يلعبونه من أجل مخاطبة المخرج أو الجمهور مباشرةَ. في بعض الأحيان، يتم إعادة ترتيب البنية السردية، مثلما أشار غودار في مقولته الشهيرة: "ينبغي أن يكون لقصة بداية ووسط ونهاية ..... ولكن ليس بالضرورة بذلك الترتيب".

مفكر رئيسي
والتر بنجامين (1892-1940)

تعد أفكار والتر بنجامين، وهو أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت، حول الثقافة والإعلام الجماهيري أكثر تفاؤلاً بدرجة كبيرة من بعض رفاقه المفكرين من تلك المجموعة، خصوصًا عن الإمكانية السياسية لوسائل الإعلام الجماهيرية مثل السينما والتصوير الفوتوغرافي. وجاء هذا التفاؤل جنبًا إلى جنب مع تحمسه لحركات الفن الحديث مثل السريالية، التي بالنسبة له استكشفت طبيعة الحرية في العالم الحديث (بنجامين، 1997/1929). وفيما كان مفكرون آخرون متشككين في الدعاية المعاصرة، فضلاً عن الطبيعة السلبية والأيديولوجية لـ "صناعة الثقافة"، مثلما وصفها أدورنو وهورخيمر، بلور بنجامين أفكاره في مقال شهير يتم الاستشهاد به كثيرًا، وهو "العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي" (2008/1936). بدأت أفكاره في هذا المقال من خلال استكشاف الصورة التي كان يتم من خلالها تغيير الثقافة التقليدية في العصر الحديث. ونزع رفاقه من

واضعي النظريات إلى تقييم الفن التقليدي باعتباره "أصيلاً" ومميزًا ولم تلوثه التجارة مقارنة بالأوجه السطحية للإعلام الجماهيري، على الرغم من أنه بالنسبة لبنجامين، كانت الرسومات والمنحوتات وما شابهها مثقلة بمعنى تقييدي جدًا للطقوس. وأشار إلى هذا بمسمى "الهالة" المحيطة بعمل، والتي أشارت ضمنًا إلى الوقار الذي كان من المفترض أن يعاينه الشخص في وجود فن عظيم. ومع ذلك، فإن كل هذه الأفكار بالنسبة لبنجامين لم تأت من أي قيمة في العمل الفني نفسه، وإنما من كل تلك القيم المحيطة به: الطريقة التي كان يعامل بها ويُحترَم وملكيته وغالبًا ما قيدت العرض، كانت جميعها براهين رمزية على أهمية مالكيها والقيم التي برهنوا عليها في الإبقاء على المعالجة شبه الدينية للفن.

في صور الإعلام الجماهيرية مثل التصوير الفوتوغرافي والسينما، كما أشار بنجامين، لم يكن ثمة فن محرر أصيل "حقيقي" وتمثيل من اعتماده على الطقوس وتحطيمه "هالة" الفن. كذلك، لم تكن تلك الأشياء قاصرة على الملكية الخاصة من جانب أقلية وكان يمكن عرضها على الكثرة. من ثم، لاحظ أن:

هاتان العمليتان تؤديان إلى تحطيم هائل لتقليد يعد مقابلاً للأزمة المعاصرة وتجديد البشرية. وكلتا العمليتان متصلتان بحميمية بالحركات الجماهيرية المعاصرة. وتتمثل أكثر عواملها قوة في الفيلم السينمائي. ولا يمكن تصور أهميته الاجتماعية، لا سيما في أكثر صوره إيجابية، من دون جانبه التدميري التطهيري، وهو تصفية القيمة التقليدية للتراث الثقافي. وتعد هذه الظاهرة أكثر وضوحًا في الأفلام التاريخية العظيمة. وتمتد إلى مواقع جديدة تمامًا. في عام 1927، صاح أبيل جانس (المخرج السينمائي) بحماس قائلاً:

"سيصنع شكسبير ورامبرانت وبتهوفن أفلامًا....كل الأساطير وعلوم الميثولوجيا وكل الخرافات وكل رجال الدين، والأديان نفسها....تنتظر بعثهم، ويزاحم الأبطال بعضهم البعض عند البوابة".

المصدر:

(www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm

لذلك، فبالنسبة لبنجامين، وبالفعل بالنسبة لآخرين كثيرين مثل المخرج أبيل جانس، وفرت هذه الصور الجديدة فرصة لفن جديد، ولطرق جديدة للمشاهدة، بالترادف مع أفكار تقدمية عن العالم.

وتتمثل سمات إضافية للإعلام المحدِث، والتي تنزع إلى تمييزها عن الأهداف والتوجه التقليديين والصناعيين بشكل علني، في مقاربة مضادة للناحية التجارية بصراحة واستبعاد لتوقعات الجمهور. بالفعل، هناك رفض لـ "كتلة" الجمهور، التي أفرزتها المؤسسات الإعلامية التي يوجهها بحث عن الربح – يسعى المحدثون إلى دفع الجماهير لإتباعهم ولأن يحذو حذوهم، بدلاً من الانغماس في الأذواق المعتادة. لذلك، يمكننا أن نجد أمثلة في جميع صور الإعلام لفنانين يوفرون موضوع بحث يمثل صدمة – قد تلائم الصحافة المصورة هنا. بالمثل، هناك أساليب تفصل الجمهور عن التورط في القصة أو تحقيق المتعة بدلاً من فهم الصورة الاجتماعية الأكبر المعبر عنها في عمل أو الخصائص الجمالية للعمل نفسه. عادة ما يوجه هذه النزعة مقاربة نظرية أو سياسية بشكل صريح لإنتاج العمل، الأمر الذي يظهر بالتبعية كاستخدام للتصريحات الرسمية والمقالات التحليلية أحدهما أو كليهما. كتفسيرات للأعمال والقصد، تصاحب تلك التصريحات الرسمية والتحليلات المنتج النهائي وتؤهله، بحيث توجه الكيفية التي ينتهجها الآخرون في إنتاج نصوص إعلامية وأيضًا، إلى حد ما، توفير أساس لفهمها في لحظة الاستهلاك. وتركز مثال معاصر

التفكير بصوت مرتفع

موسيقى البوب الطليعية

لقد كان يزعم أن أشهر قطع الموسيقى الطليعية أو أكثرها سماعًا (حتى لو لم يكن السواد الأعظم قد استمع إليها قط أكثر من مرة واحدة) هي أغنية فريق البيتلز "الثورة رقم 9" (Revolution Number 9) من ألبوم الفريق الذي يحمل نفس اسمه والذي تم طرحه عام 1968 (والذي كان يعرف خلاف ذلك باسم "الألبوم الأبيض"). ومتأثرًا بمؤلفين موسيقيين حديثين مبدعين مثل شتوكهاوزن، يعد هذا مونتاجًا صوتيًا لمقاطع "تم العثور عليها" تتضمن بث تجريبي من قبل "بي بي سي" (صوت يكرر كلمتي "رقم 9" دون توقف)، فضلاً عن تسجيل دقة قلب جنين. لو كان الفن الطليعي متعلقًا بتدمير السلوكيات والاتجاهات التقليدية وتحديها، لا يمكن سوى للحظات محدودة أن تكون مكتظة للغاية بتأثير محتمل كهذه اللحظة، الواقعة بين نغمات موسيقى البوب لأشهر الفرق في التاريخ (ماكدونالد، 1994/2005).

لممارسة من الطراز المحدث في الموسيقى الشعبية على حركة نسائية لموسيقى البانك الروك الغاضبة تشتهر باسم "ريوت جرل" (روزنبرج وجاروفالو، 1998؛ شيلت، 2003). وشملت الفرق المرتبطة بهذه الحركة "بيكيني كيل" و"هيفنز تو بيتسي" و"هاجي بير" و"سليتر كيني". وقد أنتج مقصد تحدي عالم الروك الذي يهيمن عليه الرجال، والمجموعات العديدة التي قد ربطت نفسها بهذه التسمية بيانات مقصد توجه السبب والكيفية التي صنعت بها موسيقاها. ويتمثل جزء مقتبس من مثال حديث يعطي قائمة طويلة من الدوافع والاتجاهات لصنع الموسيقى والممارسات وثيقة الصلة فيما يلي:

"لأننا نحن الفتيات نشتهي التسجيلات والكتب ومجلات الهوايات التي تخاطبنا والتي نشعر بأننا مندمجات فيها ويمكننا أن نفهمها بطرقنا الخاصة.

ولأننا نرغب في أن نيسر على الفتيات مشاهدة/سماع عمل بعضهن البعض بحيث يمكننا مشاركة الاستراتيجيات ونقد-مدح بعضنا البعض.

لأننا ينبغي أن نستحوذ على وسائل الإنتاج لإنتاج شكاوى خاصتنا.

ولأن النظر لعملنا باعتباره مرتبطًا بأشكال الحياة السياسية الحقيقية لصديقاتنا يعد أساسيًا إذا ما كنا لنكتشف كيف يؤثر ما نفعله على الوضع الراهن أو يديمه أو يعرقله.

ولأننا ندرك تخيلات ثورة Instant Mucho Gun باعتبارها أكاذيب غير عملية تهدفنا إلى إبقائنا نحلم فقط بدلاً من أن نجسد أحلامنا ومن ثم نسعى لتنظيم ثورة في حيواتنا كل يوم من خلال تصور وإنتاج بدائل للطريقة الرأسمالية المسيحية عديمة القيمة في القيام بالأشياء."

ولأننا مهتمات بإنتاج طرق غير متسلسلة في العيش وصنع الموسيقى والأصدقاء والمشاهد المعتمدة على التواصل + الفهم بدلاً من التنافس + تصنيفات الجيد/السيئ.

ولأننا نكره الرأسمالية بكل صورها وننظر لهدفنا الرئيسي باعتباره مشاركة المعلومات والبقاء على قيد الحياة، بدلاً من جني أرباح من التحلي بالهدوء بحسب المعايير التقليدية."

المصدر: www.feastofhateandfear.com/archives/hanna.html

دراسة حالة
السينما والحديث والحداثة

لقد كانت المبادئ المحدِثة وراء بعض أكثر الأفلام والحركات السينمائية البارزة منذ أن بدأت الأخوة لوميير في عرض دراساتهم الحياتية في عام 1895. وتتضمن هذه الحركات "السينما التعبيرية الألمانية" (العشرينات من القرن العشرين)، التي كانت متأثرة بالرسم والشعر والأدب (روبرتس، 2008). وأطلق على الأفلام التعبيرية هذا الاسم نظرًا لأنها "جسدت" الانفعالات الداخلية للشخصيات (عادةً القلق والجنون والإحباط وجنون العظمة)، المعبر عنها من خلال تصميم محدد مبالغ فيه وإضاءة وأسلوب تمثيل. إن أفلامًا مثل The Golem (للمخرج ويجنر، 1920) و"كابينة الدكتور كاليجاري" (The Cabinet of Dr. Caligari) (للمخرج وين، 1920) استكشفت الجوانب اللاعقلانية الفرويدية من الحياة، وما زالت تبدو مدهشة.

يمكننا أن نشير أيضًا إلى سينما المونتاج السوفييتية (أو السينما "المادية"، التي تعكس ماركسية مبدعيها) في الفترة نفسها. لقد أعلن لينين، زعيم الثورة الروسية، أن السينما كانت أكثر وسائل الإعلام ثورية وأهمية، نظرًا لقدرتها على جذب الجماهير – في روسيا، التي كانت في ذلك الوقت لا تزال عبارة عن طبقة فلاحين أميين و"متأخرين" بدرجة كبيرة. استجابت شخصيات مثل فزيفولد بودوفكين وسيرغي أينشتاين ودزيغا فيرتوف للتفاؤل المبدئي للثورة البولشفية عام 1917 عن طريق تشكيل نظرية ماركسية للفيلم وإمكاناته الثورية. وكانت حداثتهم معتمدة على صناعة أفلام أطاحت بأوهام الترفيه السائد وأيديولوجياته، التي تهيمن عليها هوليوود بالفعل. مثلما أعلن فيرتوف في بيانه الرسمي للأفلام الوثائقية:

نعلن أن الأفلام القديمة والرومانسية والممسرحة مجذومة.

- لا تقترب!
- لا تنظر!
- خطيرة على نحو مميت
- معدية.

نؤكد طبيعة فن السينما برفض حاضره.

يعد موت "التصوير السينمائي" ضروريًا بحيث يكون من المحتمل أن يعيش فن السينما. نطالب بتسريع موته.

(فيرتوف، 1944/1922: 69).

اعتمد أينشتاين وآخرون في ممارستهم على عملية التوليف (أو "المونتاج")، بالنسبة لهم "جوهر" الشكل السينمائي. وانطلاقًا من تعلمهم بواسطة الجدل الماركسي، فإنهم لم يسعوا إلى تقديم واقع مستمر كما في الفيلم السردي السائد، وإنما إلى "تحليل" الواقع عبر قدرة الفيلم على توليف مشاهد ومناظير معًا، لجعل الأفكار والصور تتصادم والدفع بالمشاهدين نحو رؤية جديدة للواقع: واقع سياسي "صحيح" معتمد على صراع طبقي. لقد جعلت أفلام أينشتاين، مثل "إضراب" أو "ضربة" (Strike) (1925) و"المدمرة بوتمكين" Battleship Potemkin (1926)، و"أكتوبر" (October) العمال في صميمها، بدلاً من البطل الفردي البرجوازي، وكان لها أثر مذهل على الكيفية التي نظر بها الناس لإمكانيات الوسيلة الإعلامية.

لقد أشرنا إلى عمل غودار وثمة مجال كامل لسينما الفن المعاصر يوظف المبادئ المحدِثة، ليعمل على هوامش معظم السينمات الوطنية (ربما تستكشف سينما الفن ببلدك هنا بطريقة المقارنة). مؤخرًا، تتبع مبادئ وأصداء هجوم محدِث على "الاتجاه السائد" بشكل ناجح جماعة "دوغما 95" الدنماركية (Dogme 95) ، التي تضم لارس فون تراير وتوماس فينتربرج. ويتجلى دافعهم في بياناتهم التي تعبر عن عدم رضاهم عن الأسلوب الذي استنفدت من خلاله الحركات السينمائية السابقة طاقتها (على سبيل المثال غودار وزملاؤه من مخرجي "الموجة الجديدة)، بالإضافة إلى رفض أفلام "الحدث" التي تحقق نجاحًا تجاريًا مدويًا بصورة ضخمة التي ظهرت في الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين.

> اليوم تهب عاصفة تكنولوجية ستكون نتيجتها إرساء ديمقراطية السينما. للمرة الأولى، بإمكان أي شخص صناعة أفلام. لكن كلما زادت سهولة الوصول إلى وسائل الإعلام، زادت أهمية اتجاه الطليعة، وليس من قبيل المصادفة أن تحمل مفردة "طليعة" مدلولات عسكرية. فالنظام هو الإجابة .... ينبغي أن نضع أفلامنا في إطار موحد، لأن الفيلم الفردي سيبلى بحسب تعريفه! (www.dogme95.dk/).

أنتجت جماعة "دوغما 95" بيانًا رسميًا أو "قَسَم العفة" لصناعة فيلم والذي أقسم المخرجون في الجماعة أن يلتزموا به، بهدف إنتاج أفلام حقيقية، بحيث يتم تجريدها لتعود مجددًا إلى سينما أساسية خالية من "الحيل". وتضم القواعد، أو المبادئ، التأكيد على أن التصوير السينمائي بأكمله كان يجرى على الموقع، متجنبًا جلب حاملات أو استخدام أجهزة؛ ينبغي أن يكون الصوت والموسيقى مهضومين؛ ويجب أن تكون الكاميرا محمولة باليد، بهدف متابعة الفعل؛ لا يسمح سوى بالفيلم الملون؛ ويحظر الفعل السطحي (على سبيل المثال، لا ينبغي توظيف جرائم القتل والأسلحة، الخ...)؛ ويحظر الابتعاد الزماني والجغرافي – تجري أحداث الفيلم هنا والآن؛ ليست أفلام النوع الفني مقبولة ولا يتم تصديق مخرجها، مما يعزز الطبيعة "الجمعية" لصناعة السينما.

المصدر:

www.dogme95.dk/ ; the 'remodernist manifesto' is at http://jesse-richards.blogspot.com/ ; Stevenson, 2004.

ثمة بيانات رسمية للفيلم في العصر الرقمي. على سبيل المثال، يهدف "بيان تسجيل الدخول" (الذي كتبته أنا كرونسكنابل) (2004) وأعيد إنتاجه على الموقع الإلكتروني إلى www.geertwachtelaer.com/pluginmanifesto.html إلى إنتاج إطار يستطيع صناع السينما توظيفه في إنتاج أفلام للإنترنت، معيدين إنتاج الاهتمام الموجه للاحتياجات والفرص الإبداعية لهذه الوسيلة الجديدة.

فيما يلي مقتطف نشر تحت مظلة شروط "الحقوق المعاكسة" (Copyleft) (وهي نسخة أكثر ليبرالية من حقوق النشر)، التي تم تعديلها وتهيئتها على مدار فترة تداولها:

يمكن أن تكون القيود مبدعة – إذا لم تكن لديك آلة رياح، استخدم مروحة. إذا لم تكن تملك عرض النطاق، فلا تتوقع السينما.

تعد صناعة الأفلام على شبكة الإنترنت في فترة مثيرة بحق. في الوقت الراهن، لم يتم تصميم سوى كم قليل جدًا للمشاهدة على الإنترنت. وتم نقل الكثير عبر وسائل إعلام أخرى، مثل التلفزيون والسينما. وهذا ليس أمرًا جيدًا. ويعني أن العمل الذي يتم عرضه لا يمكن تقييمه بالصورة التي كانت مقصودة بالأساس. علاوة على ذلك، فإنه يؤذي أيضًا أفلام الويب نظرًا لأن الجماهير تشكو من الافتقار إلى "الجودة": توقعاتهم متجهة إلى الفيلم التقليدي، التي تتم مشاهدته في سياقه المعتاد.

وبالطريقة نفسها التي عثر فيها الفيلم على شكله الخاص في علاقته بالمسرح، والتلفزيون في علاقته بالفيلم، يحتاج صانع الفيلم على الويب للبحث عن الشكل المناسب للأفلام على الإنترنت. إن من الواجب على صانع الأفلام المستقل أن يكون في صدارة هذه التكنولوجيات الجديدة ما لم يتم تضمينها من قبل المؤسسات الإعلامية المركبة. إن صناع الأفلام والخبراء التكنولوجيين والفنانين لديهم فرصة مثالية للتجريب والدفع بهذه التكنولوجيات بشكل إبداعي.

استخدم برامج الترميز والضغط بشكل إبداعي.

استخدم الأدوات المناسبة للمهمة. إن صناعة الأفلام للإنترنت ليست كصناعة الأفلام للسينما. ينبغي أن نوظف الأدوات التي تم ابتكارها لأجل الوسيلة الإعلامية مثل "فلاش" وhtml. ولوغاريتمات الضغط، الخ وأن ندفع بها لمعرفة ما يمكنها أن تفعله من الناحية الإبداعية؛ من ناحيتنا الإبداعية. وهذه هي مهمة صانع الفيلم والفنان. عرَف كل من الكاميرا والشريط السينمائي الأفلام لأجل السينما؛ وسوف تعرِف أجهزة الكمبيوتر والإنترنت الإعلام للألفية الجديدة.

ينبغي أن يكون صناع الأفلام والخبراء التكنولوجيون أصدقاء.

لكي يكونوا ضالعين في حرفتهم، دائمًا ما قد تعين على صناع الأفلام التمتع بمستوى معين من المعرفة التقنية. لقد تمت صناعة العديد من الأفلام القصيرة التي تظهر على الإنترنت من قِبَل هؤلاء الملمين بالتكنولوجيا، وليس صناع الأفلام التقليديين. وهذا أمر جيد. وعلى الرغم من ذلك، فإلى أي مدى يمكن أن تتحسن تلك الأفلام إذا ما اتحد هؤلاء الذين قد قضوا حياتهم في تعلم الحرفة مع من يمكنهم جعل التكنولوجيا تعمل لصالحهم؟ إن المساعى التعاونية والفنية وتصادم الافتراضات والوسائل التقليدية للقيام بالمهام يمكن أن تثمر عملاً جديدًا مفاجئًا ومتحديًا.

لا تنس مطلقًا وسيلة الإعلام وسياق المشاهدة.

قبل كل شيء، لا تصدق الشائعات! التقارب والتوافق يحدث بالفعل، لكن إمكانية هذه الوسائل يتم التلميح لها فقط. إن ما يصنع لأجل الإنترنت الآن يمكن أن ينير صور الإعلام في المستقبل. ويتمثل التحدي في إنتاج هذه الصور الآن. إن هذا ليس نظامًا

تلفزيونيًا يقبع في ركن غرف المعيشة لدينا، بل الإنترنت؛ نظام ضخم من تخزين المعلومات واسترجاعها لمستخدمين أفراد، دون تحكم ممركز. استغل اليوم واجعل عملك متاحًا لملايين البشر. ساهم في تشكيل صورة الفن العظيم القادمة في العالم.

Copyleft DSL (http://dsl.org/copyleft/dsl.txt); plugincinema www.plugincinema.com ; www.pluginmanifesto.com

إجراء دراسات إعلامية
كتابة بيان إعلامي

ثمة ثراء في المواد من تاريخ الإعلام وممارسة ثقافية أوسع نطاقًا بالنسبة للباحثين لاستكشافها في علاقتها بأفكار الحديث والحداثة. وعلى الرغم من ذلك، فإن ما نحتاج لاستخلاصه من هذا الملخص هو فكرة أهمية الإعلام في تعريف الحديث وفي التفاعل مع المبادئ المحدِثة وفكرة أن صور الإعلام قد تلعب دورًا في استكشاف كيف نرى العالم وأيضًا، في واقع الأمر، دعم الأفكار التقدمية وتأييدها. ويأتي هذا الطموح في تناقض صريح للنماذج التي تنظر لوسائل الإعلام بوصفها أدوات بسيطة للتلاعب الدعائي، أو أدوات أيديولوجية على نحو لا مفر منه تبقي الجماهير في أماكنها بهدف خدمة أهداف رأس المال فقط في إدرار الربح.

تخيل أنك منتج إعلامي، تسعى للتفوه بشيء عن العالم واستكشاف إمكانيات وسيلتك الإعلامية، فضلاً عن الإعلان عن أصالتك (سنسلم بأنك ترغب في جني المال مع أن كون الربح هو الحافز لك أم لا مسألة أخرى). كيف ستضع أفكارك في صورة ممارسة عملية؟ حاول وضع أفكارك في إطار شكل بيان لمنفعة العاملين الآخرين في مجال الإعلام وجماهيرك المرتقبة. ركز على القيم التي ترغب في اتباعها وما ترغب في رؤيته في عملك الخاص. لا تقلق بشأن خبرتك أو مهاراتك؛ فرأيك وطموحك هو ما يهم في إبرازك ككيان مميز عن كل شيء وكل شخص آخر.

يمكن العثور على ما نتج عن الطموحات التقدمية والسبب في كونها قد انهارت في الزعم بأن "الحديث" قد انتهى وأننا الآن، جميعنا، "بعد" تلك الفترة: في ما بعد الحداثة (بعد محدِثين).

ما بعد الحداثة وما بعد العصرية

يعد مصطلح "ما بعد الحداثة" مصطلحًا قديمًا، على نحو ساخر، مثله مثل الحداثة نفسها (أندرسون، 1998)، غير أنه بات راسخًا كفكرة بارزة في المجال الأكاديمي في الثمانينات من القرن العشرين. وسرعان ما هرب المصطلح والأفكار المرتبطة به لتوجيه المناقشات الإعلامية وخطاب عام واسع النطاق، إلى الدرجة التي أضحى معها ولا يزال "تعبيرًا طنانًا". وعلى الرغم من ذلك، فإن عددًا كبيرًا جدًا من الناس في عدد هائل من السياقات المختلفة يستخدم مصطلح ما بعد الحداثة للإشارة إلى كم ضخم جدًا من الأشياء إلى الحد الذي يصعب معه الإشارة على وجه التحديد إلى ما تعنيه. وقد أدى هذا بالعديد من الناس إلى رفض الكلمة والنظرية الكامنة وراءها بوصفها مفردة متخصصة أكاديمية عديمة المعنى (سوكال، 2008). ويتضح مثال على الاختلاط هنا في المصطلح نفسه (انظر لاحقًا) وسعة انتشاره وتطبيقه على الإعلام أو التاريخ أو السياسات أو الهوية أو الدول أو ردود الفعل الإيجابية أو السلبية إزاء الفكرة والظرف، والاضطراب حول ما إذا كان مماثلاً لمصطلح الحداثة أم امتدادًا له أم مختلفًا عنه، وما إذا كان له انتشار بالأساس أم لا!

من الناحية النظرية، كان مصطلح ما بعد الحداثة مذهلاً في انتقاد أفكار الحداثة وأيضًا أفكار وحركات مثل الماركسية والبنيوية. في واقع الأمر، فقد خرج العديد من واضعي النظريات الرئيسيين من تلك الحركات المبكرة، التي تجعل تخطيط الأفكار والمفكرين الرئيسيين أمرًا صعبًا ومحيرًا في بعض الأحيان، خاصة أن مصطلح ما بعد الحداثة أحيانًا ما يدمج أو يتقاطع مع أفكار أكاديمية مثل ما بعد البنيوية والتفكيك. من ثم، فإن من المهم اكتساب فهم أساسي لبعض الأفكار الجوهرية بهدف استيعاب المجال المعاصر بأي درجة من العمق.

كان أول واضعي النظريات لهذا المفهوم وأكثرهم شهرة هم الفرنسيان جان بودريار

وجان فرانسوا ليوتار، والأمريكي فردريك جيمسون، على الرغم من أن استبصارات وأفكار ميشيل فوكو عن الخطاب، جاك ديريدا عن اللغة وتوماس كون عن العلوم عادة ما تدرج في تعقب أصول أفكار ما بعد الحداثة (حتى وإن كان واضعو النظريات هؤلاء قد تجنبوا التسمية). إن انتشار الأفكار الجوهرية عن ما بعد الحداثة والاستجابة لها والسياق الأوسع نطاقًا الذين سعوا لوصفه كلها كانت أمورًا مثيرة. التقط فلاسفة مثل ريتشارد رورتي، وعلماء اجتماع أمثال زيجمونت بومان وسلوفاج زيزيك، وعلماء جغرافيا مثل ديفيد هارفي، بالإضافة إلى كتاب عن الثقافة الشعبية مثل نورمان دنزين وديك هبديج وإيان تشامبرز وإي آن كابلان وأنجيلا ماكروبي وليزا أبيجنانيسي، الفكرة ووظفوها بشكل مثمر جدًا في الدراسة المحددة للإعلام والممارسة الشعبية. هناك أيضًا العديد من المنتقدين لفكرة ما بعد الحديث وكم كبير من النظرية المرتبطة بها، من بينهم يورغن هابرماس وواضع النظريات الأدبية تيري إيجلتون (1996 و2004).

إن الفكرة الرئيسية التي يقدمها واضعو نظريات ما بعد الحديث هي أننا قد دخلنا مرحلة جديدة في المجتمع أو فترة تاريخية، متميزة عن الحديث: ومن ثم، بعد العصرية. وتتسم هذه المرحلة في المجتمع بتغير في جوانب عدة. أولاً، كان هناك تحول في الطريقة التي يتم من خلالها تنظيم العالم من الناحية الاقتصادية؛ ظهرت مرحلة جديدة من الرأسمالية والتي يشير إليها جيمسون (1991) بمسمى الرأسمالية "المتأخرة". إن رأس المال الحديث لا يرتكز بدرجة كبيرة جدًا على إنتاج الأشياء، وإنما على الأفكار والمعلومات، وعلى المال (أو الوعد بتقديمه) من الخدمات المالية الدولية. وبالطبع، هو مدعوم من هيمنة الإعلام. ثانيًا، التلميح هو أن الطريقة التي نفهم بها العالم الذي نعيش فيه قد تغيرت، من حيث إن ما شكل إيماننا الجمعي بالحقبة الحديثة قد تم كشف النقاب عن أنه ليس له أساس آمن (ليوتار، 1984/1979). يتحدى ما بعد الحديث الافتراضات التي تؤمن الحديث، إذ إنه قوض العصر السابق من الدين والإيمان. ثالثًا، ينعكس كل هذا في الأسلوب أو السمات الرسمية للنتاجات الاصطناعية التي أفرزتها صناعاتنا الثقافية وأيضًا، في واقع الأمر، الدرجة التي أصبحت بها الآن جزءًا لا يتجزأ من حياتنا؛ وربما تكون هي حياتنا في العديد من الأمثلة (بودريار، 1983).

من ثم، يطلق على هذه التغيرات التنظيمية والفلسفية والأسلوبية ما بعد الحداثة – وهي في حد ذاتها مفردة تثير مجموعة من التناقضات في الطريقة التي يتم تقديمها بها. ستجد صيغًا عديدة من المصطلح: ما بعد العصرية (postmodernity)، ما بعد الحداثة (Postmodernism, post-modernism, Post Modernism, Post-Modernism)ـ، بل وحتى "pomo". ربما تكون أكثر الجوانب الملحوظة بشأن هذا المصطلح هي تناقضه الملحوظ، بعد الحديث. كيف يمكن أن نكون بعد "الآن"، "الحديث"؟ حسنًا، تتمثل إحدى الوسائل في التفكير بشأن المفاهيم التي قدمناها في الجزء الأول من هذا الفصل والمرتبطة بالحديث والعصرية، مثل التقدم والتفاؤل بالمستقبل وتحسين البشرية والعقلانية وما إلى ذلك. إن حجة مفكري ما بعد الحداثة تتمثل في أن صدق هذه الأفكار والإيمان بها الذي ميز معنى الحديث قد انهار. القوة الدافعة ما بعد المحدِثة هي أن الموازنة بين العصرية والتقدم العقلاني وهمية. على سبيل المثال، بينما جلب لنا انتشار التكنولوجيا ما هو أساسي للراحة والرفاهية على نطاق واسع، إلا أنه سهل المذابح الجماعية بالحربين العالميتين وتطور القنبلة الهيدروجينية. لقد أدى التقدم التكنولوجي، بالتزامن مع الترتيب والتنظيم العقلاني، مباشرةً إلى المذابح الصناعية للملايين في معسكرات الموت النازية. إن السيارات والطائرات والثلاجات، التي تمنحنا قدرًا كبيرًا جدًا من المتعة، يلقى عليها اللوم لمساهمتها في التلوث الذي (بحسب غالبية العلماء) يرفع درجة حرارة كوكبنا بمعدل سرعان ما سيصبح غير قابل للمقاومة (إن لم يكن كذلك بالفعل). لذلك، يتم احتواء آثار هذا الانهيار في تناقضات المصطلح "ما بعد" الحديث.

لقد تم الإعلان عن انهيار آخر من خلال نهاية الحديث والحداثة في العمل الثقافي. مع أن الفنانين المندرجين تحت هذه التسمية كان يتم تعريفهم بواسطة حقائق تقليدية متعارضة وأسلوب "كلاسيكي" في العمل الثقافي، يشير أحد السرديات إلى أن الأسلوب والمبادئ والأعمال "المحدثة" كانت "مستردة" بالأساس. وأصبح هؤلاء الذين كانوا موضوع تحدي الحداثة – المتعلمون والطبقة البروجوازية المتبحرة ثقافيًا – الأكثر تقبلاً لها. من جانب، تحدثت الطبيعة "الصعبة" للأعمال المحدثة، بدءًا من رسوم بيكاسو حتى شعر تي إس إليوت، بنبرات صوت يتم فهمها بسهولة ويسر من جانب هؤلاء المعتادين والرأسمالية

دراسة حالة
انهيار الحداثة

بدأ المهندس المعماري تشارلز جنكس في الحديث عن ما بعد الحداثة في كتابة "لغة الهندسة المعمارية ما بعد الحديثة" (The Language of post-modern Architecture) (جنكس، 1990)، وفيه قدم تاريخًا ووقتًا معينًا لبداية هذه الفترة الجديدة: 3:32 مساء يوم 15 يوليو 1972. يتطلب هذا قدرًا من التفسير فيما يتعلق بالهندسة المعمارية، إذ إن هذا التاريخ والحادثة التي يتعلق بها يقدمان توضيحًا مثيرًا لقوى فاعلة أوسع نطاقًا تميز حقبة ما بعد الحديث.

يمكننا أن ننظر إلى المصمم السويسري لو كوربوزييه وعمله كمثال للحداثة المعمارية، لتجاربه مع المواد والمساحة والتصميم. كان لو كوربوزييه هو من وصف المنازل على نحو متجرد بأنها "ماكينات للعيش"، والذي سعت يوطوبيته (مثاليته) لإنتاج مساحات للعيش مصممة على طول مبادئ عقلانية والذي أثرت أفكاره على أجيال من المصممين والمخططين. وكان أحدهم هو مينورو ياماساكي، الذي صمم مشروع إسكان "برويت - إيجو" في سانت لويس بالولايات المتحدة الأمريكية. افتتح المشروع في عام 1956، وكان مصممًا لاستيعاب الأسر محدودة الدخل التي تم نقلها من مساكن مدن الأكواخ في الجنوب العميق بأمريكا. إلا أنه لم يتم "استخدام" المنازل والموقع بالأسلوب العقلاني المخطط له وساكنيها من قبل المهندس المعماري. إن قاعدة "ماكينات للعيش" لم تنطبق نظرًا لأن الناس لا يكونون أشبه بالماكينات. استنفد مشروع "برويت - إيجو" أغراضه وأصبح سيئ السمعة خلال أعوام، إلى حد أنه تم اتخاذ قرار بتدمير الموقع بالكامل. تم نسفه الساعة 3:32 مساء يوم 15 يوليو 1972، ومعه بعض من التفاؤل الكامن وراء نظام الرفاهية الأمريكي ومثل التقدم الأوسع نطاقًا.

وبمحض المصادفة، صمم ياماساكي أيضًا مركز التجارة العالمي بنيويورك مع "برجيه التوأم" الشهيرين. وفي يوم 11 سبتمبر 2001، انهار هذا المركز المادي الملموس والرمزي للقوة الأمريكيتين في هجوم إرهابي، إلى جانب وفاة 3000 شخص. وتم تحميل تنظيم القاعدة الإرهابي المسئولية عن الهجوم - وهو تنظيم يرتكز على نسخة متطرفة من الدين الإسلامي. وترفض مبادئها تمامًا كل جوانب "الحديث" - العلمية والتقنية والسياسية

والاجتماعية والفلسفية. ومثلما يعد عالمنا التكنولوجي والمشبع بالإعلام ما بعد حديث في تخطي ما أتى من قبل، فإن هذا ينطبق بالمثل على أسامة بن لادن ومساعديه، في محاولتهم الرجوع مجددًا إلى نسخة نقية من العالم الذي لم تدنسه العصرية.

بالفعل على التقاليد التي يتم تقويضها. تم استعادة ذلك العمل، واختفى وعده الراديكالي، عبر الجدارة بالاحترام والتجارة. يتم تدريس الأعمال المحدِثة في المناهج الدراسية بالمدارس وتقطن المتاحف والمعارض الفنية، وبالطبع، تتناقلها الأيدي نظير مبالغ مذهلة بين الأثرياء (وتزين لوحات منها جدران غرف المعيشة والقمصان الرياضية والمناشف، الخ.). ومن الأمور الموهنة للعزيمة بالمثل حقيقة أن صور الإعلام الجماهيري قد سرقت أصوات وصور وأفكار الحديث وجعلت أي تحدٍ قدمته عديم الفاعلية. وهذا ليس مماثلاً كاقتراحنا أن صور الإعلام نفسها تبنت أفكارًا محدثة – لقد تمت سرقة تلك المبادرات أيضًا – ولكن أيضًا من الإعلان إلى موسيقى البوب السائدة إلى أفلام هوليوود، تمت مصادرة أساليب الحداثة وأفكارها من جانب صناعة ثقافة متعطشة لأفكار جديدة ستروج المزيد من المنتجات، بشكل أكثر فاعلية، لجماهير متعبة على نحو متزايد. هنا تقل الرغبة الحديثة في الجديد إلى استهلاك بسيط، لاستغلال شيء إلى أن ينضب.

من خلال مثال، لتوضيح هذه الحالة من الاسترداد، أصبحت تحديات الصور السينمائية جزءًا من اللوحة لجميع صناع السينما، الذين قد تجاوزوا الغرض والمقصد الأصليين وراء القطع المفاجئ في الأفلام بين المشاهد والمونتاج والانطباعية وخلل السرد وهكذا ببساطة لتعزيز مواضع الإثارة الأسلوبية بالفلام. على سبيل المثال، ربما يتم إجمال عمل كوينتين تارانتينو أو تيم بيرتون أو ديفيد فينشر، هناك بوصفها تستقي عناصر أسلوبية من الأفلام الفنية بهدف إضفاء مظهر "جذاب" على عملهم. تتجلى هذه الاستعادة للمعارضة المتحولة إلى استهلاك في أوضح صورة من خلال الأسلوب الذي تظهر به إشارات الحداثة بلا نهاية في المواد الترويجية. ومن ثم، يمثل "بيكاسو" الآن توقيعًا على سيارة وتمت استعارة اسم الفنان، بواسطة ابنته بالوما، لاستخدامه كاسم لأحد العطور؛ وتصاحب النغمات المتنافرة لـ "فيلفيت أندرجراوند" إعلانات إطارات

السيارات؛ بينما تتحول الأفلام السريالية إلى إعلانات للبيرة وما إلى ذلك. يتم دمج تفرد الأساليب والمبادرات المحدِثة، التي كانت في السابق تقف خارجًا على نحو يعارض الطرق التقليدية والمحافظة والتجارية لرؤية العالم وسماعه والحديث عنه، الآن بشكل كامل وبشكل أعزل جدًا. وينظر واضعو النظريات ما بعد الحداثة إلى هذا التطور بوصفه جزءًا لا يتجزأ من فهم جوانب الأسلوب المعاصر في الإعلام ونطاق كامل من الصور، من الفن إلى الهندسة المعمارية، والذي فيه ينزع من الأفكار مقصدها وغرضها الاجتماعي وتصبح "سطحية" و"فارغة" و"بلا عمق".

موضوعات ما بعد الحداثة

تشكل التطويرات في الثقافة المحدثة التي قد وصفناها "أزمة" معنى أوسع نطاقًا توصف بأنها سمة لعصر ما بعد الحداثة. وبهدف الوصول إلى فهم كامل لتلك الحجج والعلاقة مع الإعلام بشكل أكبر، ربما يكون من المفيد تلخيص سلسلة من الأفكار البارزة في عدد لا يحصى من الكتب والمقالات وعن نظرية ما بعد حديثة. يمكننا أن ننظر لها بوصفها موضوعات لما بعد الحداثة ووسائل لوصف ما يتم إبرازه في الحياة الاجتماعية وفي السياسات وفي الفكر الأكاديمي وفي الاقتصاديات وفي أدواتنا الاصطناعية الاقتصادية وما نحو ذلك. لقد حاولنا اختيار عناوين لهذه الموضوعات التي تمنح قدرًا من المعنى للأسلوب الجريء والمكتسح للأفكار المتعلقة بما بعد الحداثة، مدعومة بملخص للحجة التي يتم صياغتها. وتتمثل الأفكار في "موت التاريخ" و"موت المعنى" و"انهيار الحدود الثقافية"؛ "موت الموضوع؛ و"المشهد".

"موت التاريخ"

مثلما قد أشرنا، عادة ما يتناول الكتاب عن ما بعد الحديث الأشياء التي تندثر أو تنهار أو تنفجر داخليًا، ولا يمكنك أن تتعمق بدرجة تفوق الافتراض الغريب على نحو ظاهر الذي مفاده أن "التاريخ ميت" أو أننا في "نهاية التاريخ". وعلى الرغم من ذلك، فإنه بالنسبة إلى واضعي النظريات، يعد التاريخ قد "مات" من أوجه عدة. أولاً، فقدت الثقة في مستقبل مختلف عن الحاضر وأفضل منه. بدت نظريات العلم والتكنولوجيا من

قبل تطرح حلاً لجميع مشكلاتنا الاجتماعية. وتعد هذه الحلول التقنية والعلمية أحد العوامل البارزة في إدراكنا للحديث. ومع هذا، فإن العلم والتكنولوجيا قد ولدا أيضًا كمًا من المشكلات يفوق ما قد تمكنا من حله: الأمطار الحمضية وتأثير الصوبة الزجاجية والاحتباس الحراري والثقوب في طبقة الأوزون ونضوب المصادر الطبيعية غير المتجددة وتلوث الهواء والأنهار والأرض ومجتمع مهووس بالسرعة عالق في اختناق مروري، والذي يهدد بتدمير نفسه بالأسلحة النووية والبيولوجية والكيميائية.

يقال إننا لم نعد نقبل فكرة "السرديات الكبرى" للعصرية التي عرفت الغرب وفكرة التقدم نحو مستقبل أفضل. ومن ثم، فإن الإيمان بحقائق الشيوعية أو الرأسمالية أو المحافظة أو الليبرالية أو الاشتراكية لحل مشكلاتنا السياسية والاجتماعية يبدو أشبه باعتقاد بصحة أمر ما لمجرد رغبة شخصية، ويزداد انعزال الناس عن العمليات السياسية للديمقراطية التمثيلية.

ينبغي أن نضيف أيضًا أن إيماننا بالتاريخ الفعلي كصورة من صور الدراسة يبدو أقل أمانًا مما كان من قبل، على نحو يقوض إدراكنا أن بإمكاننا معرفة الماضي. إن التاريخ، في المقام الأول، مجرد صورة أخرى للحكي، عند النظر إليه من منظور مختلف، بأعرافه وافتراضاته النوعية. إذًا، كيف يتسنى لنا الحكم بين رواية تعيد إنتاج تصور للأحداث الماضية والتواريخ الأكاديمية؟ هل يتعلق الأمر فقط بأن إحداها لها حواشي سفلية والأخرى لا (وايت، 1987)؟

تشير الأفكار ما بعد الحديثة إلى أن إدراكنا للماضي قد أضحى "واضحًا". إذا لم نكن نؤمن بمستقبل، فلسنا بحاجة إلى ماضٍ لقياس تقدمنا والابتعاد عنه. من ثم، يصبح الماضي ببساطة مجموعة من الصور، لأساليب سيتم استخدامها وإعادة استخدامها، مع إدراك محدود لأصلها التاريخي. إن ما كان يعد تاريخًا – ماضي منظم ومترابط منطقيًا منح معنًى للحاضر والمستقبل. على سبيل المثال، منذ الثمانينات من القرن العشرين، تم بيع العديد من المنتجات من خلال الإعلانات عبر صور الإعلام التي تم استحضارها في سلسلة من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، مثل "أيام سعيدة" (Happy Days)

و"عرض السبعينات ذاك" (That 70s Show) وغيرها، التي عادة ما تصاحبها الموسيقى الشائعة بالحقبة المعنية. تمتزج الصور والأصوات والانطباعات بالفترات التاريخية المختلفة وتتوافق من دون أي إدراك للترابط المنطقي أو الإخلاص حتى لتظاهر بالدقة أو الأصالة. ويعد مسلسل "أحلام أمريكية" (American Dreams) (للمخرجين أتياس وديليا، 2002) الذي يبث على محطة "إن بي س تي في" مثالاً جيدًا هنا. تجري أحداثه في ديترويت في منتصف الستينات من القرن العشرين، وتتناول العديد من العلاقات الأسرية والخاصة بالمراهقين. ويشمل أسلوب حبكة الرواية الرئيسية التسجيل والبث المعتادين لبرنامج البوب الأمريكي المؤثر "مسرح الفرق الموسيقية الأمريكي" (American Bandstand)، الذي قدم في الفترة نفسها والذي تم إنتاجه في المدينة. في "أحلام أمريكية"، يضيف إلى سلاسل الصور المأخوذة من المواد الأرشيفية صورًا ترفيهية "داخل الاستديو"، والتي تظهر فنانين معاصرين يؤدون كفنانين من فترة الستينات من القرن العشرين. من ثم، تظهر كيلي رولاند كمارثا ريفز من فريقMarth and the Vandellas، وهي تؤدي "الرقص في الشوارع" (Dancing in the Streets)، وتظهر وايكليف جين في شخصية كيرتيس مايفيلد. وإلى جانب هذا، والجهود الهادفة إلى تجسيد أصالة العروض الترفيهية، عادة ما تمزج خطوط حبكة العرض التسلسلات الزمنية للفترة، السياسية والثقافية، لتنتج هراء منطقيًا لبعض خطوط القصة – لو كان المشاهدون معنيين بالدرجة الكافية باستنباطها. بالتبعية، تتكرر تلك الأفكار الرئيسية والاستكشافات لما هو تاريخي في مسلسلات مثل "رجال مجانين" (Mad Men) (2007–) في الولايات المتحدة الأمريكية و"الساعة" (The Hour) (2011–) في المملكة المتحدة.

"موت المعنى"

إن المجتمع المعاصر مشبع بالصور إلى درجة تجعله مختلفًا بشكل نوعي عن الحقب السابقة. فالإعلانات وأجهزة التلفزيون في المنزل وفي الأماكن العامة، والفيديو على الهواتف، وأجهزة الكمبيوتر في مكان العمل المتصلة بالإنترنت والقمصان الرياضية، الخ، تمطرنا كل يوم بالصور. وقد أشار واضعو نظريات أمثال جان بودريار إلى أن هذا الإشباع

قد غير من إدراكنا لما تمثله تلك الصور بالنسبة لنا وبالتبعية تدعو إلى التساؤل في طبيعة الواقع. بالنسبة له، أنتج الإعلام الجماهيري معنًى جديدًا للوعي بالنسبة لنا عبر هذا الإشباع، مما ولد حاضرًا بلا نهاية يضع صورة في مقابل أخرى، إلى النقطة التي لا يصبح لها معها معنى في علاقتها بالأحداث أو الأشياء الحقيقية، ولكن تحمل معنًى فقط في إطار سياق الإعلام الجماهيري، وتجربتنا معه. لذلك، يبدو أن الصور تشير فقط إلى بعضها البعض.

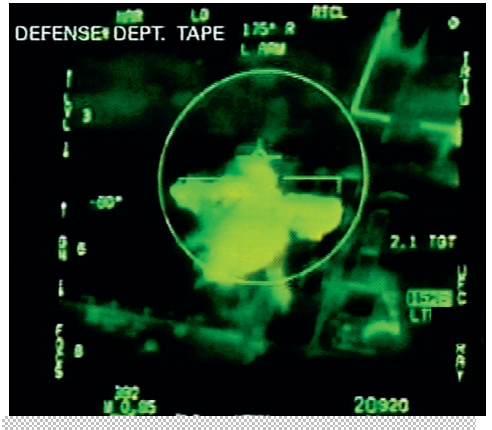
بالنسبة إلى واضعي نظريات أمثال أومبيرتو إيكو (1986/1975) وبودريار (1988/1986)، ننغمس في "الواقع الفائق" لعصر الإعلام الجماهيري – تعد الصور وأشكال الإعلام أكثر واقعية بالنسبة لنا من الواقع التجريبي. ولذلك، بالنسبة لهؤلاء المفكرين، كان هناك "انهيار داخلي للواقعي"، حيث تفقد المفردات والصور معناها وقدرتها على الحديث عن واقع خارجي فعلي أو الإشارة إليه بشكل موثوق به. عبر صور الإعلام، نرى مزاعم بالواقعية والأصالة ، غير أن قدرتنا على الحكم عندما تواجه بذلك الوابل وتلك الأساليب من المحاكاة تسيطر علينا. نشاهد صورًا لمشاهير أمثال بيبا ميدلتون أو باريس هيلتون أو بينلوب كروز، على سبيل المثال، بالإضافة إلى كسب إلمام بجوانب أكثر أسرارهم خصوصية من لقطات البابارتزي (المصورين مطاردي المشاهير)، من "الأصدقاء" وما إلى ذلك المستشهد بها في أعمدة النميمة. ندرك تلك الشخصيات ومعلومات عنها في علاقتها بمئات الشخصيات الأخرى التي نراها عبر صور الإعلام، وليس في إطار علاقتها بإدراك أن ثمة أناس "حقيقيين" هناك تمثلهم تلك الصور. ولكن حينها يكون مثل هؤلاء الأفراد أكثر حضورًا لنا من معارفنا. غالبًا ما ينتج الناشرون أخبارًا في الصحافة الشعبية عن "الطوابير" و"الانتهاكات" و"الفضائح" و"حقيقة" مثل تلك الصور من الحياة بهدف توليد تغطية تتزامن مع طرح الأفلام والترويجات الأخرى أو ظهور من عملية إصلاح. بالنسبة لنا، توجد فقط بسبب الإعلام، ومن ثم فإنها لا تحمل معنى خارجه. الحجة هي أن هذا هو ما يهمنا الآن، إذ إن الإعلام هو الذي يطلعنا على معلومات ويشكل الوضع السائد لأنشطتنا الترفيهية.

لتلك الأمثلة التافهة في ظاهرها تبعات سياسية أكبر. وبناءً على ملاحظاتنا، أعلن بودريار أن حرب الخليج (الأولى) لم تندلع (بودريار، 1995). ويقول إن ما شاهدناه كان صورًا مأخوذة من كاميرات مركبة على مقدمة الطائرات والصواريخ والتي كان يطلق فيها على إصابات المدنيين الناجمة بتعبير لطيف مسمى "أضرار جانبية"، ووازن عشرات الآلاف الذين قتلوا من جانب "العدو" نحو 70 من الجانب "المتحالف". يتساءل بودريار: إلى أي درجة يمكن أن يطلق على هذه حربًا تقليدية عند مقارنتها بالصيغ التاريخية لما قد عنته الحرب، ناهيك عن الصورة التي قد حكمنا بها على الحرب عبر صور الإعلام؟

التفكير بصوت مسموع
الحنين ليس مثلما اعتدنا أن يكون

لقد تحسر فردريك جيمسون على "الحنين إلى الحاضر" الذي يميز الحياة المعاصرة والتأثير المثبط لهذا. إن الارتجاع اللانهائي للإشارات والثقافة يعني أننا محصورون في حلقة من الاسترجاع. على سبيل المثال، تكشف نظرة على البرامج التلفزيونية للسنوات الأخيرة أنها عادة ما تعج بالحنين أو تدرج برامج مثل ("أتذكر 1999" I Remember) (1999، "أبرز 100 برنامج أطفال على الدوام" Th Top 100 Kids Shows of All Time)، أو مبنية حول تكرارات (Classic Gold وVH1، الخ.). لقد كانت صناعة الموسيقى مدعومة بشكل كبير مؤخرًا بإعادة بيع أعمال فنانين أقدم بأشكال جديدة، بالمثل مع ارتجاع "كلاسيكيات" الأفلام، والنسخ المعدلة من الأفلام وما إلى ذلك عبر أقراص الدي في دي أو على الإنترنت، ولقد كانت بعض من أكثر مواقع الويب نجاحًا هي Classmates.com في الولايات المتحدة الأمريكية وSchoolFriends في أستراليا وFriends Reunited في المملكة المتحدة وجنوب أفريقيا وسنغافورة وهونج كونج وماليزيا. في هذا المواقع، يسترجع المشاركون أيامهم في المدرسة وسنوات الجامعة والوظائف السابقة، وسط إعلانات عن برامج حنين للماضي والمؤلفات الموسيقي. بالنسبة لجيمسون، يعد الانغماس في الماضي نشاطًا معضلاً بدرجة كبيرة يمنع أية محاولة للتعامل مع ظروفنا المعاصرة ومواجهة المستقبل.

بدأ هذا الصراع أقرب إلى لعبة فيديو – في لقطات القتال تلك – وأفلام هوليوود – إذ شغلت القوى الأمريكية والبريطانية نفسها بالعروض التقديمية للمؤتمرات الصحفية التي كان يخصص لها البث المباشر وقت الذروة على شاشة التلفزيون الأمريكي. حتى أن اسم العملية العسكرية نفسها ("عاصفة الصحراء") كان محميًا بواسطة حق النشر في مرحلة مبكرة.



المصدر: Corbis

"موت المعنى": بالنسبة إلى جان بودريار، تبدو التمثيلات الإعلامية للنزاعات المعاصرة أشبه بألعاب الفيديو، التي تحيد عن الاكتراث بالإصابات البشرية من خلال مصطلحات مثل "الأضرار الجانبية".

ويطرح علينا جزء إضافي من "موت المعنى" هذا في الطريقة التي توضع بها الصور بجانب بعضها البعض في الصحف وعلى شاشة التلفزيون. ويعد هذا مقصودًا في كل من الترتيب وأيضًا التنافر وتجميع الصور الخاصين بكيفية خروج الصور والأصوات إلينا. يتخلل أخبار المجاعات على شاشة التلفزيون إعلانات عن وسائل تنحيف أو فوط صحية بالأجنحة، بينما تقدم الأخبار لنا كنوع من الدراما بتأثيرات خاصة ورسوم جرافيك معتمدة على تكنولوجيا عالية – لكي لا يضعف اهتمامنا ووسط ذلك التحفيز، نصبح "متبرمين"، وهو أكبر بلاء في الحياة المعاصرة.

"انهيار الحدود الثقافية"

في كل من الأسلوب ما بعد المحدِث والنظام الاجتماعي ما بعد الحديث، كان يوجد انهيار من أنواع مختلفة بين حدود الثقافات والقيم المختلفة. في الثقافة، على سبيل المثال، لم تعد ثمة فروق بين "الفن الرفيع" المحترم والصور الشعبية والأعمال الفنية التافهة والفن الهابط وغيرها من المواد قصيرة الأجل. يشاهد المستهلكون الإعلاميون المعتادون، مثل

أكاديميو ما بعد الحداثة، الآن مسلسلات الصابون على شاشة التلفزيون ويذهبون إلى الأوبرا، والتي ربما تكون هي نفسها متعلقة بالثقافة الشعبية والمشاهير (أمثال جيري سبرينجر: الأوبرا، أنا نيكول). يمكن أن يكون عازفو الكمان الكلاسيكيون (فانيسا ماي ونايجل كنيدي وبوند)، ومغنو الأوبرا (ذا ثري تينورز)، والفنانون في مسلسلات الصابون ولاعبو كرة القدم جميعًا نجوم بوب، وقد يصبح نجوم البوب كتابًا ونجوم أفلام ومغنيي أوبرا (فرقة "إل ديفو") وهكذا. لقد اختفت تسلسلات القيمة الثقافية، وينظر إلى كل نص إعلامي باعتباره له نفس أهمية الأدوات الثقافية التقليدية. يمنح لمسلسلي "آل سوبرانو" (The Sopranos) و"ذا وايير" (The Wire) نفس الاحترام والمعاملة الجادة التي تحظى بها الأعمال الكاملة لشكسبير، على سبيل المثال. بالمثل، تخضع حدود أخرى – بين الحقيقة والخيال، وبين الحياة "الواقعية" والإعلام، مثلاً – للانهيار، مثلما قد شاهدنا.

في العالم ما بعد الحديث، أصبحت حدود الدول القومية والعرق أكثر نفاذًا بكثير مما كانت من قبل، لتجسد صورًا أخرى للتغير الثقافي. وفي بريطانيا، غيرت هجرة الشعوب ما بعد الحرب من المستعمرات السابقة المشهد، ومظهر الأمة: يعد طبق دجاج تكا الآن هو أشعر الأطباق الوطنية. وعبر أنحاء أوروبا، بالنسبة لغالبية الشباب البيض من الطبقة المتوسطة، تعد موسيقى الراب الخاصة بالأمريكيين السود والتي تتناول الحياة الوحشية والبهيمية في "حي الأقليات" بالمدينة الداخلية هي نوع الموسيقى التي وقع عليها اختيارهم. وتغذى تلك التفاعلات الثقافية مجددًا بشكل منعكس إلى صور إعلام هجينة، مثل موسيقى الريغي ومزيج الروك والراب في الموسيقى، على سبيل المثال.

"موت الموضوع"

تشير هذه الفكرة إلى أن إدراكنا لأنفسنا هو الذي ينهار. إذا لم تكن النصوص التي نستهلكها تحمل معنى، فإن الثقافات والتقاليد التي نتوارثها ونثبتها تكون قابلة للنفاذ، لا يمكننا أن نضع أنفسنا في علاقة مع واقع ونخسر أنفسنا. وعادة ما يوصف هذا بأنه يؤدي إلى نوع من الشيزوفرينيا أو انفصام الشخصية، والتي فيها "ينحرف" إدراكنا لذات مترابطة منطقيًا عن الأعمدة الآمنة والنقاط المرجعية التي كان يتمتع بها في السابق.

في ظل العصرية، عادة ما يملك الناس شعورًا واضحًا جدًا بهويتهم، مترسخ في المجتمع الذي قد عاشوا فيه (تحدده الطبقة الاجتماعية والأمة والعرق)، ودور نوعهم الاجتماعي في المجتمع. والآن، تعد الأشياء أقل تأكيدًا، ونبدو أناسًا مختلفين في أوقات مختلفة، حسب السياق. للإشارة مجددًا إلى فكرتنا عن انهيار الحدود الثقافية، على سبيل المثال، كان هذا رنانًا على وجه الخصوص لتلك الأجيال من الأفراد الذين يأتون من خلفيات مهاجرة. هل سيدة مسلمة جزائرية من الجيل الثالث تعيش في باريس فرنسية أم جزائرية فرنسية أم مسلمة أم كل هذه الأشياء مجتمعة اعتمادًا على الوقت أو رؤيتها لذاتها أو الطريقة التي تصنف من خلالها وتخاطب من قبل الآخرين؟ بالنسبة للرجال الحديثين، الموجودين الآن في المنازل بناء على مفاهيم مثل إجازة الأبوة والمساواة بين الجنسين، تبدو فكرة الذكورة مختلفة تمامًا ومبهمة لدى مقارنتها بأشكالها المهيمنة قبل جيل سابق أو جيلين سابقين. يقف استعراض العضلات البحت جنبًا إلى جنب مع "الرجولة الغيرية" و"النسوية "الساخرة" (انظر لاحقًا للتعرف على مناقشة حول السخرية). من ثم، يشار إلى أن الناس قد أصبحوا "هازلين" بشأن هوياتهم والطريقة التي يعرفون بها أنفسهم، بحيث يقدمون أفكارًا متناقضة أو تتحدى المفاهيم القائمة للنحو الذي ينبغي أن يكون عليه شخص ما. وربما ليس ثمة موضع يمكن أن يتضح فيه هذا بشكل أكبر منه في الهويات والأدوار التي نتقمصها على الإنترنت وفي المجتمعات الافتراضية (صـ 328).

"المشهد"

يتعزز الشعور القوي بالتشاؤمية الواضح في موضوعات ما بعد الحداثة التي قد عرفناها بالفعل في هذا الموضوع الأخير. يعني موت المعنى والموضوع وتوالد إشارات الإعلام السطحية وانهيار "السرديات الكبرى" فعليًا أن الفرد لا يمكنه القيام بأي عمل من أجل تغيير الأشياء. في الحقيقة، لا تبدو فكرة أن التغيير ممكن مقبولة للعقل في هذا السياق، ويبدو أن أسس الحقيقة والأخلاقيات والمنطق وما إلى ذلك قد تبددت. وتُرِكنا مع السؤال: ماذا نفعل بحيواتنا؟ فيما يتعلق بالطموحات الكبرى للعصرية، لا تحمل أي معنى أو غرض. من ثم، يتمثل أحد الحلول في الاستلقاء والاستمتاع بالمشهد كاملاً. فقط

استمتع بتجربة محاكاة الأنماط والمحاكاة الحسية الجمالية لعصر الإعلام. وهذا هو واقعنا ووضعنا المعاصر.

سوف يتعين عليك أن تعمل مع الأفكار الواردة في هذا الفصل قبل أن تصبح أكثر وضوحًا وارتباطًا بعالمك واستهلاك الإعلام، وتتمثل وسيلة جيدة للقيام بهذا في محاولة دمج الملخصات المقدمة في هذا الفصل مع كتابات واضعي النظريات أنفسهم (انظر مربع "إجراء دراسات إعلامية" في نهاية هذا الفصل). لقد عرضنا نقطة بداية لاستكشاف الموضوعات بمزيد من التفصيل، ولكن لكي تكون باحثًا فاعلاً ومثقفًا، ينبغي أن ترجع إلى العمل الأصلي لأي من واضعي النظريات الذين تمت مناقشتهم أعلاه. بالمثل، تظهر بعض من هذه الأفكار في النصوص الإعلامية التي يميزها عدد من السمات المسماة ما بعد الحديثة على وجه الخصوص.

النصوص الإعلامية ما بعد الحديثة

ينبغي أن نكون قادرين على فحص النصوص الإعلامية المعاصرة والتعرف على صفات نصية أو أسلوبية معينة ترتبط بموضوعات ما بعد الحداثة التي قد لخصناها. يتم إنتاج بعض النصوص من جانب أفراد ومجموعات يبدو أنها تستكشف هذه الأفكار عن قصد وعلى وعي بدرجة كبيرة بالقضايا المعاصرة. سيكون لنصوص أخرى تلك الصفات

إجراء دراسات إعلامية
استكشاف التعريفات

لقد تجنبنا عن قصد تقديم تعريف لما بعد الحداثة هنا، إذ إنه ربما يكون القيام بهذا أمرًا مضللاً بالنظر إلى نطاق الأفكار المتعلقة بماهيته وتوقيته ومكانه، هذا إن وجد بالأساس. وبهدف الحصول على ذوق والتوسع بناء على ملخص الأفكار الرئيسية الذي قد قدمناه، تتمثل مهمتك في جمع 10 تعريفًا لما بعد الحداثة من أكبر عدد ممكن من المصادر المتنوعة. كن مستعدًا للتنويعات والاستخدامات المختلفة للمفردة بينما تقوم بذلك، وابحث في أعمال من فروع معرفة خارج الدراسات الإعلامية. قارن سمات هذه التعريفات لمعرفة ما تتفق أو تختلف عليه وما السمات والأسماء التي تؤكدها؟

نظرًا لأنها تعكس بشكل غير واع إنتاجها في ما بعد العصرية، أو حتى يأس اقتصادي بسيط يعيد تدوير نصوص أخرى أو يحاكي تلك التي تعد ما بعد حديثة بشكل واعٍ من دون أن تكون " . بينما أية محاولة متكررة للتمييز بين القطبين فيما وراء مستوى التقييم الذاتي ربما تكون مأزقًا، فإن مثالاً جيدًا على "المقصد" هنا يتعلق بفريق الروك الأيرلندي "يو تو" وتسجيل ألبومه Achtung Baby (في عام 1991). توجه المغني الرئيسي بونو إلى الاستديو بأغنية تحمل اسم "الشيء الحقيقي" (The Real Thing). وانتقده المنتج بريان إنو (وهو نفسه ممارس يبدو عمله الآن رائدًا في الوظيفة) على هذا، متحسرًا على أن المغني لم يكن على وعي بحقيقة أن الفلاسفة المعاصرين كانوا يناقشون سذاجة مفاهيم الواقع وعدم جدارتها بالثقة. كان رد فعل بونو هو إعادة صياغة الأغنية كمسار موحٍ ما بعد حديث، مثنيًا على موضوع انفعالاته وأحاسيسه بوصفه: "حتى أفضل من الشيء الحقيقي". بعدها، مضى أعضاء الفريق في إعادة ابتكار أنفسهم وخداعها خلال التسعينات من القرن العشرين، متنقلين ما بين السخرية في الأغاني والأداء، وأشكال إعادة بناء أصالة موسيقى الروك آند رول.

المصدر: Rex Features

ديفيد لاشابيل، المسيح الأمريكي، مملكتك تأتي. من خلال مزج الأيقونات الدينية المشتقة من تقليد الفنون الجميلة الغربي، تعرض هذه الصورة مغني البوب مايكل جاكسون في صورة شهيد إنجيلي (تم التقاطها قبل فترة طويلة من وفاة المطرب). هل هذه مساهمة جادة في أعمال تثني على الرب أم مختارات ساخرة؟

من خلال التفكير بشأن مظهر النصوص وجرسها وإحساسها، ينبغي أن نكرر نقطة تم توضيحها في موضع سابق.

تكمن إحدى خصائص البلاغة النصية والتنظيم والمغزى ما بعد الحديث في انتزاع ليس فقط لوحة ألوان المقاربات التي نطلق عليها مسمى "المحدثة" وإنما، فيما وراء ذلك، في انتزاع تاريخ كامل للإشارات والمغزى. من ثم، ففي العديد من النصوص ما بعد الحديثة، لا يوجد "مظهر" أو جرس أو نغمة مترابطة، وهو الأمر الذي عادة ما يرجع إلى أسلوب المزج والتوفيق. ويتمثل الهدف من هذا "الكولاج" (التلصيق) ببساطة في دمج أسطح أسلوبية تبدو "جذابة"، بدلاً من توظيف تلك الأساليب لأي غرض أكبر أو مترابط.

لننظر إلى مثال هنا من خلال طريقة إيضاح. ينتج المصور الفوتوغرافي ديفيد لاتشابيل (www.davidlachapelle.com/home.html) عملاً لإعلانات دار أزياء، غير أنه يعمل أيضًا "في الفنون الجميلة"، من خلال بيع مطبوعات منفصلة من صوره الفوتوغرافية نظير ملايين الدولارات (ومن ثم ربما يعاكس احتفاء بنجامين بفقدان "الهالة"). وغالبًا ما تبنى صوره الفوتوغرافية كتابلوه ضخم في الاستوديو، مع استحضار الإطار والنطاق والأماكن وبنية اللون الفن العظيم لعصر النهضة. تبدو الشخصيات والسيناريوهات في هذه الصور كما لو كانت قد تحركت من كل من لوحات الماضي ومن الإعلان المعاصر أو التصوير الإباحي في الوقت نفسه. الغرض من كل هذا ليس واضحًا بالكامل، وراء إنتاج مشهد تذكاري.

من هذا المثال، يمكننا أن نلتقط نقطة مختلفة حول النصوص ما بعد الحديثة، وهي أن "نغمتها" غير مؤكدة، مما يجعل من غير الواضح للقراء كيف سيتم تفسيرها. يقوض تلصيق الأنماط وتضاربها أي حس بالترابط أو المقصد. وأحيانًا ما يتم تفسير تأثير هذا بوصفه يشير إلى اعتماد ما بعد حديث على "السخرية". من ناحية بلاغية، تشير السخرية إلى الصورة التي يكون فيها المعنى المقصود في عبارة هو عكس ذلك المستخدم فعليًا. وقد يكون مثال، يعد الآن قديمًا بلا شك (ما لم نكن نستخدمه كي نكون ساخرين على نحو مضاعف)، هو استخدام "السيئ" بمعنى الجيد. ومؤخرًا، يمكن للمرء أن يشير إلى أسلوب عامي آخر، وهو استخدام كلمة "Shit" للإشارة على وجوه مختلفة إلى "كل شيء" و"المخدرات"، وبأكثر الصور سخرية، للإشارة إلى الأشياء ذات القيمة العالية، كما في

"that's the shit!" (مثل "That's my shit" للوداكريس، من ألبوم Release Therapy).

ربما تكون "السخرية" في عين الرائي، حينما يواجهها مشهد الإعلام الحديث الذي يعطي قليل من التلميحات عن كيفية قراءة نص. كيف يقصد أن نستجيب لأفلام مثل سلسلة "سو" أو "قطعة البازل" (Saw) أو "نزل" (Hostel) (2005) لإلي روث؟ يبدو الفيلم الأخير للوهلة الأولى فيلمًا للمراهقين حول رحالة أمريكيين يطاردون فتيات وحالة من المتعة، قبل أن ينحدر إلى حكاية مرعبة يُستدرَج فيها الأبطال إلى مدينة سلوفاكية كي يتم تعذيبهم بشكل تخطيطي حتى الموت. وفقًا لأي تقدير، تتسم المشاهد المصورة بالفظاعة والوضوح المفرط (على سبيل المثال، امرأة يتم إمالة موقد لحام نحو وجهها). هل هذا ترفيه؟ هل هذا تعقيب (نحن نشاهد أوروبيين أثرياء يعذبون شبابًا لأجل ركلات، وهو ما نفعله بالتبعية من خلال مشاهدتنا الفيلم)؟ هل هو التحيز القديم نفسه ضد "آخر" مبنِ ("سلوفاكيا" الوحشية)؟ هل هو مجرد مثال آخر على إفراط مشهدي مذهل؟ هل ثمة أي غرض من طرح تلك الأسئلة "المحدثة" القائمة على الناحية المعرفية والتي قد يتوقع من المرء فيها تعيين الحافز والمعنى؟

كذلك، تمثل أفلام مثل "نزل"، فضلاً عن ظاهرة ألعاب فيديو تصويب منظور الشخص الأول، وموسيقى "الديث ميتال" و"جانجستا" راب، جانبًا ذا صلة من خصائص الإعلام ما بعد الحديث. ويشير هذا إلى أن تلك الأعمال تتخذ مواقف "لا أخلاقية"، والتي فيها يكون من هو طيب أو شرير والموقف المقصود أن نتبناه حيال العالم الممثل لنا أمرًا مبهمًا. في واقع الأمر، يشمل انعدام الأخلاق المستهلك أيضًا، إذ إننا لسنا مدعوين لأخذ مسافة حرجة، وإنما لننغمس في ملذات التصويب وتعذيب الناس، وهكذا. في تلك الأمثلة والاستنتاجات، ننظر إلى مثال لما بعد الحداثة كلحظة "مسموح فيها بأي شيء".

دراسة حالة
آل سيمبسون (The Simpsons)

يعد مسلسل الرسوم المتحركة التلفزيوني "آل سيمسبون" هو النص ما بعد الحديث المثالي. يلخص كل من تطور فكرته وشخصياته وردود الأفعال التي يولدها طبيعة المجتمع ما بعد الحديث. كان مات جروينينج، مبتكر المسلسل، متأثرًا بدرجة هائلة بالثقافة البديلة الخفية التي تطورت في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، وحظي بالشهرة لأول مرة كمؤلف/فنان كتب مصورة من خلال رسمه الساخر "الحياة في الجحيم" (Life in Hell). وعادة ما ركزت نظرته الكارهة للبشر على حالة أرنب يحمل اسم بينكي أو زوجين من الشواذ يحملان اسمي أكبر وجيف. جذب الرسم انتباه بعض المنتجين لبرنامج اسكتشات كوميدية كان يعرض تلفزيونيًا على الهواء مباشرة في الثمانينات من القرن العشرين، وهو "تريسي أولمان" (The Tracey Ulman Show)، وطلب من جروينينج ابتار بعض الرسوم المتحركة لعمله لأجل هذا البرنامج. وبدلاً من ذلك، ابتكر مسلسل "آل سيمبسون" كسلسلة من القصص الفكاهية الساخرة التي حققت شهرة كبيرة إلى حد أنهم ربحوا صفقة منفصلة.

يظهر مسلسل "آل سيمسبون" الأسرة المسمى باسمها التي تتألف من الأب هومير (الذي يستحضر اسمه المؤلف اليوناني العظيم للحمة الإلياذة والأوديسة)، والأم مارج، وأطفالها بارت (جناس تصحيفي لبرات) وليزا وماجي. وجميعهم يحملون أسماء والدي جروينينج وأقاربه. تدور الأحداث في مدينة أمريكية تسمى سبرينج فيلد، التي لا يعرف موقعها على وجه التحديد (إنها في الغرب الأوسط، ولكن أيضًا على شاطئ البحر!).

في خلال مغامراتهم، يواجه أفراد الأسرة نقاط ضعفهم في المنزل والمدرسة وفي المجتمع ككل. لقد سافروا عبر الزمان والمكان وقابلوا الخير والشر، فضلاً عن مجموعة مذهلة من الشخصيات الشهيرة التاريخية والحية التي قد ساهمت بأصواتها في المسلسل – من بينهم رئيس الوزراء البريطاني الأسبق توني بلير، الذي "ظهر" خلال فترة توليه منصبه.

تتلاعب العديد من الحلقات بشكل واعٍ بأعراف الرسوم المتحركة ونوع "كوميديا الموقف" الفني، بحيث يقتبس من ويحاكي كل من الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة. في زمنه، لقد أثار المسلسل – الذي يعد واحدًا من أطول المسلسلات وأكثرها ثباتًا في الشهرة

على الإطلاق – الغضب وحصل على قبول الرؤساء الأمريكيين على التوالي. ومن أبرز السمات المتعلقة بمسلسل "آل سيمبسون"، الذي يستهلك على أي مستوى (كوميديا مباشرة للبالغين أو الأطفال، أو أطروحة فلسفية عن الحياة العادية)، لكل حبكاته الخيالية ووضعه ثنائي الأبعاد، أن شخصياته وحياتها تعد أكثر إقناعًا وإنسانية على نحو متوافق من العديد من منافسيها في الأفلام العادية!

فيما يلي ملخصا الحبكة لحلقتين واللذان، حتى في هذا الشكل، يلخصان روح المسلسل وطبيعته ما بعد الحديثة (يمكن الحصول على ملخصات لكل حلقة من الموقع الإلكتروني الرسمي (www.thesimpsons.com) .

"هومير لأقصى حد" (Homer to the Max)

تاريخ البث الأصلي: 7 فبراير 1999

عندما يكتشف أن ثمة شخصية في المسلسل التلفزيوني "ضباط الشرطة" (Police) Cops تحمل اسم هومير سيمبسون، يقرر هومير الحقيقي تغيير اسمه إلى ماكس باور. ويكسبه الاسم الجديد أصدقاء جددًا مشاهير رفيعي المستوى أمثال ترينت ستيل، وهو رجل أعمال شاب. يدعو ستيل "ماكس" وزوجته مارج إلى حفلة رسمية مقامة في حديقة، حيث يلتقيان بشخصيات لامعة مثل بيل كلينتون. وفيما يحاول كلينتون إغواء مارج، يدرك هومير أن الاجتماع جزء من جهد مبذول من أجل إنقاذ الخشب الأحمر بسبرينج فيلد وينضم إلى التظاهرة. وبعد تقييد أنفسهم بأشجار عملاقة، يتعرض "ماكس" ورفاقه لهجوم من الشرطة. وبينما يهرول فرارًا من الضباط، يهشم بشكل غير متعمد الشجرة التي هو مقيد بها، والتي تطرح الغابة بأكملها أرضًا بالتبعية. ونتيجة لشعوره بالخزي، ينسحب عن أصدقائه الجدد ويعود مجددًا ليصبح هومير سيمبسون.

"الأم وفن البوب"

تاريخ البث الأصلي: 11 أبريل 1999

يصبح هومير فنانًا خياليًا، بإنتاجه "فنًا غريبًا"، يجذب عين أستريد ويلر، وهو تاجر أعمال فنية في سبرينج فيلد. يرتب أستريد لهومير أن يكون له برنامجه الخاص، ولكن عندما

تجتمع نخبة سبرينج فيلد للافتتاح، يصاب كثير منهم بالإحباط من عمله. ويقرر هومير أنه يجب أن ينتج شيئًا مبتكرًا بحق، من ثم، أغرق المدينة بأكملها، ليحيل سبرينج فيلد إلى فينيسيا أمريكية. حققت قطعته الفنية نجاحًا وأعرب الجميع، من بينهم الفنان جاسبر جونز (الذي "يستضيف نجومًا") عن موافقتهم.

تلعب هاتان الحلقتان على عدد من السمات والموضوعات النصية الرئيسية ما بعد الحديثة. تمثل العناوين، على سبيل المثال، فكاهة ركض، إذ يركض كل أفراد الأسرة للجلوس على أريكة أمام التلفزيون قبل بدء العرض. في "الأم وفن البوب"، يتم إسقاط أريكة من مخزن قنابل بطائرة حربية وتقودها الأسرة باتجاه الأسفل وصولاً إلى الأرض، على نحو يقتبس بصورة مباشرة المشهد الأخير من فيلم "دكتور سترينج لوف" (Dr Strangelove) (1964) للمخرج ستانلي كوبريك. على أحد المستويات، تعتمد الفكاهة هنا على استكشاف المرجع أو الإحالة؛ ربما يكون الموقف مضحكًا أيضًا نظرًا لغرابة الصورة.

إن هومير يتعامل مع التلفزيون دائمًا كما لو كان واقعًا، يمثل جزءًا لا يتجزأ من حياته ("صديق، أم، عاشق سري")، كما وصفه في إحدى الحلقات، محتضنًا جهازه بشكل متكرر). في واقع الأمر، غالبًا ما يدور مسلسل "آل سيمبسون" حول مشاهدة هذه الأسرة التلفزيونية التلفزيون. يحاكي المسلسل التلفزيوني الذي يشاهدونه، "ضباط الشرطة" (يعد الاسم ضربًا من الحشو أو تكرار المعنى الغريب، إنهم ضباط، إنهم شرطة، إنهم ضباط شرطة!" هكذا يجري شريط الدعاية والعناوين)، مسلسل "خطيئة ميامي" (Miami Vice) الذي أنتج في الثمانينات من القرن العشرين بأكثر الصور وضوحً، من خلال أبطاله الذين هم في أبهى حلتهم. ومثلما يفعل حامل نفس اسمه على شاشة التلفزيون، يرتدي هومير وشاحًا حريريًا رقيقًا، ويبدأ أصدقاؤه ومعارفه في ربطه بحامل اسمه على شاشة التلفزيون. وعلى الرغم من ذلك، فإنه عندما تهبط تصنيفات البرنامج، يحول المنتجون هومير التلفزيوني إلى أبله كسول، وعلى هذا النحو، تنحدر سمعة هومير سبرينج فيلد. من ثم، يغير اسمه إلى "ماكس باور"، وهو اسم يؤثر مجددًا في كل شخص بشكل عشوائي، على الرغم من مكانة هومير الراسخة كأبله لا يعتمد عليه.

على مدار الحلقتين، يستضيف أناس "حقيقيون" بوصفهم أنفسهم (وودي هاريلسون وجاسبر جونز)، فيما يتم تقليد آخرين بشكل ساخر – سمعة بيل كلينتون كزير نساء، على سبيل المثال. ويتمثل أكثر الجوانب الممتعة في التفاعل مع عالم الفن الخيالي. هنا، تفهم حادثة هومير مع حفل شواء جاهز (والتي كانت كارثة كالمعتاد) على أنها فن من قبل تاجر والمطلعين في سبرينج فيلد. يعد "الفن الدخيل" مصطلحًا يطبق على الأعمال غير المهذبة أو المصقولة التي يبتكرها أفراد يجهلون عالم الفن (ومن ثم خارج خطاباته). يعرض هومير أعماله في معرض سبرينج فيلد واللوفر: طراز أمريكي، ولكن عمله يكون قد أصبح عتيقًا بالفعل في اللحظة التي يحقق فيها الشهرة. ووسط اكتئابه، تخبره ابنته عن كريستو، وهو فنان يشتهر ببنايات من القماش وابتكار منشآت ضخمة تغير المناظر الطبيعية، والتي يحاكيها هومير. ويعد أكثر الجوانب المعبرة في هذه الحلقة هو الظهور المتكرر لجاسبر جونز، الذي، بوصفه شخصًا رائدًا، يشتهر برسم نسخ طبق الأصل من العلم الأمريكي. وباعتباره أيقونة الآن، فإن عمله وعمل فنانين معاصرين، مثل جاكسون بولاك، قد تحدى الطبيعة المميزة للفن ومهد الطريق لما بعد المحدثين!

وتتمثل مهمة مباشرة وممتعة في تخصيص بعض الوقت لمشاهدة الحلقات من الثلاثة والعشرين موسمًا لهذا المسلسل والتفكير في قيمتها كعمل ثقافي والوسائل التي تتناول من خلالها ما بعد الحديث.

في النهاية، تقوض أية محاولة تهدف إلى "الحكم" على النصوص ما بعد الحديثة واتخاذ موقف بشأنها بأي أسلوب هادف وذلك نتيجة تلك الموضوعات التي قد استكشفناها بالفعل. مثلما قد رأينا، تحت مظلة ما بعد الحداثة، فإن أية محاولة لتعيين النصوص في إطار علاقتها بـ "الواقعي" تكون معضلة بدرجة كبيرة. ومن ثم، ليس ثمة فائدة من محاولة فهم فيلم "نزل" لروث في إطار علاقتها بعالم عنيف، أو أي جانب "واقعي" لأوروبا وسلوفاكيا. بدلاً من ذلك، ينبغي أن ينظر إليه، مثلما تسير الحجة، باعتباره يشير فقط إلى وسائل إعلام وصور تمثيل أخرى – سواء أكانت أفلام المراهقين التي أشير إليها بالفعل أم

أساطير حضرية عن أوروبا أم صور ذعر أخلاقية تجاه أفلام السناف. إن النصوص ما بعد الحديثة تحمل معنًى بقدر ما تحيل بشكل مستمر إلى بعضها البعض. ونطلق على هذا مسمى "التناص" و"الاقتباس" للجودة.

إن الإحالة إلى نصوص إعلامية من قِبَل نصوص إعلامية أخرى واضحة ومتعمدة بشكل ظاهر (انظر الإحالة إلى "دكتور سترينج لوف" في تحليلنا لـ "آل سيمبسون" آنفًا) غير أنها أيضًا غير متعمدة. يمكن اكتشاف عدم التعمد بوسائل عدة، لا سيما لأن الإعلام ما بعد الحديث عادةً ما يدمج حرفيًا "أجزاء" من وسائل إعلام مختلفة لإنتاج نصوص جديدة. فمثلاً، يعد استخدام العينات في الموسيقى مثالاً جيدًا، إذ يمكن إنتاج تسجيلات جديدة من حلقات من الأعمال التي أنتجها مطربون وموسيقيون آخرون. إن "أشكال مزج" الأصوات ومقاطع الفيديو، سواء أكانت تتم على الهواء مباشرةً أم تسجل في منتجات جديدة (على "يوتيوب" مثلاً) تمثل أيضًا هذه الممارسة.

إن التناص غير متعمد بدرجة كبيرة نظرًا لأن عالمنا مشبع جدًا بالمعنى ووسائل الإعلام إلى حد أن تعدد المعاني والاستشهاد الذي لا ينتهي يعد أمرًا لا مفر منه. على سبيل المثال، هل بإمكان أي شخص في فيلم مثير الاستحمام من دون استحضار مشهد الاستحمام في فيلم Psycho للمخرج ألفريد هيتشكوك (1960) (أو إعادة إنتاج الفيلم لقطة تلو الأخرى من جانب جوس فان سانت في عام 1998)؟ يعطي أومبرتو إكو معنى للسياق الذي يباغتنا فيه التناص من خلال تقديم مثال لعاشق لا يمكنه ببساطة أن يقول 'أحبك بجنون'، لكنه يقول بدلاً من ذلك، كما لو كان بين علامتي تنصيص (ومن ثم يقوض التكامل)، مثلما تشير باربرا كارتلاند: "أحبك بجنون" (بوين وراتانسي، 1990). وسواء أكان بإمكان شخص ما أن يقول مثل ذلك الشيء فعليًا أم لا، فإننا نحمل ثقل تلك الإحالات اللانهائية. ولهذا الهدف، إذًا، تعد النصوص الإعلامية أشبه بمرآة موضوعة أمام مرآة، نرى فيها سلسلة لا متناهية من الصور أو العلامات. وسواء بشكل غير متعمد أم متعمد، تعيد صور الإعلام المختلفة تدوير وتقتبس من نفسها، لتصبح "ذاتية الإحالة".

إجراء دراسات إعلامية

نصوص ما بعد محدثة

قم بإنتاج تحليل نصي لنص إعلامي وخاطب الأسئلة التالية:

- ما أنواع السمات الرسمية التي يتمتع بها نصك؟ هل يمكن اعتبارها ما بعد حديثة بأية صورة (مثال: تناص، إعادة تدوير، اقتباس)؟
- هل تبدو أي من أفكار أو موضوعات ما بعد الحداثة مرتبطة بكيفية فهمك لنصك (مثال: موقف انتقادي تجاه قيم اجتماعية، إلقاء الضوء على تفتيت القيم الاجتماعية)؟

لأجل هذا النشاط، قد يروق لك النظر في بعض النصوص المعينة التي قد ذكرناها في هذا الفصل وعبر الكتاب – "آل سيمبسون أو برامج تلفزيون الواقع أو "مشروع الساحرة بلير" (The Blair Witch Project)، على سبيل المثال، أو موسيقى الراب. إذا حاداك الشعور بالثقة بالدرجة الكافية للاستكشاف بشكل أكبر، فابحث إما عن موقع إلكتروني (بما في ذلك الشبكات الاجتماعية والمدونات، الخ.)، أو فيلم حديث (عادةً ما تكون قطع النوع الفني مفيدة لتحليل مبدئي – فيلم رعب معاصر مثل "نُزُل" (للمخرج روث، 2005)، أو أفلام مراهقين مثل "الفطيرة الأمريكية" American) (Pie) (للمخرج ويتز، 1999)، أو صور من التعديلات لكتب مصورة مثل "الرجل الحديدي" (Iron Man) (للمخرج فافرو، 2008) أو فيلم "الفارس الأسود" (Dark Knight) (للمخرج نايت، 2008)، أو "المصباح الأخضر" (Green Lantern) (للمخرج مارتين كامبيل، 2011)، أو برنامج تلفزيوني (L' î le de la Tentation أو "إم تي في أوروبا" أو "الجزيرة الإخبارية")، أو صحيفة (جرب النظر بأقسام السفر أو الموضة في الصحف، أو افحص بعض مجلات المشاهير) أو قطعة موسيقى شعبية (جرب "موسيقى العالم" أو إصدارات مرتبطة ببرامج المواهب التلفزيونية). يمكنك التفكير أيضًا في توسيع نطاق التحليل خاصتك إلى دراسة أكثر "ارتباطًا بعلم الأنثروبولوجيا" من خلال النظر في كيفية استخدام الأصدقاء الهواتف الذكية (كأدوات في حياتهم وعبر تحليل نصي للهاتف بعينه وكيف يتم إعداده بشكل فردي).

من ثم، يمكننا أن نشاهد إعلانات مساحيق الصابون مقدمة كأنها مسلسلات صابون؛ ومقالات صحفية عن مسلسلات الصابون ونجوم موسيقى البوب؛ يصبح نجوم مسلسلات الصابون نجوم بوب؛ استخدام الفيديو كوسيلة ترويج للموسيقى والنجوم باستخدام تقنيات مستقاة من السينما والتلفزيون والإعلان؛ وتوظيف نجوم البوب والموسيقى كأساس للبرامج التلفزيونية.

يمكننا أن نواصل ونواصل في محاولة إنتاج قائمة مفصلة من "الوسائل" ما بعد الحديثة، غير أن أية ملاحظات مفيدة من المرجح أن تأتي من الفحص المتكرر للنصوص بشكل عملي. ففي أي تحليل نصي، نحتاج إلى أن نكون على وعي بحقيقة أن هذه الأفكار والسمات تزداد بكثرة، وربما لا تكون جميعها حاضرة في النصوص، إن وجدت بالأساس. بالطبع، تبدو بعض الممارسات النصية تقليدية وعادية جدًا من حيث القضايا التي قد وصفناها؛ وهذا لا يعني أننا لن نفسرها بوصفها ما بعد محدثة. لكننا، بالطبع، نحتاج إلى نكون متأقلمين مع الصورة التي تعمل بها الصور المختلفة: تبدو قراءة صحيفة أو الاستماع إلى الموسيقى مواضع أقل وضوحًا بكثير لفهم ما بعد الحداثة من مشاهدة أحد برامج تلفزيون الواقع، على سبيل المثال. الطريقة المتبعة للمضي قدمًا، كما هي الحال دائمًا، هي دراسة النصوص الإعلامية كواضع نظريات يطرح أسئلة حول ما بعد الحداثة والتفاعل مع الأفكار التي قد تناولناها هنا، والتي نراها بشكل موجز في دراسة الحالة عن "آل سيمبسون".

نقد ما بعد الحداثة؟

عند هذه المرحلة، ينبغي أن ننصحك بأنك، كي تكون واضع نظريات، لا ينبغي أن يخالجك الشعور بأنه يتعين عليك "قبول" أن مفهوم ما بعد الحداثة "صحيح": فالمفهوم متنوع ومتناقض بدرجة مفرطة لا يمكن معها أن يكون كذلك (في واقع الأمر، بدرجة أكبر مما قد أمكننا بيانه). بالمثل، ينبغي أن يكون لدى الفرد الشعور نفسه حيال أي من المقاربات أو الأبحاث التي قد قدمناها على مدار فصول الكتاب: النظريات والطرق والتفسيرات تستند إلى مزاياها وصلاحية وقوة الحجج المقدمة.

هنا، كان هدفنا ممثلاً في مجرد معرفة ما يتحدث واضعو نظريات ما بعد الحداثة عنه.

إن كثيرًا من الأكاديميين ينزعون إلى التشكيك في أو انتقاد كثير مما يدفع به مؤيدو الأفكار ما بعد الحديثة، وقد تتفق معهم، غير أنك ستتفق أيضًا على أنه، قبل أن يمكنك انتقاد أمر ما، تحتاج إلى فهمه. بدلاً من قبول فكرة ما بعد الحداثة بوصفها "حقيقة"، فإن ما يتعين علينا وضعه في الحسبان هو ما إذا كان للمصطلح أية صلاحية وماهية الموقف الذي ينبغي أن نتخذه بشأنه، أو في حقيقة، ما إذا كان موقف ما ممكنًا أو مرغوبًا.

من ناحية، مثلما قد رأينا، اقترح واضعو نظريات، أمثال ليوتارد وآخرين أنه، في العصر ما بعد الحديث، تعد "السرديات الكبرى" الشاملة (أو "السرديات الشمولية") للعصرية – عن تحرير البشر والتقدم والاعتقاد في العلم وقواه التفسيرية – وفيرة نظرًا لأنها قد تداعت مع انهيار الشيوعية، ووقوع كوارث مثل "تشيرنوبل" والضغط الائتماني وغيرها. بالمثل، ظهرت العديد من "السرديات الصغيرة"، ومنظورات وتجارب وتفسيرات لا تتوافق بشكل مريح مع العقلانية "الغربية"، ورؤية لتقدم الديمقراطية بالتزامن مع ارتفاع شأن الرأسمالية وما إلى ذلك. قد تمثل هذه "الرؤى من الهوامش" استبصارات هؤلاء الأشخاص الذين تهيمن عليهم إمبراطوريات الغرب العظيمة التي استعمرت أفريقيا بوحشية والشرق وما إلى ذلك، وتستمر في القيام بهذا عبر العولمة. أو قد تأتي الاستبصارات من موضع أقرب للوطن، من حركة النساء، التي قد كشفت عن تاريخ من القمع وعن الصورة التي تم من خلالها استبعاد قيم "نسائية" (الجانب الشخصي والمشاعر والرعاية، الخ.) وخفض قيمتها بشكل نظامي في التقاليد الغربية.

إن ذلك الإرساء الشامل للأفكار الموجهة للفكر الغربي والأفكار السياسية التقدمية التي تميز ما بعد الحداثة لم يلقى الترحيب في بعض المناطق، فضلاً عن أنه قد أثار سلسلة مكثفة من المبادلات بين واضعي النظريات. على سبيل المثال، اقترح يورغن هابرماس، أن سرد العصرية غير مكتمل ببساطة ولا يستحق الاستبعاد بشكل غير ناضج (هابرماس، 1988). إن كون تلك الأصوات الناقدة قد ظهرت هو مجرد جزء من هذا التطور ومن غير الناضج الحديث عن "النهايات" (إلى أي مدى يعد الإعلان عن "نهاية" من جانب ما بعد المحدثين سردًا أيضًا؟).

بالمثل، أشار واضعو نظريات أمثال بول جيلروي إلى أنه، بالنسبة للشعوب غير البيضاء في العالم، والسيدات في كل مجتمع، لم "ينته" سرد التحرير بعد، إذ إنه ما زالت تخاض معركة من أجلها (1993أ، ب). لقد كان فردريك جيمسون ناقدًا بدرجة كبيرة للطريقة التي تعلن من خلالها ما بعد الحداثة مرحلة جديدة في الاقتصادات الرأسمالية، حيث قد تم إضفاء الطابع السلعي على الصعيد الثقافي والشخصي، مما ألحق الضرر بحرية الإنسان، ومن ثم تحتاج تلك المرحلة إلى انتقاد ومقاومة. وأشار إلى أن كل جانب من حياتنا مليء بإشارات حول قيمة المال وصنع المال – من الفن والديكور في منازلنا إلى تلك الصور من الإعلام التي نستهلكها. واليوم، يبدو هذا حتى أكثر صلة، ففي كل مرة نتصفح فيها الإنترنت، بصرف النظر عما نبحث عنه، سواء أكانت سلع أم معلومات أم صداقة، لا يعترضنا فقط كم لا نهائي من الإعلانات (المعلنة أو السرية)، بل أيضا يتم تعقب حركاتنا وعمليات البحث التي نقوم بها بواسطة برامج بهدف تنظيم ترتيب المواقع في محركات البحث وتحديد أذواقنا، بحيث نكون نحن وأذواقنا قابلين للمعرفة. في الحقيقة، يعد استهلاكنا في حد ذاته نوعًا من العمل، فكل ما نقوم به في العصر الرقمي مرتبط بالمعلومات التي نبحث عنها وننتجها (انظر بيلر، 2006).

لقد أثبت تيري إيجلتون، أحد أذكى الأصوات وأكثرها إنسانية في مجال النظرية الاجتماعية والثقافية، أيضًا كونه معارضًا أصيلاً لجوانب ما بعد الحديث. ففي كتاب حديث، يحمل عنوان موجز وهو "ما بعد النظرية" (إيجلتون، 2004)، يلاحظ أنه كان ثمة نوع من الأزمة في مجاله خلال العقود القليلة الماضية. ويشير إلى أنه منذ أواخر الستينات من القرن العشرين، تحدت حركات مثل "النسوية" الفكر الأكاديمي ضيق الأفق. وقد وضعت أجيال جديدة دراسة الثقافة الشعبية على جدول أعمالها، وتم أخذ المتعة على محمل الجد كفئة، لأسباب ليس أقلها وضوحها ولحقيقة أنها تظهر بدرجة هائلة جدًا في حياة الناس كغاية في حد ذاتها. وهذا، على حد قوله، محل ترحيب ويعد بصورة ما معبرًا عن التحول ما بعد الحديث. وعلى الرغم من ذلك، فإنه على غرار جيمسون ، يشير إلى أن المتعة تعد جانبًا مضفى

المفكرون
أشخاص يكسبون قوت يومهم من خلال توظيف الجهد الذهني.

التفكير بصوت مرتفع

من هم المفكرون وما العمل الذي يقومون به؟

تتعلق بعض المناقشات المرتبطة بالفكر ما بعد الحديث بالدرجة التي يبدو بها المفكرون راضين عن بعض الاستنتاجات التشاؤمية التي يتوصلون إليها – بشأن السياسات والمعنى والعمل الاجتماعي، على سبيل المثال. وتنصب تلك المناقشات على وظيفة الأفكار في المجتمع ودور المفكر فيه.

يشمل المفكرون الأكاديميين في الجامعات، إلى جانب المعلمين الآخرين، كما يضمون أيضًا التكنوقراطيين الذين يصممون آلات العصر الحديث، والقادة الاجتماعيين والسياسيين، وبالطبع، الأفراد الذين يعملون في الإعلام، ويديرون الأفكار وصور التواصل. تتطلب المجتمعات "الجماهيرية" الحديثة أشخاصًا يمكنهم حل المشكلات وتنظيم الإنتاج وعرض الخدمات وتوصيل الأفكار. لهذا السبب، على مدار القرن العشرين، نما دور المفكر من حيث النطاق والأهمية، كما نمت قدرته على التأثير والتحكم في الأفكار بالمثل. من ثم، تعد مجموعة المفكرين الاجتماعية، ذات أهمية محورية لفهم العصرية وما بعد العصرية وما بعد الحداثة.

يمكن النظر إلى من يكسبون عيشهم من خلال البحث والتفكير بوصفهم يتبوأون مكانة متميزة على وجه الخصوص حينما يتعلق الأمر بتقييم المجتمع – يملكون الوقت والمساحة والسلطة، حرفيًا، للتوقف والتفكير! لذلك، مثلما قد أشار نعوم تشومسكي، لدى المفكرين التزامات معينة. ومن خلال كتابته في ذروة الحرب الباردة وفزعه من الأسلوب الذي كان يدعم به بعض العلماء والاقتصاديون والمفكرين الآخرين فعليًا العمل الأمريكي في فيتنام، أعلن أن:

"فيما يخص مسئولية المفكرين....[فهم] في موضع يخول لهم كشف أكاذيب الحكومات وتحليل الإجراءات وفقًا لأسبابهم ودوافعهم وغالبًا نواياهم الدفينة. في العالم الغربي، على الأقل، يملكون السلطة التي تأتي من الحرية السياسية، من الوصول إلى المعلومات وحرية التعبير. بالنسبة إلى أقلية مميزة، توفر الديمقراطية الغربية الرفاهية والتسهيلات والتدريب على البحث عن الحقيقة الكامنة وراء ستار التشويه والتفسير الخاطئ والأيديولوجية والمصلحة الطبقية، والتي تقدم من خلالها أحداث التاريخ الحالي لنا. (تشومسكي، 1967)

إن قدرًا كبيرًا من الفكر ما بعد الحديث، مع كونه تحريضيًا، ربما يكون أيضًا دالاً على إنكار لمسئولية المفكر. ربما يبدو الإعلان عن موت التاريخ فيما لا يزال الناس يصارعون من أجل الحياة، أو الاحتفاء بالمجتمع الاستهلاكي باعتباره مسيطرًا في الوقت الذي يستغنى فيه عدد هائل من الناس عنه، فعلاً غير ناضج إلى حد ما.

في النهاية، ليس المفكرون سوى مجموعة اجتماعية أخرى هويتها وتكاملها مستعادتان ومسلعتان كأية مجموعة أخرى. لقد أنتجت صحف رفيعة المستوى مثل "بروسبكت" (Prospect)أو "فورين أفيرز" (Foreign Affairs) قوائم تضم "أبرز" المفكرين الشعبيين. وقد تم مؤخرًا الإضافة إلى هذا العرض الناجح من جانب "ذا أوبزرفر" (The Observer) التي سعت لتقييم دور المفكر ومكانه في الحياة البريطانية، لتقوم بذلك من خلال قائمة تضم 300 متنافس:

لكن لو كانت القائمة هي أي شيء يمكن أن نسترشد به، فإن المهن المسيطرة التي استُقي منها المفكرون الشعبيون البريطانيون المعاصرون هي الصحفيون (20٪)، الكتّاب (19٪)، المؤرخون (14٪)، والنقاد (13٪).

المفاجأة الكبرى هي الحضور الضعيف نسبيًا للمفكرين الذين قد يعتقد المرء أنهم يصنعون تأثيرًا كبيرًا على الخطاب العام – الفلاسفة (4٪)، العلماء (4٪)، الاقتصاديون (3٪)، والساسة (2٪). غير أن الاستنتاج الرئيسي الذي يمكن استقاؤه من هذا الاستطلاع هو أن المجاز أن المفكرين يبدءون في كاليه خاطئ. يبدو الكره البريطاني لكلمة "مفكر" متناقضًا مع الحقائق. تملك هذه الدولة مجموعة مؤثرة من العقول المفعمة بالحياة والمبدعة والجدلية. وإذا كان يحدوك شك في ذلك، فقط شاهدهم يحللون هذه الفرضية.

"لماذا لا نحب مفكرينا؟"

جون نوتون

أوبزرفر، الأحد 8 مايو 2011

عليه الطابع السلعي بدرجة كبيرة من المجتمع الحديث. إذا نظرنا إلى تاريخ الرأسمالية، نجد أن الأيديولوجية البرجوازية طورت اتجاهًا مستنكرًا بدرجة كبيرة للمتعة، إذ إنه تحول عن قدرة العاملين على العمل وتوليد الربح. بينما لا تعد المتعة شيئًا سيئًا، الآن، فإنه يرى، أن الرأسمالية تستغل المتعة بصفاقة وتروجها (أو أشكال معينة من المتعة) لنا في صورة سلعة تجارية بوصفها أساسية لوجودنا: "بتلك الطريقة، لن نستهلك فقط مزيدًا من المنتج؛ بل إننا أيضًا سنعرِف وفاءنا من خلال بقاء النظام" (إيجلتون، 2004: 6).

إضافة إلى ذلك، يرحب إجلتون أيضًا بإدراك "الفروق" داخل المجتمعات – النوعية، الجنسية، العرقية، الخ. وعلى الرغم من ذلك، فهو يرى أن واضعي النظريات في مرحلة ما بعد الحداثة قد لعبوا بدرجة هائلة جدًا على "الاختلاف" وانهيار الحركات الاجتماعية، ليقوضوا أي نوع من الإنسانية المشتركة التي قد تجمع الناس معًا، بدلاً من أن تتركهم مفتتين وضعفاء أمام نظام رأس المال العالمي غير العاقل وعديم الرحمة. لقد اختفت الأخلاقيات والقيم القديمة وكل ما تبقى هو الاحتفاء بالمال والربح – ومن ثم يأتي هوسنا الجنوني بالمشاهير والشهرة وحب الاقتناء المكتوبة التي تترسخ عبر وسائل الإعلام. إذًا، الهدف بالنسبة لواضع النظريات هذا هو الطعن في صحة قسط كبير من نظرية ما بعد حديثة من حيث الصورة التي تقوم من خلالها، عن عمد أو خلاف ذلك، بنزع أية فكرة مفادها أن العالم يمكن أن يكون مختلفًا. (لماذا يتم تغييره وعلى أي أساس، إذا كانت كل قيمة نسبية، والأفكار الحديثة مثل السياسات التقدمية قمعية بصورة ما نظرًا لأنها تنظر للناس كمجموعات "جماهيرية" لها اهتمامات وصفات بشرية مشتركة؟)

بدءًا من ما يبدو منظورًا تشاؤميًا، يعد إيجلتون واحدًا من أعظم المتفائلين لإصراره على أن العالم يمكن أن يتخذ صورًا أخرى أفضل نظرًا لأن بإمكاننا تخيله كذلك!

مثلما قد ذكر إيجلتون، منذ الستينات من القرن العشرين، تم منح مساحة جديدة لأصوات المجموعات التي كان قد تم إقصاؤها من الحياة الفكرية، إذ إن النساء، والأشخاص الملونين وما إلى ذلك من مجموعات قد اكتسبت مساحة داخل الجامعات. وقد سار عمل واضعي النظريات الجدد هؤلاء جنبًا إلى جنب مع حركات اجتماعية قد أحدثت تغييرات جوهرية في نظام العالم وداخل مجتمعاتنا. من يمكنه تصور حجم

الإنجاز الذي تحقق للنساء خلال الأربعة عقود المنصرمة، حيث إنهن قد اكتسبن وجودًا أكبرًا في مكان العمل وفي إدارة الدولة، من دون الحركة النسوية (المساواة بين الجنسين)؟ من يمكنه تصور النحو الذي يرتبط من خلاله الغرب بالعالم النامي من دون واضعي النظريات والكتاب في فترة ما بعد الاستعمار عن السلالة والانتماء العرقي، والذين تحدت آراؤهم الحماسية عنصرية مجتمعات مثل المملكة المتحدة في تعاملها مع مجتمعات المهاجرين من عالم ما بعد الحرب؟ من يمكنه تخيل قوانين عن المساواة والتمييز من دون الأفعال المادية للكثيرين ممن أعربوا عن معارضتهم للتمييز على أساس الجنس ورهاب المثلية الجنسية، وهؤلاء الذين صاغوا قوانين وتشريعات تواجه وسائل التفكير التقليدية والخاصة بـ "الإدراك السليم" التي تعني أن شاشات التلفزيون والإذاعة والأفلام – في العموم – لم يعد بإمكانها توزيع أكثر الصور النمطية وضوحًا وإذلالاً مثلما فعلت من قبل.

التفكير بصوت مرتفع

أما زال مصطلح "حديث" ساريًا؟

لقد استمر استخدام مصطلح "حديث"، أحيانًا "حداثة"، رائجًا، مع أنه يستحق الفحص نظرًا لتوظيفه كتعبير لطيف. يستخدم الساسة الكلمة مرارًا، لوصف إصلاح الخدمات العامة أو ترشيدها، على سبيل المثال (زيادة الكفاءة وتقليل الوظائف وتحديث الماكينات، الخ.) وبالترادف مع الصيحات المطالبة بالتغيير الاجتماعي. يمكنك فحص هذا في المرة القادمة التي تطالع فيها خطابًا لديفيد كاميرون أو باراك أوباما أو نيكولا ساركوزي أو أنجيلا ميركل. على نحو أكثر تكرارًا بالنسبة لنا، عادة ما ترتبط المفردة ومعنى "الحديث" بطرح تكنولوجيات إعلام جديدة وتطويرها، مثل الهواتف المحمولة المزودة بإمكانية تسجيل بكاميرا الفيديو ودخول على الإنترنت، وأجهزة الآي باد والتلفزيونات ذات الشاشات المسطحة، الخ. حينما تصادف إعلانات عن مثل تلك السلع، فمن المفيد أن تفحصها للوقوف على الصورة التي توظف من خلالها أفكار الجديد والحديث، وأنواع الأفكار المشار إليها ضمنًا.

إن الغالبية العظمى من الناس، حينما تعترضها لأول مرة أفكار ما بعد الحداثة، تنظر إليها بوصفها معيقة بشكل مفرط أو تشاؤمية ونسبية تمامًا إلى درجة انتفاء معناها وانعدام جدواها.

بعدها، يبدءون في النظر لما بعد الحداثة في كل مكان، وينتهون إلى قبول أنه ليس فقط ثمة شيء في الفكرة، وإنما أنها الطريقة المفيدة الوحيدة لفهم الثقافة المعاصرة. على غرار آخر تحول، يكونون الأكثر التزامًا. فقط بعد أن تكون قد وظفت الفكرة قليلاً، تبدأ في النظر إلى أوجه قصور المواقف المختلفة وتناقضاتها. وجنبًا إلى جنب مع النظريات والخصائص المذهلة لأي تغيير في المجتمع والفلسفة وما إلى ذلك، ينبغي أن ننوه أيضًا إلى الجوانب الثابتة في طرق معينة للتفكير والقيام بالأعمال. إن كثيرًا من الناس ما زالوا "حديثين"؛ لم يتجنب الجميع القيم أو الأخلاق. ما زالت بعض أفكار التقدم في كامل قواها. وبهذا المعنى، تقدم ما بعد الحداثة مجموعة أفكار وحجج عن العالم والتي تقف إلى جنب أفكار وحجج أخرى – لنا كي نقيِمها ونتفاعل معها.

ملخص

استكشاف العصرية وما بعد العصرية والإعلام

في هذا الفصل، حاولنا أن نبحث في مجموعة من الأفكار التي تكشف علاقة الإعلام بطبيعة المجتمع وبالنحو الذي قد أدركه واضعو النظريات من خلاله. بدأنا بدراسة العصرية والحداثة في الإعلام. ورأينا كيف كان الحديث وسيلة لوصف نوع المجتمع والأفكار المصاحبة التي تطورت مع المجتمعات الجماهيرية. تمثل الحداثة طريقة تفكير بشأن أنواع الممارسات الثقافية التي واكبت هذه الحقبة الجديدة، وكيف تم توظيف هذه المفاهيم من خلال تطور الإعلام والنحو الذي كانت من خلاله صور الإعلام نفسها موقعًا للممارسات المحدثة.

إن فهم قيم الحديث وممارساته كان يستخدم في ذلك الوقت لاستكشاف فكرة أن العصرية قد أنهت. ومن ثم، فإن اسم الحقبة التي قد أتت عقب الحقبة الحديثة هي "ما بعد الحديثة". استكشفنا سمة هذه الحقبة الجديدة، والتي يعتقد فيها أن تنظيم المجتمع

وتوجهنا وطبيعة الثقافة والإعلام اللذين نستغلهما ومكانتهما قد تغيرت جميعها.

بحثنا في الموضوعات الرئيسية لما بعد الحديث: موت التاريخ والمعنى والموضوع، بالإضافة إلى انهيار الحدود الثقافية وظهور مجتمع يعد المشهد فيه قمة في الأهمية، بهدف تقييم المزاعم التي مفادها أن الحقبة الحديثة قد انتهت. وظفنا حينها هذه الموضوعات لمعرفة كيف تبرهن النصوص الإعلامية على خصائص ما بعد الحديث. وشملت بعض خصائص النصوص ما بعد الحديثة السخرية والاقتباس، إلى جانب موقف لا أخلاقي إزاء العوالم التي تمثلها. وقدمت أمثلتنا بعض طرق التفكير بشأن هذه الخصائص، غير أنك ستحتاج إلى الاستمرار في استكشاف النصوص الإعلامية (وتقييم تفسيراتنا).

قدم القسم الأخير من فصلنا بعض المواقف النقدية لما بعد الحداثة، كما قيم دور المفكرين في خضم ما يبدو أنه مجموعة أفكار تشاؤمية إلى حد ما بشأن المجتمع وقدرنا. إن هذا القسم ينبغي أن يمنحك فكرة عن الصورة التي لا تعد من خلالها النظريات المتعلقة بالإعلام والمجتمع مجموعة من "الحقائق" وإنما حجج مطلوب تقييمها واختبارها.

إذا كنت قد تابعت هذا الفصل وشاركت في الأنشطة وفكرت في القضايا التي تمت تغطيتها، ينبغي أن تكون قادرًا على القيام بالتالي:

- تلخيص الأفكار الرئيسية المستخدمة في المناقشات حول الحديث وما بعد الحديث وتقييمها. (لقد لخصنا بعض النقاط الرئيسية لكن يمكن البحث عن أوجه تمييز وتفاصيل وأمثلة عبر قراءة ثانوية ومشاركة.)
- تطبيق موضوعات ما بعد الحداثة الواردة في الفصل على نصوص إعلامية معينة بهدف تحديد خصائص ما بعد الحداثة خاصتها. (ستسير تلك التحليلات يدًا بيد مع ثقتك في موضوعات ما بعد الحداثة لكن، على غرار تفاعلنا المستمر مع النصوص والممارسات الإعلامية، تكثر الأمثلة والأفكار في استهلاكنا اليومي. إن كونك معتادًا على تقييم ما يجري في الإعلام والمجتمع سيعزز فقط سعة معرفتك المتقدمة.)
- تقييم جدوى النظرية ما بعد الحديثة وأوجه قصورها. مع استمرار استكشافنا للإعلام والمجتمع، بالترادف مع مفاهيمنا وطرقنا المتنوعة، سيعتمد تقييمك على موقفك

ككائن اجتماعي. إن حافزك الخاص مهم هنا في تقييم وموازنة هذه الأفكار الرئيسية لأجل نفسك، بقدر إثباتها كونها ذات مغزى ومفيدة لك ولبحثك.

إجراء دراسات إعلامية

استكشاف ما بعد الحديث 1

إذا أنهيت نشاط "إجراء دراسات إعلامية: استكشاف التعريفات" المقدم حول إيجاد تعريفات لما بعد الحداثة، فسيعني هذا أنك الآن قد حددت مجموعة من المصادر الإضافية التي ستساعدك في تخطيط نطاق الأفكار في هذا المجال. إننا لم نوفر قائمة قراءات إضافية هنا نظرًا لأنه من اللازم إذا كنت ترغب في فهم الأفكار ما بعد الحديثة في دراساتك الإعلامية والتفاعل معها بشكل كامل أن تقرأ على نطاق واسع. من ثم، ينبغي أن تعين وتقرأ أمثلة لكتابات أصلية لمفكرين بارزين أمثال بودريار أو جيمسون أو ليوتار أو إكو (ثمة العديد من العناوين في قسم المراجع خاصتنا في نهاية الكتاب).

تتعلق الأسئلة التي يتعين عليك طرحها بكيفية التعامل مع الملخصات التي نقدمها هنا لـ "موضوعات" ما بعد الحداثة على وجه التحديد في عملهم. ستمنحك أيضًا بعض المناقشات في الفصول السابقة قاعدة أساسية في بعض الافتراضات الكامنة وراء عملهم والأفكار التي يستجيبون لها.

في النهاية، وبناءً على أي مجال إعلام أنت مهتم به، تحتاج الآن إلى البحث عن تحليلات خاصة على وجه التحديد بوسيلتك الإعلامية. سيعينك هذا في التقدم بدراساتك الخاصة.

استكشاف ما بعد الحديث 2

تتمثل وسيلة مفيدة لاستكشاف فهمك لما بعد الحداثة في علاقتها بالإعلام – نصوص معينة وجوانب أوسع نطاقًا لوسيلة الإعلام – في النظر في دور الإعلام "الجديد" في حياتنا وثقافتنا. اشحذ بإبداع مجموعة أفكار تستكشف الموضوعات والسمات ما بعد الحديثة في علاقتها بوسائل التواصل الاجتماعي وجوانب النشاط على الإنترنت (بمزج تسهيلات على سبيل المثال أو مشاركة ملفات، أو مواقع تواصل اجتماعي مثل "فيس بوك" أو "شات روليت"). ما الملاحظات والموضوعات واسعة النطاق التي تأتي من ملاحظتك الخاصة؟