الفصل الخامس

دراسة التباينات

الطبقة، الجنس، العرق، النوع

في الدراسات الإعلامية

إن الدراسة النقدية لأساليب تمثيل الجنس (الذكورة والأنوثة)، العرق، الطبقة، النوع ووسائل الإعلام لها تاريخ طويل في مجال الدراسات الإعلامية. إن الدارسين في هذا المجال كرسوا مجهودات جمة من أجل شرح تاريخ المواقف الانحيازية عند تمثيل هذه القضايا في السينما، التليفزيون، المذياع، والآن عند تحليل هذه المواقف الانحيازية عند استخدام التقنيات الجديدة مثل الإنترنت والهاتف الخلوي الذي عرَّف بيئة الإعلام الجديد. إن هذه النتائج هامة بوجه عام ويجب أن يعرفها كل شخص في مجتمعنا وتظل مناسبة لفهم بيئتنا الإعلامية دائمة التطور. بالرغم من تغير أشكال وسائل الإعلام السائدة ومازالت تتغير، إلا أن العديد من الأشخاص يناقشون فكرة أن الأنماط الثابتة التي ساعدت وسائل الإعلام في خلقها مازالت قائمة في شكل مزعج ولكن يعتد به.

نحن نراعي في هذا الفصل، نتائج الدارسين والعلماء حول كيفية تمثيل وسائل الإعلام للعديد من صور التفاوت والظلم الاجتماعي وأشكال من الاضطهاد الاجتماعي - في طبقة اجتماعية معينة وجنس معين (امرأة أو رجل)، وعرق، ونوع - من أجل وضع الأسس لمناقشتنا الختامية عن الأسلوب الذي بدأنا به لنقل دراسة التفاوتات وعدم المساواة إلى مفاهيم دراسية بيئة الإعلام الجديد.

منظور نقدي لعدم المساواة في الدراسات الإعلامية

إن قضية «السلك» The Wire وهي إحدى المسلسلات التليفزيونية على قناة HBO والتي بدأت في عام 2002 واستمرت حتى عام 2008، تصلح كمثال ممتاز لبرمجة التليفزيون في البيئة الإعلامية المالية. تبدأ القصة في بالتيمور مبنية على أساس كتابين واقعيين يصوران المواقف الحقيقية للشرطة ومروجي المخدرات داخل المدينة، ويصاحب المشهد احتمال التصوير في الموقع في بالتيمور وتوزيع العديد من الأدوار على أشخاص من غير الممثلين من ضمنهم مساجين سابقين ومروجي مخدرات. وبالتالي، يبدو المشهد والأشخاص موزعون بداخله مختلف تمامًا عن الأساليب التليفزيونية المتعارف عليها (أنظر الشكل 5-1).

الملخص الرسمي لمحطة HBO (*) للحلقة الأولى، الموسم 1 لمسلسل The Wire، بعنوان الهدف The Target

إخراج : كلارك چونسون

قصة : دافيد سايمون وإد بيرنز

العرض التليفزيوني : دافيد سايمون

يظهر مفتش المباحث الجنائية ببلتيمور چيمي ماكنالتي في محاكمة قتل مروج المخدرات الشاب دانچيلو باركسديل الذي تم تبرئته لأن الشهود رفضوا الشهادة ضده.

في جانب آخر من المدينة تقوم مفتشة المخدرات شاكيما «كيما» جريجز بتفتيش سيارة تم وقفها في اقتحام لضبط المخدرات تفتيشًا شاملًا أفضل من زميلها الرجل وتجد بندقيتين إضافيتين مخبأتين في المقعد الخلفي.

يخرج ماكنالتي أثناء محاكمة باركسديل لأن عمه، أفون باركسديل هو المجرم الخطير في

(*) HBO : Home Box Office من أوائل المحطات التليفزيونية الأمريكية.

مجال ترويج المخدرات لعلية القوم، ويخبر القاضي في قاعة المحكمة بأن القوة مشغولة تمامًا بتعقب الجناة. يقوم رئيس ماكنالتي بتوبيخه للتحدث إلى القاضي لأنه تحت ضغط لتقديم تقرير عن باركسديل. الآن يتم تنظيم وحدة جديدة لتعقب باركسديل. بدأ الكثيرون يظهرون حنقهم تجاه ماكنالتي لأنه السبب في كل هذه المتاعب. يدعي ماكنالتي بضرورة استخدامه لوسيلة المراقبة والتنصت اللاسلكية للقبض على باركسديل، ولكنه يزور بعد ذلك عميل المكتب الفيدرالي فيتز هيو الذي أراه تقنية تليفزيونية معقدة استخدمها المكتب الفيدرالي في تصوير عملية ترويج للمخدرات لم تسنح الفرصة للشرطة بالقبض عليها.

يشكو ماكنالتي خلال تناوله للشراب لشريكه مورلاند أن زوجته السابقة تمنعه من رؤية ولديه بما فيه الكفاية. يتناول دانچلو الخمر في بار للعري. تصل جريجز لمنزلها، ويقوم صديقها بتقبيلها.

جثة شخص آخر تظهر في منتصف المنطقة المسلط عليها الضوء. والتعرف على بلاكسديل لكونه الشخص الذي أطلق النار، يري دانجيلو الجثة، يتعرف عليها ويعرف لماذا أطلق عليها النار، ويعاني من وخزات الضمير.

المصدر: مقتبس من محطة HBO 2009

لم يلق البرنامج، بالتأكيد، التقدير الكاف عند مقارنته بالبرامج التليفزيونية المميزة في حقبة الشبكات التليفزيونية (Taylor 1989, Spigel 1995, Coonta 1992). إن «حقبة الشبكات» التليفزيونية تشير عادة إلى عقود ستينيات وسبعينيات وثمانينيات القرن العشرين عندما كانت البرامج التليفزيونية الأكثر مشاهدة في الولايات المتحدة تذاع على الهواء على المحطات الثلاث الكبرى CBS ،ABC، وNBC. وقد ازدهرت من مرحلة مبكرة في خمسينيات القرن العشرين حيث كانت البرامج التليفزيونية تتميز بتنوع عرقي اقتصادي اجتماعي (Lipsitz 2001) مثل جولدبيرجز أو «أنا أتذكر ماما» I Remember Mama والذي سيتم مناقشتهما بتفاصيل أكثر فيما بعد. إن حقبة الشبكات التليفزيونية التي نجحت في أوائل خمسينيات القرن العشرين، صورت، خلال معظم عقودها، أسر جذابة للبيض من

الشكل 1.5 : سونيا سوهين في دور مفتشة الشرطة شاكيما «كيما» جريجر، دومينيك ويست في دور ضابط التحريات چيمس «چيمي» ماكنالتي، وكلارك بيترز في دور ضابط التحريات لستر فريمون في مسلسل «السلك The Wire» بمحطة HBO

الطبقة الوسطى، وعادة أسر قديمة تجنح للمثالية، أو كما أحب الدارسين والعلماء وصف هذه الأسرة كأشخاص سعداء تحيطهم مشكلات سعيدة Spigel 1955. كان ضغط الرعاة يمثل جزءً كبيرًا من هذا الواقع - كانوا يريدون منتجهم مرتبط دائمًا بالوفرة والثراء التي تتمتع بها منازل الأمريكيين من الطبقة الوسطى بدلًا من المسلسلات المنخفضة الشعبية مثل The Hoyneymooners أو The Goldbergs اللذين لم يكن لديهما فرصة لبيعهما أو جذب مستهلكين.

أما الآن ومع ظهور تليفزيون الكابل وما صاحبه من نمو في القنوات التليفزيونية (معظمها متاح فقط للمنازل التي تدفع اشتراكًا ماديًا مقابل هذه الخدمة، وهو أجر بديل لدخل الإعلانات التي تدعم الشبكات التليفزيونية)، فقد أدى ذلك إلى ظهور نوع مختلف من البرامج تميزت بها حقبة الشبكات التليفزيونية. والآن، نحن نشاهد برامج لائقة أكثر جذبًا، وأكثر تنوعًا في أشكال التمثيل على شاشة التليفزيون في وقت الذروة. لم يقتصر مخرجو التليفزيون الخاص

بمشاهدي الكابل الذين يدفعون مقابل هذه الخدمة، من أجل الالتزام بالمسئوليات اللازمة للإنتاج على الموجات الهوائية العامة، ولم يكونوا مضطرين لوضع رقابة على الصور الكريهة المحتملة بنفس درجة المحطات التي تذيع على الهواء من الشبكات المجانية.

صاحب برنامج محطة HBO، بعنوان The Wire وبعض برامج الكابل الأخرى موجة من الابتعاد عن قاعدة «أشخاص سعداء تحيطهم مشكلات سعيدة». ففي مسلسل السلك The Wire هناك العديد من الأفراد الذين أطلق عليهم بعض علماء الاجتماع مصطلح «الطبقة المتدينة» ممثلة في هذا المسلسل؛ وكثير من الشخصيات الرئيسية من غير البيض وأيضًا من غير الطبقة المتوسطة، وهناك شخصيتان رئيسيتان سحاقيتان، ومعظم النساء ممثلن بأسلوب غير نمطي، ولهذه الأسباب اخترنا استخدام مسلسل «السلك»، بأبعاده المختلفة، لتقديم الأجزاء المختلفة لهذا الفصل.

حظي مسلسل «السلك The Wire» دائمًا بالثناء والتقدير لبعده عن الأسلوب التقليدي، وواقعيته والتصوير المفصل لشخصيات الفقراء من الأمريكيين الأفارقة الذين يعيشون داخل المدينة. ففي الحلقة التي تم تلخيصها، نقابل أحد لوردات المخدرات دانچيلو باركيسدال والعديد من رجال الشرطة الذين يحاولون القضاء على تجارته . نقابل في العديد من الحلقات الأخرى أطفال من الأمريكيين الأفارقة يعيشون في مجاورة باركيسدال ويعملون لديه وأحيانًا يدخلون السجون أو حتى يقتلوا، نتيجة لعملهم معه في تجارة المخدرات. كما نقابل أيضًا أسرهم، وندخل شققهم ونصبح على معرفة جيدة بأسلوب حياتهم، وهي الحياة التي لا يعرفها إلا القليل من البيض من الطبقة المتوسطة (الذين يشكلون الغالبية من المشتركين في محطة HBO).

هل هذه الصور نوع من الابتعاد عن الصورة التقليدية للسود والبيض من الفقراء الذين يظهرون على شاشة التليفزيون وفي وسائل إعلام أخرى؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف؟ كيف يؤثر هذا الأسلوب الناضج على المشاهدين البيض من الطبقة المتوسطة والذين يشكلون الغالبية من المشاهدين؟ هذه بعض من الأسئلة التي طرحت في المناقشة التالية التي تُعدِّد أساليب تصوير الجوانب المتعددة للظلم وعدم المساواة وطرح الهويات المختلفة في وسائل

الإعلام السائدة وكيف استطاع الباحثون في الدراسات الإعلامية تقييم هذه الصورة وتأثيرها على المجتمع.

إن الاهتمام بالعلاقة بين وسائل الإعلام وصورالظلم وعدم المساواة قد يرجع إلى أسلوبين تقليديين نظريين ومنفصلين في الدراسات الإعلامية، متأثران بكتابات كارل ماركس في القرن التاسع عشر وما تلاه من مفسرين في القرن العشرين أولهم: مدرسة فرانكفورت، وثانيهم الدراسات الثقافية.

مدرسة فرانكفورت

مدرسة فرانكفورت هي مجموعة من المهاجرين اليهود الألمان الذين سافروا للولايات المتحدة للهرب من النازية خلال ثلاثينيات القرن العشرين، والواضحة على وجه الخصوص في إحدى أعمال ماكس هوركهايمر Max Horkheimer، وثيودور أودرنو Theiodore Adorno بعنوان: «صناعة الثقافة: التنوير كخداع جماعي»(*) 1944، ولكن، في مقالات أخرى، حولت مدرسة فرانكفورت انتباههم لتأثير أفلام هوليوود على المجتمع. وقد ناقشوا فكرة أن منتجات هوليوود المحببة كانت تقوم على الإنتاج الجماعي والترفيه الجماعي وساعدت على فتور الوعي النقدي للغالبية العظمى من الناس الذين يشكلون مشاهديهم ومستمعيهم وبخاصة الطبقات العاملة (أنظر بوجه خاص Adorno 1954a, Benjamin 1977).

أفردت مدرسة فرانكفورت مجموعة مختلفة من الأفلام والبرامج التليفزيونية للإشارة إليها بوجه خاص. ففي إحدى المقالات ناقش أدورنو (1954b) البرنامج التليفزيوني Our Miss Brooks. يصور البرنامج ميس بروكس المدرسة العزباء وفي إحدى المشاهد يُنظر بسخرية إلى المال القليل الذي تجنيه، وبالتالي كم الطعام القليل الذي تتناوله. وجه أدورنو النقد لهذا المشهد في هذه المقالة للتقليل من قيمة مشكلات العاملين بأجور منخفضة، تحت سيطرة النظام الرأسمالي، والذين لا يحصلون على أجور كافية لتوفير طعامهم أو العيش

(*) The Culture Industry; Enlightment as Mass Deception

بصورة لائقة. وهو يظهر أن العرض يشجع المشاهدين على استقبال هذا الوضع المهين بأسلوب كوميدي بدلًا من الأخذ في الاعتبار بجدية الوضع السياسي الذي قد يساعد على زيادة الأجور التي يحصل عليها العاملين.

الدراسات الثقافية

بدأت بريطانيا ذات الاهتمامات المختلفة في خمسينيات القرن العشرين - ولكن متأثرة أيضًا بكتابات كارل ماركس - في الاتجاه للثقافة الشعبية. ومع ظهور أعمال رايموند ويليامز وريتشارد هوجارت (Williams 1958, 1961, 1966, 1976، و Hoggart 1998) - وهما من ذوي الآراء التقليدية المقبولة حول طبيعة الصفوة في الأدبيات الكبرى - ظهرت إلى الوجود حركة تحدي لآرائهما. ناقش هذان العالمان فكرة أن الثقافة لم تكن حكرًا على الصفوة، ولكن كانت «عامة»، وأن الأعمال الثقافية الهامة قد وضعت وتم استيعابها من الطبقات الدنيا وأيضًا من الطبقات العليا. وقد أفسح ذلك المجال للاهتمام الجاد بالثقافة الشعبية التي تخطت حدود المواقف الرافضة لمدرسة فرانكفورت، التي كانت ترى أن هذه الثقافة الشعبية تتناقض بشدة مع الثقافة العالية وهي طبقًا لتعريفها «إنتاجًا جماعيًا» يبدأ من الطبقات الأعلى بهدف تهدئة الجماهير الغفيرة من الناس التي تتلقى مثل هذه الثقافة. إن مجال الدراسات الثقافية، بعيدًا عن أعمال ويليامز وهوجارت قد ولد في المملكة المتحدة. وتم ربط الدراسات الثقافية والدراسات الشعبية بالاهتمامات السياسية لمن كانوا أعضاءً لمجموعات الطبقات المتدنية أو المهمشة.

ركزت الدراسات الثقافية على التفاعلات بين الثقافة والأيديولوچيا، بعد أن تم تأسيسها أولًا في «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» بجامعة برمنجهام عام 1964 تحت رئاسة ريتشارد هوجارت ثم تلاه ستيوارت هول (Kellner 2006:141) وقد أظهرت أن الأشكال المفيدة والمقاومة للثقافة الشعبية يمكن أن تصنعها الجماهير الشعبية الثقافية. إن التقليد الذي انبثق من الدراسات الثقافية في المملكة المتحدة قد ولَّد عددًا من الأعمال حول استقبال وسائل الإعلام، والإنتاج الإعلامي، والحركات الاجتماعية، وما أصبح يعرف بعد ذلك

«بالثقافات الفرعية»، أو الجيوب أو الساحات حيث تتلاءم الثقافة مع القيم والمعاني الثقافية السائدة. شملت الأعمال التي أصدرها علماء الدراسات الثقافية المبكرة دراسة عن تغطية الجريمة وتأثيرها الاجتماعي (Hall, Critcher, Jefferson, Clarke & Roberts 1978) وتفسيرات الأخبار التليفزيونية Morley with Brundson 1978، والتأثير الثقافي للصور في المجلات المحبوبة للفتيات المراهقات (McRobbie 1991).

إن الإرث الذي أصبح يعرف باسم «مدرسة برمنجهام» للدراسات الثقافية أصدر بعضًا من أهم الأعمال في الدراسات الإعلامية. اتجه تركيز هذه المدرسة على التباين في الطبقات الاجتماعية، العرق، الجنس، وأسلوب وسائل الإعلام إما في الإسهام فيها أو المساعدة في معارضتها. ساعدت الأعمال الهامة لدافيد مورلي David Morley في التليفزيون وطريقة استقبالها كأمثلة نموذجية لهذا التقليد. اقتبس مورلي في كتابه، بعضًا من الأعمال الأولى لريموند ويليامز، انطونيو جرامسكي وستيوارت.

كان كتاب ريموند ويليامز (1958، 1961، 1966، 1976، 1991) مؤثرًا بوجه خاص في الهام العمل التالي الموجه لوسائل الإعلام والخاص بمدرسة برمنجهام. طوّر ويليامز، الأكثر شهرة، في مقال بعنوان Base & Superstructure in Marxist Theory دراسة لرموز أنواع الأيديولوچيات الرمزية في المنتجات الثقافية والإعلامية: «السائدة» التي ناقشناها بالفعل؛ و«المعارضة» التي تشير للأيديولوچيات التي تختلف بوضوح عن، وتعارض، المناظير السائدة والبدائل المتعلقة بالأيديولوچيا المختلفة ببساطة عن المنظور السائد.

بناءً على ذلك، وعلى سبيل المثال، فإن استخدام تصنيفات ويليامز قد يدفعنا للقول بأن القراءة السائدة لفيلم Knocked Up قد تفسره على أنه كوميديا رومانسية خفيفة، بينما قد تفسره قراءة أخرى معارضة على أنه فيلم ساخر مقاوم لحركة المساواة بين الجنسين يدعم الأسرة الذرية التقليدية ورفضها لمعالجة جدية لفكرة الإجهاض. وقد تؤكد قراءة بديلة على الصورة الإيجابية «لثقافة الصبية Boys Culture» التي سلط عليها الفيلم الأضواء في معالجته لشخصية «بن» الحبيب وثقافته عن الأصدقاء، وشخصية «بيت» زوج أخت اليسون وثقافته عن الأصدقاء كل القراءات لهذا النص ممكنة بالرغم من أن الأمر يظل، مرة أخرى،

معتمدًا على تحليل الجمهور لتحديد من هو الأكثر سطوة، ومن هم المشاهدين للفيلم الذين يرون الفيلم من خلال دراسات خاصة.

إن مفهوم «الأيديولوچيا المسيطرة» الذي تم تطويره على يد المنظِّر الإيطالي الثقافي انطونيو جرامسكي أصبح مؤثرًا في النظرية الثقافية لمدرسة برمنجهام بعد الترجمات المبدئية لكتابات جرامسكي والتي تم نشرها بالانجليزية عام 1971 (انظر جرامسكي، هور، ونويل - سميث 1971). تتضمن هذه الفكرة أن الإكراه الاجتماعي قد بدأ من خلال المنتجات الإعلامية والثقافية التي أنتجتها المجتمعات، وقد تم تركيب هذه المنتجات لتشجيع بعض المعتقدات والمواقف التي استبعدت بعد ذلك ممن استمعوا، وقرأوا، وشاهدوا أو استقبلوا هذه المنتجات الثقافية. أعلن فيلم Knocked Up عن أيديولوچيا مسيطرة فيما يتعلق بالطبقة الاجتماعية كالآتي: معظم الشخصيات تم تصويرها كأشخاص يعيشون أسلوب حياة الطبقة المتوسطة، والتي عرضت كمعيار عادي، وعالميًا تقريبًا، في الولايات المتحدة. فبالرغم من أن «بن» عاطل أساسًا، هارب بالفعل من الخدمة العسكرية - يعيش على المخدرات معظم الوقت، ويعيش حياة هزلية فوضوية - ولكن خلال سير الفيلم نراه يتبع طريقًا يقوده إلى العيش بدون مخدرات وبأسلوب سوي لحياة الطبقة المتوسطة. وبزواجه من اليسون سيكتسب أسلوب حياة الطبقة المتوسطة باتصاله بأسلوب حياتها ومرتبها أيضًا. إن الافتراض الذي قدمناه كمشاهدين للفيلم، هو أن «بن» نفسه سيحصل على وظيفة قريبًا ويجني دخله بنفسه كفرد من الطبقة المتوسطة.

على النقيض من ذلك فإن «السلك» وتصويره الواضح للطبقة الدنيا في معظم أجزائه، انحرف عن التصوير المسيطر لحياة الطبقة المتوسطة الذي يسود التليفزيون الترفيهي في الولايات المتحدة. ولهذا السبب، يمكن لمسلسل «السلك» أن ينظر إليه كعرض معارض في مقابل طبقة اجتماعية وعاداتها وصورتها السائدة. تناقش نظرية السيادة أن المواطنين منظمين بأفكارهم وليس بقوة خارجية. إن فكرة السيطرة فكرة جوهرية في الدراسات الثقافية لمدرسة برمنجهام وفيما بعد في الدراسات الإعلامية (أنظر Press in Press).

إن مقال ستيوارت هول ذو النظرة المستقبلية بعنوان Encoding & Decoding

in the Television Discourse 1973 يعد من نصوص الدراسات الثقافية الهامة. ناقش هول في هذا المقال إمكانية فهم المعاني في النصوص التليفزيونية بأشكال متعددة. أولًا (بالاتفاق مع آراء ويليامز) هناك ما أطلق عليه «القراءة المفصلة» أو «القراءة السائدة» والتي تتفق إلى حد كبير مع الآراء في الثقافة السائدة التي تنطلق من خلالها الصناعة الثقافية التي تنتج العروض التليفزيونية طبقًا للاتجاه السائد. يمكن للمشاهدين قراءة المعاني السائدة أو تفسير المعاني في النص فيما أطلق عليه هول الطريقة «التفاوضية» التي تجسد بعض جوانب القراءات السائدة أو بطريقة «المعارضة»التي تعارضها تمامًا.

تعتمد طريقة فك المشاهدين لشفرة نص ما، جزئيًا، وطبقًا لهول، على موقعهم داخل طبقة اجتماعية معينة أو بمعنى آخر مكانتهم الاجتماعية. وبالرغم من أن هذه التصنيفات أسهل في تطبيقها على البرامج الجديدة التي قد يكون لديها وجهة نظر معينة إلا أنها أقل سهولة في التطبيق في حالة المنتجات الثقافية مثل التليفزيون أو الفيلم الترفيهي، بما في ذلك أفلام مثل Knocked Up في المثال السابق.

النتائج البحثية للدراسات الإعلامية
عن الطبقة، الجنس، العرق، التصنيف الجنسي

يُعد كتاب دافيد مورلي David Morley «بحث الاستقبال» حول استقبال التليفزيون من الأعمال الهامة التي تقدم لنا أمثلة لمحاولات تطبيق هذه المفاهيم النظرية على مضمون الحياة الحديثة. صدرت دراسته الأولى المؤثرة في كتابين Everyday Television Nationwide (مع شارلوت برندسون 1978) وفيما بعد The Nationwide Audience (Morley 1980). في الكتاب الأول، أدرج مورلي وبرندسون المحتوى والمعاني في العرض التليفزيوني البريطاني المحبوب لأخبار المساء طبقًا لموقفه وصداه السياسي. نظم مورلي مقابلات جماعية في دراسة الاستقبال بعنوان «The Nationwide Audience»، مع أفراد من أنواع مختلفة من المهن، والطبقات الاجتماعية والأجناس المختلفة (بعض المجموعات النسائية، وبعض المجموعات الذكورية) لجس طريقة تفسيرهم واستقبالهم لبعض الحلقات المعينة لبرامج

الأخبار طبقًا لرأي ويليامز عن الأيديولوچيات السائدة المعارضة والبديلة.

إن ما وجده هو أن الجنس والطبقة الاجتماعية والمكانة المهنية، تتأثر وتؤثر في تفسيراتهم لمعاني العرض التليفزيوني المعروف باسم Nationwide. قد أفسح ذلك المجال الطريق أمام الأفكار التي تطورت فيما بعد مع تعاليم الدراسات الثقافية الأمريكية Barker 2008; Grossberg 1922; Grossberg, Nelson & Treichler 1992, Schwichtenberg 1992.[1] والتي تفيد بأن المشاهدين يستقبلون المحتوى الإعلامي بإيجابية بدلًا من الاستقبال السلبي المتأثر سلبيًا بالمحتوى الأيديولوچي والآراء الرمزية في وسائل الإعلام. إن الذين جنحوا لنقد الآراء السياسية والاجتماعية - مثل المشردين، على سبيل المثال، أفراد الطبقة الدنيا الذين شكلوا إحدي مجموعات مورلي؛ أو عمال الاتحادات والنقابات، أفراد الطبقة العاملة الذين يشكلون مجموعة أخرى - استطاعوا أيضًا قراءة برنامج الأخبار بأسلوب نقدي أو معارض - طبقًا لمصطلح ويليامز - وبالتالي فهم الانهيارات في الأيديولوچيات السائدة والمسيطرة التي رأوها مجسدة في هذا العرض. إن مديري البنوك من الطبقة المتوسطة، على النقيض من ذلك - لا يرون هذه العناصر المعارضة في هذا العرض، ولكن يرونها كداعمة للأيديولوچية السائدة أو المسيطرة التي تقول بأن المنظومة الرأسمالية كانت عادلة وتستحق الدعم أما موقف مورلي، إذن، فهو أن الطبقة الاجتماعية هي بلاشك عامل هام وحاسم لطريقة قراءة الشخص لوسائل الإعلام السائدة.

هناك مثلان من نفس الكتاب (Press & Cole 1999, Press 1991) يوضحان الحاجة إلى النظر إلى الجنس والطبقة معًا، كأن كلاهما متغيران يتفاعلان للتأثير في كيفية تفسير النساء للتليفزيون العام. بُني هذان العملان على البحث الذي قام به مورلي لضم قضايا التباين في الطبقات الاجتماعية وأسلوب استقبال التليفزيون وأخذ تأكيده عن أهمية دراسة مشاهدي ومستخدمي وسائل الإعلام بجدية، وليس مجرد تحليل النصوص الإعلامية مجردة من طريقة استقبالهم. يبحث كتابا بريس Press: Women Watching Television 1991 و Press & Cole 1999 Speaking of Abortion في طريقة مشاهدة النساء الأمريكيات من طبقات اجتماعية مختلفة للتليفزيون وتفسيره بأساليب معينة، بناءً على ما

سرد في كتاب انطونيو جرامسكي حول مساعدة التليفزيون في وقت الذروة في الترويج وإعادة إخراج الأيديولوچيات المسيطرة للجنس (الرجل والمرأة) في المجتمع الأمريكي. وعلى سبيل المثال، فإن نتائج بريس السابقة (1991) التي كانت تخص النساء من الطبقة العاملة، وانحيازات الطبقات المتوسطة لتليفزيون الذروة كانت واضحة للغاية وساعدت في بناء صورة للمجتمع الأمريكي تسوده تجربة الطبقة المتوسطة وتلقي بظلالها على هذه النتائج. يوضح ذلك قوة الأيديولوچية المسيطرة في بناء النظرة «العادية» للمجتمع. إن النتائج الخاصة بنساء الطبقة المتوسطة. وتعزيز التليفزيون للمعايير التقليدية للسلوك المناسب عند الرجل والمرأة، ومظهر النساء، والمعايير التي كانت محل تساؤلات من قبل حركة المساواة بين الجنسين، أوضحت الأهمية الدائمة للهوية الجنسية من منظور نساء الطبقة المتوسطة.

دعَّم بريس وكول في كتابهما Speaking of Abortion نتائج مورلي بأن معاني الصور التليفزيونية يمكن أن تكون مغايرة تمامًا، اعتمادًا على مكانة الفرد في الطبقة الاجتماعية، وفي هذه الحالة الالتزام بوجهات نظر خاصة دينية، عرقية، وأخلاقية حول قضية الإجهاض. وترى النساء تناول التليفزيون للإجهاض بأسلوب مختلف طبقًا لانتماءاتهن إما للطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة، أو إذا كن متدينات أم يتبعن الفكر العلماني، ومؤيدات للحياة أو مؤيدات لحرية الاختيار. ستوضح هذه الدراسة عدم وجود منظور سائد معين في هذه المنتجات التليفزيونية الترفيهية يفترض استقبال تفسير موحد من أنواع مختلفة من المشاهدين. إن الطبقة الاجتماعية عامل مغاير يستحق بالتأكيد المزيد من الفحص في أدبياتنا. ولكن كتاب مورلي الرائد أكد على أن الأسلوب التقليدي في النظر إلى هذا العامل المغاير مازال قائمًا في دراسة استقبال وسائل الإعلام.

تحليل الصورة: عند التحول لتحليل الصورة نجد أن علماء الدراسات الإعلامية قد بحثوا في تاريخ تمثيل الطبقة الاجتماعية في وسائل إعلامنا السائدة. (Lipsitz 1990, Press and Strathman 1993, Foster 2005) وهناك أمثلة معدودة ستوضح أهمية انحيازات الطبقة الاجتماعية في هذه الوسائل الإعلامية. ومن الأمور التي يجدر الإشارة إليها الإفراط في أفلام هوليوود الشعبية التي تصور حياة الأغنياء المذهلة والتي أنتجت خلال

ثلاثينيات القرن العشرين، في نفس الوقت الذي كان يمر فيه المجتمع الأمريكي بفترة الكساد الأعظم، حيث ساد الجوع والفقر Musico 1997. إن النزعة إلى إمطار المجتمع بوابل من صور الثراء المذهل ساعدت في ظهور أسلوب التهرب الذي أصبح مقبولًا في وسائل الإعلام الأمريكية وبخاصة في أفلام هوليوود والتليفزيون، وأيضًا في أشكال الترفيه المحببة الحالية لوسائل الإعلام الإخبارية كما ناقشنا مسبقًا في هذا الكتاب.

رسخت للمرة الأخرى أفلام المشكلات الاجتماعية في خمسينيات وستينيات القرن العشرين تقليدًا في الأفلام الأمريكية (والبريطانية)، بتقديم القضايا - التي عادة ما ترتبط بالطبقة الاجتماعية - التي أصابت المجتمعين. تشمل الأمثلة عن النقطة الأخيرة معالجة قضية معاداة السامية في كتاب Gentleman's Agreement 1947؛ ونقد حياة الرجال الذين يسكنون الضواحي في The Man in the Gray Flannel Suit 1956؛ ونقد الأفعال المقيدة تجاه النساء فيما يتعلق بالرغبة في التحرك إلى أعلى في Ruby Gentry 1952، A summer Place 1959 والقصة المشهورة «قصة الحي الغربي West Side Story 1961».

تتسم صناعة الأفلام البريطانية بتقليد معين خاص بالتصوير الواقعي للطبقة الاجتماعية، وبخاصة في أفلام الموجة الجديدة البريطانية في أواخر خمسينيات القرن العشرين وأوائل الستينيات [2]. وكان يطلق عليه أحيانًا تقليد واقعية حوض المطبخ kitchen sink realism وقد اقتبست هذه الأفلام من الحركة الوثائقية لعرض حياة الطبقة العاملة ومشكلات اجتماعية متعددة بواقعية صارمة. وبين أفضل الأفلام البريطانية المعروفة التي تنتمي للموجة الجديدة فيلم A Taste of Honey 1961، الذي صور حياة الطبقة العاملة، وفيلم Leather Boys 1964 والذي اهتم بالموضوعات المحظورة السابقة التي تدور حول المثليين والإجهاض.

للتليفزيون الأمريكي تاريخه الخاص لمعالجة الطبقة الاجتماعية (Lipsitz 2001)، وزمن طويل في عرض انحياز الطبقة المتوسطة (Press 1991). وكما ناقشنا مسبقًا في هذا الفصل، ففي السنوات الأولى من ظهور كوميديا الموقف كانت هناك مسلسلات تضم

شخصيات معينة عرقية ومن الطبقة العاملة في العروض الناجحة والمحبوبة مثل The Honeymooners (1952 - 6) والذي كانت تدور أحداثه حول سائق حافلة من الطبقة العاملة من البيض وزوجته يعيشان في مدينة نيويورك؛ وعرض «عائلة جولدبيرج The Goldbergs» الذي يعرض عامل في مصنع للطائرات من الطبقة المتوسطة البيضاء يعيش مع أسرته في كاليفورنيا. وهناك مسلسلات درامية جادة تعالج المشكلات الاجتماعية للفقراء والأقليات من الأمريكيين؛ ومن بعض الأمثلة عن المسلسلات الشهيرة East Side West Side(1963 - 4)عنمشكلاتأحدالاحصائيينالاجتماعيينفيمدينةنيويورك(1969-4)وتركز على مغامرين يقومان برحلة في الولايات المتحدة ومساعدة المضطهدين الذين يقابلوهما.

من ناحية أخرى، وفي منتصف وأواخر ستينيات القرن العشرين تضاءلت العروض التمثيلية عن الطبقة العاملة ومشكلاتها. كان الزمن يتغير في الولايات المتحدة وبدأت حركة الهروب من المدن إلى مواقع جديدة في الضواحي تؤثر على أساليب العروض التمثيلية التي رأيناها في تليفزيون الذروة (Spigel 1992; Spigel & Mann 1992). وقد كانت معظم برامج التليفزيون الأمريكية، حتى هذه اللحظة، منغمسة في قصص تحيز الطبقة الوسطى. وهناك الكثير من العروض مثل The Father Knows Best (1960 - 72) Brady Bunch (1964 - 72) BeWitched 1969 - 74) وغيرها، استبدلت الأسر العرقية والطبقة العاملة في العروض التليفزيونية بمسلسلات للأسر البيضاء من الطبقة العاملة تقدم مجموعة مختلفة من المشكلات في محيط ومضمون اجتماعي مختلف (أنظر شكل 5 - 2). بالرغم من أن هذه التغييرات في البرامج التليفزيونية - مع زيادة مواقعها في الضواحي والتركيز على الأسر الذرية - عكست جزئيًا الطبيعة الديموجرافية المتغيرة في الولايات المتحدة والتغييرات في البرامج نفسها، كما أثرت في آمال وأحلام ورؤى الحياة الأمريكية خلال هذه الحقبة. إن هذا التفاعل المعقد بين الواقع وعرضه التمثيلي يمثل أحد المناطق الجوهرية لاهتمام الدارسين والعلماء بالدراسات الإعلامية.

خلال حقبة القلاقل الاجتماعية في الولايات المتحدة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، تغير المجتمع تغيرًا سريعًا كما تحول أيضًا أسلوب البرامج التليفزيونية. استمر

الشكل 2.5: جميع أفراد العائلة الأمريكية في عرض محطة ABC بعنوان The Brady Bunch

الهروب من المناطق الحضرية، وبدأت الحركات المنادية بالمساواة بين الجنسين وحركات الحقوق المدنية بالتأثير في المجتمع؛ وقد انعكس كلاهما في التغيرات في التليفزيونية في وقت الذروة. صورت عروض كثيرة النساء العازبات في أدوار رئيسية ويظهرن في أوقات الذروة. فمثلًا عرض That Girl ظهر في عام 1965 وهو يتناول موضوع شابة تحاول أن تصبح ممثلة (1965 - 71)؛ وعرض The Mary Tyler Moore Show يصور بطلة عزباء أكثر نضجًا تسعى للحصول على عمل في الصحافة، وظهر في عام 1970 واستمر عرضه خلال عقد كامل (1970 - 1977).

بالإضافة إلى ذلك، بدأنا في رؤية شخصيات من غير البيض تظهر في وقت الذروة في عروض كوميديا الموقف: مثل چوليا (1968 - 71) على سبيل المثال الذي لعبت فيه الممثلة الأمريكية الأفريقية دياهان كارول Diahann Carroll أم أرملة عزباء تعمل في مستشفى كممرضة. إن الفعالية الاجتماعية نفسها تنعكس في بعض من كوميديا الموقف الهابطة في سبعينيات القرن العشرين والتي أنتجها نورمان لير، والتي تشمل All in the Family حيث يدور الموضوع حول امرأة تؤمن بالمساواة بين الجنسين، و Sanford & Son، ويتناول مروج مخدرات وابنه أمريكي أفريقي.

وكما تم ذكره مسبقًا، فعند تقديم هذا الجزء، شاهدنا حاليًا زيادة في تعقيد وتعدد صور الطبقات الاجتماعية بجانب العرق والجنس التصنيف الجنسي في التليفزيون وبوجه خاص في عروض الكابل مثل عرض «السلك»، حيث يمكن أن نستنتج من هذا الانفصال زيادة في تنوع الصور التي نراها الآن في التليفزيون في وقت الذروة. ففي «السلك The Wire» على سبيل المثال لم نعد نرى في التليفزيون نساءً على شاكلة سيدات الطبقة الوسطى العليا، التي تبدو فيها المرأة «مصففة شعرها» ونحيفة مثل عارضات الأزياء. بل على العكس تمثل هؤلاء النسوة أعمارًا مختلفة، وأعراقًا متنوعة، وتوجهات جنسية أوسع مما يظهر في العروض التمثيلية الأخرى بالتليفزيون.

بالرغم من تصوير هذا الكم الهائل من الشخصيات من خلفيات عرقية متنوعة، إلا أن عرض «السلك» يقدم مفهوم العرق بطريقة مختلفة أيضًا: فبدلًا من الاعتماد على الأنماط التقليدية العرقية أصبحت العروض التمثيلية أكثر اختلافًا ولكن من الصعب إدراكه. فالشخصيات الأمريكية الأفريقية، على سبيل المثال، أصبحت تمتد من مروجي مخدرات ومستخدميها في الشوارع وحتمًا رجال الشرطة والمرشحين لمنصب المحافظ. وهناك العديد من الشخصيات تشمل ضابطة شرطة سحاقية تصاحبها دائمًا صديقتها، وتقف على النقيض تمامًا من الصور الساحرة التي تميز عروض تليفزيون الكابل وبخاصة فيما يتعلق بقضية السحاقيات وأسلوب حياتهن في عرض The L Word.

عمومًا، إن التنوع الجنسي (الرجل والمرأة) والعرقي والطبقة الاجتماعية والتمثيل الجنسي الذي قدمه عرض «السلك» وبعض عروض تليفزيون الكابل التي تقدم عن طريق اشتراك مالي أصبحت ممكنة فقط من خلال بيئة الإعلام الجديد التي الذي حققت فيها جموع المشاهدين للعروض التليفزيونية مستوى جديد من التشرذم وعلى الرغم من الاختفاء الحقيقي للأنماط التقليدية لهذه التصنيفات إلا أن هذا العرض يشير إلى أنه مازال لدينا بعض الأمثلة للتنوع الحقيقي في العروض التمثيلية والتي تتزايد في وسائل الإعلام الحالية.

الشكل 3.5: لوسي ريكاردو ربة المنزل الساذجة في مسلسل «أنا أحب لوسي» مع زوجها ريكي ريكاردو، قام بالدورين لوسيل بول وديزي ارماز.

الجنس (الرجل والمرأة) في بحوث الدراسات الإعلامية: هل أدوار الرجل والمرأة تتوالد ثقافيًا؟

إن عرض «أنا أحب لوسي» I Love Lucy كان من أكثر العروض الأولى شعبية وجذبًا للجمهور ضمن العروض الأخرى لكوميديا الموقف وقت الذروة على شبكة التليفزيون، وظل يُبث على الهواء من عام 1951 وحتى عام 1957 (أنظر شكل 5 - 3). لعبت دور لوسي الممثلة السينمائية الراحلة لوسيل بول وأصبحت بطلة أمريكية محبوبة من الجمهور، وأيقونة الزوجات الأمريكيات التي تعيش في أول الأمر في شقة في مدينة نيويورك ثم تنتقل فيما بعد إلى ضواحي كونيكتيكت وكان الاستغلال المفرط لمواهبها الكوميدية عادة ما يتضمن محاولات الدخول إلى العروض المسرحية التجارية والابتعاد عن دور الزوجة وربة المنزل. وفي إحدى

الحلقات، تحصل لوسي وصديقتها ايثيل على وظيفتين، وتغيير أدوارهما مع زوجيهما روكي وفريد اللذين لازما المنزل لأداء الأعمال المنزلية وطهي الطعام وكانت النتيجة المتوقعة لابتعاد كل زوج (لوسي وايثيل، وروكي وفريد) عن أدوارهما الجنسية التقليدية، مأساوية، حيث تم طرد كلًا من لوسي وايثيل من وظيفتهما على خط تجميع للحلوى، أما ريكي وفريد فقد كادا أن يدمرا المنزل والمطبخ تمامًا في محاولاتهما لطهي الطعام وتنظيف المنزل. وكان القرار الكوميدي لهذا العرض وهو عودة كل شخص إلى مكانه الطبيعي المخصص له، يدعم من النظم الجنسية (المرأة والرجل) التقليدية للأسر الأمريكية في خمسينيات القرن العشرين.

وبينما يرى البعض أن «أنا أحب لوسي»، على مستوى واحد مجرد عرض ممتع ومضحك، ولكن مرة أخرى، وكما رأينا مسبقًا، فمن الممكن قراءة هذا العرض بأسلوب مختلف. فإحدى القراءات الممكنة أيضًا، على سبيل المثال، هو أن هذا العرض يعد واحدًا من أفضل العروض المبكرة والواضحة لتصريحات تنادي بالمساواة بين الجنسين وعدم رضا النساء بأدوارهن في خمسينيات القرن العشرين، كربات منزل وأمهات. أشارت بعض البيانات عن مقابلات خلال دراسات إعلامية إلى أن النساء قرأن بدقة هذه الرسالة عند استقبالهن لهذا العرض (Press 1991). وكان مثل هذا التساؤل هو الذي شغل بال دارسي قضايا الجنس (الرجل والمرأة) في الدراسات الإعلامية. ويعتبرون أن دراسة الصور الإعلامية واستقبالها تتم من منظور أسلوب دعم، وتحدي، ومعارضه أو أي تعليق آخر للهويات والأدوار التي تخص الرجل والمرأة في مجتمعنا.

والآن، هناك مجموعة كاملة من القضايا - بعضها مرتبط كثيرًا بالبيئة الإعلامية الجديدة - تشغل بال علماء ودارسي الجنس (الرجل والمرأة) ووسائل الإعلام. ولنفكر مليًا في العرض التلفزيوني المحبوب «الجنس والمدينة Sex & The City» (1998 - 2004) والذي تحول حاليًا إلى فيلم من هوليوود بنفس الإسم ونفس القضية (2008) (أنظر الشكل 5 - 4). دفع العرض التلفزيوني بأكثر مشاعر التباهي لعدد هائل من المشاهدين المتعصبين الذي لم ير مثيل له في تاريخ التليفزيون الحديث، وظل يلقى حفاوة كبيرة عند إعادة عرضه في شرائط DVD وعلى منتديات الإنترنت (أنظر Elliott 2008, Appleson 2006,

الشكل 4.5: نساء عرض الجنس والمدينة في محطة HBO.

Dempsy 2003) إنه جزء تكاملي في ثقافة طلبة الكليات، وأصبحت الغالبية العظمى من الدارسين في فصول الإعلام، خلال العشر سنوات الأخيرة، على معرفة تامة بهذا العرض ومنهم الكثيرون من المعجبين به حتى الآن.

ما مدى إمكانية فهم عالم الدراسات الإعلامية لهذا العرض؟ وخاصة، ما هي الأدوات التي يمكن أن يستخدمها أي منهم لتقييم أهميته الثقافية وتأثيره على الأفكار الخاصة بالرجل والمرأة - لأن هويات الجنس (الرجل والمرأة) والأدوار من أهم الموضوعات الأساسية - على المستوى الثقافي، الاجتماعي، والنفسي؟ إن أي دراسة لهذا العرض يجب أن تضع في الاعتبار الإعادة المستمرة على شاشة التليفزيون، والإتاحة الكاملة لجميع فصول العرض على شرائط DVD للشراء أو للتأجير، والمواقع الإلكترونية (الإنترنت) للمعجبين، والمناقشات حول العرض على كلًا من الموقع العنكبوتي الرسمي وعلى المواقع الغير رسمية، وتحويل هذا العرض إلى فيلم سينمائي، مع إمكانية إعادة تصوير وتعديل حلقة أو أكثر بالكامل خلال الأعوام التالية - كل

ذلك يؤكد على جوانب البيئة الإعلامية الجديدة التي تؤثر في استقبال وفعالية التليفزيون هذه الأيام.

عقدت العديد من المناظرات والمناقشات حول تأثير، وتميز ومعنى هذا العرض التليفزيوني المتميز (والآن يقدم الفيلم) والذي يجسد بعض من أهم القضايا الحالية محل مناقشات وسائل الإعلام للمجالات الفرعية للجنس (الرجل والمرأة) ووسائل الإعلام. أولًا، ينظر دارسو وعلماء الدراسات الإعلامية إلى التغيرات التاريخية في الثقافة لشرح، جزئيًا، تطور شخصيات العرض مع افتراض، جزئي، لوجود بعض من الآراء الهامة المناصرة للمساواة بين الجنسين (مثل حرية المرأة في العزوبية، إمكانية الحصول على وظائف كانت محصورة تمامًا لشغل الرجل، والحصول على أجر مساوٍ لعملهم)، إلا أن مكانتهن قد تغيرت في الثقافة، أصبحت المرأة العازبة والمرأة العاملة أكثر وضوحًا ووجودًا وقبولًا وقد انعكس ذلك على برمجة التليفزيون. إن التوجه الأسري للكوميديا المبكرة القائمة على الموقف تم استبدالها فعليًا في هذا العرض وعروض أخرى خلال العقدين الماضيين، مع المزيد من الحرية للآراء حول دور المرأة في مقابل العمل والأسرة. إذن أصبح لدينا عروض مثل «الجنس والمدينة» الذي يصور نساء عاملات عازبات وكبار في السن، أي نساء عاملات يعشن حياة جنسية حرة نسبيًا.

إن علماء الدراسات الإعلامية، الذين يتناولون بالبحث كلًا من معنى هذا النص واستقباله من المنظور المنادي بالمساواة بين الجنسين، يستخدمون هذا العرض للمساعدة في كشف منظور جديد ينادي بالمساواة بين الجنسين، والذي يمثل لهم نوع من الانحراف في ثقافتنا والذي أطلق عليه البعض مصطلح «الموجة الثالثة المناصرة للمساواة بين الجنسين»[3]. تواجه هذه الموجة بعض من النقد للأدوار التقليدية للمرأة التي تميزت بها الموجة الثانية لهذه الحركة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين (مثل التأكيد على حرية المرأة في الحصول على وظيفة ذات راتب، والمساواة بين الراتب وطبيعة العمل)؛ إلا أن الموجة الثالثة لهذه الحركة زاوجت هذه الأفكار بفكرة أن المرأة يجب أن تكون حرة في التعبير عن مشاعرها الجنسية في المضمون المتباين الجنس والسحاقي. وبالتالي فإن فكرة صورة «القطيطة المثيرة جنسيًا»، التي تمثل السلعة الأساسية في أفلام الخمسينيات من القرن العشرين، عادت مرة أخرى مع بعض

التصورات الحديثة التليفزيونية والسينمائية. تجسد النساء في عرض «الجنس والمدينة» هذا إلى درجة أن: العرض يصور بوضوح ثياب مثيرة باهظة الثمن، وأحذية ذات كعب عالٍ غير عملي (عادة باهظة الثمن، ولأسماء مشهورة من المصممين) وثياب نوم مثيرة أيضًا، وكلها أشياء واجهت نقدًا شديدًا من حركة الموجة الثانية للمساواة بين الجنسين. ولكن طبقًا لهذا النص فإن هذه التجهيزات مرتبطة بحق المرأة في التعبير عن نفسها جنسيًا، وبالتالي الارتداء كأهداف منيرة إذا أرادت ذلك.

سنناقش في الجزء التالي كيف طورت الدراسات الإعلامية الأدوات النظرية للتحليل الجنسي (الرجل والمرأة) وقد اقتفى البعض مرحلة البدء في دراسة وسائل الإعلام والجنس (الرجل والمرأة) حتى هيرتا هيرتزوج Herta Herzog واهتمامها بالمستمعات من النساء للمسلسلات الطويلة في المذياع (Herzog 1941). اكتشفت هيرتزوج أن الاستماع إلى المسلسلات الطويلة قد ساعد النساء على مواجهة بعض المصاعب الناتجة عن أوضاعهن الاجتماعية التي تتسم بالخصوع والاستسلام. وقد تلى هيرتزوج اهتمام واسع بطريقة تصوير النساء فى أفلام هوليوود المحبوبة. سنناقش ذلك والنموذج النظري وما أدت إليه من نتائج، ثم يلي ذلك مناقشة شديدة الإيجاز عن عدد الأدبيات الضخمة التي تدور حول الجنس (الرجل والمرأة) والتليفزيون.

الأفلام والجنس (الرجل والمرأة): قضايا الاستقبال والتمثيل

بدأت دراسة الأفلام والجنس (الرجل والمرأة) في أوائل سبعينيات القرن العشرين عندما كتب بعض من ناقدي الأفلام مثل مارجوري روزين Marjorie Rosen (1973) ومولي هاسكيل Molly Haskell (1974) تأريخات نقدية لأنواع صور المرأة الموجودة في أفلام هوليوود المحبوبة - ذكرت كلًا منهما نزعة الفيلم المحبب إلى معاملة المرأة كهدف جنسي، ولكنهما لاحظتا أيضًا وجود شخصيات لنساء قويات لأفلام متنوعة النزعة. استخدمت هذه الكتب اللغة اليومية المتاحة لنقد الأفلام للبدء في الهجوم على نقد لمؤيدي المساواة بين الجنسين حول الأدوار النسائية للأفلام المحبوبة، والتركيز على فكرة أن المرأة لا تلعب دائمًا

الأدوار الرئيسية في العديد من الأعمال الأدبية، وعندما يتم تصوير المرأة، تسلط الأضواء على سماتها الجنسية. ولكن رغمًا عن ذلك، فإن وجود امرأة قوية مثل المرأة في «women's picture»، دائمًا ما يقوم بدور هذه المرأة ممثلة ناضجة معروفة مثل بيتي دافيز Bette Davis، كاثرين هيبورن أو جوان كروفورد، واللاتي يقدمن أدوارًا بديلة أخرى معظمها تصويرًا لامرأة قوية في أدوار رئيسية في أفلام أخرى.

إن اهتمام الدارسين بالجنس (الرجل والمرأة) وأفلام هوليوود استمر مع التوجه إلى نظرية التحليل النفسي لمعرفة كيفية استقبال الفيلم. إن التحليل النفسي وما يصاحبه من نظرية يقدم أدوات نظرية هامة استخدمها المهتمين بالعلاقات بين المرأة والرجل في هذه النصوص وتأثيرها على الهويات الجنسية (المرأة والرجل) في مجتمعنا. إن التحليل النفسي «لنظرية المشاهد» تطورت لتحلل بأسلوب نظري طريقة مشاهدة الجمهور لسينما هوليوود. ناقش المنظرين للمشاهد، أساسًا، الوضع الخيالي لصالات العرض السينمائي، والذي أدى بهم إلى ضم سلاسل من مفاهيم التحليل النفسي لشرح ما يطلقون عليه حالة «ما قبل الوعي» عندما يدخل المشاهد أو المشاهدة صالة العرض السينمائي المظلمة ويستعد لفهم نص ما لإحدى وسائل الإعلام (Metz 1979).

أصبحت «نظرية المشاهد» ذات أهمية خاصة للمهتمين بدراسة الجنس (الرجل والمرأة). تم وضع مقال مالفي Malvey بعنوان «المتعة البصرية والسينما السردية» (1975) على نظرية التحليل النفسي لتقديم نظرية عن الجنس (الرجل والمرأة) في سينما هوليوود الكلاسيكية (تم شرحها فيما بعد). أصبح عمل مالفي نموذجًا لدراسة طريقة تأثير النصوص السينمائية على الهويات الجنسية (المرأة والرجل) في ثقافتنا. لقد مهدت السبيل لأسلوب جديد تمامًا للنظر أولًا للفيلم، ثم النظر بعد ذلك لأنواع أخرى من النصوص الإعلامية من خلال منشور للتحليل النفسي يتصدر قضايا الجنس (الرجل والمرأة). كانت أعمال مالفي، حتى وقت قريب من أكثر الأعمال تأثيرًا في المهتمين بالبحث في كيفية تمثيل التباين الجنسي (المرأة والرجل) في وسائل الإعلام الأمريكية.

تخلت مالفي عن منظري التحليل النفسي الأوائل Baudry 1974 - 5, 1976; Metz

1974a, 1974b, 1982 مع تأكيدها على أن الجنس (الرجل والمرأة) كان جوهر منظومة المعنى في سينما هوليوود الكلاسيكية. وطبقًا لما تقوله مالفي فإن النساء يمثلن طبقًا لبعض المعايير الخاصة داخل أفلام هوليوود الكلاسيكية «لحقبة الاستوديو»، وهو مصطلح يشير إلى الأعوام من 1929 تقريبًا (بداية الفيلم الصوتي) وحتى خمسينيات القرن العشرين (عندما بدأت الاستوديوهات في التفكك وفقدت التحكم في توزيع الفيلم). إن هذه المعايير الخاصة بالتمثيل تركز الانتباه على أجزاء جسم المرأة والنوعية عمومًا كهدف لنظرات الرجل المحدقة. إن الدارسين من أتباع مالفي، الذين يتناولون المرأة في السينما شكلوا مصطلحًا «حتى يمكن النظر - إلى - يهن» - لوصف الصفات المميزة للعديد من الأدوار الممثلة للمرأة في سينما هوليوود الكلاسيكية. ونتيجة لذلك، وصفوا نظرية تفيد بأن هوليوود لعبت دورًا قويًا في تجسيد استهداف النساء في سينما هوليوود الكلاسيكية. وقد دارت المناقشات حول هذا الاستهداف، الذي أدى إلى ظهور أنماط ثابتة معينة لما يطلق عليه «جميل». إن بطلات أفلام هوليوود المشهورة كن عادة بيض، شابات، نحيفات، شقراوات يتسمن بالجمال التقليدي لدرجة قصوى لا تشبه مثيلاتهن بين عامة الناس، ولكن كان لديهن تأثير قوي على طريقة رؤية النساء والفتيات، وحكمهن وتجربتهن تجاه أجسادهن Harrison and Cantor 1997; Harrison 2000 (أنظر شكل 5 - 5).

إن الأمثلة على ذلك وفيرة. ناقشت مالفي في مقالتها العديد من الأفلام الشهيرة لألفريد هتشكوك، مثل الدوامة Vertigo حيث يقوم البطل چيمس ستيوارت بتشكيل الأنثى التي قامت بدورها الممثلة كيم نوفاك لتصبح مثله الأعلى في الجمال؛ وفيلم «بالقرب من النافذة» Near Window، والتي يمثل بطلها مرة أخرى چيمس ستيوارت المقيد بكرسي متحرك، وهو يراقب في هذه المرة قصة مقتل جاره، مع الأنثى التي قامت بدور المحققة ومثلته جريس كيلي وكشفت الجريمة من نقطة مواتية من نافذة حجرته. في الواقع، أصبح هيتشكوك مشهورًا لتفصيله نوع ما من البطلات: هادئة، شقراء، وغامضة. استخدم هيتشكوك سلسلة من بطلات هوليوود المشهورات مثل انجريد برجمان، جريس كيلي، فيرا مايلز، كيم نوفاك، چانيت لي، وتيبي هيدرين وكان يعيد خلق هذا النوع من البطلات عدة مرات في أفلامه.

الشكل 5.5: جيمس ستيوارت وكيم نوفاك في فيلم هيتشكوك «الدوامة» 1958) Virtigo).

من المؤكد أن نموذج مالفي مفيد لفهم قوة نص فيلم «الجنس والمدينة» سواء في عرضه التليفزيوني أو في شكله السينمائي. إن النساء في هذا الفيلم وصفتهن مالفي كشخصيات تلتزم بقواعد الموضة المثيرة للإعجاب. أما بالنسبة لبطلات هيتشكوك فقد ناقشت مالفي بوضوح الاهتمام الهائل والمركز الموجه لكل تفاصيل الشخصيات النسائية الرئيسية الأربعة – الشعر والملابس، الماكياج، والمظهر عمومًا – حيث تشكل هذه التفاصيل جزءً هائلًا من موضوع العرض ومدى جاذبيته.

إن الأشكال التقليدية لتمثيل الرجال والنساء والتي وضعتها مالفي يتميز بها جزء كبير من الصور الكلاسيكية في هوليوود.إلا أن هناك استثناءات ملحوظة لهذه العروض التمثيلية العادية، وكان التحدي. الواسع الذي قوبلت به رسالة مالفي قائمًا على هذه الأسس. وبوجه خاص، تم تقليد هذه الأفلام النسائية بشكل مكثف (Walsh 1984; Gledhill 1987) ففي الأفلام النسائية التي يعتبرها البعض نوع من الأدبيات والبعض يراها نوع من الأفلام الوصفية تركز فيها القصص على النساء كبطلات رئيسات. وعادة ما تكون هذه الشخصيات النسائية والنجوم التي تلعب هذه الأدوار أكبر من البطلة الحقيقية في أفلام هوليوود

الكلاسيكية، ففي الأدوار الرئيسية القوية من النادر تصويرهن في الفيلم بأسلوب استهدافي أو انحرافي. إن بعض أمثلة الأفلام النسائية التقليدية تشمل فيلم Now, Voyager 1942 بطولة بتي دافيز (مبنية على رواية نسائية مشهورة بنفس الإسم)، وستيللا دالاس 1937 بطولة باربرا ستانويك والمبنية أيضًا على رواية نسائية مشهورة لنفس المؤلف أوليف هيجنز براوتي Olive Higgins Prouty، وفيلم ميلدريد بيرس بطولة جوان كروفورد. وهناك المزيد من الأفلام النسائية الحديثة وتشمل الفيلم الذي ظهر عام 1995. Waiting to Exhal، والذي بنى على رواية تيري ماكميلان الزائعة الصيت (1994) وفيلم How Stella Got her Groove Back الذي ظهر عام 1998 (المبني على قصة لتيري ماكميلان 1997). إن اقتباس فيلم (2005) The Sisterhood of Traveling Pants كان مبنيًا على رواية مشهورة بنفس الإسم (Brashares 2003). وبينما كان وقت الحرب في أربعينيات القرن العشرين هو أوج الأفلام النسائية، لوجود الرجال بعيدًا في القوات العسكرية تاركين عدد ضخم من مشاهدي الفيلم النسائي في الجبهة المنزلية، يرى خبراء الصناعة أن عدد مشاهدي الأفلام الآن أكثرهم من الذكور عنهم من السيدات والذي أدى بالتالي إلى إنتاج أعداد أقل من الأفلام النسائية.

مثلت الأفلام النسائية نوع من الانفصال الهام عن معايير أفلام هوليوود الكلاسيكية. وعلى عكس الأفلام التي سيطرت على سينما هوليوود الكلاسيكية، فإن هذه الأفلام ركزت على الشخصيات النسائية الرئيسية. سيطرت العواطف والأحداث المنزلية والرومانسية في هذه الحكايات. أصبحت الأفلام النسائية المبالغة في التأكيد على دور المرأة في مواجهة سينما هوليوود الكلاسيكية. واستمرت عادة ظهور الأفلام النسائية في هوليوود الحالية، بالرغم من أن هذه الأفلام هي أقلية بين جميع الأفلام التي صدرت. إن الأفلام الحديثة مثل مذكرات بريدجز جونز (2006)، أو العودة لمثالنا القائم، فإن فيلم الجنس والمدينة (2008) قد قام على أساس استخدام المجاز الأساسي للفيلم النسائي وصور بوضوح أهميته المستمرة كأسلوب أدبي يصور الأحداث اليومية.

وبالنسبة لحالة «الجنس والمدينة» (سواء كان الفيلم أو العرض التليفزيوني)، على سبيل

المثال، فإن صور النساء الأربعة الرئيسية هي بمثابة الجزء الرئيسي لنصوص الفيلم أو العرض التليفزيوني. يتابع العرض حياة أربع نساء صديقات، إحداهن متزوجة، والأخريات عازبات، وجميعهن في الثلاثين من عمرهن (على الأقل عند بداية المسلسل) تجسد كلًا منهن وضعًا وأسلوبًا أخلاقيًا مختلفًا تجاه القيم والسلوكيات الجنسية النسائية. فسمانتا هي أكثرهن تطرفًا ولها علاقات متعددة مع الرجال، شارلوت، أكثرهن محافظة، وهي متزوجة وتحاول أن تصبح أمًا؛ ميراندا هي أكثرهن رغبة في تحقيق نجاحات مهنية ومحامية جادة في عملها؛ وكاري، الراوية، وهي تقف في منتصف كل هذه السلوكيات المتطرفة خلال سرد العديد من المآسي التي تعاني منها النساء، وماهية مشاعرهن الجنسية، وعلاقاتهن بالرجال وبالنساء الأخريات، وعلاقاتهن أيضًا بالعمل. جميع الشخصيات تظهر بشكل ساحر خلاب ويرتدين أبهى الحلل؛ ويعشن في شقق فاخرة بمدينة نيويورك أو منازل خاصة أو أدوار علوية باهظة الثمن، ولا يعانين إطلاقًا من نقص في النفقات أو أموال للتسوق، باختصار، فإن القيم الاستهلاكية للعرض واضحة تمامًا. وفي الواقع إن مقدرة العرض على تصوير هؤلاء النساء الأربعة ذوات الشخصيات المختلفة وحياتهن على مر سنوات طويلة، هي التي أعطت المسلسل التليفزيوني قوته وشهرته. ولتفسير أبعاد «الجنس والمدينة» يجب أن نترك وراءنا مالفي ونظرية المشاهدة، والتوجه إلى أنواع أخرى من الأعمال مشابهة في فوائدها وفكها للغز السلطة، والتأثير والأهمية لهذا النص.

استخدم العلماء والدارسين الحاليين نظرية المساواة بين الجنسين لفهم المزيج الخاص بين عناصر الثقافة التقليدية، والتقليدية المنادية بالمساواة بين الجنسين والمعارضة لها، وأيضًا عناصر ثقافة المستهلك التي نراها واضحة في المتن مثلما حدث في فيلم «الجنس والمدينة» أو الأفلام الأحدث مثل Bridges Jone's Diary عن الفتيات المراهقات، أو حتى فيلم Knocked Up والذي قدم بعض المتعة والبهجة للمشاهدات ولكنه أبقى على الانحياز الذكوري المتمركز في سينما هوليوود الكلاسيكية. صاغ الدارسون والعلماء، من أجل شرح ذلك، مصطلحات مثل «ما بعد حركة المساواة بين الجنسين» و «الموجة الثالثة لحركة المساواة بين الجنسين». وكما ناقشنا مسبقًا، فهذه المصطلحات عادة ما توصف بأنها تضم بعض من

البصيرة والمطالب الخاصة بالموجة الثانية لحركة المساواة بين الجنسين - نوع من التركيز على التباين الاقتصادي بين النساء، على سبيل المثال - مع تقليل قيودها الثقافية الخاصة بأسلوب ارتداء النساء لملابسهن وتعبيراتهم الجنسية وتوضح الأشكال الثقافية العامة للسلوك الجنسي (المرأة والرجل). وقد تفتقد الموجة الثانية لحركة المساواة بين الجنسين الأحذية ذات الكعب العالي التي سيطرت على أنواع الأحذية التي ترتديها الشخصيات النسائية الرئيسية في «الجنس والمدينة»، نجد الموجة الثالثة ما بعد حركة المساواة بين الجنسين قد تصف الموضة في «الجنس والمدينة» كأسلوب يساعد الشخصيات المركزية على استكشاف الموضة كوسيلة جمالية وأيضًا كتعبير جنسي (انظر Gill 2003, 2008). إن الأساليب الحديثة في تحليل الأفلام لدارسي الجنس (الرجل والمرأة) ووسائل الإعلام تجنح إلى ضم المنظور النظري التاريخي، والتحليل النفسي، والاجتماعي للوصول إلى معنى لنصوص الأفلام المحبوبة والشهيرة وأسلوب استقبالها.

التليفزيون والرجل والمرأة: قضايا الاستقبال والتمثيل

إن دراسات تمثيل الرجل والمرأة في التليفزيون العام قد قدمت نتائج مماثلة لتحليل الأفلام التي تم مناقشتها مسبقًا. كشف ليختر Lichter وزملائه، Lichter, Rothman & Lichter 1986, Lichter, Lichter and Rothman 1994 عن أن بطلات التليفزيون يتفاوتن في ملامحهن التي عادة ما تكون شقراء، شابة، نحيفة، يتم تصويرهن في المنزل وليس في العمل، في وضع استسلام وخنوع في مقابل الرجل. وعادة ما يقل تمثيلهن في التليفزيون في وقت الذروة. ولكن خلال الأعوام الحالية بدأت أدوار النساء في التوسع، ففي الأيام الأولى لظهور التليفزيون كانت هناك أدوار مثل والدة والي وبيفر في عرض «اتركها لبيفر Leave it to Beaver»، أو دونا ريدز الزوجة ومديرة المنزل التي لا تكل في «برنامج دونا ريد» Donna Read Show، أصبحن أيقونات ثقافية للحياة المنزلية الأنثوية والتي أشار إليها الدارسين، إلا أنها لا تعكس على الإطلاق الأنماط الأسرية الحقيقية آنذاك (Coontz 1992). تطورت الأسر التليفزيونية، عبر عدة عقود، لتشمل أسر لآباء أو أمهات عازبات (بدءً من أسر الأب

الأعزب في «أولادي الثلاثة» أو «ملاطفة والد إيدي») واستمرت لتضم أسر لأم عزباء مثل «من هو الرئيس؟» و «كيت والي»، والأسر المختلفة (الأيقونة برادي بانسن 1969 - 74)، والأسر في أماكن العمل مثل الأسر في «عرض ماري تايلر مور»، والأسر الأكثر تنوعًا والقضايا والموضوعات التي تشمل العرض الحديث Desperate Housewives. كما أن هناك صور للنساء أيضًا. فأدوار النساء العازبات قد تطورت من العرض القديم Our Miss Breooks إلى المرأة العاملة في That Girl وعرض ماري تايلر مور، والعرض الأكثر حداثة «قانون ل. أ»، «آلي ماكبيل» و «علم التشريح عند جراي» ثم «الجنس والمدينة».

ومؤخرًا، فإن التليفزيون كوسيلة قد تغير جذريًا حتى أن نوع الدراسات المبكرة التي قام بها ليختر وروثمان (1994)، قد تكون صعبة إن لم تكن مستحيلة في مواكبتها. استطاع هؤلاء الدارسين في دراساتهم الأولية صياغة وتحليل صور الرجل والمرأة في جميع أنحاء العالم خلال تليفزيون الذروة. وهي ممارسة قاما بها على فترات دورية من سبعينيات القرن العشرين وحتى تسعينياته. وتشمل دراساتهما توجهات شاملة تصل إلى التدني في تمثيل النساء لمجموعة في التليفزيون، والمبالغة في تمثيلهن في أدوار الخنوع والخضوع والأنماط التقليدية مثل مشرفات على المنازل، زوجات وربات بيوت وأمهات.

ومثلما توالدت صور وقت الذروة مع بزوغ حقبة الشبكة التليفزيونية والتكاثر المستمر للقنوات، فإننا نرى تشرذمًا واسعًا في البرامج، مع تزايد في استهداف المستمعين الملائمين. إن الأمر يعني، من منظور الرجل والمرأة، والعرق، والاتجاهات الجنسية والطبقة الاجتماعية (كما ناقشنا مسبقًا)، أن هناك تنوعًا كبيرًا في الصور التي تقدم على شاشة التليفزيون. إن العروض التي تقدم صورًا لنساء الأقليات، والنساء كبار السن، والسحاقيات أصبحت أكثر شيوعًا في تليفزيون الذروة. هناك بعض العروض الجديدة - وبخاصة على قنوات الكابل وباشتراك شهري والتي لا تعتمد على الدخل من الإعلانات - تعارض القضايا الجدلية في حياة النساء ودائمًا ما تتعامل معهن بأسلوب متقدم يميل إلى المساواة بين الجنسين. تقدم لوتز (Lotz 2006) مناقشة شاملة لهذه التغيرات في التليفزيون النسائي منذ تدهور حقبة الشبكات التليفزيونية. وقد وجدت أن هذا المستوى الإجمالي من الشرذمة يعني المزيد من

التنوع في تمثيل أدوار الرجل والمرأة وفي نفس الوقت أقل علانية للأنماط التقليدية التي كانت موجودة في حقبة الشبكات التليفزيونية.

استطاعت بعض العروض التليفزيونية كسب اهتمام الجمهور والنقاد، جزئيًا، بسبب الطبيعة الخلاقة والمبتكرة في الأدوار التمثيلية للنساء. وقد ركز معظم هذا الاهتمام، على سبيل المثال، على العرض التليفزيوني «بافي قاتلة مصاصي الدماء» 2003 - 1997، FX Network. وقد أظهر الدارسون والعلماء أن هذا العرض مثير وممتع بوجه خاص لتصويره القوى لشابة جميلة والتي تحظى، بالصدفة، بقوى خارقة للطبيعة تستطيع بها أن تقضي وتقتل مصاصي الدماء وبالتالي المحافظة على سلامة وأمان العالم – وقد أوضحوا أن «بافي قاتلة مصاصي الدماء» يُعد علامة لحقبة جديدة في تمثيل أدوار الشابات، حيث تصور النساء ليس فقط كهدف جنسي ولكن لكونهن يتمتعن بقوة مفرطة وجاذبية جنسية في حد ذاتهن (Lotz 2006). لقد سهلت بيئة الإعلام الجديد من جو الإثارة حول «بافي» الذي تقدمه العديد من المجموعات من المعجبين على الإنترنت Fanpop n.d.; Fan-Sites.org n.d; VIP Limited Partnership 2002; BuffyWorld.com n.d. والتي مازالت تساعد في استمرار هذا الجو المثير والاندماج مع هذا العرض، حتى عند إعادة عرض هذا المسلسل.

إن مسلسل «زوجات يائسات» Desperate Housewives (HBO, 2004 - current) هو عرض آخر يستحق الإشادة به لتصويره المتحضر والمتقدم للنساء الأكبر سنًا اللاتي يتورطن في سلسلة من العلاقات الأسرية المتغيرة والصعبة لبعض الأسر العاملة، ووضع هذه الشخصيات النسائية في إطار أدوار معاصرة متغيرة في مقابل العمل والأسرة. وفي هذا العرض نجد أن القضايا الخاصة مثل العلاقة المتوترة بين الأم وأبنائها، الزيجات الصعبة، الجنس، والشابة العازبة / أو المتزوجة، الوالد أو الوالدة العزباء، الجنس بين المراهقين، وما يماثلها من قضايا قد عرضت جميعها من منظور المرأة. هذا العرض يقدم بعض القضايا من الصعب على النساء مواجهتها ومحاولة تصويرها بأسلوب عادل ومتوازن، تعامل فيه المرأة بكل مشاعر التعاطف برغم ما يواجههن من مصاعب.

لنأخذ موضوع لاينت Lynette، على سبيل المثال، والتي كانت تعمل في مهنة ذات سلطة

قوية في مجال الدعاية والإعلان، وتركت وظيفتها للبقاء في المنزل، وهي أم لأربعة أطفال صغار – الذين يسلكون دائمًا السلوك الخاطيء الذي يبعث الرعب من أطفال صغار كالملائكة مما يجعل حياتها كابوس دائم. ومن المثير للإعجاب، الأمانة التي صور بها المسلسل التضارب والتناقض في حياتها كأم طوال الوقت، وما تعانيه من إجهاد، بجانب إحباطاتها الدائمة. ومن المثير للإعجاب أيضًا التمعن في مشاعرها المتناقضة حول تركها لعملها، ومدى اشتياقها لحياتها السابقة ذات الوقع السريع كامرأة عاملة ناجحة.

في إحدى الحلقات (الموسم 1، الحلقة 25) يحصل زوجها على ترقية كان عاقدًا عليها آماله، ليصبح نائبًا للرئيس، وهو منصب سيتطلب الكثير من السفر والترحال، وأعباء أكثر في العمل، مما جعل حياتها أصعب وأكثر وحدة وانعزالاً. وبالرغم من توسلاتها له لعدم قبول هذه الترقية، أخبرها بصراحة بمدى ما تعنيه له هذه الوظيفة وحصوله على منصب نائب الرئيس، ومدى حاجته لهذه الترقية برغم ضرورة الابتعاد في أسفاره لأوقات أكثر. رفضت لانيت لعب دور الزوجة الداعمة، ولكنها تقبلت طموحات زوجها. وبدون علم الزوج، تآمرت مع زوجة رئيس زوجها لضمان رجوع رئيسه عن قراره وإعطاء الترقية لشخص آخر. فقد كانت لا تستطيع مواجهة الحياة بأطفالها الأربعة بدون وجود زوجها إلى جانبها، وعلى استعداد للتضحية بطموحات زوجها من أجل هذه المشاعر. وبالرغم من أن «توم» كان من الواضح شعوره الإحباط عند سماع أخبار تخطيه لهذا المنصب. فلم تفصح «لاينت» عن تدخلها في الأمر. إن صورة الأم وربة المنزل الجديدة التي عرضت في هذا المسلسل لا يمكن أن تتعايش مع النماذج القديمة للرجل الخارق الناجح والمرأة التي تقف بجانبه، مهما كان الأمر.

وبالطبع، رغمًا عن الابتعاد عن الصور التقليدية للمرأة والأسرة، إلا أن هناك أنماط معينة مازالت قائمة، حتى في هذا المسلسل. إن جميع ربات البيوت في هذا المسلسل جميلات طبقًا للمعايير التقليدية وهي البشرة الصافية، وقسمات الوجه المتناسقة والأجسام النحيفة الفاتنة بالرغم من محاولة إظهار لاينت كامرأة مجهدة، وسوزان بشعر قبيح غير منظَّم (Wilson 2005, McCabe & Akas 2006). لم نصل ببساطة إلى نقطة قبول وسائل إعلامنا البصرية عمومًا لتصوير النساء بأجسام ذات نسب عادية تقريبًا ووجوههن تظهر

الشكل 6.5: لاينت في زوجات يائسات.

عليها علامات كبر السن الطبيعية ويتقبلن هذا الوضع كشيء طبيعي وعادي، وإذا بدا لنا أن الرجال قد حصلوا على حرية تصويرهم بشكل ومظهر أجسامهم الطبيعي، فإن النساء لا يعتقدن أن هذه الحقبة قد أتت. (أنظر شكل 5 - 6).

هناك أمور نفتقدها بشدة في الأدبيات الحالية الخاصة بالتليفزيون والسينما حول المرأة والرجل وهي دراسات المشاهدين الحاسمة حول تأثير التليفزيون على هوية المرأة والرجل وتطويرها وبخاصة في بيئة الإعلام الجديد حيث يتواكب دائمًا استقبال التليفزيون مع المشاركة مع مجموعات على الإنترنت، أو عندما يكون الاستقبال مكملًا بمعلومات تم جمعها عن طريق مستخدمي الإنترنت (Livingstone & Bovill 2006, Livingstone 2003). ولكن، الدراسات حول تعرض الأطفال للتليفزيون كثيرة وتشير إلى أن صور العنف وصور أخرى تؤثر بالفعل في تنمية الأطفال وتطورهم في العديد من الأساليب، بما في ذلك، التأثير في سلوكهم العنيف شخصيًا وسلوكهم في تناول الطعام، ووزن الجسم، وقدراتهم على فهم العالم الاجتماعي حولهم. وقد أدى ذلك إلى بعض من النظام والإصلاح من جانب الحكومة الأمريكية Packard 1991; Centerwall 1992; Hendershot 1998, 2004; Livingstone and Bovill 2001; Singer and Singer 2001; Livingstone

.2003; Pectora, Murray, and Wartella 2007; Tushnet 2000

باختصار، أظهرت الدراسات عن تأثير مشاهدة التليفزيون على الكبار أظهرت أحيانًا أن وسائل الإعلام لها تأثيرات قد يكون من الصعب تحديد كمها. نحن مازلنا حاليًا في مرحلة التخيل، وبدأنا في دراسة تأثير السينما، التليفزيون ووسائل الإعلام الجديدة على هوية الكبار من الرجال والنساء. ونحن في حاجة في أدبياتنا إلى المزيد من دراسات الجمهور، وردود الأفعال على التساؤل حول كيفية دراسة هذه الظاهرة.

وسائل الإعلام والعِرق

كانت قضية العِرق من الموضوعات الحيوية في المجتمع الأمريكي منذ الأيام الأولى من إنشاء الجمهورية. وبالتأكيد في الحقبة الماضية لنظام العبودية والاستمرار لعدة عقود. ومنذ إلغاء نظام العبودية أصبح العرق معتقد أساسي في الحياة الأمريكية. وبالمثل أصبحت قضية العِرق من الأمور الأساسية في وسائل الإعلام الإلكترونية الأمريكية منذ ظهورها وعلى مر عقود تطورها. فلننظر لمسألة سينما هوليوود. إن أصل السينما السردية دائمًا ما يعود إلى فيلم د. دبليو. جريفيث «مولد أمة Birth of a Nation (1915) . وهو فيلم سردي مشهور ركز على ظهور حركة الكوكلوكس كلان في الجنوب الأمريكي بالإضافة إلى قصة جانبية حول محاولة اغتصاب مزعومة لامرأة بيضاء على يد رجل أمريكي أفريقي، ثم شنقه على أيدي الغوغاء من البيض وهم يرتدون الزي المعروف للكوكلوكس كلان في موقف معاد للمجتمع الأمريكي قبل وبعد الحرب الأهلية (أنظر شكل 5 - 7).

اعتبر دارسو السينما، لعدة عقود أن هذه القصة شديدة العرقية – وشديدة العنصرية – في كل أفكارها العاطفية، إلا أن أهميتها التاريخية في تطوير الفيلم السردي الأمريكي لا نزاع فيها [5]. (Rogin 1992, 1996; Jackson 2004) إن هذا الواقع والنوعيات الأخرى من صناعة السينما في هوليوود أدت الدارسين والعلماء إلى تنظير مركزية العنصرية في هذا النظام سواء كانت هي العنصرية الخاصة بتفوق الجنس الأبيض (Rogin 1996)،

الشكل 7.5: الجمعية السرية تنقذ النساء في رواية د. دبليو. جريفيث «مولد أمة» (1915).

أو معاداة السامية (Gabler 1988; Brodkin 1989) أو أي أشكال أخرى من أشكال العنصرية أيضًا. (وقريبًا Ono 2008; Chong).

إن تاريخ السينما في هوليوود قد شابته شواهد كثيرة على وجود أنماط تقليدية عرقية. أولًا وأساسًا، ظلت صور وسائل الإعلام الأمريكية لسنين طويلة – تضع عازلًا متطرفًا في مقابل لون جلد أبطال رواياتها. وكانت صور الأمريكيين الأفارقة، أو الآسيويين، أو مواطني أمريكا اللاتينية وبعض الأقليات الأخرى غائبة تاريخيًا أو مهينة للغاية وذات أنماط تقليدية ثابتة، أو مقيدة ومقصورة (في حالة الأمريكيين الأفارقة) على إنتاج «السود فقط» حيث تكون جميع الشخصيات من الأمريكيين الأفارقة. هذه المشكلات الخاصة بتمثيل الأقليات بدأ التعامل معها فقط في وسائل إعلامنا منذ العقدين الماضيين فقط.

قدم بوجل Bogle (2001) إحدى المناقشات حول صور الأمريكيين الأفارقة والتي

تعد نقطة تحول في المنح الدراسية لدراسة وسائل الإعلام النقدية حول العرق. وقد نشر هذا الكتاب أول مرة عام 1973 ليحدد خمسة أنماط تقليدية رئيسية للتصورات الأولى السائدة عن الأمريكيين الأفارقة في الفيلم: «الذكر tom» وهو صورة «للأمريكي الأفريقي الصالح» المقبول اجتماعيًا «الزنجي coon» الضعيف الواهن الذي تعوزه الحيوية وذو شخصية خرقاء فظة؛ والخلاسي mulatto وهو المولود من أبوين أحدهما أبيض والآخر زنجي، ذو بشرة فاتحة أمريكي أفريقي غير متنافر؛ الأم أو المربية الزنجية mammy وهي امرأة سوداء ضخمة شديدة الاستقلالية لها سمات الأم؛ ثم «الزنجي» the Buck، وهو شخص أمريكي أفريقي شهواني، عنيف. كل هذه الصور النمطية التقليدية تؤكد على وضاعة وتدني السود أمام البيض، وكانت هذه التصورات غاية في الإهانة.

تقدم روجن (1996) خطوة أخرى بعد مناقشة بوجل مؤكدًا على أن تاريخ الفيلم الأمريكي بأكمله يمكن قراءته كتاريخ للصراع في حضارتنا بين البيض والسود. وقد تابع ذلك خلال مناقشة حول ما تم تعريفه بالأربعة أفلام الرئيسية التي وضعت النبرة الأساسية للمشكلة العرقية في أفلام هوليوود وهم «كوخ أنكل توم Uncle Tom's Cabin «ومولد أمة»، و «مغني الچاز» و «ذهب مع الريح». وكل فيلم استخدم قوالب تقليدية وصفها بوجل بأن كل صورة أظهرت بدون نزوع إلى النقد المعاملة العنصرية التي كان يتعرض لها السود في التاريخ الأمريكي. يقدم لنا فيلم «كوخ أنكل توم» قصة أصبحت مشهورة بين الروايات الشعبية لمؤلفتها هاريت بيتشر ستاو Harriet Beacher Stoue، وتدور حول عبد أسود يتقبل المهانة والمعاملة السيئة واسمه «أنكل توم»، وأصبحت مرادفة للأمريكيين الأفريقيين الذين من المفترض أنهم أذعنوا للمعاملة السيئة على أيدى المجتمع الأبيض.

يصور فيلم «ذهب مع الريح» أحد أشهر الشخصيات التي قامت بها الممثلة السوداء هاتي ماكدانييل Hathe McDaniel والتي لعبت دورًا أصبح فيما بعد من أكثر الأدوار المعروفة لممثلي وممثلات الأمريكيين الأفارقة في أفلام هوليوود الكلاسيكية وهو دور خادمة المنزل (أنظر شكل 5 - 8). لقد رسمت صورة ماكدانييل بأسلوب رافع حتى أنها أصبحت أول ممثلة أمريكية أفريقية تفوز بجائزة Academy Award برغم طبيعة دورها النمطي

الشكل 8.5: «والآن ما الذي سترتديه يا حملي الصغير؟» تسأل مامي، الذي قامت بأدائه هاتي ماكدانييل، سكارليت الذي لعبت دورها فيفيان لي في عام 1939، في فيلم «ذهب مع الريح» إنتاج مترو جولدن ماير.

التقليدي. وقد اشتهر فيلم «مغني الچاز» كأول فيلم صوتي صنع في هوليوود، ويدور حول قصة مغني يهودي مهاجر يجب أن يختار بين نجاحه الدنيوي في مجال موسيقى الچاز أو متابعة مسيرة والده كقائد لجوقة ترتيل، وهو المغني في الطقوس الدينية اليهودية التقليدية. يصور هذا الفيلم البيض وهم يؤدون أدوارهم بوضع ماكياچ أسود على وجوههم والذي كان مألوفًا في أوائل القرن العشرين. إن نجاح هذه الأفلام ومكانتها الأساسية في القانون الكنسي الدراسي لأفلام هوليوود حطت من شأن مناقشة روچين حول أن مركزية العنصرية في منظومة ولغة الأفلام في هوليوود شديدة القوة.

هناك بعض الأمور التي لم يعترف بها دائمًا من قِبل الأمريكيين البيض وهو وجود مشاهير من صناع السينما السود مثل أوسكار ميشو Oscar Micheux يقدمون أفلامهم بجانب وفي نفس الوقت مع الأفلام الخاصة بالبيض منذ أوائل ظهور هوليوود. قدم ميتشو فيما بين عام

1919 وعام 1948 سلسلة من الأفلام في العقود الأولى من ظهور صناعة أفلام هوليوود والتي تم تفصيلها خصيصًا للمشاهدين من الأمريكيين الأفارقة (ولكن أحيانًا يشاهدها الأمريكيين البيض أيضًا). وحيث يقوم بجميع الأدوار أمريكيين أفريقيين [6]. وكان يعقد اتفاقاته مع مديري القاعات السينمائية في الجنوب حيث كانت تعرض أفلامه أحيانًا في الفترة الصباحية للمشاهدين من السود بوجه خاص، وفي منتصف الليل للمشاهدين البيض. وقد أعطئ أدوارًا لسلسلة من الممثلين والممثلات السود ،ودائمًا ما يجعلهم نموذجًا مماثلًا لنجوم سينما البيض، كانت أفلامه أحيانًا تماثل أسلوب أفلام هوليوود مثل أفلام العصابات (عالم الإجرام) أو الميلودراما The Deceit «الخديعة والزنزانة» The Dungeon. وفي أوقات أخرى ركزت الأفلام على الموضوعات الخاصة بقضايا الأمريكيين الأفارقة في هذا الوقت مثل قدرتهم على دخول الكليات (حق المولد Birthright)، أو مشكلات السود من ذوي اللون الفاتح المائل للبياض [7] (God's Stepchildren).

كان هناك فيض من الأفلام، على مدى عدة عقود، التي وضعت أساس ما أصبح يعرف في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين «بسينما السود الجديدة» (Watkins 1998). أنتج عدد من المخرجين أمثال سبايك لي وماتي ريتش سلسلة من الأفلام أصبحت مشهورة إلى حد كبير يشاهدها الأمريكيون الأفارقة وغيرهم من البيض، والتي ركز معظمها على موضوعات تهم بوجه خاص الأمريكيين الأفارقة. ومن الأفلام الهامة بوجه خاص فيلم لسبايك لي «افعل كل ما هو صحيح Do the Right Thing» (1989)، وهو فيلم عن العلاقات العنصرية في حي بدفورد ستوفيسانت ببروكلين، ويعالج موضوع العنف العنصري والجدل حول ضروريته وملاءمته في مواقف متعددة. أصبح الفيلم ذو سمعة سيئة لنقد بعض النقاد من البيض لاحتمال حث الجمهور الأسود على التمرد، بينما كان هناك آخرون، مثل سبايك لي نفسه رأوا أن هذه التعليقات ما هي إلا آراء عنصرية في حد ذاتها لافتراضها أن المشاهدين السود لا يستطيعون التحكم في أنفسهم عند مواجهتهم للعنف خلال الفيلم. (أنظر ويكيبيديا n.d-b). أرَّخ كلًا من كنت أونو Kent Ono 2008 وسيلفيا تشين هوي تشونج Sylvia Chin Huey Chong، لتاريخ تمثيل الآسيويين والأمريكيين الأسيويين في سينما

هوليوود وفي وسائل إعلام أخرى [8].

حول آخرون نظراتهم ونقدهم العنصري إلى وسائل إعلام أخرى. كان للتليفزيون تاريخ طويل في القصور في تمثيل مجموعات الأقليات العنصرية. وهناك موجز رائع عن تاريخ التليفزيون في هذا الشأن وهو الفيلم الوثائقي القوي لمارلو ريجز Color» Riggs 1992 Adjustment» الذي استكشف تاريخ التمثيل العنصري، أو القصور في عرضه، في تليفزيون الذروة خلال صعود وأفول حقبة الشبكة التليفزيونية. أكد ريجز Riggs باستخدام صور من العقود القليلة السابقة للتليفزيون والمقابلات الخاصة مع الممثلين والممثلات والكتاب والمنتجين، في هذا الفيلم الوثائقي أن الأمريكيين الأفارقة بوجه خاص لم يحصلوا على القدر الكافي من التمثيل وكانوا يصورون طبقًا لنموذج تقليدي ثابت خلال تاريخ التليفزيون. حدث ذلك بأساليب متشابهة أثناء تناولهم في الأفلام أو وسائل الإعلام الأخرى. ومتوازية مع النمط التقليدي السائد الذي يقدم في ثقافتنا عمومًا. وقد لاحظ ريجز أيضًا النماذج التقليدية الملتوية في تصوير بعض المناظر.

كان ظهور الأمريكيين الأفارقة في أول ظهور التليفزيون نادرًا للغاية حتى أن ظهور واحد فقط منهم كان يعد حدثًا هامًا للمجتمع الأمريكي الأفريقي، مؤكدًا على أن هناك جماهير كبيرة من الأمريكيين الأفارقة سيتحدون معًا للاستمتاع بهذا الحدث. هناك جزء من فيلم Color Adjustment لا يمكن نسيانه يصور العالم الأمريكي الأفريقي والممثلة السوداء دياهان كارول وهم يتحدثون عن عرض قديم في التليفزيون يدور حول الحياة المدنية للأمريكي الأفريقي. بعنوان «آموس وآندي». وبينما كان النقاد من البيض ومن الأمريكيين الأفارقة يستعيدون أحداث الماضي ويحكمون على هذا العرض بأنه مشوه للسمعة إلى أقصى حد، وبه أنماط تقليدية، وعنصري التوجه في أشخاصه من الأمريكيين الأفارقة، إلا أن هذه المقابلات تصور ذكريات المشاهدين الفعليين للعرض، وتسرد مدى كانت أهميتها للأمريكيين في خمسينيات القرن العشرين لرؤية أي صور على الإطلاق للأمريكيين الأفارقة في تليفزيون الذروة. تسرد بل هوكس Bell Hooks ذكريات مماثلة عن رحلتها إلى دور العرض السينمائي في ثلاثينيات القرن العشرين لرؤية الفيلم الجديد Imitation of Life، الذي يصور ممثلة

شابة سوداء فريدي واشنطن تقوم بدور بيولا Peola وهي شابة تعارض بصراحة العنصرية في المجتمع الأمريكي. وقد وجد الكثير من المشاهدين أن هذا الفيلم يدعو للحرية لمشاهدة المنتجات الإعلامية التي تعترف بوجودهم كأعضاء للأقلية في المجتمع، بدلًا من النجاح أو الإخفاق لوسائل الإعلام التي تمحو أو تتجاهل الأمريكيين الأفارقة.

يصف هنري لويس جيتس الإبن Henry Louis Gates مدى أهمية وجوده هو وعائلته كأمريكيين أفارقة في الجنوب وهم يشاهدون العرض التليفزيوني آموس وآندي. وهو يتذكر قائلًا:

> إن رؤية شخص أسود في التليفزيون كان حدثًا مميزًا. «أسود، أسود على القناة الثانية»، كانت كلمات تسمع من شخص يصرخ. وقد يركض شخص آخر إلى الهاتف بينما تطأ قدم شخص آخر مدخل المنزل، وهو يخبر جميع الجيران أين يمكن أن نرى هذا الشخص. وكان كل شخص يحب آموس وآندي – لا يهمني ما يقوله الناس اليوم. فاليوم الذي توقف فيه عرض «آموس وآندي»، بالنسبة للسود كان من أسوأ الأيام في بيدمونت. إن الشيء الخاص والمميز الذي كان يحيط بآموس وآندي» هو أن عالمهما وكل شخص من حولهما كان أسود مثلنا. وبالطبع كان القضاة والمحامون والأطباء والممرضات كلهم من السود، وهو ماكنا نحلم به أو نود أن نصبح مثلهم – نحن كنا نحلم بالفعل بهذه الأشياء Gates 1994:22.

أشار جيتس، في نفس المذكرات، بأنه من خلال التليفزيون، والتليفزيون فقط استطاع التعرف على أشخاص من البيض. من الواضح في بداية عصر التليفزيون، بدأت أيضًا وسائل الإعلام في لعب دور أساسي في تعريف قطاعات من المجتمع كانت معزولة عن بعضها البعض. وفي الواقع قام دارسي وعلماء وسائل الإعلام بالتنظير لفكرة أن أحد الوظائف الاجتماعية الأساسية للتليفزيون كانت تقديم بعض المجموعات الاجتماعية لأنشطة «خلف الكواليس» خاصة بمجموعة اجتماعية أخرى كانت معزولة في الحياة الواقعية (Meyrowity 1985).

هناك جزء آخر جدير بالذكر في الفيلم الوثائقي Color Adjustment وهو تصوير مقابلة مع ايستر رول Esther Rolle إحدى الشخصيات الرئيسية في العرض التليفزيوني

الشهير «أوقات سعيدة» «Good Times»(1976 - 9) قامت ايستر بمناقشة كيف ومتى أسند أليها هذا العرض - حول أسرة من السود في مشروعات التعمير بشيكاغو - وكان من المفروض أن تأخذ دور أم عزباء. وعندما تتزوج تصبح هذه الأسرة من السود والتي هي محور الأحداث في العرض، وأسرة صالحة سوية في هذا الوضع فقط وقد أحست بإهانة شديدة لمثل هذه الافتراضات التقليدية المكررة حول غياب الآباء السود والتي وضعها كلًا من كاتب القصة ومخرجها عند تصورهما المبدئي عن العرض. بالطبع هذه القضية الخاصة شديدة التعقيد مع الارتفاع الحاد في نسبة الأطفال السود الذين يعيشون في أسر تعولها أمهات عازبات [9]، وخاصة أثناء عرض هذا المسلسل على الهواء والذي استمر لعدة سنوات.

إن النقد الذي تقدمه رول حول هذا العرض الذي يصور الواقع والحقيقة، يوضح مدى صعوبة تحديد دور وسائل الإعلام في تغيير مجتمع ما، وهل هو في المقام الأول نوع من الانعكاس أم التأثير. هناك أنماط تقليدية أخرى تقدم في هذا العرض وفي العروض الأخرى والتي تصور الأمريكيين الأفارقة وكأنهم أضحوكة ومصدر للسخرية في قالب من الفكاهة والدعابة. وكان ذلك واضحًا بشكل خاص في شخصية ج ج J J في هذا العرض والذي استخدم الدعابة الجسدية إلى حد المبالغة والإفراط، وأصبح يقدم نفسه دائمًا على أنه شديد الغباء، أخرق ومثار للسخرية والذي اعتبره المشاهدون من السود أمر مخجل وكريه ومثير للاعتراض.

كانت معظم العروض الكوميدية للأسر من السود، قبل ظهور «برنامج كوسبي» The Cosby Show 1948 - 92 تدور حول إما أسر فقيرة أو أسر من الطبقة الدنيا - المتوسطة (مثل «أوقات سعيدة» Good Times وسانفورد وابنه Sanford & Son وعادة ما يكون الأب غائبًا، مثلما كانت تصور دائمًا أسر السود التي يغيب عنها الأب في جميع الأخبار في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. وهناك استثناء واحد يجدر الإشارة إليه وهو مسلسل آل جيفرسون The Jeffersons، فبرغم خلفيتهم من الطبقة العاملة، كانوا، كما تم وصفهم، أسرة صالحة تحاول التقدم دائمًا حتى وصلت إلى مكانتها بين الطبقة المتوسطة العليا.

إن عرض كوسبي The Cosby Show أعاد شكل أسر السود إلى طريق الصواب

بأسلوب عملي واعٍ، كما رأينا تصريحات بين كوسبي نفسه حول الهدف من خلق الأسرة السوداء كمحور لهذا العرض. إن كوسبي ينشد بوضوح إلى إعطاء أمريكا صورة أسرة سوداء صالحة، ناجحة وعملية في أوقات الذروة حتى في فترة الانهيار السريع للأسر السود التي يفترضن أن يرأسها الوالدين وتلتزم بالتقاليد، يقدم العرض الممثل كوسبي والكوميدي المحبوب وهو يقدم بنفسه دور الأب في إحدى الأسر السوداء التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة العليا. وبرغم أن العرض وُضع على أساس تقليدي محافظًا على الموقف، إلا أنه فتح مجالًا جديدًا لطريقة العرض التمثيلي للأمريكيين الأفارقة من الطبقات المتوسطة العليا.

توضح دراسة چهالي ولويس بعنوان «العنصرية المستنيرة» أن: مسلسل «كوسبي»، و«المشاهدون» Audiences و «أسطورة الحلم الأمريكي» (1992) قد غيرت بالمثل طريقة تفكيرنا عن العلاقة بين التمثيل والتأثير في مقابل قضية التباين العنصري. حول كلًا من چهالي ولويس انتباه المُنظِّر إلى عرض «كوسبي» والذي ظل على قمة خرائط التصنيف لثماني مواسم، بسبب شعبيته الساحقة بين المشاهدين البيض والسود.

كان النقاد يأملون في أن هذا العرض قد يحسِّن العلاقات العرقية في الولايات المتحدة، ويجعل البيض أكثر تعاطفًا مع جيرانهم من السود. إن بحث چهالي ولويس، في الواقع، يعرض بأسلوب مدهش، نماذج من وجهات نظر السود والبيض - والمعارضة بالتأكيد لمعظم الدارسين - وبدلًا من المزيد من التعاطف مع السود، بدأ المعجبين بكوسبي من البيض أكثر نقدًا للأمريكيين الأفارقة في الولايات المتحدة، معبرين عن آرائهم تجاه جيرانهم من السود مثل قولهم: «لماذا لا يستطيعون المثابرة في عملهم ويتقدمون بأنفسهم ويحققون ذاتهم؟ مثلما فعل كوسبي. إن ما شوهد من خلال هذا العرض الذي يعرض تأثيرًا عرقيًا متقدمًا وواضحًا، ولكنه أيضًا شديد التعقيد وشديد التنوع في تأثيره الفعلي على المشاهدين، مما أضفى مشاعر القلق على أفكارنا البديهية حول انفصال التأثير الاجتماعي عن معيار التمثيل التليفزيوني. وهذا يشبه كثيرًا البحث الذي نشر عن مسلسل All in the Family، والذي أظهر، كما ناقشنا مسبقًا، أن المشاهدين قد تعاطفوا مع، وعارضوا أيضًا الشخصية الرئيسية آرتشي بانكر Archie Bunker وسلوكياته العنصرية Vidmar & Rokhach (1974).

وبينما مازالت الأنماط التقليدية مستمرة حتى الآن في التليفزيون أصبح المنتجين، والكتاب، والممثلين والممثلات أكثر إدراكًا لاستفزازية الأنماط التقليدية الشائعة، وقاموا بمحاولات ملموسة للقضاء عليها بزيادة التمثيل المتنوع لمجموعات مختلفة من الأقليات. فشخصية لوسي ليو التي تقوم بها لي وو Lib Woo المحامية الحازمة الأمريكة الآسيوية والتي تظهر في وقت الذروة في عرض ألي ماكبيل Ali McBeal (1997 - 2002)، هي ابتعاد واضح للأمريكيين الآسيويين عن الشخصية الهادئة الخاضعة الأليفة الأمريكية الأسيوية مسز ليفنجستون التي تقوم بدورها ميوشي أوميكي Miyoshi Umecki من عام 1969 إلى عام 1972 في المسلسل الشهير The Courtship of Eddie's Father (ملاطفة والد إيدي). رسم أونو (2005) منذ وقت قريب مجالًا فرعيًا جديدًا يخوِّل الدراسات الأمريكية الأسيوية التي بحثت في الأساليب التي استطاعت من خلالها الهويات الأسيوية المتنوعة من المهاجرين في تغيير حياة الأمريكيين من أصول أسيوية، والأساليب الأخرى التي ناقشها بعض من الأمريكيين أيضًا، والأنماط التقليدية وتمثيل الأمريكيين الأسيويين خلال تاريخهم في هذا العالم.

قام فالديفيا Valdivia 1995 وبعض الدارسين الآخرين Harrison, Prajansky, Ono, and Helford 1996; Ono 2005 بالتوسع في عالم تحليل التمثيل العنصري من خلال التركيز على صور الأمريكيين الأفارقة في التليفزيون وحتى أبناء أمريكا اللاتينية، والأسيويين، وبعض المجموعات العرقية الأخرى. قام فيلديفيا في إحدى المقالات، على سبيل المثال، بتحليل الأسلوب النمطي الذي تميزت به الممثلة اللاتينية روزي بيريز في أفلامها (Vildivia 1996). إن النظر إلى ملابسها، حليها ولغتها الخشنة، كل ذلك يؤكد علي فكرة النمط السائد الذي يطبق على اللاتينية في ثقافتنا. يناقش فالديفيا. مجال الاتصال بين مواطني أمريكا اللاتينية والدراسات الإعلامية كنوع من التركيز الجديد نسبيًا على الدراسة داخل مجال الدراسات الإعلامية ككل. (Valdivia 2004, 2008).

يصور عرض Hill Street Blues «أحزان هيل ستريت» ضابط شرطة أمريكي أفريقي بجانب الضباط البيض، وهو يمثل شخصية رئيسية يتم ثبر أغوارها خلال العرض. وهناك

عروض أخرى أكثر حداثة (مثل Grey's Anatomy, The Wire, CSI, The Word, ER) تصور أيضًا شخصيات من الأقليات العرقية والعنصرية يقومون بأدوار رئيسية في عروض تتسم بالتنوع العرقي في الأدوار. وعلى الرغم من أن الأنماط التقليدية لم يتم التخلص منها تمامًا، إلا أن هذه التمثيليات قد توالت منذ التصوير التقليدي المبالغ فيه في عرض «آموس وآندي» عن شخصيات السود في الأيام الأولى لظهور التليفزيون.

سوف نتتبع في الجزء التالي تاريخ تصوير البدائل الجنسية في وسائل الإعلام، وسنناقش بالمثل التغيرات الجديدة في أسلوب تصوير الجوانب الجنسية.

الجنس

ملخص رسمي للحبكة الروائية لعرض The L Word بشوتايم

جيني شيكتر MIA KIRSHNER Jenny Schecter كاتبة روائية شابة موهوبة والتي وصلت إلى لوس أنجيليس لبدء حياتها «الناضجة مع صديقها الذي ستخطب إليه قريبًا - تيم هاسبيل (ERIC Mabius) مدرب سباحة للسيدات في إحدى الجامعات الكبرى بالولاية.

أقاما في غرب هوليوود. بجوار بيتي بورتر (جنيفر ليلز) مديرة أحد المتاحف وشريكها تينا كينارد (لوريل هولومان). بيتي وتينا زوجان مثاليان منذ سبع سنوات يحاولان إيجاد أفضل مانح للحيوان المنوي يساعدهما في بدء أسرة حقيقية.

تشمل الشبكة القريبة من بيتي وتينا، شين ماكوتشيون (كاثرين موينج) مصففة شعر والقلب النابض للمكان السكني؛ دانا فيربانكس (ايرين دانيالز) لاعب تنس محترف لم يشتهر بعد؛ اليس بييزيكي Alice Pieszecki سحاقية (ليشا هيلي)، وأخت بيتي الغير شقيقة كيث بورتر (بام جريير) موسيقية تحاول التخلص من إدمانها للخمر.

المصدر: شوتايم (2009).

عرض The L Word أحد العروض الحديثة التليفزيونية لشوتايم، يقدم تفاصيل حياة مجموعة من السحاقيات، والمثليين، وبعض النساء المستقيمات والصالحات يسكن جميعًا في منطقة لوس أنچيليس. بالرغم من أن معظم النساء في هذا العرض يظهرن بشكل فاتن ومثير ويلتزمن الموضة التقليدية في هوليوود، إلا أن معالجة الجنسية السحاقية والهوية السحاقية والعلاقات السحاقية واضحة تمامًا في العروض، مما فجر وضعًا جديدًا في مجال تصوير الجنس في تليفزيون الذروة.

بالرغم من أن شوتايم، بالطبع، قناة تتاح رؤيتها بالاشتراكات، وهي كما ناقشنا مسبقًا، أقل تقييدًا من شبكة التليفزيون في تصويرها للمناظر الجنسية، إلا أن هذا العرض يرمز إلى الفترة الطويلة التي قضيناها حتى نستطيع عرض المناظر الجنسية في وسائل الإعلام الشعبية. سيناقش هذا الجزء أسلوب التصوير الغير تقليدي للجنس وأيضًا دراسة في الأفلام والتليفزيون العام والتغيرات الحديثة في الصور والموضوعات المسموح بها.

ناقش الكثيرون وجود تاريخ طويل لإسهام وسائل الإعلام في قمع الأقليات الجنسية مثل المثليين والسحاقيات وثنائي الجنس (المخنسين) (Gamson 1998, Walters 2001) ينظر والترز (2001) بوجه خاص إلى أسلوب المثليين في كراهيتهم للجرائم التي ترتكب مرادفة لتصوير معين للمثليين والسحاقيات في الأفلام الجماهيرية أو في العروض التليفزيونية. إلا أن جامسون يرى أن العروض الحوارية في التليفزيون قد غيرت هذا التقليد. وأوضح أن هذه البرامج الحوارية أدت في الواقع إلى تحرير صورة المثليين في ثقافتنا كما أنها تمثل خطوة واسعة إلى الأمام، وأصبحت من ضمن الأماكن الأولية لسماع الأصوات الحقيقية للمثليين والسحاقيات ورؤيتهم في عالم العلاقات بين المرأة والرجل.

كشف الدارسون والعلماء بوضوح لما يعرف اليوم بالتقليد القديم في أفلام هوليوود والتليفزيون العام بتمثيل النوازع الجنسية عند المثليين والسحاقيات بأسلوب ثانوي غير واضح. (Doty 2000; Russo 1981). يناقش روسو في كتابه المؤثر The Celluliod Closet وجود بعض من أعظم وأنجح أفلام هوليوود في حقبة الاستوديو حاولت طمس الصور

والإشارات إلى شخصيات المثليين والسحاقيات في أفلامهم.. أظهر روسو، في وصفه للكثير من ممثلي وممثلات هوليوود الرئيسيين والمؤثرين في الحقبة الصامتة والكلاسيكية تجاه الذين عرفوا بأنهم مثليين أو سحاقيات، والكم الهائل من أكثر النجوم شعبية والذين قاموا بأدوار يحيط الغموض بجنسها. ومرة أخرى قد نرى أن هذه الصور إما كمعوقات، حيث أنها قد تخفي الحقيقة عن معظم المشاهدين، إلا أنها أيضًا حركة تحريرية والذي يمكن أن يراه البعض، إعطاء فرصة واضحة لسماع وجهة نظر المثليين والسحاقيات.

ذكر روسو فيلمًا واحدًا على وجه الخصوص وهو الفيلم الهزلي الرومانسي لعلاقة بين الرجل والمرأة Bringing Up Baby 1939، والذي قام بالأدوار الرئيسية كاري جرانت وكاثرين هيبورن. وبالرغم من أن القراءة السطحية للفيلم تظهر أن كاري جرانت رجل بمعنى الكلمة ولكن روسو يناقش المنظر الكوميدي لكاري جرانت وهو يندفع فجأة من الحمام مرتديًا روب الحمام الأبيض ذو الكشكشة والخاص بهيبورن ويصيح «لقد أصبحت فجأة شخص مثلي»، وهذا في الواقع يمثل حقبة ثانوية لثقافة المثليين التي يمكن رؤيتها بوضوح من قبل مشاهدي الفيلم من المثليين والسحاقيات (أنظر شكل 5 - 9).

خلال عقود من ظهور أفلام هوليوود كانت هناك أفلام توضح بتفصيل العنف تجاه المثليين والسحاقيات ومن أهم هذه الأفلام «ساعة الأطفال The Children's Hour 1961 المقتبسة عن مسرحية ليليان هيلمان والتي تدور حول مدرستان في مدرسة للبنات فقدوا مكانتهما الاجتماعية وعملهما في المدرسة عند اتهامهما بوجود علاقة سحاقية بينهما. إن فيلم «مقتل الأخت جورج» والذي عرض عام 1968، هو أول فيلم في الولايات المتحدة الذي يصدر تحت تصنيف X. أثار هذا الفيلم الكثير من الجدل بتصويره العلاقة المعقدة بين سحاقيتين، جورج وتشيلدي، ويحتوي على مناظر جنسية غير عادية في هذا الوقت.

أصبح تمثيل شخصيات المثليين والسحاقيات في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين من الأمور العادية والشائعة، إن لم تكن نوعًا من الروتين في الأفلام الأمريكية المشهورة. إن تصوير جريمة عنيفة لمثلي في فيلم Cruising الذي عرض عام 1980، يميز حقبة كان فيها مجرد وجود شخصية مثلي أمر مثير للفتنة ويشعل العنف داخل وخارج صالات العرض السينمائي.

الشكل 9.5: «لقد تحولت فجأة إلى مثلي»: كاري جرانت في حمام كاثرين هيبورن في فيلم Bringing Up Baby 1938.

مع حلول تسعينيات القرن العشرين أصبحت شخصيات المثليين من الأمور العادية في الأفلام المشهورة. مثل «حفل زفاف أفضل أصدقائي» My Best Friend's Wedding1997، وهو فيلم تقوم ببطولته النجمة المحبوبة چوليا روبرتس التي ظهر أفضل أصدقائها في صورة مثلي واضح مع اهتمام صريح وواضح بالجانب المثلي لشخصيته، وبالمثل فإن الأشخاص المثليين الذين يعلنون عن حقيقتهم قد ظهروا في عدد من الأفلام الأخرى إلى درجة أن الأمر أصبح عاديًا ولا يثير أية تعليقات. ومن الأفلام الحديثة الشهيرة فيلم Brokeback Mountain 2005 الذي صور العلاقة بين اثنين من رعاة البقر والتي كانت قائمة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. يعرض هذا الفيلم بالتفصيل وبوضوح التحامل الاجتماعي ضد المثليين في هذا الوقت، بينما يقدم على المستوى العالمي قصة حب رقيقة بين رجلين كانا بالصدفة من المثليين.

إن تاريخ التليفزيون عن التمثيل الجنسي البديل قصير للغاية ولكنه يتبع مسارًا مماثلًا لأفلام هوليوود. ومعظمها يحدد الأمثلة الأولى لهذه التمثيليات في ثمانينيات القرن العشرين وبخاصة شخصية المثلي «المعلنة» ستيفن كارينجتون في مسلسل الذروة Gripsrud 1995 X Dynasty. لقد تم تصوير ستيفن في أول فترة الذروة في قبلة واضحة في التليفزيون الأمريكي. وهناك حدث هام آخر في تاريخ تمثيل التليفزيون للمثلي والسحاقية في إحدى حلقات مسلسل «إيلين» حيث كانت بطلة المسلسل ايلين ديجينريس Ellen De Genres، سحاقية كشخصية في المسلسل وأيضًا في الحياة الواقعية. إن هذا الحدث الذي تزامن مع قبلة سحاقية تظهر على الهواء مباشرة والتي قدمت إيلين في هذه الحلقة، أثارت صراعًا ضخمًا في وسائل الإعلام، وقدمت قضية تمثيل السحاقيات إلى الوعي الشعبي.

هناك عروض أخرى أكثر حداثة مثل «ويل وجريس» - Queer as Folk, (1998 Will & Grace (2006 وكما ناقشنا مسبقًا The L Word والتي تدور حول شخصيات مثلية وسحاقية وأسرهم، وبدأت في عملية تطبيع هذه التمثيليات. وكما تم عرضه مسبقًا، هناك عمل رائع في الدراسات الإعلامية، (Walters 2001) يوثق الصلة بين تمثيل المثليين والسحاقيات في التليفزيون والأفلام السينمائية الشهيرة وبين وقوع الجرائم ضدهم: ومع الزيادة الهائلة في هذه التصورات لا نجد أمامنا إلا أن نأمل إن هذا التزامل سوف يختفي. (أنظر شكل 5 - 10).

بالرغم من أن تمثيل الأنشطة الجنسية البديلة كان بطيئًا في وسائل الإعلام السائدة مثل السينما والتليفزيون، إلا أننا الآن في مرحلة مثيرة تتواجد فيها مثل هذه التمثيليات دائمة الابتكار والإبداع ومتطورة بشكل يصعب تصديقه. وكما ذكرنا مسبقًا، فإن عرض The L Word صور مجموعة ضخمة من الشابات السحاقيات والذي يتتبعهن العرض من خلال علاقاتهن، حياتهن العائلية، حياتهن العملية، ومهنهن. وغالبًا ولأول مرة وعلى التليفزيون في وقت الذروة أصبحت صفة السحاقية إحدى الصفات الأخرى عند تصوير المرأة، وأصبح هناك سلسلة متواصلة من الصور المرئية لشخصيات سحاقية. وبالرغم من أن هذا العرض يتبع تليفزيون الكابل ذو الاشتراكات المالية حيث من السهل رؤيته من قبل مشاهدين أقل

الشكل 10.5 : النساء الفاتنات لعرض The L Word لمحطة شوتايم.

ولكن أكثر ثراءً إلا أن هذا العرض في واقع الأمر قد توجه إلى تمثيل أكثر ديمقراطية ومساواة بالنسبة للسحاقيات على شاشة التليفزيون.

الخلاصـــة

هذه خاتمة نظرتنا العامة على قضايا التمثيل، والاستقبال، لصور الطبقية، والجنس (الرجل والمرأة)، والعرق، والهوية الجنسية في وسائل الإعلام الجماهيرية. لقد تتبعنا تطور المنح الدراسية لوسائل الإعلام التي تتناول الطبقة، الجنس (الرجل والمرأة)، والعرق، والهوية الجنسية خلال تطور وسائل الإعلام من الوسائل «القديمة» وحتى بيئة الإعلام الجديد، وألقينا نظرة على المنحة الدراسية التي تركز على كل واحدة من هذه القضايا، والبعض الآخر الذي يتناول الجنس (الرجل والمرأة) والطبقة، أو الجنس (الرجل والمرأة) والعرق، أو العرق والطبقة، كعنصران مترادفان يعملان مع بعضهما البعض. وبالرغم من أن هذه المناقشة قد قامت فقط بخدش سطح المعلومات الغزيرة عند علماء الدراسات الإعلامية والتي توالدت حول هذه القضايا، والتي نأمل أن يكون ما أنجزناه هو توجيه القارىء العام إلى مركزية وأهمية المنح الدراسية حول الاختلاف والتباين في إرث وسائل إعلامنا.

سنحاول، في الفصل التالي، نقل هذه الاهتمامات إلى نظرة حول قضايا التمثيل والاستقبال التي تحدث هذه الأيام في بيئة الإعلام الجديد والتي مازالت تحتفظ ببعض سمات الانحياز الخاصة بوسائل الإعلام القديمة ولكنها تقدم قضايا جديدة تتعلق بالعلاقة بين وسائل الإعلام، التباين وعدم المساواة، والانحياز، ومرة أخرى سنولي اهتمامًا خاصًا للطبيعة الجنسية (الرجل والمرأة) والطبقية، والعرقية لوسائل الإعلام الجديدة وأساليب استقبالها. كيف أدى ظهور وسائل الإعلام الرقمية والإنترنت إلى تغيير شكل الصور التي نتعرض لها في وسائل الإعلام؟ هل توجد تغييرات يمكن إدراكها في تأثير وسائل الإعلام مع الوضع في الاعتبار التطورات التقنية التي شاهدناها خلال العقود القليلة الماضية؟ كيف استطاع الدارسون تناول مثل هذه القضايا، وما هي الاهتمامات التي تساعد كبؤرة مستمرة في بحوث وسائل الإعلام في مجال بيئة الإعلام الجديد؟ هذه هي القضايا التي سنتناولها في الصفحات القادمة.

ملحوظات

1. أنظر Baker (2008) لإلقاء نظرة شاملة على مجال الدراسات الثقافية.
2. أنظر ويكيبيديا (n.d.a) لمناظرة أكثر شمولًا عن سينما الموجة الجديدة ببريطانيا.
3. أنظر ويكيبيديا (n.d.a) لمقدمة جيدة عن الموجة الثالثة لحركة المساواة بين الجنسين. إن مصطلح «الموجة الثالثة» يمكن دائمًا تتبعه حتى المقالة التي صدرت عام 1992 بقلم ربيكا ووكر بعنوان Becoming the Third Wave. لقد صاغت هذا المصطلح في سياق التحدث عن التناقضات المتعددة لجلسات الاستماع لأنيتا هيل – كلارينس توماس للمنادين بالمساواة بين الجنسين في تسعينيات القرن العشرين وقد أدعت، بوجه خاص، أنها إحدى الداعيات «للموجة الثالثة» من حركة المساواة بين الجنسين، وبالتالي فهي تؤكد على أنه مازالت هناك حاجة للمساواة بين الجنسين، برغم وجود اتجاه جديد يتجاوز بعض القضايا التي أصابت الموجة الثانية من حركة المساواة بين الجنسين، وبالأخص استبعاد النساء السود والسحاقيات، أعيد طبع المقال في ريان (1997) أنظر أيضًا ديكر Dicker and Piepmeier (2003); Howie, Gillis, and Munford

(2004); Reger (2005); and Walker 1995 للمزيد من النقاش حول الموجة الثالثة من حركة المساواة بين الجنسين.

4. هناك مناظرة في أدبياتنا حول دقة افتراضات الصناعة فيما يتعلق بهذا الأمر. يعتقد معظم الدارسين والعلماء أن هذه الصناعة هي نبوءة تحقق ذاتها. وأن هناك المزيد من الأفلام الموجهة إلى المشاهدين من الشباب الذكور؛ إلا أن المشاهدين المحتملين من النساء مبعدين ومنعزلين عن مشاهدة الأفلام.

5. أنظر چاكسون (2008). يقدم هذا العمل تاريخًا للعلاقات بين مواطني الجنوب والأفلام منذ الحقبة الصامتة وحتى الحرب العالمية الثانية، موضحًا التوازنات بين ظهور وأفول منظومة الاستوديو وظهور وأفول التمييز العنصري ونقاط التقائهما وتأثيرهما المتبادل.

6. بالإضافة إلى ذلك، فإن العديد من أفلام البيض الأولية التي شملت أجزاء تظهر الممثلين الأمريكيين الأفارقة الذين يتم حذفهم عند عرض الأفلام في الولايات الجنوبية. وعلى سبيل المثال، فيلما Ziegfield Follies 1945, Till the Clouds Roll by 1946، اللذين كانا لهما نسختان مختلفتان، أحدهما للمشاهدين من السود وأيضًا من البيض، والأخرى لصالات العرض في الجنوب والتي لا يمكن أن يتضمن المشاهدين معًا. (أنظر Everett 2001).

7. أنا في غاية الامتنان لدونالد بوجل (2001) لهذه المناقشة حول أفلام أوسكار ميتشو.

8. أنظر Chong 2005 وفيما بعد.

9. كانت أغلبية أطفال السود، في نهاية سبعينيات القرن العشرين، في الولايات المتحدة يعيشون في أسر تعولها الأمهات، للتوثيق أنظر Casper & Bryson (1998, n.d.) and Casper and Fields 2000.

المراجع

Adorno, T. W. 1954a. "How to look at television." *The Quarterly of Film Radio and Television* 3:23–25.

Adorno, Theodor W. 1954b. "Television and the patterns of mass culture." *The Quarterly of Film Radio and Television* 8:213–35.

Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. 1944. "The culture industry: Enlightenment as mass deception." www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm.

Alasuutari, P., ed. 1999. *Rethinking the media audience: The new agenda.* London: Sage.

Alasuutari, P. 2002. "Three phases of reception studies." In *McQuail's reader in mass communication theory*, edited by Denis McQuail. Thousand Oaks, C.A.: Sage.

Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap opera and the melodramatic imagination.* London and New York: Methuen.

Appleson, Gail. 2006. "Women are spending more on footwear." *Knight-Ridder Tribune Business News*, May 5.

Barker, Chris. 2008. *Cultural studies: Theory and practice.* London: Sage.

Baron, James N., and Peter C. Reiss. 1985. "Same time, next year: Aggregate analyses of the mass media and violent behavior." *American Sociological Review* 50:347–63.

Baudry, Jean-Louis. 1974–75. "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus." *Film Quarterly* 28:39–47.

Baudry, Jean-Louis. 1976. "The apparatus." *Camera Obscura* 1:104–26.

Benjamin, Walter. 1977. *Illuminations.* New York: Schocken.

Bogle, Donald. 2001. *Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: An interpretive history of blacks in American films.* New York: Continuum.

Brashares, Ann. 2003. *The sisterhood of the traveling pants.* New York: Delacorte.

Brodkin, Karen. 1998. *How Jews became white folks and what that says about race in America.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

BuffyWorld.com. N.d. "BuffyWorld." www.buffyworld.com.

Casper, L. M., and K. Bryson. 1998. *Household and family characteristics March 1998.* US Census Bureau. www.census.gov/prod/3/98pubs/p20-515.pdf.

Casper, L. M., and K. Bryson N.d. *Co-resident grandparents and their grandchildren: Grandparent maintained families.* US Census Bureau. www.census.gov/population/www/ documentation/twps0026/twps0026.html.

Casper, L.M., and J. Fields. 2000. *Americas families and living arrangements: Population characteristics.* US Census Bureau. www.census.gov/prod/2001pubs/p20-537.pdf.

Centerwall, Brandon S. 1992. "Television and violence: The scale of the problem and where to go from here." *Journal of the American Medical Association* 267(22): 3059–63.

Chong, Sylvia Shin Huey. 2005. "Restaging the war: The *Deer Hunter* and the primal scene of violence." *Cinema Journal* 44(2): 89–106.

Chong, Sylvia Shin Huey. Forthcoming. *The Oriental obscene: American film violence and racial phantasmatics in the Vietnam era.* Durham, N.C.: Duke University Press.

Condit, Celeste Michelle. 1990. *Decoding abortion rhetoric: Communicating social change.* Urbana: University of Illinois Press.

Coontz, Stephanie. 1992. *The way we never were: American families and the nostalgia trap.* New York: Basic Books.

Dempsey, John. 2003. "Viewers turn out for 'sex.'" *Daily Variety*, June 25.
Dicker, Rory Cooke, and Alison Piepmeier. 2003. *Catching a wave: Reclaiming feminism for the 21st century.* Boston: Northeastern University Press.
Doty, Alexander. 2000. *Flaming classics queering the film canon.* New York: Routledge.
Elliott, Stuart. 2008. "'Sex and the City' and its lasting female appeal." *New York Times*, March 17.
Everett, Ann. 2001. *Returning the gaze: A genealogy of black film criticism.* Durham, N.C.: Duke University Press.
Fanpop. N.d. "Buffy the vampire slayer." www.fanpop.com/spots/buffy-the-vampire-slayer.
Fan-Sites.org. N.d. "It's about power: Buffy the vampire slayer." http://buffy.fan-sites.org.
Foster, Gwendolyn Audrey. 2005. *Class-passing: Social mobility in film and popular culture.* Carbondale: Southern Illinois University Press.
Gabler, Neal. 1988. *An empire of their own: How the Jews invented Hollywood.* New York: Crown Publishers.
Gamson, Joshua. 1998. *Freaks talk back: Tabloid talk shows and sexual nonconformity.* Chicago: University of Chicago Press.
Gates, Henry Louis. 1994. *Colored people: A memoir.* New York: Knopf.
Gill, Ross. 2003. "From sexual objectification to sexual subjectification: The resexualization of women's bodies in the media." *Feminist Media Studies* 3(1):100–5.
Gill, Ross. 2008. "Postfeminist media culture: Elements of a sensibility." *European Journal of Cultural Studies* 10:147–66.
Gill, R., and E. Herdieckerhoff. 2006. "Rewriting the romance: New femininities in chick lit?" *Feminist Media Studies* 6(4):487–504.
Gledhill, Christine. 1987. *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film.* London: BFI Publishing.
Gramsci, Antonio, Quintin Hoare, and Geoffrey Nowell-Smith. 1971. *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci.* London: Lawrence & Wishart.
Gripsrud, Jostein. 1995. *The Dynasty years: Hollywood television and critical media studies.* London: Routledge.
Grossberg, Lawrence. 1992. *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture.* New York: Routledge.
Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula A. Treichler. 1992. *Cultural studies.* New York: Routledge.
Hall, Stuart. 1973. "Encoding and decoding in the television discourse." Centre for Cultural Studies, University of Birmingham.
Hall, Stuart, Charles Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, and Brian Roberts. 1978. *Policing the crisis: Mugging, the state, and law and order.* London: Macmillan.
Harrison, Kristen. 2000. "The body electric: Thin-ideal media and eating disorders in adolescents." *Journal of Communication* 50:119–43.
Harrison, K., and J. Cantor. 1997. "The relationship between media consumption and eating disorders." *The Journal of Communication* 47:40–67.

Harrison, Taylor, Sarah Projansky, Kent A. Ono, and Elyce Rae Helford. 1996. *Enterprise zones: Critical positions on Star Trek.* Boulder, C.O.: Westview.
Haskell, Molly. 1974. *From reverence to rape: The treatment of women in the movies.* Chicago: University of Chicago Press.
HBO. 2009. *The Wire.* www.hbo.com/thewire/.
Hendershot, Heather. 1998. *Saturday morning censors: Television regulation before the V-chip.* Chapel Hill, N.C.: Duke University Press.
Hendershot, Heather. 2004. *Nickelodeon nation.* New York: New York University Press.
Herzog, Herta. 1941. "On borrowed experience: An analysis of listening to daytime sketches." *Studies in Philosophy and Social Science* 9:65–95.
Hoggart, Richard. 1998. *The uses of literacy.* New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers.
Howie, Gillian, Stacy Gillis, and Rebecca Munford. 2004. *Third wave feminism: A critical exploration.* Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
Jackson, Robert. 2008. "Fade in, crossroads: The Southern cinema, 1890–1940." PhD diss., Department of History, University of Virginia.
Jhally, Sut, and Justin Lewis. 1992. *Enlightened racism: The Cosby Show, audiences, and the myth of the American dream.* Boulder, C.O.: Westview.
Kellner, Douglas. 2006. "Cultural studies and philosophy: An intervention." In *A companion to cultural studies*, edited by T. Miller, pp. 139–53. Oxford: Blackwell.
Kolko, Beth E., Lisa Nakamura, and Gilbert B. Rodman. 2000. *Race in cyberspace.* New York: Routledge.
Lichter, S. Robert, Linda S. Lichter, and Stanley Rothman. 1994. *Prime time: How TV portrays American culture.* Washington, D.C.: Regnery.
Lichter, S. Robert, Stanley Rothman, and Linda S. Lichter. 1986. *The media elite.* Bethesda, M.D.: Adler & Adler.
Lipsitz, George. 1990. *Time passages: Collective memory and American popular culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Livingstone, Sonia. 2003. "Children's use of the Internet: Reflections on the emerging research agenda." *New Media Society* 5:147–66.
Livingstone, Sonia M., and Moira Bovill. 2001. *Children and their changing media environment: A European comparative study.* Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum.
Lotz, Amanda D. 2006. *Redesigning women: Television after the network era.* Urbana: University of Illinois Press.
MacBeth, Tannis M. 1996. *Tuning in to young viewers: Social perspectives on television.* Thousand Oaks, C.A.: Sage.
McCabe, Janet, and Kim Akass. 2006. *Reading* Desperate Housewives: *Beyond the white picket fence.* London: I. B. Tauris.
McMillan, Terry. 1994. *Waiting to exhale.* New York: Pocket.
McMillan, Terry. 1997. *How Stella got her groove back.* New York: Penguin.
McRobbie, Angela. 1991. *Feminism and youth culture: From* Jackie *to* Just Seventeen. Boston: Unwin Hyman.

Metz, Christian. 1974a. *Film language: A semiotics of the cinema.* New York: Oxford University Press.
Metz, Christian. 1974b. *Language and cinema.* The Hague: Mouton.
Metz, Christian. 1976. "The fiction film and its spectator: A metapsychological study." *New Literary History* 8:75–105.
Metz, Christian. 1982. *Imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema.* Bloomington: Indiana University Press.
Meyrowitz, Joshua. 1985. *No sense of place: The impact of electronic media on social behavior.* New York: Oxford University Press.
Montgomery, Kathryn C. 1989. *Target prime time: Advocacy groups and the struggle over entertainment television.* New York: Oxford University Press.
Morley, David. 1980. *The nationwide audience.* London: British Film Institute.
Morley, David, with Charlotte Brunsdon. 1978. *Everyday television: Nationwide.* London: British Film Institute.
Mulvey, Laura. 1975. "Visual pleasure and narrative cinema." *Screen* 16:6–18.
Muscio, Giuliana. 1997. *Hollywood's new deal.* Philadelphia: Temple University Press.
Ono, Kent A. 2005. *A companion to Asian American studies.* Malden, M.A.: Blackwell.
Ono, Kent. 2008. *Asian Americans and the media.* London: Polity.
Packard, Lucile. 1991. *The future of children.* Los Altos, C.A.: Center for the Future of Children.
Pectora, Norma Odom, Mohn P. Murray, and Ellen Wartella. 2007. *Children and television: Fifty years of research.* Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum.
Press, Andrea Lee. 1991. *Women watching television: Gender, class, and generation in the American television experience.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Press, Andrea L. In press. "Feminism? That's so seventies!" In *New femininities: Postfeminism, neoliberalism and subjectivity*, edited by C. M. Scharff and Ros Gill. London: Palgrave.
Press, Andrea Lee, and Elizabeth R. Cole. 1999. *Speaking of abortion: Television and authority in the lives of women.* Chicago: University of Chicago Press.
Press, Andrea Lee, and Terry Strathman. 1993. "Work, family, and social class in television images of women: Prime-time television and the construction of postfeminism." *Women and Language* 16:7–15.
Reger, Jo. 2005. *Different wavelengths: Studies of the contemporary women's movement.* New York: Routledge.
Riggs, Marlon. 1992. *Color adjustments: Black in prime time.* Motion picture, 86 min. San Francisco: California Newsreel.
Rogin, Michael Paul. 1992. "Blackface, white noise: The Jewish jazz singer finds his voice." *Critical Inquiry* 18:417–53.
Rogin, Michael Paul. 1996. *Blackface, white noise: Jewish immigrants in the Hollywood melting pot.* Berkeley: University of California Press.
Rosen, Marjorie. 1973. *Popcorn venues: Women, movies, and the American dream.* New York: Coward, McCann and Geoghegan.

Russo, Vito. 1981. *The celluloid closet: Homosexuality in the movies.* New York: Harper & Row.
Ryan, Alan. 1997. *John Dewey and the high tide of American liberalism.* New York: Norton.
Schwichtenberg, Cathy. 1992. *The Madonna connection: Representational politics, subcultural identities, and cultural theory.* Boulder, C.O.: Westview Press.
Showtime. (2009). *The L Word.* www.sho.com/site/lword/home.do.
Singer, Dorothy G., and Jerome L. Singer. 2001. *Handbook of children and the media.* Thousand Oaks, C.O.: Sage.
Spigel, Lynn. 1992. *Make room for television.* Chicago: University of Chicago Press.
Spigel, Lynn. 1995. "From the dark ages to the golden age: Women's memories and television reruns." *Screen* 36:16–33.
Spigel, Lynn, and Denise Mann. 1992. *Private screenings.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Taylor, Ella. 1989. *Prime time families: Television culture in post-war America.* London: University of California Press.
Tushnet, Rebecca. 2000. "Copyright as a model for free speech law." *Boston College Law Review* 42:1–79.
Valdivia, Angharad N. 1995. *Feminism, multiculturalism, and the media: Global diversities.* Thousand Oaks, C.O.: Sage.
Valdivia, Angharad N. 1996. "Rosie goes to Hollywood: The politics of representation." *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 18:129–41.
Valdivia, Angharad N. 2004. "Latina/o communication and media studies today: An introduction." *The Communication Review* 7:107–12.
Valdivia, Angharad N. 2008. *Latina/o communication studies today.* New York: Peter Lang.
Vidmar, Neil, and Milton Rokeach. 1974. "Archie Bunker's bigotry: A study in selective perception and exposure." *The Journal of Communication* 24:36–47.
VIP Limited Partnership. 2002. "Buffy the vampire slayer official mechandise." www.thebuffyfanclub.com.
Walker, Rebecca. 1992. "Becoming the third wave." *Ms.*, January–February.
Walker, Rebecca. 1995. *To be real: Telling the truth and changing the face of feminism.* New York: Anchor.
Walsh, Andrea S. 1984. *Women's film and female experience, 1940–1950.* New York: Praeger.
Walters, Suzanna Danuta. 2001. *All the rage: The story of gay visibility in America.* Chicago: University of Chicago Press.
Watkins, S. Craig. 1998. *Representing: Hip hop culture and the production of black cinema.* Chicago: University of Chicago Press.
Wikipedia. N.d.-a. "Cinema of the United Kingdom." http://en.wikipedia.org/wiki/cinema_of_the_United_Kingdom.
Wikipedia. N.d.-b. "Do the right thing." http://en.wikipedia.org/wiki/Do_the_right_thing.
Wikipedia. N.d.-c. "Third-wave feminism." http://en.wikipedia.org/wiki/Third_Wave_feminism.

Williams, Raymond. 1958. *Culture and society, 1780–1950.* New York: Columbia University Press.
Williams, Raymond. 1961. *The long revolution.* New York: Columbia University Press.
Williams, Raymond. 1966. *Communications.* London: Chatto & Windus.
Williams, Raymond. 1976. *Keywords: A vocabulary of culture and society.* New York: Oxford University Press.
Williams, Raymond. 1991. "Base and superstructure in Marxist cultural theory." In *Rethinking popular culture: Contemporary perspectives in cultural studies*, edited by C. Mukerji and Michael Schudson. Berkeley: University of California Press.
Wilson, Leah. 2005. *Welcome to Wisteria Lane: On America's favorite desperate housewives.* Dallas, T.X.: BenBella.