مركز دراسات الوحدة العربية

الصورة والجسد

دراسات نقدية في الإعلام المعاصر

الدكتور محمد حسام الدين إسماعيل

الصورة والجسد

دراسات نقدية في الإعلام المعاصر

منتدى سور الأزبكية
www.books4all.net

الفهرسة أثناء النشر ـ إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

إسماعيل، محمد حسام الدين

الصورة والجسد: دراسات نقدية في الإعلام المعاصر / محمد حسام الدين إسماعيل.

٢٥٤ ص.

ببليوغرافية: ص ٢٣٣ ـ ٢٣٩.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-174-0

١. الإعلام العربي. ٢. وسائل الاتصال الجماهيري. ٣. الصحافة. ٤. الإعلام الغربي. ٥. الحداثة. أ. العنوان.

070.1

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣
الحمراء ـ بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ ـ لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت
فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)
e-mail: info@caus.org.lb
Web Site: http://www.caus.org.lb

حقوق الطبع والنشر والتوزيع محفوظة للمركز

الطبعة الأولى

بيروت، كانون الثاني/ يناير ٢٠٠٨

إهـــــداء

إلى زوجتي الحبيبة

كنت «**هبة**» الله «**الهادي**» سبحانه وتعالى لي لاحتمال قلق الحياة وغموضها، ولتحمل غلبة المادي على الروحاني إلى حين!

www.books4all.net

منتدى سور الأزبكية
www.BooksHall.net

المحتويـــــــات

خلاصـــة تنفيذيـــة ١١

تقديـــم ٣٣

الفصل الأوّل : الإعلام وما بعد الحداثة :
صعود الصورة وسقوط الكلمة ٣٥

تمهيـد ٣٧

أولاً : تيار ما بعد الحداثة ٤٤

١ ـ التأصيل التاريخي ٤٤

أ ـ مرحلة ما قبل الحداثة ٤٤

ب ـ حداثة التنوير ٤٦

ج ـ أصوات المعارضة ٤٩

د ـ نهاية الحداثة ٥٢

٢ ـ تعريف ما بعد الحداثة ٥٣

٣ ـ أسباب الوجود ٥٧

أ ـ الأسباب الاقتصادية ٥٧

ب ـ الأسباب الفكرية ٦١

٤ ـ مصفوفة قيم ما بعد الحداثة ٦٦

ثانياً : القيم ما بعد الحداثية في وسائل الإعلام الغربية ٦٩
١ ـ الصحافة المكتوبة ٦٩
٢ ـ الصورة الصحافية ٧٤
أ ـ الإنتاج الرقمي للصورة في عصر العولمة ٧٤
ب ـ الصورة كدليل على المناخ الثقافي ما بعد الحداثي ٧٧
ج ـ حرب الخليج : حرب ما بعد حداثية ٧٨
٣ ـ التليفزيون ٨٢
أ ـ الأخبار والبرامج الحوارية ٨٣
ب ـ الدراما التليفزيونية ٨٦
ج ـ الأغاني المصورة ٩١
٤ ـ الإعلانات ٩٥
٥ ـ الإنترنت وتكنولوجيا الواقع الافتراضي ١٠١
أ ـ إشكالية الحقيقة ١٠٢
ب ـ إشكالية الذات ١٠٣
ج ـ إشكالية الحكايات في الفضاء الإلكتروني ١٠٤
د ـ الواقع الافتراضي : نفي الإنسان ١٠٤
● ملاحظات منهجية وإجرائية على دراسات ما بعد الحداثة في الإعلام ١٠٨
ثالثاً : مستقبل ما بعد الحداثة ١١١
١ ـ نقد ما بعد الحداثة ١١١
أ ـ المنظور الديني المسيحي ١١١
ب ـ المنظور الديني الإسلامي ١١٥
ج ـ المنظور الحداثي ١١٨
٢ ـ هل هناك مستقبل لتيار ما بعد الحداثة؟ ١٢٢

٣ ـ تأثير قيم ما بعد الحداثة على إعلام العالمين العربي والإسلامي ١٢٧

الفصل الثاني : الأغاني المصورة العربية المعاصرة: الفصام الثقافي وتأثير العولمة ١٣١

تمهيد ١٣٣

أولاً : تجلي الثقافة الكوكبية: الأغاني المصورة، والتنمية، وجماليات السلعة ١٣٦

ثانياً : الأغاني المصورة بين النزعة الاستهلاكية والطبقة الرأسمالية العابرة القومية ١٤٠

ثالثاً : النزعة التجارية للقنوات الموسيقية الخاصة ١٤٨

رابعاً : ابن خلدون والشكل ما بعد الحداثي للأغاني المصوّرة ١٥١

خامساً : الأغاني المصورة بين «الباستيش» والفصام الثقافي ١٥٤

سادساً : الإسلام وأدوار النوع: هل ثقافتنا دائرة مغلقة؟ ١٦١

سابعاً : الأغاني المصوّرة: النموذج العصري لليالي «ألف ليلة وليلة» ١٦٨

الفصل الثالث : الاقتصاد السياسي لثقافة الصورة: العارضات الفائقات النجومية نموذجاً ١٧٣

تمهيد ١٧٥

أولاً : من مشجب المعاطف إلى السوبر موديل ١٧٧

ثانياً : السوبر موديل كنجمة ١٨٣

ثالثاً : سوبر موديل واقعية أكثر من الواقع ١٨٥

رابعاً : الاقتصاد السياسي للجمال الأنثوي ١٨٧

الفصل الرابع : التحليل الثقافي للعري الإعلامي ١٩٥

تمهيد ١٩٧

أولاً : تاريخ العري الإنساني: رؤى ثقافية ٢٠٠

١ ـ العري في مصر القديمة ٢٠١
٢ ـ العري في الحضارة الإغريقية القديمة ٢٠٢
٣ ـ الإمبراطورية الرومانية والعري ٢٠٤
٤ ـ العري في الهند القديمة ٢٠٦
٥ ـ العري في الحضارة العربية الإسلامية ٢٠٧
ثانياً : النزعة الطبيعية : العري المتفلسف ٢٠٨
ثالثاً : العري في وسائل الإعلام : رؤية تاريخية تطورية ٢١٣
١ ـ العري في الفنون التشكيلية ٢١٣
٢ ـ العري في السينما ٢١٥
٣ ـ العري في التليفزيون ٢٢٠
٤ ـ العري في الإعلانات ٢٢٦
٥ ـ العري في ألعاب الفيديو ٢٢٨
٦ ـ العري وشبكة الإنترنت ٢٣٠
المراجـــع ٢٣٣
فهـــرس ٢٤١

www.books

خلاصـــــة تنفيذيـــــة

يشتمل هذا الكتاب على أربعة فصول:

الأول بعنوان «الإعلام وما بعد الحداثة»، وهو يرصد الظروف الاقتصادية والفكرية والتقنية وراء صعود الصورة وسقوط الكلمة بدءاً من المجتمعات الغربية وحتّى مجتمعاتنا العربية الإسلامية... تلك الظروف التي تشكل المشهد الإعلامي الكوكبي الراهن.

والثاني عن «الأغاني المصورة العربية المعاصرة: الفصام الثقافي وتأثير العولمة»، وهو يقدّم تحليلاً ثقافياً لواقع اقتصادي وسياسي عربي راهن أنتج نوعاً ما من الفن يخدر الجماهير في لحظة تاريخية معينة.

والثالث يتناول «الاقتصاد السياسي لثقافة الصورة» مطبقة على نموذج العارضات الفائقات النجومية، هاتيك الفتيات الجميلات اللاتي يقدمن نموذجاً للجمال تقف الرأسمالية العابرة القومية من ورائه ليكون أداة من أدواتها للتحكم والسيطرة الاجتماعية.

أما **الرابع**، فموضوعه «التحليل الثقافي للعري الإعلامي»، ويذهب إلى أن الثقافة بوصفها مجموعة من الممارسات المجتمعية عبر التاريخ قد أثرت على نحو مباشر ولا يقبل الشك في العري الذي تقدّمه وسائل الإعلام المختلفة، وذلك عبر التطور التاريخي لهذه الوسائل الإعلامية.

الفصل الأول: «الإعلام وما بعد الحداثة: صعود الصورة وسقوط الكلمة»

هو فصل نقدي عن الدور الذي تؤديه وسائل الإعلام الغربية في المجتمعات

الرأسمالية المتقدمة، وهي دراسة عن القيم التي تحملها هذه الوسائل ويتم تداولها من خلالها لتصل إلى أقصى أطراف المعمورة، وهي بعد ذلك تبحث في الطريقة التي تشكل بها وسائل الإعلام أوجه الحياة النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمعات الغربية، وهي ـ بهذا المعنى ـ مراجعة نقدية للرأسمالية الغربية المعاصرة في زمن العولمة ونوع المجتمعات التي أفرزتها.

وهو فصل يسير على درب الدراسات النقدية في الإعلام التي ترى أن وظيفة وسائل الإعلام هي مساعدة أصحاب السلطة في المجتمع على فرض نفوذهم والعمل على دعم الوضع القائم، ولذا فهذه الوسائل مسؤولة عن انتشار نمط معين من الثقافة الجماهيرية بديلاً من الثقافة الراقية، كما رأت مدرسة فرانكفورت من قبل أن الثقافة الجماهيرية ذات الطابع التجاري كانت الوسيلة الأساسية التي مكنت الاحتكارات الرأسمالية من تحقيق النجاح في هذا المجال.

تحددت مشكلة هذا الفصل في التأصيل التاريخي لمفهوم ما بعد الحداثة، ومحاولة تعريفه، وتبيان مصفوفة المقولات النظرية لحركة ما بعد الحداثة، والتي تحوي القيم، ثمّ التعرف على أي مدى ظهرت هذه القيم في وسائل الإعلام الغربية الكوكبية، تلك القيم التي كانت وراء صعود ثقافة الصورة وتداعي ثقافة الكلمة، ومن ثمّ بعد ذلك نقد المفهوم بشرح مدى مساهمته في العلم الاجتماعي وتأثير هذه القيم على العالمين العربي والإسلامي.

١ ـ المبحث الأول

عالج المؤلّف في المبحث الأوّل «تيار ما بعد الحداثة» متمثلاً في التأصيل التاريخي بدءاً من مرحلة ما قبل الحداثة، ثمّ حداثة التنوير مروراً بالأصوات المعارضة لها وحتّى نهاية الحداثة. ثمّ رصد تعريفات ما بعد الحداثة موضحاً أسباب وجودها الاقتصادية وأبرزها سيطرة الطبقة الرأسمالية العابرة القومية على مقدرات العالم، وكذا الأسباب الفكرية متمثلة في: الثقافة المضادة ـ تحولات مدرسة فرانكفورت ـ أزمة المثقفين في الغرب ـ أزمة علم الاجتماع.

في المبحث نفسه رصد المؤلّف مصفوفة قيم ما بعد الحداثة، ونظراً إلى أهميتها نعرض لها هنا تفصيلاً:

أ ـ النسبية الاجتماعية (Social Relativity): لا توجد المعاني أو الأخلاقيات أو الحقيقة بشكل موضوعي في العالم، ولكن يكونها المجتمع، ولذلك لا يمتلك

أحد الحقيقة المطلقة أو جوهر معرفة الأشياء، كما إنَّ الاتفاق بين البشر أفضل من معرفة الحقيقة.

ب ـ الحتمية الثقافية (Cultural Determinism): تشكل القوى الاجتماعية الأفراد بالكامل، وتحدد اللغة بشكل خاص ما الذي نفكر فيه، إذ إننا محبوسون في «سجن من اللغة»، وعلى ذلك فإن الهوية ليست فردية، ولكنها جماعية أو اجتماعية، ولهذا لا بُدَّ لإنسان ما بعد الحداثة من أن يتكيف مع الآخر المختلف معه ثقافياً، من دون أن يكون ذلك مدعاة لتسييد نموذج ثقافي وحيد على أن يحتفظ كلاهما في الوقت نفسه باختلافه في إطار التفاهم المشترك، وكذلك تستبعد ثقافة ما بعد الحداثة أن يكون هناك ما يطلق عليه ثقافة المركز لإيمانها بإيجابية الاختلافات بين البشر.

ج ـ رفض النزعة الإنسانية (The Rejection of Humanism): لقد تمّت إساءة فهم قيم التقدّم، والسيطرة على الطبيعة، وأولوية الإنسان، إلى حد فقدها، فليست هناك أممية إنسانية طالما تشكل كلّ ثقافة حقيقتها الخاصة. القيم الإنسانية الحداثية هي أدوات للقهر والاستعباد والجريمة ضدّ الطبيعة وضد الآخر الثقافي. لذلك، لا بُدَّ من أن تقوّي كلّ مجموعة نفسها لتؤكد على قيمها وتأخذ مكانها مع المجموعات الأخرى من دون مفاضلة.

د ـ إنكار الميتافيزيقا والأديان (Denial of Metaphysics and Religions): ترفض ما بعد الحداثة وجود معايير علوية مفارقة للواقع الإنساني (Transdental)، والتي تدّعي لنفسها القدرة على الحكم والاختيار بين القيم المختلفة، كما إنّه ليست هناك مطلقات، وحتى لو وجدت فإننا لا نستطيع الوصول إليها طالما نحن عبيد لثقافتنا ومسجونون في لغتنا.

هـ ـ رفض الأنساق المغلقة (The Rejection of Meta-narratives): ترفض ثقافة ما بعد الحداثة الحكايات الكبرى أو الخطابات الكلية التي تقوم بعمليات توحيد مستمرة لما هو متعدد، كالخطابات الدينية والاشتراكية والتنوير، ويتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الخطابات المفتوحة، المرحة والطموحة، المؤسسة على تجارب شخصية لتكوين خطاب مؤلّف من شظايا أو تكوين أيديولوجية التصدع التي تعمد إلى حلّ وفضّ ما هو كلي. وقد انعكس ذلك على رؤية الذات، فيراها مفكرو ما بعد الحداثة متعددة، مفككة، متشظية تسائل نفسها باستمرار.

و ـ رفض العقلانية (The Rejection of Reason): ترى حركة ما بعد الحداثة أن العقلانية والنزوع إلى موضعة الحقيقة (أي جعلها موضوعية) هي مجرد أقنعة للقوى الاجتماعية، فالقبول الاجتماعي يتحقق من إخفاء الذات في جماعة أكبر، وفي سياق هذا الرفض للعقلانية تحثّ حركة ما بعد الحداثة على إطلاق العنان للمشاعر الأمينة والغرائز الطبيعية والتأسيس للذاتية وتطوير انفتاح ثوري على الوجود برفض تطبيق أي نظام على حياة الفرد.

ز ـ رفض كلية المعرفة (Anti-universality of Knowledge): ترفض حركة ما بعد الحداثة مقولات الحداثة التي تؤكد على أن العلم هو السبيل الوحيد للمعرفة، أو أن العلم محايد؛ لأنها ـ من وجهة نظرهم ـ تغفل المحتوى السياقي للمعرفة، فالنظرية الاجتماعية تستمد قوتها الجبرية ومنطقها بسبب أنّها تعدّ جزءاً من التقاليد الاجتماعية والثقافية، وعلى ذلك فإن الحقائق والمعارف الجمالية والأخلاقية تستمد قوتها من ثقافات محددة، وعلى هذا فإن الفن والدين هما رافدان هامان للمعرفة من دون الادعاء بأفضلية دين على آخر أو احتكار دين ما الحقيقة المطلقة.

ح ـ تفسير كلّ شيء من خلال القوة (Power Reductionism): كلّ المؤسسات الإنسانية والقيم الأخلاقية والإبداع ما هي إلا تعبيرات وأقنعة للإرادة الأولية للقوة، ولا يوجد يقين حقيقي إلا يقين الجسد، لأنه المُكوّن الأولي والأساسي للقوة.

ط ـ نقد غير ثوري للنظم القائمة (Non- revolutionary Critique of the Existing Order): يجب أن يختفي المجتمع الحداثي بعقلانيته ونظامه ونظرته الأحادية إلى الحقيقة، ولا بُدَّ من أن توضع التكنولوجيا الحديثة، خاصة في مجال الاتصال والإعلام، في خدمة تعددية الحقيقة بدلاً من استخدامها في قهر الإنسان، ويتم ذلك بتفكيك خطاب أي سلطة دينية أو سياسية أو اجتماعية ولكن من دون عنف.

ي ـ استحالة التحديد (Impossibility of Determination): تركز حركة ما بعد الحداثة على اتساع الوعي البشري نتيجة لتكنولوجيا الاتصال بما لا يمكن معه تحديد المعرفة بشيء معين في نموذج صوري للحقيقة، ومن هنا أصبح الوعي عبارة عن معلومات، والتاريخ عبارة عن أحداث، وعلى كلّ جماعة أن تضفي المعنى الذي تريده على المعلومات وعلى الأحداث.

٢ ـ المبحث الثاني

في المبحث الثاني «القيم ما بعد الحداثية في وسائل الإعلام الغربية» عرض المؤلّف تَمثّلات مصفوفة قيم ما بعد الحداثة كما ظهرت في الدراسات الإعلامية التي تناولت: الصحافة المكتوبة، والصور، والتليفزيون، والإعلانات، والإنترنت، وتكنولوجيا الواقع الافتراضي، وهي على نحو موجز كالآتي:

أ ـ الصحافة المكتوبة

بما أن لِكُلّ جماعة عرقية أو إثنية أو دينية حقيقتها المختلفة، فقد انتعشت أساليب الكتابة الذاتية للتعبير عن رؤى جماعات السود والهسبانكس والآسيويين ومشاكلهم في الولايات المتحدة، هذا بجانب استخدام جماعات النسوية (Feminists) تكنيكات (الصحافة الجديدة) للتمرد على الهيمنة الذكورية وإيضاح الحقيقة النسوية التي فقط تراها عين المرأة المختلفة عن نظرة الرجل المحدقة (Male Gaze)، وكذلك فعلت جماعات اللواط والسحاق في الولايات المتحدة لإيضاح حدث ما من وجهة نظر الشواذ الذين لهم «حقيقة» خاصة بهم في الوقت الذي نزع فيه سلاح هذا التيار الذي كفّ عن مقاومة الرأسمالية المتوحشة والاغتراب الذي تفعله الثقافة الاستهلاكية.

وقد انتقلت هذه النسخ المطبوعة إلى الإنترنت لتؤسس لمعنى الذاتية والتشظي وتعدد «الحقائق»، كما سيتم توضيحه حين التعرض لتمثل قيم ما بعد الحداثة في الإنترنت.

إذاً ظهرت قيم ما بعد الحداثة في الصحافة المطبوعة في الغرب الرأسمالي، خاصة الولايات المتحدة، وعلى رأسها: النسبية الاجتماعية، والحتمية الثقافية، إذ إن لِكُلّ جماعة «حقيقتها» الخاصة، فضلاً عن نسبية المعايير والأخلاقيات بالتبعية، وهو ما ساعد على تشظّي وتفكك المجتمع الأمريكي.

ب ـ الصورة الصحافية

ـ فارقت الصورة المعنى الحداثي الذي ساد الثقافة الغربية كدليل على الحقيقة، وانتقلت إلى فضاء ما بعد حداثي، لتسبح حرة من دون معنى محدد، وليتم إضفاء معانٍ كثيرة عليها في سياقات ثقافية مختلفة تؤسس لمعنى الحتمية الثقافية ورفض ثقافة مركزية مهيمنة، ولمعنى استحالة التحديد.

ـ رأى نقاد ما بعد الحداثة أن الصورة المعالجة بتقنيات (الفوتومونتاج) هي سبيل تتحوز جماعات ثقافية أو عرقية أو طبقية قوة في مجتمع رأسمالي متوحش، وتتحوز المرأة قوة ضدّ الرجل بحداثته المهيمنة، وهي تعكس تحدياً للسلطة بكافة أنواعها، كما إنّها معبرة عن سقوط الأفكار الكبرى لحداثة التنوير والاشتراكية.

ـ عبرت الصورة ما بعد الحداثية عن الرغبات الإنسانية العميقة لحيازة القوة، حيث تمّ «استغلالها» في الدعاية البريطانية والأمريكية في حرب الخليج لـ «قتل» الحقيقة، ولتقدّم مفاهيم زائفة عن «حرب نظيفة» لم تحدّث أبداً، والجذر ما بعد الحداثي هنا هو تفسير كلّ شيء من خلال القوة.

ـ أطلقت الصورة ما بعد الحداثية العنان للتعبير عن الغرائز الطبيعية بانفجار صناعة (البورنوغرافي) وللاستخدام العميم لأجساد النساء والرجال في الصحافة المتخصصة المعتمدة على الخدمات الاستهلاكية فيما كانت تؤسس لمعان مثل رفض العقلانية وسقوط الإنسان في وهدة التفسير الغريزي للحياة في عصر ما بعد الحداثة.

ـ فقدت الصورة ما بعد الحداثية المعنى عندما «اختطفتها» الطبقة الرأسمالية العابرة القومية لاستخدامها كمعبر فقط عن المكانة، وعندما ظهرت على السلع الاستهلاكية كالملابس والأحذية والحقائب لتشير إلى شركة أو بيت أزياء راق دونما معنى تقريباً.

ج ـ التليفزيون

ـ التداخل بين الأنواع الموسيقية باستخدام أسلوب الباستيش أو الكولاج يعكس رغبة في التعايش مع الآخر الثقافي مؤسسة لحق الاختلاف ومتجاوزة إياه لرؤية أثره في الذات التي أصبحت مفككة ومتشظية.

ـ تكسر المشاهد والموسيقى المصاحبة للأغاني المصورة الثقافي إلى الطبيعي، فهي لا ترى في الموسيقى أي معنى لنزعة جادة تناقش مشكلات الإنسان المعاصر، بل هي تعبر عن حيرته وضياعه بالإعلاء من شأن الهروب من وهم الحداثة بالممارسات الجنسية وتقديم «أورغازم» بصري وسمعي معتبرة إياه سقف الفعل في عصر ما بعد الحداثة.

ـ الأغاني المصورة لا تثق في وجود معايير علوية نبيلة، لذلك تنحو كلماتها لتمجيد العدم نازعة القداسة عن أي شيء.

ـ إطلاق الأغاني للمشاعر المكبوتة يصاحبه نفي للعقلاني ولتقديم معنى لأي شيء في الحياة، ولذلك فإن كلمات هذه الأغاني تستأهل دراسة مستقلة لتحديد شبكة الألفاظ أو حقول الدلالة للأغراض الشعرية لهذه الأغنيات.

ـ سكتت الأغاني المصورة عن نقد النظم السياسية القائمة بشكل مباشر، كما فعلت الأغاني التي صاحبت حرب فيتنام في نهاية الستينيات وأوائل السبعينيات في الولايات المتحدة. وركزت على السلطات الأخرى كالأب في المنزل، والمدرس في المدرسة، والأبيض بالنسبة إلى بقية الأجناس، والرجل بالنسبة إلى المرأة.

ـ تعكس بعض الأغاني الحنين إلى الماضي عن طريق الباستيش، ولذا فهي تنقد الواقع بشكل غير مباشر ومن دون تقديم بديل.

د ـ الإعلانات

على صعيد المحتوى، بينما زادت نسبة المشاهد الجنسية والإباحية في الأفلام والأغاني المصورة بما يؤثر على الروحانية الشرقية، فقد احتفظت الإعلانات بمشاهد «نظيفة» لا تصدم المشاهد الشرقي، وهو ما جعل رسائلها أكثر قبولاً وإقناعاً.

وهي كلها معان تشير إلى سمة ما بعد حداثية، وهي (الحتمية الثقافية) التي لا يسود فيها نموذج ثقافي على آخر؛ لأن ذلك يخدم الطبقة الرأسمالية العابرة القومية التي تستطيع ـ بفضل هذه السمة ـ إيجاد نوع من التمفصل بين الكوكبي والمحلي.

هـ ـ الإنترنت وتكنولوجيا الواقع الافتراضي

ـ ساعدت وسائل الإعلام التكنولوجيا الحديثة على «تعددية» الحقيقة التي تعدت العالم الواقعي إلى عالم افتراضي معتمد على الخيال الذي تصنعه هذه الوسائل.

ـ أفل عصر الأنساق الكبرى الحداثية التي تضع الإنسان في مركز الاهتمام ومركز الخطاب في الغرب عندما حلت التكنولوجيا محلّه، وهو ما أثر في رؤية الذات لنفسها على أنّها مفككة ومتشظية.

ـ يمتلئ الفضاء المعلوماتي والإعلامي للوسائل الجديدة بمضامين تركز على التفسير الغريزي للحياة، مما يعني رفض للعقلانية الحداثية مثل مواقع

البورنوغرافي وجنس الوب، ليمتد ذلك إلى واقع افتراضي جنسي تسعى إليه هذه التكنولوجيات.

ـ تكنولوجيا الواقع الافتراضي التي تعكس الهروب من الحاضر وثقله إلى الماضي أو إلى المستقبل تعبر عن شك عميق في إمكانية مساهمة التكنولوجيا في تحسين واقع الإنسان الغربي المعاصر.

ـ فضاء الإنترنت يمثل فضاء للديمقراطية يتم فيه نقد النظم القائمة دونما مساهمة كبيرة في تغيير ثوري لها.

٣ ـ المبحث الثالث

في **المبحث الثالث** «مستقبل ما بعد الحداثة» أجاب المؤلّف عن سؤالين:

أ ـ السؤال الأول: هل هناك مستقبل لتيار ما بعد الحداثة؟ وقد رأى أنّه في المستقبل المنظور سنرى تمثلات كثيرة لأفكار ما بعد الحداثة وقيمها، وستظهرها وسائل الإعلام الكوكبية.

وهذا التقرير ـ في تصوره ـ مؤسس على سببين: **الأوّل** اقتصادي، **والثاني** سياسي.

(١) **السبب الاقتصادي**: يتمثل في الاحتكار شبه الكامل للطبقة الرأسمالية العابرة القومية لقوى الإنتاج وعلاقاته، فحتى وإن شهد العالم ركوداً اقتصادياً كالذي يمرّ به الآن، فإن قوى الرأسمالية المتأخرة ستسعى إلى استعادة عافيتها التي اكتسبتها في سنوات التسعينيات من القرن الماضي لتستمر عمليات الخصخصة والاندماج والتشبيك، وهي آليات عملية العولمة، وذلك في غيبة بديل تنموي واضح لبقية العالم.

والرأسمالية الكوكبية هي التي تنتج كلّ من تكنولوجيا وسائل الاتصال والإعلام، وكذا المضامين التي تثبتها هذه الوسائل بداية من الإعلانات حتّى الأغاني والأفلام والمسلسلات، والتي ستحتفي بالطبع بالتفسير الغريزي للحياة، ونفي العقلاني، وتفسير كلّ شيء من خلال القوة الحتمية الثقافية التي ستمفصل المحلي مع الكوكبي وبقية مصفوفة ما بعد الحداثة التي ذكرها المؤلف في ثنايا الدراسة.

إن كُلّ التيارات الناقدة لثقافة ما بعد الحداثة التي عرض لها المؤلّف، وإن

اهتم بعضها بتوضيح الجذر الاقتصادي الذي يصنع المنطق الثقافي لدى الرأسمالية المتأخرة ممثلاً في تيار ما بعد الحداثة وقيمه، إلا أنها كلها لم تقدّم بديلاً لهذه الرأسمالية العابرة للقومية، وهو ما أسماه المؤلّف في دراسة سابقة له بأزمة الفكر التنموي البديل من الرأسمالية المتأخرة أو رأسمالية الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، هذا الفكر البعيد عن إمكانية التطبيق في المستقبل المنظور على الأقل.

(٢) **السبب السياسي**: هو سعي الولايات المتحدة الأمريكية للوصول إلى «الإجماع الإمبراطوري المعبود»، أي الإجماع العالمي أو الكوكبي بأن الولايات المتحدة هي الإمبراطورية المنفردة في العالم في القرن الحادي والعشرين، وقبول دورها المهيمن سياسياً على العالم كشرطي ووسيط للنزاع لا تردّ كلمته، أي اعتبار هذه الهيمنة شيئاً إيجابياً يُسبّح به. وبالطبع، لن ترضى بقية دول العالم ذلك، وهو ما سيستدعي القوة الأمريكية لتحقيق هذا الإجماع قسراً، وهو أيضاً ما سيجعل أفكار بنجامين باربر في كتابه: **الجهاد ضدّ عالم ماك** مسوغة ومقبولة، إذ ستزداد مقاومة بعض الدول وبعض الجماعات لهذا الإجماع الإمبراطوري الذي يصبّ في مصلحة «عالم ماك»، عالم الطبقة الرأسمالية العابرة القومية.

وعلى الجبهتين المتحاربتين: جبهة «الجهاد»، وجبهة «عالم ماك» ستنتعش القيم ما بعد الحداثية المؤسسة والمروّجة لـ: النسبية الاجتماعية، والحتمية الثقافية، ونفي العقلاني، وتفسير كلّ شيء من خلال القوة، واستحالة تحديد أي شيء.

ب ـ السؤال الثاني: هل لقيم ما بعد الحداثة تأثير في إعلام العالمين العربي والإسلامي؟

رأى المؤلف أن هناك أسباباً تجعلنا نرجح بمقتضاها وجود تأثير لقيم ما بعد الحداثة في إعلام العالمين العربي والإسلامي، وهي:

ـ اقتناع أغلب النخب السياسية والاقتصادية في العالمين العربي والإسلامي بعمليات الخصخصة والاندماج والتشبيك كطريق تنموي شبه وحيد في غياب بدائل عملية أخرى، وهي عمليات العولمة التي طالت الإعلام بدخول عدد كبير من المستثمرين في مجال الإعلام الفضائي في شكل قنوات تليفزيونية خاصة، وكذا دخول بعض أباطرة الإعلام الكوكبي للاستثمار في الدول العربية والإسلامية. وعلى رأسهم روبرت ميردوخ وشركته نيوزكوربوريشن، خاصة في جنوب شرقي آسيا، وشركة فياكوم ومجموعتها (Show Time) في الشرق الأوسط.

ـ حالة التبعية التاريخية للغرب، وهي التي تطال في العالمين العربي والإسلامي كافة أشكال الإعلام من شكل برامج التليفزيون إلى التبعية الأكاديمية في جامعات ومعاهد الإعلام.

ـ تشابه قيم ما قبل الحداثة (الحالة التي يمكن أن توصّف العالمين العربي والإسلامي) مع قيم ما بعد الحداثة في كثير من سماتها: الحتمية الثقافية ومقابلها في العالمين العربي والإسلامي: الهوية والخصوصية؛ ورفض النزعة الإنسانية ومقابلها في العالمين العربي والإسلامي: عدم الوصول إلى النزعة الإنسانية التي تضع الإنسان في قلب الخطاب الثقافي والممارسات الاجتماعية؛ ورفض العقلانية ورفض كلية المعرفة العلمية ومقابلها تدين في العالمين العربي والإسلامي: الفوضى السياسية والاجتماعية وعدم احترام القانون؛ ونقد غير ثوري للنظم القائمة، ويقابلها في العالمين العربي والإسلامي: يأس المثقفين الليبراليين واليساريين من الإصلاح.

ولهذا نستطيع أن نضع أجندة بحثية مبدئية ذات ثلاثة أبعاد نرصد من خلالها التأثير:

ـ **البعد الأوّل** يدرس المضمون: نستطيع أن نرصد عشرات الأمثلة في وسائل الإعلام المختلفة التي يبدو فيها التأثير بقيم ما بعد الحداثة:

(١) الصحافة المكتوبة:

ـ رفض الأنساق الكبرى، والاحتفاء بالذاتية والتفسير الغريزي للحياة (تعتبر الصحافة الخاصة في العالم العربي مثالاً جيداً للتطبيق).

ـ التأكيد على الحتمية الثقافية (يعد الجدل الصحافي الذي ظهر في أعقاب نظرية هانتنغتون «صراع الحضارات» مثالاً جديراً بالتطبيق).

(٢) التليفزيون:

ـ البرامج الحوارية في القنوات الخاصة العربية التي تسودها اللاعقلانية والديماغوجية هي محاكاة للبرامج الحوارية الغربية التي تمثل شكلاً ما بعد حداثي لمحتوى ما قبل حداثي.

ـ البرامج الإخبارية العربية التي تحتفي بالذاتية تمثل نقداً غير ثوري للأنظمة العربية.

ـ الأغاني المصورة العربية باستعارتها الشكل ما بعد الحداثي في التصوير والإخراج، وهو الشكل المولع بنفي العقلاني والتفسير الغريزي للحياة. ويعتبر هذا المضمون هو الأبرز في التأثير ما بعد الحداثي، حيث تتم استعارة الأزياء وشكل الموديل (Model) أو الراقصات والراقصين وطريقة التصوير وتكنيكات الباستيش والكولاج.

ـ الأفلام والمسلسلات التي تحوي قيم صعوبة الوصول إلى الحقيقة أو العدل، أو التي يطلق فيها العنان للتعبير عن المشاعر الصادقة، والغرائز الطبيعية بما يصدم عقائد المجتمع.

ـ استخدام اللغة الإنكليزية في مضامين القنوات الفضائية العربية.

(٣) **الإعلانات**:

ـ تمفصل الكوكبي مع المحلي العربي أو الإسلامي، وذلك لبيع الرموز الثقافية في العالمين العربي والإسلامي لصالح الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، وذلك باستخدام نجوم المجتمع في الفن والرياضة والسياسة والدين.

(٤) **الإنترنت**:

ـ نشر النصوص الممنوعة رقابياً من النشر الصحافي (حالة أشعار نجيب سرور).

ـ تحليل مضمون مواقع الدردشة العربية يمكن أن يوضح: سقوط الأفكار الكبرى، ونفى العقلاني وشيوع التفسير الغريزي للحياة، والخصوصية والهوية، أو بمعنى آخر الحتمية الثقافية.

ـ **البعد الثاني** يرصد القائم بالاتصال: دراسة القائمين بالاتصال في الصحافة والتليفزيون والإعلانات والإنترنت بمداخل نفسية اجتماعية لتوضيح ما أسماه المؤلف «التفاعل ما قبل الحداثي ـ ما بعد الحداثي»، ومدى تأثرهم بقيم شكل ومضمون وسائل الإعلام الكوكبية.

ـ **البعد الثالث** يدرس الجمهور: تفسير نتائج دراسات التعرض، والاستخدامات والإشاعات، والاعتمادية التي تمّ إجرائها على الجمهور العربي المتابع للقنوات العربية الفضائية في ضوء التفاعل «ما قبل الحداثي ـ ما بعد الحداثي».

الفصل الثاني: «الأغاني المصورة العربية المعاصرة: الفصام الثقافي وتأثير العولمة»

لقد حاول المؤلّف في هذا الفصل تطبيق تحليل علاماتي (Semiotic Analysis) كيفي لعينة من الأغاني المصورة المسجلة في الفترة من تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠٠٢ إلى آذار/ مارس ٢٠٠٣. هذا التحليل المساند للأطروحات النظرية في دراسته هذه، وكان مجموع الأغاني المصورة ٤٥ أغنية بُث إرسالها عبر القمر الصناعي المصري: نايلسات. على قنوات متخصصة مثل قناة ميلودي، وقناة مزيكا، فضلاً عن قنوات دريم وزين.

استخدم المؤلّف أيضاً التحليل الاقتصادي الاجتماعي، والتحليل الثقافي، والقراءة ما بعد الحداثية لفهم ظاهرة الأغاني المصورة. علاوة على ذلك، فقد التقى المؤلّف ـ في مقابلات متعمقة ـ ستة من مخرجي الأغاني المصورة كي تساعد نتائج هذه المقابلات في تفسير النتائج الكيفية للتحليل العلامي.

إن الغرض الأساسي للأغنية المصورة هو أن تقوم مقام الإعلان لتشجيع الجمهور على إجراء «معاملة تجارية» في شكل شراء الألبوم الموسيقي أو الغنائي، ولتعميق هذا الفهم للأغاني المصورة على أنّها أشكال اقتصادية ثقافية ربما يساعدنا على ذلك إجراء مقارنة بينها وبين الإعلانات التليفزيونية.

كما إن المنطق الاقتصادي يقول إن كليهما يحقق الغرض نفسه، فتعاقب الأغاني المصورة في القنوات الفضائية سواء المتخصصة أو التي تكرس مساحة كبيرة من وقتها للأغاني المصورة يشبه تعاقب إذاعة الإعلانات التليفزيونية. وبينما كلّ أغنية مصورة تبيع ألبوماً غنائياً مختلفاً، فإن النظرة الكلية للأغاني المصورة تقودنا إلى القول إنها تبيع سلعة واحدة، وهو الأغاني الجماهيرية ككل[1].

وكلا النوعين يعتبر في عرف الجماهير ترفيه حرّ، فكلاهما مصمم ليكون ممتعاً على المستوى البصري في حدّ ذاته، فضلاً عن أن هناك مشابهة أخرى، وهي أن الأغاني المصورة استعارت (عناصر إعلانية) كثيرة مثل: المشاهد المفتتة بلا رابط، والقطع الاعتباطي السريع، وغياب المنطق الفيلمي المتسلسل.

---

(١) C. Whitbourn, «How Can We Begin to Understand Phenomenon of the Music Video,» *Electronic Media in Perspective*, <http://home.iprimus.com.au/cadew/essays/film.htm>.

ولذلك لم تكن مفاجأة للمؤلّف أن يكتشف أن أغلب المخرجين الذين التقى بهم في أثناء إجرائه هذه الدراسة عملوا، أو ما زالوا يعملون، في مجال الإعلانات، فالمخرج شريف صبري يمتلك وكالة الإعلانات الخاصة به «إس. إس. سي. إس» (SSCS) أو شريف صبري للحلول المبتكرة، وأحمد المهدي ما زال يعمل مع الوكالات الإعلانية الكبرى المتعددة الجنسيات مثل «إمباكت» و«استراتيجي». وقد بدأ محسن أحمد عمله كمدير تصوير لشركات الإعلان في مصر، وأشرف محمود ما زال مديراً للتصوير لشركات الإعلان العربية. أما وجيه أحمد فيقوم بمونتاج الإعلانات لعدد من وكالات الإعلان المصرية. ويستثنى من هذه القاعدة أحمد رفعت الذي بدأ حياته المهنية كمدير إنتاج لشركات التسجيلات الموسيقية قبل أن يتحول إلى مخرج أغان مصورة.

ويكثر الاستعانة بعارضات أجنبيات في الأغاني المصورة العربية لأن المخرجين لا يستطيعون توفير عدد من الفتيات الجميلات الشقراوات في بلد كمصر، كما هو الحال في تركيا ورومانيا وجمهورية التشيك. لذا فقد تحرّك هؤلاء المخرجون كي يستطيعوا الحصول على صورة عالمية خاصة مع المطربين الجدد، وهي الحقيقة التي جعلت من الممكن التنبؤ بالمستقبل، على حدّ تعبير وجيه أحمد. فالسوق يتوسع بالإنتاج الصغير والفردي لأن الناس يريدون أن يروا مطربين ومطربات جدداً، إذ إنَّ عمر النجومية الغنائية الآن أصبح قصيراً.

كما إن هوامش الطبقة الرأسمالية العابرة القومية في العالم العربي تحاول تقليد مركز هذه الطبقة في البلدان الغربية. وهذا الاتجاه ليس جديداً في العالم العربي، فالطبقات العليا المتغربة ـ منذ مرحلة الاستعمار ـ تميل إلى تمجيد وتبجيل الغرب، ولكن هذه الظاهرة تمتد الآن إلى الطبقات الوسطى.

واعتماداً على تحليل ابن خلدون نفسه، فإن الطبقة الرأسمالية العابرة القومية في هوامش العالم العربي ستتوقف عن تقليد مراكز الطبقة في الغرب عندما تضعف هذه المراكز وتتدهور وتفقد تأثيرها في العالم كلّه. وهناك عدد كبير من الأدلة التي تدعم هذه المقولات النظرية، والتي لمح اليها المؤلّف في كلمات المخرجين الذين التقاهم.

أما **الفصام الثقافي** فهو مفهوم ما بعد حداثي أسسه عالم النفس الفرنسي جاك لاكان، وهو يعتمد على أن خبرة الفصام تحتوي على مؤشرات ومرموزات معزولة ومفتتة، وهي تفشل في أن يكون لها رابط متسلسل. لذا فلا يعرف الفصامي هوية

شخصية لأن شعورنا نحن البشر بالهوية يعتمد على وجود «الأنا» المستمرة عبر الزمن.

في هذا التعريف تبرز سمتان للفصام الثقافي: انقطاع الذات المؤقت وغيبة الهوية الشخصية. وقد كانت السمتان واضحتين بجلاء في كل من استجابات المخرجين لتساؤلات المؤلّف، وكذا صور الأغاني العربية التي خضعت للتحليل.

كثيرة هي الأغاني المصورة التي يمكن أن تدلل على ظاهرة «الفصام الثقافي»، ففي أغنية «امرأة عربية» للمغني اللبناني يوري مرقدي تتناقض نصوص كلمات الأغنية مع النصوص البصرية الفيديوية للأغنية، فالمطرب يصف حبه لامرأة عربية بينما ترتدي ملابس نجوم «الراب» الغربيين، وكذلك تفعل «الموديل» التي تظهر معه في الأغنية. علاوة على ذلك فهو يلمس جسدها، الأمر الذي يتحدى تكوين الأخلاقي العربي قبل مرحلة التعولم الراهن، وكذا يتحدى أدوار النوع، خصة للنساء، وهو ما ستتم مناقشته في جزء لاحق من هذه الدراسة.

وهذا الأمر يتكرر في أغنية «شوف العين» للمطربة اللبنانية نيللي مقدسي، فهي تضغط زراً أمامها لتبدو في ثياب عربية، ثمّ تضغط زراً آخر لتبدو في ثياب وإكسسوارات غربية.

مطربة لبنانية أخرى هي جوانا ملاح تظهر في أغنيتها «عليك عيني»، وهي تؤدي رقصات غربية بينما في خلفية «الكادر» أو المشهد نجد فرقة دينية صوفية، ربما تركية، تؤدي رقصاتها التقليدية.

يرى مخرجو الأغاني المصورة أن هناك سبباً وراء هذا الفصام الثقافي، وهو أن هذه الأغاني تتوجه إلى شباب الإنترنت، وهؤلاء الذين لا يفكرون كثيراً في الثقافة العربية، دعك من الشباب الذين يعيشون في دول ذات تأثير استعماري ثقافي جلي مثل لبنان والمغرب. وقد قال أشرف محمود متأملاً إن «بعض النساء والفتيات العربيات من الشرائح الدنيا للطبقة الوسطى ذات المستوى المعيشي المتواضع هذه الأيام يحاكين شكل نساء وفتيات الطبقات الراقية اقتصادياً واجتماعياً، فهن يشربن الخمور ويدخنّ المخدرات ويذهبن إلى الديسكوهات ويمارسن الجنس خارج إطار الزواج، وبعد ذلك يعدن إلى أحيائهن الفقيرة بأزقتها الضيقة القذرة وهن يلبسن الحجاب ويتصرفن بشكل محترم.

ويبلغ الفصام الثقافي ذروته عندما يقرر المخرج وجيه أحمد في ما يشبه الاعتراف: «أحياناً أشعر بأنني أودّ لو أنني لا أفعل ما أفعله.. فأنا غير سعيد من الناحية الدينية لأني أركز في المونتاج على أكثر الأجزاء إثارة في جسد العارضات.

لكنّي كنت أريد أن يكون لي عمل ودخل جيد. . . ولذلك أنا وجماعة من زملائي المخرجين جلسنا في مقرئة قرآن مع أحد الشيوخ ربما لإحساسنا بأن أموالنا لم تأت من مصدر حلال بالكامل».

وحتّى يكتمل تحليلنا للأغاني المصورة العربية المعاصرة، فمن الموضوعي أن نذكر أن هذه التصدّعات التي تعانيها ثقافتنا العربية الإسلامية في هذه المرحلة حتّى وصل الأمر بها إلى الجنوح إلى «الفصام الثقافي» تحدث ليس فقط بسبب ضغوط العولمة، ولكن أيضاً بسبب الماهية العميقة للثقافة العربية التي تجد تجلياتها في الأفكار الإسلامية، ولا سيّما تجاه المرأة.

ليس هذا فقط، ولكن يمكننا القول إن الأوضاع الاقتصادية الاجتماعية في المجتمعات العربية أدت من قديم دوراً حيوياً في تشكيل عالم الغناء العربي.

وتاريخياً، كان هناك اتجاهان سائدان في الغناء العربي يمكن ملاحظتهما: **الأوّل**، اتجاه سلطوي فيه يكون الغناء من أجل إمتاع الخلفاء والسلاطين والطبقات الاجتماعية الموسرة، ومن أجل تثبيط همم الجماهير في مواجهة أعدائها. وكانت الكلمات المعبرة عن الفحشاء والمجون ومعاقرة الخمر واضحة في الغناء الذي يخدم الطبقات الغنية على الرغم من مخالفة هذه المنكرات للشريعة الإسلامية.

وهذا يفسر لماذا تعتبر الأغاني المصورة العاطفية أو الرومانسية هي الاتجاه السائد الحالي في عالم الأغاني المصورة العربية معبرة عن أحوال الحب المتعددة من حنين للقاء الحبيب إلى مواعدته ورؤيته، ومن هجرانه لخيانته عهد الهوى إلى البحث عن حبيب مخلص، إلى آخر هذه المعاني المرتبطة بالحب بين الرجل والمرأة. ولما كانت الأغاني العربية المصورة لا تستطيع في الأغلب استخدام لغة نابية أو فاحشة ـ على رغم تسرب بعض الأغاني الموحية كلماتها جنسياً ـ فقد تكلفت الصور لتحقق المعادل الموضوعي البصري للكلمات كي تستثير الجماهير جنسياً سواء للطبقات العليا أو الناس العاديين.

وفي تصور المؤلّف، فإن الأغاني العربية المعاصرة المصورة بعناصرها الاستثارية تشبع أحلام اليقظة لدى جموع الجماهير العربية، مثلما كانت تفعل حكايات **ألف ليلة وليلة** في العصور الوسطى. . . فلا شيء تغير في العالم العربي في هذا الصدد، فالمجتمع العربي هو ككل المجتمعات التي يحكمها نظام طبقي ذكوري يوجد فيه فروق طبقية هائلة، فالحب والجنس والحرية الجنسية والترخيص الممنوح لحياة ممتعة، كلّ هذه الأشياء كانت وما زالت في استطاعة أقلية محدودة

للغاية، أما الأغلبية فكان وما زال مقدور عليها أن تتقلب على فراش من الشوك، مضحية ومستكينة تحت أحمال من التقاليد والشرائع والأعراف التي تحرم الجميع من الجنس إلا هؤلاء القادرين على دفع ثمنه.

وتفسر لنا الحقائق المريرة المخيفة في العالم العربي، كارتفاع سنّ الزواج وزيادة العنوسة في ظلّ أزمات اقتصادية لا ترحم في الدول المكدسة بالسكان في مصر وسوريا والمغرب، الولع بمشاهدة الأغاني المصورة، مثلما فعلت هذه الجماهير في عصور سابقة من استماع لقصص واستمتاع بحكايات **ألف ليلة وليلة** النابضة بخلجات النساء الجميلات وإغراء الجنس.

وهذا الإقبال العارم على مشاهدة «الفيديو كليب»، وهو الاسم الشائع للأغاني المصورة في العالم العربي، يثير عالماً من الخيالات المحتدمة يعوض الجماهير العربية بأوهام تمنحهم ما لا يمنحهم الواقع، إذ إن معظم هذه الأغاني المصورة تتناول موضوعات عاطفية. ولذا فهي مشبعة بالصور التي تنسج شبكة من الأحاسيس الاستثارية التي يصنعها الخيال وأحلام اليقظة.

هذه الصور ـ خاصة بالنسبة إلى الشباب ـ رائعة وجذابة، بيد أنّها لا تتوافق مع القواعد الأخلاقية والشرائع الدينية التي تهتز بشدة الآن في المجتمع. لذا فهي تثير تساؤلات قلقة حول ماهية الخير والشر، الشرعي وغير الشرعي، المسموح وغير المسموح.

فمن خلال الزواج فقط يمكن للعربي المسلم العادي أن يشبع غريزته الجنسية، وهؤلاء هم الأغلبية المحرومة من أن تحصل على وظائف ذات مصالح مشتبكة مع الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، وحتّى الزواج أصبح بعيد المنال للأغلبية في سنّ مناسبة في ظلّ شرائع تعتبر ممارسة العادة السرية شراً، والزنا جرماً أكبر، في الوقت الذي ينظر فيه إلى إغراءات المرأة على أنّها خطر مسيطر على المجتمع ومصدر للدمار.

ولذا، فإن المجتمع العربي يشهد هذه الأيام موجة محافظة جديدة (Neo - Conservatism) مدفوعة بصراع ثقافي وقيمي. وهذه النزعة المحافظة ترى أن الرجال يجب أن يحموا أنفسهم من شرّ فتن النساء، كما يجب عليهم أن يحموا نساءهم من الذئاب الجائعة في المجتمع. ولذا فالأفضل للمرأة أن تستقر في بيتها درءاً لِكُلّ سوء يمكن أن يأتيها من خارج بيتها، وإذا اقتضى الأمر أن تخرج فيجب أن تغطي جسدها وتخفي زينتها وتحافظ على عفتها.

الفصل الثالث: «الاقتصاد السياسي لثقافة الصورة: العارضات الفائقات النجومية نموذجاً»

رأى المؤلّف أن السوبر موديل هي عارضة الأزياء الشهيرة التي يكثر الطلب عليها، وهي المانيكان الفائقة الحسن التي يعرفها الجمهور أكثر من غيرها، والتي تظهر مجاورة للسلع المعلن عنها أو الخدمات المروّج لها، وهي المتهادية نحو الطريق الملكي بعد ذلك لنجومية الغناء والسينما والتليفزيون.

وتساءل المؤلّف، كيف احتلت مجموعة من الفتيات الجميلات هذه المكانة في المجتمع الغربي، وما سبب هذه النجومية التي تصنعها وسائل الإعلام، وما المعنى الثقافي الرمزي لظهور الجسد والولع به على هذا النحو؟ وكيف فارقت ثقافة الصورة العقل لتحول الجسد إلى معبودها الأوحد؟!

إن جذور ظاهرة العارضة أو المانيكان أو الموديل موغلة في القدم، ولكنها بلا شكّ مرتبطة أشد الارتباط بوسائل الاتصال المرئية، فمنذ فجر التاريخ وجد الرسامون والنحاتون والفنانون بصفة عامة أن وجود عارضة أمامهم يأتي بنتائج أفضل مما لو رسموا أو نحتوا فقط من وحي الذاكرة.

وكانت هناك علامات تاريخية في التصوير والرسم تضاعف فيها الاهتمام بالعارضات وبالجسد عموماً، وعلى سبيل المثال فترة الإحياء الأوروبي أو «الرنيسانس»، واختراع المطبعة في القرن الخامس عشر التي طورت حفر ونقش الصور على الكليشيهات، ومجيء القرن التاسع عشر بالطابعة البخارية وكاميرا التصوير وطباعة الألوان والسينما، ثمّ القرن العشرين بمخترعاته المذهلة: التليفزيون والكمبيوتر.

وبازدياد عدد وسائل الإعلام التي تحتفي بالصورة زاد الطلب على المضمون المرئي الذي يمثل من وجهة نظر بعض الفلاسفة ولع الجنس البشري النرجسي بـ «الصورة البشرية». وبتعبيد تكنولوجيا الاتصال الطريق أمام ثقافة الصورة المعاصرة، زاد ليس فقط الطلب على العارضات، ولكن الاهتمام بهن بصورة هائلة.

تحول مفهوم البطولة من المكتوب إلى المرئي الإلكتروني هو الذي صنع هؤلاء النجمات، ولذا يمكن النظر إلى السوبر موديل على أنّها «بطل» المرحلة الذي ظهر كنتيجة لبيئة الإعلام الإلكتروني، هذه البيئة التي تحفل بالصورة (Photo) وبالصورة الذهنية (Image) المبنية على الصورة قبل أي شي آخر.

وعلى عكس أبطال ثقافة القراءة أو ثقافة الكلمة الذين تعرف وجوههم بعد معرفة أسمائهم مقرونة بإنجازاتهم، فإن أبطال ثقافة الصورة تعرف وجوههم والأجسام قبل معرفة الأسماء، ويكون الوجه والجسد الجميل هما الإنجاز الذي يتضاءل بجانبه أي إنجاز آخر.

وأياً ما كانت وجهة النظر التي يمكن أن يتبناها المراقب والمحلل، فإنه لا يمكن تجاهل أن نجومية وسائل الإعلام المعاصرة هي جزء من النزعة التجارية لهذه الوسائل. فيرى سودجيك (Sudjic) الذي ناقش العلاقة بين النزعة الاستهلاكية وصنع النجوم أن النجم هو صاحب الدور الحيوي الملازم في ترويج هذه النزعة الاستهلاكية لدى الجماهير.

لقد تمّ تطوير ـ منذ العهود الأولى للرأسمالية الصناعية ـ نظرة أفلاطونية للجمال، حيث يطغى ويقهر «النموذج غير القابل للتحقق للجمال» المرأة في المجتمع الغربي، مقدماً لها المعايير الذكورية للتصرف والسلوك، ليس على المستوى الشكلي فقط، ولكن على المستوى النفسي أيضاً.

تعمل هذه المعايير كأدوات للإجبار الاجتماعي التي تحافظ على المؤسسات الذكورية للقوة والسلطة، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بواسطة وسائل الإعلام التي تروّج لأسطورة الجمال هذه، والتي بواسطتها يخدع الشكل الوظيفة فاصماً المرأة عن حقيقة ذاتها، وعن غيرها من النساء، تاركاً إياهن ممزقات متفرقات بلا حول ولا قوة، مجرد «أشياء» جمالية يتم التحديق فيها وتأملها.

وهناك حوالى ٤٥٠ عارضة أزياء محترفة في الولايات المتحدة يمثلن نوعاً من القوات الخاصة التي يتم نشرها بطريقة تجعل ما يزيد على ١٥ مليون فتاة وسيدة ينتظرن في صف طويل حتّى يسعدهن الحظ بالالتحاق بهذه الوحدة الخاصة المحظوظة. ففي اقتصاد يعتمد على العبودية، لا بدّ من تطوير وترويج صور للعبيد تبرر مؤسسة العبودية، وتجعل هؤلاء من نخبة العبيد هم المثل الأعلى المرتجى.

الفصل الرابع: «التحليل الثقافي للعري الإعلامي»

يقصد الكاتب بالعري الإعلامي في هذا الفصل العري المقدم في كافة الوسائط الإعلامية منذ نشأتها وحتّى وقتنا الراهن من السينما الصامتة حتّى الأغاني المصورة، ومن المجلات المطبوعة حتّى شبكة الإنترنت.

تمّت مناقشة العلاقة بين العري الإعلامي والعري الذي قدمته الثقافات

الإنسانية، وكذا العلاقة بين العري الإعلامي والعري الاجتماعي سواء تعرض لأسباب سياسية أو احتجاجية.

إن الثقافة بوصفها مجموعة من الممارسات المجتمعية عبر التاريخ قد أثرت على نحو مباشر، ولا يقبل الشك في العري الذي تقدّمه وسائل الإعلام المختلفة. وذلك عبر التطور التاريخي لهذه الوسائل الإعلامية أيضاً.

ففي الولايات المتحدة يتصارع تيارا الثقافة الغربية على كسب معركة العري الإعلامي، فالتيار أو الجذر اليهودي المسيحي يناهض العري الإعلامي، بينما التيار أو الجذر اليوناني الروماني يشجعه، والصراع واضح بين التيارين في القارة الأمريكية، بينما قارب على حسمه الجذر اليوناني الروماني في القارة الأوروبية ليصل بالعري الإعلامي إلى آفاق غير مسبوقة في تاريخ القارة التي حملت يوماً مشعل الحداثة والتنوير.

وفي شبة القارة الهندية ـ وهي ثاني أهم مناطق العالم في إنتاج العري الإعلامي ـ تقارب يوماً ما التيار اليوناني أو الإغريقي للثقافة الغربية مع التيار الديني العاري في الثقافة الهندوسية، وهو التقارب الحادث اليوم بقبول الثقافة الهندوسية لتأثيرات غربية كوكبية على نطاق إعلامي واسع، فضلاً عن إحياء تقاليد ثقافية أخرى تحفل بالجسد.

أما في المنطقة العربية الإسلامية، فما أشبه الليلة بالبارحة! . . . فالنخب المتعالية المتفردة ترى في العري الإعلامي المنظم وسيلة بين وسائل السيطرة الاجتماعية على أغلبية الرعية، أو كأن هذا العري هو صمام الأمان في خزان البخار الذي يغلي تحت وطأة المظالم الاقتصادية والكبت السياسي، بينما تجاهد في هذا العري الإعلامي قلة سياسية تحمل لافتات إسلامية مقدمة للجماهير التي خدرها العري بديلاً طوباوياً متمثلاً في دولة دينية تملأ الدنيا عدلاً و«احتشاماً» بعد أن ملئت جوراً و«عرياً».

تسمى مساحة الجسد التي يجب تغطيتها ـ تبعاً للتقاليد العربية الإسلامية ـ بالعورة، وهي تختلف في النساء عنها في الرجال، فالعورة عند الأنثى تعني أن جسدها ـ الذي يحتل مكاناً مركزياً في هذه الثقافة العربية ـ يجب ألا يظهر منه غير الوجه والكفين. وتميل بعض التفاسير المتشددة للقرآن والسنّة إلى تغطية كلّ جسد المرأة التي يجب ألا يبدو منها سوى العينين. أما العورة في الرجل فأغلب التفاسير تقول إنّها من الصدر حتّى الركبة.

ونتيجة لأن الإسلام كدين انتشر خارج المنطقة العربية، فقد وجد عادات وتقاليد شتى في الشعوب التي اعتنقت الإسلام، منها الذي كان محافظاً تجاه العري كالحضارة الفارسيّة في إيران، ومنها من كان متسامحاً إلى حدّ ما، مثل الشعوب في شبه القارة الهندية التي اعتنقت الإسلام.

بيد أن التغير الحقيقي الذي أصاب العالم العربي الإسلامي جاء متواكباً مع خضوعه للتأثيرات الاستعمارية التي كانت تتفاعل مع التفتت السياسي الذي أصابه ومع بحثه عن هوية. وقد حدثت التغيرات في وضع المرأة في العالمين العربي والإسلامي مع نهاية الربع الأوّل من القرن العشرين، ففي تركيا قاد كمال أتاتورك حملة تغييرات ثقافية حتّى تصبح تركيا ثقافياً أقرب إلى القارة الأوروبية، وهي التغييرات التي أدركت المرأة التركية خاصة في المدن.

وفي مصر، تزامن التغير الذي أدرك المرأة المصرية مع ثورة عام ١٩١٩ التي حققت لمصر استقلالاً جزئياً عن بريطانيا، الأمر الذي أنعش الحركات الليبرالية التي حاولت تغيير «شكل» و«جوهر» الثقافة العربية الإسلامية المسيطرة. بيد أن هذه المحاولات اصطدمت بالتقاليد المكينة المتجذرة التي دافعت عنها كيانات سياسية أخرى مثل حركة الإخوان المسلمين.

وبعد قيام ثورة ١٩٥٢ التي قادها الجيش شهدت مصر فترة علمنة جزئية حتّى مطلع السبعينيّات، ثمّ انحسرت تلك الفترة عن رجوع للكود الأخلاقي الإسلامي، خاصة في ما يتعلق بملبس المرأة نتيجة للتأثيرات التي أحدثها ظهور البترول في بلدان الخليج المحافظة التي هاجرت إليها طليعة الطبقة الوسطى، المصرية خاصة والعربية عامة. أما الكود الأخلاقي الغربي، فلم تحتفظ به إلا شرائح ضئيلة ارتبطت ثقافياً ببلدان الاستعمار، ثمّ بثقافة العولمة الغربية مع مطلع القرن الحادي والعشرين.

وعلى ذلك، فالغالب الأعم في الثقافة العربية الإسلامية النظر إلى العري على أنّه امتهان سواء أكان للمرأة أم للرجل وتحت أي سياق. ولذلك كانت المشاهد التي تسربت من سجن أبو غريب العراقي، وصورت الانتهاكات الأمريكية للكرامة العربية، صادمة للمجتمع العربي ككل، والذي ارتبط وما زال يرتبط فيه العري بالمحرّم الديني.

ومن الجدير بالذكر أن العائلات أو الفئات أو الطبقات الحاكمة في العالم

العربي الإسلامي ـ ومنذ الخلافة الأموية وحتّى الآن ـ قد تبنت، على حدّ تعبير المفكر محمد عابد الجابري، قيم التعالي والتفرد عن بقية المجتمع الذي تحكمه. فسمحت في قصورها ومجالسها الخاصة بأنواع من التحرر الذي وصل أحياناً إلى حدّ المجون والابتذال، على حين أنكرته هذه العائلات أو الفئات أو الطبقات الحاكمة على المجتمع، وهي الازدواجية التي تصنع بشكل غير مباشر التناقض العربي الإسلامي تجاه العري الإعلامي بشتى صوره.

بيد أنّه في كلّ المناطق الجغرافية المتنوعة ثقافياً تقوم الطبقة الرأسمالية العابرة القومية التي تقود قاطرة العولمة بمحاولة توحيد المضامين الإعلامية حول العالم، وتعتبر المضامين العارية من بين المضامين التي تحرص الطبقة الرأسمالية العابرة القومية بقيمها ما بعد الحداثية على انتشارها كوسيلة للإجبار الاجتماعي الكوكبي.

وعلى حدّ تعبير المنظر الفرنسي الأشهر، جان بودريار، فالعري المقدم في وسائل الإعلام التي تتحكم بها أو تلهمها الرأسمالية الجديدة هو نتاج ثقافة إعلامية تعتمد على النجوم العاطلين من الموهبة إلا موهبة التعري، وهو نتاج ثقافة تحفل بما هو شعبي جماهيري ومثير ومتعلق بالجسد، وهو نتاج ثقافة تميع الفواصل ما بين العام والخاص. فالعري الذي كان شأناً خاصاً أصبح شأناً عاماً بشيوع الوسائط الإعلامية الجديدة والقدرة غير المسبوقة على النشر، والشعار غير المسبوق على النجومية.

ولما كان الإنسان ليس جسداً خالصاً، فإن إحدى أهم صفات النجومية ما بعد الحداثية التي تؤثر في كلّ الثقافات هي الفضائحية الاعترافية، وهي الصفة التي تنتهك حرمة الأديان التي انفردت بالاعتراف والتطهر لتحيله إلى الأطباء النفسيين واختصاصيي علم النفس الذي يأخذ مكانة الدين في المجتمعات ما بعد الحداثية.

وتعتمد هذه الدراسة على الرصد الكيفي التتبعي للعري الذي تقدّمه وسائل الإعلام المختلفة عبر تاريخها من الأقدم إلى الأحدث، وعلى تقديم المعنى الثقافي لِكُلّ ممارسة إعلامية عارية.

تقديـــــــم

الصورة والجسد هو كتاب يتناول العلاقة بين الصورة والجسد وأيديولوجية وسائل الإعلام.. فالصورة ما هي إلا تفاعل بين فكر وجسد ووسيط إعلامي... والكتاب يحلل وينقد هذه الصور وكيفية تكونها.

والكتاب من ثمّ يتساءل: هل ثمة علاقة بين «صور» الأجساد النازفة التي تتلوى من الألم على الفضائيات الإخبارية في فلسطين والعراق، وبين «صور» الأجساد شبه العارية التي تتأود من النغم على الفضائيات الترفيهية؟ مَنْ يملك إنتاج هذه الصور... ولأي هدف؟ ولماذا يزدهر إعلام القنوات الدينية والغيبيات على الشاشات متزامناً مع صعود ثقافة الصورة وتداعي ثقافة الكلمات؟

هل «نشوة الاتصال» المعتمدة على الدهشة وكسر القواعد وخدر الجسد هي كلّ ما تبقى لدى وسائل الإعلام للإنسان في عالمنا؟.. إلى الحدّ الذي رأى فيه الفيلسوف الفرنسي المعاصر بودريار أن شعار الإعلام الآن هو «أنا استمتع إذن أنا موجود»!

لماذا هجرت الصورة واقعنا العربي إلى واقع مغترب عنا... ولماذا فارقت الفكري الهادئ واستبدلته بالعاطفي المثير؟... وإذا كانت الصور تصنع الأحلام... والأحلام تحكم السلوكيات.. فأي مستقبل ينتظره العالم جملة وعالمنا العربي خاصة؟

يشتمل هذا الكتاب على فصول أربعة:

الأول بعنوان: «الإعلام وما بعد الحداثة»، وهو يرصد الظروف الاقتصادية والفكرية والتقنية وراء صعود الصورة وسقوط الكلمة بدءاً من المجتمعات الغربية

وحتّى مجتمعاتنا العربية الإسلامية. . . تلك الظروف التي تشكل المشهد الإعلامي الكوكبي الراهن.

والثاني بعنوان: «الأغاني المصورة العربية المعاصرة: الفصام الثقافي وتأثير العولمة» وهو يقدّم تحليلاً ثقافياً لواقع اقتصادي وسياسي عربي راهن أنتج نوعاً ما من الفن يخدر الجماهير في لحظة تاريخية معينة.

ويتناول **الثالث** «الاقتصاد السياسي لثقافة الصورة» مطبقة على نموذج العارضات الفائقات النجومية، هؤلاء الفتيات الجميلات اللواتي يقدمن نموذجاً للجمال تقف الرأسمالية العابرة القومية من ورائه ليكون أداة من أدواتها للتحكم والسيطرة الاجتماعية.

أما **الرابع**، فيتناول «التحليل الثقافي للعري الإعلامي»، ويذهب إلى أن الثقافة بوصفها مجموعة من الممارسات المجتمعية عبر التاريخ قد أثرت على نحو مباشر، ولا يقبل الشك في العري الذي تقدّمه وسائل الإعلام المختلفة، وذلك عبر التطور التاريخي لهذه الوسائل الإعلامية.

وبعد، فإن ثقافة الصورة هذه بِكُلّ معطياتها وتداعياتها تتطلب ما هو أبعد من الاتفاق أو الاختلاف. . بل تستدعي التحليل والتأمل. وإذا كان هذا الكتاب وهذه الدراسات ستكون لبنة في صرح الدراسات الإعلامية النقدية. . فإن ذلك هو المكافأة الحقيقية لي.

د. محمد حسام الدين إسماعيل

صلالة، تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٧

الفصل الأوّل

الإعـلام ومـا بعـد الحداثـة
صعـود الصـورة وسقـوط الكلمـة

«كلّ المؤسسات الإنسانية والقيم الأخلاقية والإبداع ما هي إلا تعبيرات وأقنعة للإرادة الأولية للقوة، ولا يوجد يقين حقيقي إلا يقين الجسد، لأنه المُكَون الأولي والأساسي للقوة»(*).

إدوارد فيث

تمهيـــد

إن دراسة «الإعلام وما بعد الحداثة» هي دراسة نقدية عن الدور الذي تؤديه وسائل الإعلام الغربية في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، وهي دراسة عن القيم التي تحملها هذه الوسائل ويتم تداولها من خلالها لتصل إلى أقصى أطراف المعمورة، وهي بعد ذلك بحث في الطريقة التي تشكل بها وسائل الإعلام أوجه الحياة النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمعات الغربية، وهي ـ بهذا المعنى ـ مراجعة نقدية للرأسمالية الغربية المعاصرة في زمن العولمة ونوع المجتمعات التي أفرزتها.

وهي دراسة تسير على درب الدراسات النقدية في الإعلام التي ترى أن وظيفة وسائل الإعلام هي مساعدة أصحاب السلطة في المجتمع على فرض نفوذهم والعمل على دعم الوضع القائم، ولذا فهذه الوسائل مسؤولة عن انتشار نمط معين من الثقافة الجماهيرية بديلاً من الثقافة الراقية، كما رأت مدرسة فرانكفورت من قبل أن الثقافة الجماهيرية ذات الطابع التجاري كانت الوسيلة الأساسية التي مكنت الاحتكارات الرأسمالية من تحقيق النجاح في هذا المجال(١).

فهذا التيار الفكري أو الحركة الثقافية المسماة «ما بعد الحداثة» تحمل نموذجاً

(*) انظر: Gene Edward Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, Turning Point Christian Worldview Series (Wheaton, IL: Crossway Books, 1994).

(١) محمد عبد الحميد، **نظريات الإعلام واتجاهات التأثير** (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٧)، ص ١٤٥.

نقدياً للعلاقة بين المجتمع ووسائل الإعلام يحمل أكثر من سمة للتيار النقدي لبحوث وسائل الإعلام بداية من: احتفائه بالفلسفة والتنظير على حساب التجريبية الكمية، واهتمامه بدراسة الجوهر الذي يكمن خلف البناء الخارجي للظواهر بدلاً من الوضعية التي تركز على شكل الظواهر ودراستها من الخارج، وتأكيده على التحليل الاجتماعي الأوسع للإعلام بدلاً من التحليل الوظيفي، وتركيزه على العقل الموضوعي الذي يؤكد على الغايات بدلاً من العقل الأدائي الذي يعلي من شأن الوسائل. هذا على رغم اختلاف «غايات ما بعد الحداثة» عن غايات مدارس نقدية سابقة عليها. مثل: مدرسة فرانكفورت، فيما تميز هذا التيار الفكري بتأكيده أهمية دراسة التأثيرات جنباً إلى جنب مع دراسة من يسيطر على نظام الاتصال الجماهيري مفرق التيار النقدي في اهتمامه بالسيطرة والهيمنة على حساب تأثيرات وسائل الإعلام[٢].

و«اصطلاح «ما بعد الحداثة» (Postmodernism) أو (Post-modernity)، لم يعد اصطلاحاً يتداوله المثقفون الفرنسيون في أبراجهم العاجية ليعبّروا عن وجهة نظر نقدية في عمل فني أو أدبي يرى أن الحداثة الغربية في أزمة أو أن الحداثة الغربية انتهت بالفشل في تحقيق السعادة والعدل للبشر في الدنيا، بل دخل هذا الاصطلاح عالم وسائل الإعلام والثقافة الشعبية أو الجماهيرية من باب واسع، هو باب تأثير وسائل الإعلام على المجتمع والقيم التي تحملها هذه الوسائل كما أسلفنا، فظهرت في حقبة التسعينيات من القرن العشرين مجموعة مهمة من الدراسات التي تؤكد وجود «قيم» ما بعد حداثية في وسائل الإعلام، وهو ما يؤكّد أن عدداً أكبر من باحثي الاتصال بدأ يفهم وسائل الإعلام الغربية وتأثيراتها بمنطق ما بعد الحداثة.

وقد أسهم في صك مفهوم ما بعد الحداثة مجموعة من المفكرين في مجالات شتى: في النقد الأدبي والفن والعمارة والفلسفة والسياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع، وعلى الرغم من تنوع اتجاهات ما بعد الحداثة، وانقسام الباحثين ما بين مؤيد ومعارض لثقافة ما بعد الحداثة، إلا أن الحركة تشير بوجه عام إلى شعور بعض الباحثين بوجود تناقضات واضحة بين الخطاب الثقافي الظاهر والممارسة العملية الكامنة، كمثل التناقض بين ثقافة العولمة الداعية إلى نظام عالمي

---

(٢) عواطف عبد الرحمن، **النظرية النقدية في بحوث الاتصال** (القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٢)، ص ١٨ و١٠٠.

جديد يؤكّد التوحد بين أقطاب العالم ودوله، وبين تزايد حركات الإحياء الديني والقومي التي انتشرت في بعض المجتمعات كالتمسك بالتراث والخصوصية الثقافية والهوية.

وأصبح من الأسئلة التي يطرحها فكر ما بعد الحداثة: هل وصلت الحداثة الغربية حقاً إلى نهاية الطريق؟ ما سبب فشلها في تحقيق الرفاهية للبشر؟ لماذا حولت الإنسان إلى آلة مستهلكة يتم السيطرة عليها وتدميرها باسم العلم وآلياته؟ لماذا فقد الإنسان دوره في الحياة، وكيف اختفت القيم الأخلاقية في سلوكياته؟ لماذا اغترب الإنسان عن ذاته؟ هل نحن في حاجة إلى عودة المقدس لإشباع الحياة الروحية للإنسان؟(٣).

وإن كان ذلك هو الوضع في الغرب، فإن الدراسات العربية التي تناولت «ما بعد الحداثة» كتيار فكري وكحركة ثقافية ما زالت جدّ قليلة، وانفرد بها دارسو الفلسفة والنقد الأدبي وعلم الاجتماع، ولذا فإن هذه الدراسة تكتسب أهميتها من كونها تحاول سبر غور الجديد في النماذج النقدية عند معالجتها دور وسائل الإعلام الغربية الكوكبية في الترويج لقيم ما بعد الحداثة ومنطقها، ولجدتها على خطاب البحث الإعلامي في مصر والعالم العربي في ما يزعم كاتب هذه السطور، وكذا على طريقة فهم علاقة التفاعل المتبادلة بين وسائل الإعلام والمجتمع.

وعلى رغم أن العالم العربي لم يصل بعد ليكون معبراً عن حالة «ما بعد حداثية» مثل المجتمعات الغربية ـ نظراً إلى فارق التوقيت التاريخي والحضاري ـ متأرجحاً في أغلب أقطاره بين وضعية ما قبل حداثية ومحاولات حداثية للنهضة، فإن أثر هذه القيم والأفكار ما بعد الحداثية التي تحملها وسائل الإعلام الكوكبية الواسعة الانتشار والشديدة الجاذبية، تجعل تأثره بهذه القيم والأفكار فرضية أساسية إن جاز التعبير.

إن هذه المجتمعات العربية ـ التي ما زالت تعاني من مشكلات اقتصادية وسياسية عسيرة تجعل هذا العالم غارقاً في أسر الجهل والفقر والمرض ـ عندما

---

(٣) أحمد مجدي حجازي، «النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة،» في: **الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة**، إشراف محمود أمين العالم، سلسلة كتاب «قضايا فكرية»؛ ٢٩ (القاهرة: قضايا فكرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٩)، ص ٢٩٥ ـ ٣١٠.

تأتيها هذه القيم ما بعد الحداثية ستصادف هوى في نفوس أبنائها نظراً إلى المشابهات بين قيم هذه المجتمعات ما قبل الحداثية وبين قيم ما بعد الحداثة والتي أكدها عدد كبير من الدارسين، وهو ما يكسب الدراسة ـ في تصوري ـ أهمية أخرى.

والتحدي الذي يواجه عرض مفاهيم هذا التيار الفكري يكمن ـ في نظري ـ في الخروج من أسر الفكرة الغربية التي قيلت على سبيل المبالغة بأنه «إذا استطعت تقديم ما بعد الحداثة بشكل ملبس لا يفهمه القارئ، فإنك تكون قد نجحت في فهم ما بعد الحداثة»، وهو ما سيحاول المؤلف تجنبه قدر جهده.

وصعوبة المفاهيم التي تعالج ما بعد الحداثة تأتي؛ لأن الكتابات عن هذا التيار الفكري كانت في الأغلب نظرية فلسفية تعالج الوضع الوجودي الأنطولوجي، والعمليات الإبستيمولوجية المعرفية، والقيم الجمالية لهذه الثقافة، فهذه الحركة بدأت في ترديد مفاهيمها حين عالج النقاد المعاني التي تحملها الروايات وقصائد الشعر وأعمال التصوير والنحت والعمارة، فكان الخطاب العلمي في بداية الكتابة عن ما بعد الحداثة موجهاً إلى الصفوة الثقافية التي كأنّ لديها الإطار الدلالي لاستيعاب هذه المصطلحات، ولكن ما لبث أن تحول الخطاب العلمي المعالج لمفاهيم ما بعد الحداثة درجة ما إلى التبسيط حين بدأ في تناول ثقافة وسائل الإعلام وطرق تأثيرها في المجتمع.

وقد أثارت حركة ما بعد الحداثة ردود أفعال متباينة لدى المثقفين الغربيين، فمنهم من رحب بها واعتبرها تحمل وعداً بالتحرر الإنساني من كلّ عيوب الحداثة، بل أحياناً تنطوي على يوتوبيا جديدة يتوحد بمقتضاها النوع الإنساني على درب تشكيل ثقافة كوكبية واحدة (إيهاب حسن، فرانسوا ليوتار)، ومنهم من اعتبرها حركة فكرية ترتد بالبشرية إلى ما قبل عصر التنوير، وكفيلة بتدمير العقلانية (فردريك جيمسون، يورغن هابرماس)، وآخرون رأوها شراً مستطيراً على الحياة الروحية للبشر منتهية حتماً إلى عدمية وعبثية مدمرة لِكُلّ قواعد الوجود الإنساني، مبشرة بالفوضى كمصير لا مفرّ منه للبشرية، ومرددين السؤال العميق في الكتاب المقدس «عندما تتدمر القواعد، ما الذي يمكن أن يفعله الصالحون؟» (إدوارد فيث).

والجدل ـ حتّى الآن ـ مفتوح في الأوساط الأكاديمية والثقافية داخل

المجتمعات الغربية وخارجها، وكل فريق يحاول أن يستميل أكبر قاعدة ممكنة من الفاعلين في المجتمع إما للترويج لنسق قيم ما بعد الحداثة، أو لشن حملة ضدها باعتبارها المرحلة السابقة على السقوط الأخير للحضارة الغربية.

ولكن السؤال الأهم في تصوري هو: ما الظروف الاقتصادية والسياسية الموضوعية التي تجعل من قيم ما بعد الحداثة في وسائل الإعلام حقيقة واقعة؟ وما الظروف التي ستجعل لهذا التيار الفكري مستقبلاً في العالم؟

وعندما نتناول قيم ما بعد الحداثة في وسائل الإعلام نتساءل: ما الذي يجعل وسائل الإعلام الغربية الكوكبية ما بعد حداثية؟ أهو نمط السيطرة والملكية والتمويل في عصر عولمة وسائل الإعلام، أم نوع المضامين المقدمة وشكلها ومحتواها وطريقة إنتاجها؟

والحق أن هذين العاملين معاً يشكلان منطق العلاقة بين قيم ما بعد الحداثة والإعلام، فالرأسمالية الكوكبية التي ازدهرت بفعل التطور الكبير في وسائل الاتصال الإلكترونية هي التي ساعدت على وجود هذا التيار الفكري فيما كانت قيم مضامين وسائل الإعلام الكوكبية بدورها عاملاً مؤثراً في ازدهار نمط الإنتاج الرأسمالي المتأخر وعلاقات إنتاجه، أي أن العلاقة متبادلة ومشتبكة في مسارين للتأثير والتأثر.

تتحدد **مشكلة هذه الدراسة** في التأصيل التاريخي لمفهوم ما بعد الحداثة، ومحاولة تعريفه، وتبيان مصفوفة المقولات النظرية لحركة ما بعد الحداثة، والتي تحوي القيم، ثمّ التعرف على أي مدى ظهرت هذه القيم في وسائل الإعلام الغربية الكوكبية، تلك القيم التي كانت وراء صعود ثقافة الصورة وتداعي ثقافة الكلمة، ومن ثمّ بعد ذلك نقد المفهوم بشرح مدى مساهمته في العلم الاجتماعي وتأثير هذه القيم على العالمين العربي والإسلامي.

ولذلك تهدف هذه الدراسة إلى:

١ ـ التأصيل لحركة ما بعد الحداثة وتعريفها، وبيان التيارات الأساسية في هذه الحركة الثقافية، وبتحقيق الهدف الأول، يتم توضيح ما يحدث في الغرب الرأسمالي من وقائع وما يتداول من خطاب.

٢ ـ تحديد مصفوفة المقولات النظرية الأساسية لحركة ما بعد الحداثة، والقيم

التي تحويها هذه المقولات، وبتحقيق الهدف الثاني يتم تقنين مقولات حركة ما بعد الحداثة في نقاط محددة لمعرفة مدى تمثلها في الدراسات الإعلامية التي يتم التعرض لها.

٣ ـ تحديد مدى ظهور هذه القيم في وسائل الإعلام الغربية الكوكبية، وبتحقيق الهدف الثالث سيتم توضيح اقتراب جديد لوسائل الإعلام على مستويين: **الأوّل** الاقتصاد السياسي لها، **والثاني** القيم التي يتم تداولها.

٤ ـ استشراف تأثير هذه المقولات على العالمين العربي والإسلامي، وصولاً إلى توضيح إمكانية دراسة بعض من محتوى وسائل الإعلام العربية والإسلامية بمنهاجية ما بعد الحداثة. وبتحقيق الهدف الرابع يتم توضيح أنه نتيجة لحالة التبعية التي يعيشها العالمان العربي والإسلامي للعالم الغربي فإن هناك ممكنات للتأثير يمكن رصدها لسبر أغوار مدى قدرة هذه المقولات النظرية على تفسير بعض أوضاع العالمين العربي والإسلامي الإعلامية، ولذلك فإنه:

على أساس الهدف النهائي من إجراء البحوث[٤]، فإن هذه الدراسة تنتمي إلى البحوث العلمية البحتة (Pure or Basic) والتي تستهدف اختبار مقولات نظرية لم يضمها بعد إطار نظري محدد له فروض تمّ اختبارها إمبريقياً.

وعلى أساس الوسائل أو التكنيك المستخدم في إجراء البحث، فإن الدراسة هي دراسة كيفية أو نوعية تعتمد على الأساليب الكيفية والنوعية في معالجة مفهوم ما بعد الحداثة ومصفوفة مقولاته، ووصف نتائج مدى تمثل قيم المقولات النظرية في الدراسات السابقة المجموعة بما يؤدي إلى استخلاصات كيفية أيضاً.

وعلى أساس المجال الذي تجري فيه الدراسة، فهو بحث مكتبي أو وثائقي، وهو الذي يعتمد المؤلّف فيه على تحليل المستوى الثاني للمصادر أو الوثائق أو المراجع المتاحة، والتي تكون في هذه الحالة المادة الخام التي يحللها.

وعلى أساس مستوى المعرفة العلمية، فهي دراسة استطلاعية وصفية في مرحلتها الأولى المتعلّقة باكتشاف أو بالتعريف بمجال دراسة جديد، والذي هو في هذه الدراسة «الإعلام وما بعد الحداثة»، وبعدها يعنى المؤلّف بالتعرف

---

(٤) سمير محمد حسين، **بحوث الإعلام: الأسس والمبادئ** (القاهرة: [د. ن.]، ١٩٨٢)، ص ١١٣ ـ ١٢٥.

الدقيق على سمات وخصائص وقيم هذا التيار الفكري. ووصف مدى تشبع في ظهورها في وسائل الإعلام الغربية من واقع الدراسات التي جريت في الولايات المتحدة وأوروبا.

وفي المرحلة الأخيرة ستحاول الدراسة تفسير ما جاء فيها من نتائج استشرافاً لمستقبل هذا التيار الفكري، والتي ستؤثر قيمه في وسائل الإعلام الغربية الكوكبية، والظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المساعدة على ذلك، وصولاً إلى مدى تأثير هذه القيم على وسائل الإعلام العربية والإسلامية في عصر العولمة.

ستعتمد هذه الدراسة على **أكثر من أسلوب منهجي** مطبق في البحوث الكيفية النظرية والمعنية باستكشاف مقولات أو مداخل نظرية جديدة تمهيداً لتقنيتها واختبارها إمبريقياً:

١ ـ **أسلوب دراسة العلاقات المتبادلة بالمعنى النظري الواسع** (Macro)، وهذا في إطار المسح المكتبي: وهي طريقة في الوصف للتعرف على الأسباب التي أدت إلى حدوث الظاهرة، وهي هنا الأسباب الاقتصادية والفكرية التي أعطت لمقولات ما بعد الحداثة شرعيتها، وعلاقتها بالإعلام المؤثرة والمتأثرة، أي المتبادلة.

٢ ـ **الأسلوب التفسيري في إطار علم اجتماع المعرفة**: على اعتبار أن اللغة ليست مجرد كلمات مجردة ولكنها ممارسة اجتماعية، وهو الأسلوب الذي سيوضح لماذا ظهرت الأفكار ما بعد الحداثية في هذه اللحظة التاريخية في حياة المجتمعات الغربية، إذ يؤكّد كارل مانهايم أهمية المنظور الجشطلتي (الكلي) في فهم الفعل الاجتماعي، فنحن لا نفهم الجزء من دون فهم الكل[٥] (أي أننا لا يمكننا فهم وسائل الإعلام وقيمها إلا في إطار فهم المجتمع الغربي وقيمه)، وهو مدخل «حداثي» لفهم «ما بعد الحداثة» التي كما سنرى تردد أفكار عدم إمكانية الوصول إلى حقيقة عن طريق العقل أو إدراك معنى كلي من دراسة حالات محددة... إذ إن ما بعد الحداثة تنقض أفكار كارل مانهايم وعلم اجتماع المعرفة، فهذه الحركة لا ترى في النظريات الاجتماعية إلا «خطاباً» لتحقيق القوة في المجتمع، فضلاً عن رفضها اليوتوبيات التقليدية والشك العميق في إمكان تحقيق سعادة المجتمع

(٥) طه نجم، **علم اجتماع المعرفة**، تقديم غريب سيد أحمد (الإسكندرية: دار المعرفة، ١٩٩٦)، ص ٤٩.

عن طريق الوصول إلى حقيقة علمية ما، إذ ليست هناك حقيقة عن مفكري وأعلام ما بعد الحداثة كما سنرى.

أولاً: تيار ما بعد الحداثة

١ ـ التأصيل التاريخي

أ ـ مرحلة ما قبل الحداثة

في مرحلة ما قبل الحداثة في الحضارة الغربية، آمن الناس بموجود متعال عن الوجود يدبر أمره من بعد خلقه، وتيقن الأفراد ـ كما تغلغل ذلك في المجتمع ـ أنّه يوجد إله (كما في المسيحية أو آلهة كما في الحضارتين اليونانية والرومانية) يسيّر شؤون الخلق، ودانت الحياة بوجودها ومعناها إلى عالم روحي خارج الحواس.

وفترة ما قبل الحداثة تستحق أن تؤخذ بعين فاحصة جادة، فلم تكن مقتصرة على رؤية للعالم تعتمد على ديانة سماوية توحيدية، ولكن احتوت هذه الفترة المعقدة الديناميكية والمليئة بالتوترات على عبادة أوثان وعقلانية كلاسيكية، بالإضافة إلى وحي إنجيلي[٦].

فعلى سبيل المثال عانى اليونان القدماء (الإغريق)، والرومان من بعدهم، من صراع بين الأديان الوثنية المستمدة من حضارات الشرق العريقة في مصر والعراق وسوريا، وبين الفلسفة المنطقية الكلاسيكية بفلاسفتها الكبار من أمثال: أفلاطون وأرسطو، وقد تجرع سقراط السمّ لاتهامه بالإلحاد والمروق؛ لأنه رفض رؤية العالم الأسطورية قائلاً: إن ما تسمى آلهة ما هي إلا انعكاسات لضعف الإنسان، وقد استمرت هذه الرؤية في الغرب حتّى هذه اللحظة كما سنرى.

إلا أن سقراط آمن بوجود إله واحد (ولعله تأثر بفكرة أخناتون التوحيدية) هو مصدر كلّ الحق والخير والجمال فيما رأى أفلاطون ـ حواري سقراط وتلميذه مطوراً الفلسفة العقلانية الكلاسيكية ـ أن كلّ أجزاء هذا الوجود ترجع

---

(٦) Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, pp. 29-33.

أشكالها إلى مثل عليا في عقل هذا الإله، وطور أرسطو ذلك إلى فكرة السببية أو العلية لترجع كلّ الأشياء إلى العلة الأولى أو الإله الذي لا يمكن تعميه.

وقد درس أرسطو العالم المشهدي أو العيني مصنفاً النباتات والحيوانات. وكاشفاً عن وظائف وعلة وجود الأشياء الفيزيقية الجمادية، وقال: إن هناك ما يسمى بالقيم الموضوعية (Objective Values)، وبتفرقته ما بين الغايات والوسائل. والشكل والوظيفة، واكتشافه القيم المطلقة يكون قد نقل العقل البشري إلى ذرى عالية. ولكن الحياة في عصر الإغريق والرومان لم تكن يوتوبيا، فقد كان عصر تحلل أخلاقي بتأسيسه لقتل الأطفال، والعبودية، والحرب، والقهر، والشذوذ الجنسي.

ولذلك، فإنه عندما ظهرت المسيحية، وتحرّك بولس الرسول وبقية الحواريين في رحلاتهم التبشيرية، كان العالم الروماني مستعداً للإنجيل، وكانت الأفكار المهيأة في هذه الحضارة هي أفكار مثل «عذاب سقوط الروح»، و«إمكانية وجود عالم روحي»، فضلاً عن فكرة الإله الواحد في فلسفات سقراط، وأفلاطون، وأرسطو.

وعندما تحول الرومان إلى المسيحية كانوا على علم ما بالتوراة، إذ قدمت لهم المخطوطات العبرية طرقاً جديدة للتفكير في الله، والخلق، والإنسان، والحقيقة الأخلاقية، وحاربت المسيحية قتل الأطفال والإجهاض والدعارة باعتبارها خطايا، ولكن الرؤى الإنجيلية لم تتواءم تماماً مع الفلسفة الكلاسيكية، ولكنها أيضاً لم تتصادم في كلّ شيء، فقد اتفقتا على أن العالم المادي منظم وقابل للدراسة، وعلى موضوعية الحقيقة والقيم المطلقة، وإن كانت الفلسفة اليونانية ركزت على العقل الإنساني وقللت من شأن خطيئة الإنسان حتّى جاء القديس أوغسطين واستخدم فلسفة أفلاطون في شرح اللاهوت المسيحي، والقديس توما الأكويني في العصور الوسطى الذي جاء بمركب مفاهيمي وسط بين الإنجيل وفلسفة أرسطو.

وفي أثناء العصور الوسطى التي امتدت من عام ١٠٠٠م إلى عام ١٥٠٠م، اختلط اللاهوت المسيحي بالعقلانية الكلاسيكية وبالعبادات الوثنية المحلية للثقافات الأوروبية الجرمانية، وتمت التضحية بنقاء الوحي المسيحي عندما انتشرت الثقافة الشعبية المسيحية المليئة بالخرافات والتي احتفظت بالوثنية تحت غطاء المسيحية.

ولكن عندما أقبلت قرون التنوير (القرنان السادس عشر والسابع عشر)،

رجعت الحضارة الغربية إلى جذورها النقية، ففي حين حقق عصر التنوير نوعاً من التطهير للجذر الكلاسيكي العقلاني، حققت حركة الإصلاح الديني نوعاً من التطهير للجذر الإنجيلي. ويمكن ردّ البعد عن الدين، خاصة الوحي الإنجيلي، إلى النزعة المتأصلة في الغرب لتنظيم الحياة بعيداً عن إله أو موجود أعلى، والتي يصفها فيث بأنها كانت إغواء وإغراء دائماً للإنسان في الغرب بلغا ذروتهما في عصر التنوير. وباستدارة القرن الثامن عشر، وبواسطة الاكتشافات العلمية وبدء تطبيق التكنولوجيا، فتح المجال واسعاً للتقدّم إلى عصر جديد أضحت معه حكمة القرون المسيحية السابقة قديمة لا تصلح للعصر[٧].

ب ـ حداثة التنوير

بدا العلم في القرن الثامن عشر قوياً يستطيع أن يفسر كلّ شيء، ورأى البعض أنّه لا حدود لعقل الإنسان وقدرته إذا استطاع تشغيل المعلومات التي تجمعها الحواس. وكانت العقلانية، والاكتشافات العلمية، وقدرة التسيير الذاتي لحياة البشر علامات فارقة تصف عصر التنوير.

وقد أعلى مفكرو هذا القرن من شأن النظام والعقلانية المستمدة من فلسفات أفلاطون وأرسطو، وإن أغفلوا حديثهما عن الإله، إذ إن العقل والعقل فقط ـ في رأيهم ـ هو المسؤول عن الوجود الذي يجب أن يحلّ محل الخالق المتعالي الذي نشأ نتيجة جهالة عصور الظلام في عرفهم.

ولا يعني ذلك أن مثقفي عصر التنوير قد رفضوا الدين بالكامل. فبدلاً من ذلك، فكروا في الوصول إلى دين عقلاني وإيمان لا يعتمد على الوحي، وكانت النتيجة هي الإيمان بإله وليس الإيمان بدين في ما عرف بالنزعة الربوبية (Deism)، وبها رأوا أن تنظيم العالم وإبداعه يثبت وجود إله وعقل منظم خلق العالم، ولكن هذا الإله لا يتدخل بعد ذلك في العالم (أو بتعبير نيوتن وسبينوزا: صنع الساعة وترك للإنسان اكتشاف قوانينها)، وتم استبعاد أفكار تجافي العقل، مثل: المعجزات والوحي والإصلاح عبر الأنبياء والملائكة، وتبعاً لأفكار هذا الاتجاه، فإن الإنسان المسلح بالعقل هو الإنسان المعتمد على نفسه[٨].

---

(٧) David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford [England]; Cambridge, MA: Blackwell, 1989), p. 392.

(٨) Veith, Jr., Ibid., pp. 34-36.

ولكن شيئاً فشيئاً بدأت فكرة الإله صانع العالم تبتعد وتنزوي في ركن بعيد ويحلّ محلّها عقلانية ترى العالم كنظام مغلق من السبب والتأثير (Cause and Effect)، وقيل إن أي ظاهرة يجب أن تفهم من خلال سبب موجود في النظام أو (Cause From Within the System)، ففي البداية ربط فلاسفة التنوير (فولتير، مونتسكيو، روسو، جان لوك، سبينوزا) المطلقات الأخلاقية بالإله صانع الساعة ليذهبوا بالقول بوجود الجنة والنار جزاء وفاقاً للخير والشر، ولكن بعد ذلك بقليل بدأ الناس يجيبون عن الأسئلة الأخلاقية من داخل النظام المغلق، وبدأ يظهر مفهوم جديد للقواعد الأخلاقية، ألا وهو النفعية.

رأى النفعيون أمثال: جون ستيوارت مل، ووليام بنتام، أن القضايا الأخلاقية لا تحكمها القيم المطلقة، ولكن تأثير فعل معين على النظام لتحقيق السعادة القصوى لأكبر عدد من الناس، فالسرقة خطأ ليس لأن الوصايا العشر قالت ذلك، ولكن لأن السرقة تؤثر سلبياً على الوظيفة أو الكفاءة الاقتصادية للمجتمع، فالشيء خير إذا جعل النظام يسير بشكل أفضل، والشيء شرّ أو خطأ إذا تدخل في تروس الآلة الكبيرة (المجتمع)، وأصبحت النزعة العملية (Practicality) هي المعيار الأخلاقي الوحيد (If it works, it must be good). وهذه النظرة النفعية هي التي جعلت الكفاءة الاقتصادية للنظام تغضّ الطرف عن العبودية المبرّرة، واستغلال الأطفال في العمل، وجوع الفقراء. وفي يومنا هذا في الغرب هي المسؤولة عن الإجهاض، لأنها تقلل عدد الأفراد الداخلين في نظام الأمن الاجتماعي ودولة الرفاه، وتعاقب على الموت الرحيم (Mercy Killing) للمرضى الميئوس من شفائهم، لأنه يقلل عوائد المستشفيات، وكانت ولا تزال النفعية هي الطريقة لحلّ المشكلات الأخلاقية من دون إله.

ولكن بانتهاء القرن الثامن عشر والدخول إلى القرن التاسع عشر كانت آخر رابطة عضوية كلية بالإله معرضة لخطر التلاشي، فبينما قالت الربوبية (الإيمان بإله من دون الإيمان بدين): إن الله خلق العالم، قال تشارلز داروين: إن الإله ربما ليس ضرورياً حتّى لبدء الخلق، فكان مؤلّفه: **أصل الأنواع** الذي أدخل بداية الخلق في نظام طبيعي مغلقاً للسبب والنتيجة، وبدا العلم قادراً على تفسير كلّ شيء.

وفي النهاية، تخلّى المفكرون عن التنوير الكلاسيكي والعقلاني ذي الجذور بالقيم المطلقة العالمية والقيم غير المادية. ففي القرن التاسع عشر تغلب الإمبريقي على العقلاني التأملي، ونتيجة لهذه النزعة المادية أصبح ما يمكن ملاحظته فقط هو

الحقيقي، فالعالم الذي تدركه الحواس وتحققه المقاييس والأدوات العلمية هو العالم «الحقيقي» الوحيد[٩].

وأوضح الوضعيون المنطقيون أن كلّ عبارة لا يمكن التحقق منها إمبيريقياً هي عبارة لا معنى لها، مثل العبارات الدينية الميتافيزيقية، والجمالية الأخلاقية، فإنك لا تستطيع أن تريني الله أو العدل، ولذلك فهما غير موجودين. ونظرت الوضعية إلى الفلسفات التجريدية على أنّها رياضة للعقل، ولم يبدُ أن أحداً من الوضعيين قد سأل نفسه: هل العبارات السابقة إمبيريقية؟ فهم لم يدرسوا كلّ الظواهر حتّى يصدروا هذا الحكم النهائي بأن كلّ ما هو إمبيريقي موجود، وكل ما هو غير إمبيريقي خرافة، فعباراتهم السابقة غير إمبيريقية.

ولكن تراث التنوير ازدهر في اتجاهات عدة أهمها مناهج العلوم الطبيعية التي أصبحت في القرن التاسع عشر تطبق على الإنسان، فتم اختراع العلوم الاجتماعية، فرأى علم الاجتماع أنّه يستطيع تفسير عمل المؤسسات الإنسانية، وفكر علم النفس في دراسة الحياة الداخلية للإنسان في ضوء النظام الطبيعي المغلق الذي لا يمكن معرفته إلا بالأدوات الإمبيريقية، ومن هنا بدأ التفكير في إعادة هيكلة الاقتصاديات والمجتمعات.

وتحت افتراض أن كلّ المشكلات يمكن حلها بالتخطيط، ورثت الاشتراكيات المختلفة الأفكار النبيلة والأساليب الدموية القاسية للثورة الفرنسية على حدّ سواء، وجاءت أكبر محاولة شاملة لإعادة تشكيل المجتمع والبشر طبقاً لنظرية عقلانية ممثلة في الاتحاد السوفياتي السابق الذي طبق أفكار المادية الجدلية لماركس على عدد كبير من سكان العالم، فمحت الماركسية الملكية الخاصة، وذوّبت الأديان، وقهرت الثقافات القومية والمحلية.

إذاً، حاول تراث التنوير أن يسيّر حياة البشر من دون إله، وانعزلت المسيحية في ركن بعيد ووقفت موقف الدفاع، فهادنت الكنائس المختلفة الأخلاقيات النفعية، وأعادت تأويل الإنجيل في ضوء أفكار التنوير، وتم التوصل إلى ما يسمى باللاهوت الليبرالي، ولم يستبعد شيء من سيادة ثقافة الإنسان.

---

(٩) Harvey, Ibid., pp. 40-45.

ولمزيد من الاستفاضة، انظر: حسن حنفي، **مقدمة في علم الاستغراب** (القاهرة: الدار الفنية، ١٩٩١).

ج ـ أصوات المعارضة

في الوقت الذي كانت فيه حداثة التنوير تسير من نصر إلى نصر، فقد أثارت المتمردين عليها. لقد كانت النزعة الرومانسية ردّ فعل على ثقافة التنوير، وكانت النزعة الوجودية ردّ فعل على المادية الطاغية والإمبيريقية المهيمنة. ويمكن النظر إلى هاتين النزعتين على أنهما مرحلتان من مراحل الحداثة، إلا أنهما كانتا ضدّ الحداثة، بل إن البعض ينظر اليهما على أنهما (الرومانسية والوجودية) عبدتا الطريق للنظرة ما بعد الحداثية إلى العالم.

إن رومانسية القرن التاسع عشر قلبت عقلانية التنوير رأساً على عقب، فبدلاً من رؤية العالم كآلة عظيمة، نظر الرومانسيون إلى العالم والطبيعة على أنهما كائن حيّ، وبدلاً من فكرة الإله الذي ترك العالم بعد صناعته، البعيد عن التدخل في شؤون هذا العالم، رأى الرومانسيون أن الله قريب ويتدخل في العالم المادي، بل يتجلى أيضاً في الكون وفي أنفسنا.

والبعض ذهب ـ كالمتصوفة ـ ليقول: إن الله يتوحد في الكون وفي روح الإنسان، رافضين إله الإنجيل الذي هو ـ كما هو في القرآن الكريم ـ منزّه وليس له شبيه، ولكنه قريب يجيب دعوة الداعي إذا دعاه، مفضلين نوعاً من الحلولية (Pantheism)، أي أن الله يحلّ في العالم. وبينما قررت فترة التنوير أن العقل أهم ما في الإنسان، افترضت النزعة الرومانسية أن العاطفة هي جوهر إنسانيتنا، ورفعت من قدر الإنسان فوق النظام التجريدي اللاشخصي، وكان إشباع النفس والروح هو جوهر الفعل الأخلاقي لا النزعة العملية.

وفي الوقت التي اتبعت فيه عقلانية التنوير نماذج (Paradigms) العلوم الطبيعية لتطبيقها على كلّ مناحي الحياة، فإن النزعة الرومانسية ـ كما ذهبت نانسي بيرس ـ اتبعت نماذج علم الأحياء، فالطبيعة لا يمكن تفسيرها فقط بمصطلحات ميكانيكية، ولكن في ضوء «قوة الحياة» (Life Force) التي تحرّك الكون والإنسان عن طريق الاقتراب من مشاعر الفرد وخبرة الحياة بشكل مركز وقريب[١٠].

وقد انتقد الرومانسيون الحضارة لأنها تعكس فقط التجريدات الصناعية لثقافة

(١٠) Patricia Waugh, ed., *Post-modernism: A Reader* (London: Oxford University Press, 1992), p. 55

الإنسان، فالأطفال يولدون أحراراً أبرياء، ولكن «المجتمع» بعد ذلك يفسدهم بقيود الحضارة. كما أن أفراد القبائل البدائية هم بدائيون نبلاء (Noble Savages) يعيشون قريباً من الطبيعة، ولذلك لا تفسدهم التكنولوجيا الحديثة والمادية. لقد مجّد الرومانسيون الماضي وقالوا: إن الثقافة هي الروح الطبيعي للمجتمعات الحية، وليس نجاحات الذكاء البشري.

وغرست الحركة الرومانسية النزعة الذاتية، والخبرة الشخصية، واللاعقلانية والمشاعر العميقة، وشجعت على التأمل والانتباه إلى الحياة الداخلية، وعزفت على وتر الفيلسوف الألماني المثالي إيمانويل كانط الذي رأى أن العالم الخارجي يدين بشكله وبنيته للقوة المنظمة للعقل البشري التي تضع نظاماً لفوضى المعلومات القادمة من الحواس، بل ذهب بعض الرومانسيين ليرى أن «الذات» هي خالقة العالم، وعمدوا إلى خلق حياة أخلاقية جوانية، وعانوا في انتصاراتهم وهزائمهم على السواء، ولكنهم في النهاية فهموا الحياة الأخلاقية في ضوء إشباع الذات، فطالما كان هدف الحياة أن ننمو كالأزهار والأطفال، فإن أي شيء يثري النفس والذات هو خير، وأي شيء يحطمها ويقهرها هو شرّ.

ولكن هذه النظرة إلى الحياة يمكن أن تلهم فعلاً بطولياً أو أنانية مفرطة، فالشاعر الإنكليزي بيرون ضحى بحياته في مهمة دون كيشوتيه لتحرير اليونان، ولكنه خرج على قوانين المجتمع عندما كان على علاقة غير شرعية مع أخته غير الشقيقة. والشاعر الإنكليزي أيضاً شيللي ترك عائلته ليقيم علاقة مع ماري غودين التي فهمته أكثر من زوجته التي انتحرت نتيجة لذلك.

وهذا نوع من الأخلاقيات موجود في الغرب حتّى الآن، فالمديرون يطلقون زوجاتهم حتّى يكون لهم ما يسمّى بزوجات اللعب والمرح (Trophy Wives)، أي زوجات تعين على أداء عملهم بشكل أفضل دونما مسؤولية، ويتم السماح بالإجهاض لأن طفلاً صغيراً قد يعيق الزوجة العاملة عن إشباع ذاتها، والقتل الرحيم يتم تبريره لأن هؤلاء الذين لا يستطيعون مواصلة حياة توجهها الذات، من الأفضل لهم أن يموتوا[١١].

ولكن نظرية النشوء والارتقاء لداروين عجلت بنهاية الرومانسية، فقد بيّن داروين أن الطبيعة ليست مجالاً للانسجام والخير، كما يحاول أن يفهم الرومانسيون

(١١) Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, p. 40.

في مثالياتهم، ولكن الطبيعة عنيفة بشكل مخيف والقانون فيها كما هو في التاريخ (البقاء للأصلح) الذي يأكل فيه القوي الضعيف، وكانت نهاية النزعة الرومانسية (التي تظهر في الغرب من آن إلى آخر خاصة في وسائل الإعلام والأفلام كرد فعل على المادية القاسية) مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما ظهرت الحتميات المادية للنزعة العقلانية الجديدة.

وتحت مظلة الحياة المادية التي يتعذر العيش معها، شهد القرن العشرون رؤية جديدة للحياة والعالم قبلت الحقائق المخيفة للمادية، وقد حاولت أن تقدّم معنى للغرب، ألا وهو الوجودية.

يرى الوجوديون أنّه ليس هناك معنى كامن ولا هدف للحياة، فالنسق الآلي الأعمى لنظام الطبيعة والاستخلاصات المنطقية للعقلانية ربما تبدو منظمة، ولكنها ليست إنسانية، فمن وجهة نظر إنسانية فإن الترديدات العمياء لقوانين الطبيعة لا معنى لها، والعالم الموضوعي عبثي وخالٍ من أي أهمية إنسانية، فالمعنى لا يمكن اكتشافه في العالم الموضوعي لأن المعنى ظاهرة إنسانية بشرية محضة.

وطالما أنّه ليس هناك معنى جاهز، فإنه يمكن للأفراد أن يخلقوا معانيهم الخاصة باختياراتهم الحرة وأفعالهم العمدية، فالقرار فردي وشخصي ومنبت الصلة بأي نوع من الحقيقة الموضوعية. وقد حاولت الوجودية «عقلنة» النزعة النسبية المعاصرة، إذ إنّه لّما كان الأفراد يخلقون معانيهم فَكُلّ معنى له وجاهته الخاصة، فالدين أصبح أمراً شخصياً محضاً لا يمكن فرضه على الآخرين، لأن مضمون أي معنى ليس هو المهم، ولكن التمسك الشخصي به. وحتّى يعطي الوجوديون لحياتهم معنى اعتنق سارتر الماركسية، واختار هيدغر النازية، ورجع بولتمان (Boltmann) إلى المسيحية، وامتلك كلّ منهم حقيقته الشخصية مرددين: «ما هو حقيقي بالنسبة إليك، ربما لا يكون حقيقياً بالنسبة إليّ».

وانسحبت على القواعد الأخلاقية النظرة الذاتية النسبية نفسها، وأفضل مثال نجده على الأخلاقيات الوجودية في الغرب هؤلاء المدافعون عن الإجهاض، والذين يسمون أنفسهم «المدافعون عن الاختيار» (Pro-choice)، فتبعاً لأفكارهم ليس مهماً ما تقرره المرأة بطفلها، بل المهم أن يكون القرار صادراً منها من دون جبر خارجي، فالكلام عن قداسة الحياة والإحصاءات حول زيادة موت الأجنة هي معايير موضوعة من الخارج وليس لها معنى.

بدأت الوجودية في القرن التاسع عشر (نيتشه ـ هيدغر)، ولكنها صعدت لتكون حركة فلسفية واسعة منذ منتصف القرن العشرين، وهي الآن لم تعد مقتصرة على أحاديث المثقفين الفرنسيين في المقاهي أو الأدباء المتمردين الطليعيين، ولكن أضحى لهذا النوع من الأفكار والأخلاقيات فلسفة تحكم مسلسلات التليفزيون والبرامج الحوارية في الغرب... والحق أن الوجودية هي الأساس الفلسفي لما بعد الحداثة.

د ـ نهاية الحداثة

على رغم أن عدداً كبيراً من الكتّاب يؤرخون لفترة الحداثة بالفترة منذ سقوط سجن الباستيل في عام ١٧٨٩ وحتّى سقوط حائط برلين في عام ١٩٨٩، إلا أن إنجازات الحداثة وإخفاقاتها بلغت ذروتها في القرن العشرين.

لقد هيمنت الحداثة بمركبها القلق الذي يجمع بين الوضعية المنطقية والوجودية على الساحة الثقافية والفنية خلال منتصف القرن العشرين، ثمّ تجمّع في الأفق الثقافي والفني شيء جديد، ولكنه يحمل الكثير من الأفكار التي ظلت كامنة لعقود طويلة، ألا وهو ما بعد الحداثة[١٢].

وهناك رأي طريف يرى أن نهاية مرحلة الحداثة وبداية مرحلة ما بعد الحداثة جاءت في تمام الساعة الثالثة والنصف مساء يوم ١٥ تموز/يوليو ١٩٧٢ عندما تمّ تفجير مجمع سكني يدعي «برويت إغوي» (Pruit Igoe) في مدينة سانت لويس بولاية ميسوري الأمريكية، والذي كان يمثل ذروة المعمار الحداثي والتصميم الوظيفي، فالمشروع غلبت عليه مسحة من الغربة فلم ينظر إليه على أنّه يصلح لسكنى البشر، فضلاً على أنّه كان مقبضاً وكئيباً ويعجّ بالجرائم. ولكن الأهم كان طريقة التخلص من المبنى (النسف) التي كانت مثالاً على النسق الفكري والنموذج الأساسي لما بعد الحداثة، فالنظرة الحداثية إلى العالم بنت أنظمة مصممة بشكل منطقي وجد البشر أنّه من الصعب السكنى فيها. وهذه الطريقة في الهدم بالنسف طالت الفلسفات وطرق الحياة بأكثر مما طالت الأبنية[١٣].

وهذه الطريقة الهادمة للأفكار حتّى درجة التشظي (Smithereens) تطال الآن

---

(١٢) نقلاً عن: Ihab Hassan, «The New Gnosticism,» in: Waugh, ed., Ibid., p. 60.

(١٣) Veith, Jr., Ibid., p. 42.

لأنساق الحداثية والأديان، وبدلاً من إنشاء بنية من هذا الركام، ركزت علمانية ما بعد الحداثة على التفجير وطريقته «التفكيكية»، إذ إنّه في زعمها قد خاب سعي الحداثة في بناء معبد للفقراء يعيشون فيه.

وفي وقتنا الراهن، تتحدى الحداثة طريقة جديدة للنظر إلى العالم تبدو وكأنها تتسرب إلى كلّ أوجه الحياة تسمى «ما بعد الحداثة»، ومن المهم أن نفرق بين المعنى الزمني للصفة «ما بعد حداثي» التي تشير إلى فترة زمنية والمعنى الفكري للصفة نفسها التي تشير إلى أيديولوجية خاصة. فإذا كانت فترة الحداثة قد ولّت زمنياً، فكلنا ما بعد حداثيون حتّى ولو رفضنا ما بعد الحداثة أيديولوجياً.

وفي رأي ما بعد الحداثيين، كانت مشكلة حداثة التنوير ليس فقط اعتمادها غير النقدي على العقل البشري فقط، ولكن افتراضها أن هناك ما يسمّى بالحقيقة الموضوعية، فالحداثة التي اتصفت بالوضعية والعقلانية والتمركز حول الإنسان دفعت عن أفكار التقدّم الخطي للتاريخ، والحقائق المطلقة، والتخطيط العقلاني للأنظمة الاجتماعية وقولبة المعرفة، ولكن حركة ما بعد الحداثة ترى أن العلامة الفارقة على فكرها هي التشظّي وسقوط الحتميات والشك في الخطابات الكلية أو الحكايات الكبرى (Meta-narratives) كالأديان والشيوعية وفكرة التقدّم العلمي في صالح الإنسانية[١٤].

بعد هذا التأصيل التاريخي ننتقل إلى محاولة تعريف «ما بعد الحداثة».

٢ ـ تعريف ما بعد الحداثة

هل يمكن تعريف ما بعد الحداثة؟!. إن بعض مفكري هذه الحركة يرون أن لفظة «تعريف» (Definition) هي لفظة حداثية موروثة من نماذج الوضعية المنطقية، ولا تتماشى مع نموذج ما بعد الحداثة المفتوح، فأي محاولة لوضع تعريف جامع مانع للمفهوم هو جهد لا طائل من ورائه على اعتبار أنّه ينطوي على ثبات، وهو ما يناقض نموذج ما بعد الحداثة، ويفترض أن كلّ إنسان سيقرأه سيفهم التعريف كما فهمه كاتبه، وكما سيفهمه جميع القراء، وهو ما يرفضه منظرو ما بعد الحداثة الذين لا يؤمنون بوجود حقيقة موضوعية.

---

(١٤) Waugh, ed., Ibid., pp. 62-69.

والمؤلّف اقتنع برؤيتهم عندما راجع التعريفات الكثيرة لمفهوم «ما بعد الحداثة» خاصة عبر تطوره التاريخي، ولذلك فإنني في هذا الجزء من المبحث سأحاول ذكر «مقولات إدراكية» صاغها مفكرو ما بعد الحداثة عن هذه الحركة على أن تتحدد «ما بعد الحداثة» بشكل نهائي حين معالجة مصفوفة المقولات النظرية للحركة التي تحوي نسق قيمها، هذا إن قبل منظرو ما بعد الحداثة عبارة «بشكل نهائي» من المؤلّف، إذ إنّها عبارة في رأيهم غير منطقية.

لننظر ماذا قال مفكرو ما بعد الحداثة قبل أن نمسك بعناصر عينية من شذرات هذه المقولات الإدراكية:

«في مصطلح «ما بعد الحداثة» (Post-modern) تدل «Post» بالإنكليزية أو الفرنسية على «ما بعد» دلالة على الزمان، كأن نقول «ما بعد الكلاسيكية» أو «ما بعد الرومانسية»... الخ، وهي لا تتوقف عند العلاقة الزمانية، ولكن تتجاوزها إلى العلاقة الفكرية، إذ تشير إلى ترك الإطار أو النموذج (Paradigm) السابق عليها، وهو في حالتنا الحداثة «بكُلّ ما ذكرناه من حداثة التنوير إلى الاشتراكية»[١٥].

ومصطلح «ما بعد الحداثة» أقدم مما نتصور، حيث يعود استخدام لفظ «ما بعد الحديث» إلى الفنان البريطاني تشابمان (Champan) عام ١٨٧٠، كما استخدمه الفنان الألماني رودلف بانفيتز (Pannwitz) سنة ١٩١٧، وكانا يشيران إلى طراز من البشر يبدو صلباً، إلا أنه متداع في أعماقه. وقد استخدمه دي أونيس (Onis) لوصف أعمال فنية عام ١٩٣٤ تخرج عن مبالغات الحداثة التي أدت آحياناً إلى أعمال فنية أكثر قبحاً وسخرية.

وقد استخدم المؤرخ البريطاني الأشهر آرنولد توينبي مصطلح «ما بعد الحديث» في عدة أجزاء من كتابه: **دراسات في التاريخ** (عندما ودّ الإشارة إلى التحولات التي عاشها الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر)، وكان يقصد به الإشارة إلى حقبة «ما بعد الطبقة الوسطى». كما استخدم المصطلح تشارلز أوبسون (Opson) في ما بين عامي ١٩٥٠ و١٩٥٨ عندما تحدّث عن مجتمع جماهيري جديد خال من الأسس الأخلاقية التي قامت عليها الحداثة، كالنفعية والبراغماتية.

---

(١٥) مجدي عبد الحافظ، «نحن بين الحداثة وما بعدها،» في: **الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٨.

ولعل الإيطالي إميتاي إتزيوني (Etzioni) كان أول من اقترب من «ما بعد الحداثة» عام ١٩٦٨ الاقتراب الذي طوره المفكرون من بعده، إذ رأى أن هذا المفهوم يشير إلى فترة «تتسم بتحولات جذرية في تكنولوجيا الاتصال والمعرفة والطاقة عقب الحرب العالمية الثانية».

وفي الحقبة التالية لبداية استخدام المصطلح، انتقل من التعبير عن الأعمال الفنية والأدبية إلى غزو الفضاء الثقافي والاجتماعي والسياسي، بل العلوم الاجتماعية أيضاً... ففي هذه المرحلة كسب المصطلح بفضل المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Lyotard) هذا البعد الثقافي الذي أصبح ملمحاً أساسياً له اليوم، إذ أطلق «ما بعد الحديث» على وضعية المجتمعات الغربية المعاصرة التي أحبطتها وعود الحداثة الكبرى التي تمثلت في كلّ ما اعتبر تقدّمياً وارتبط بروح فلسفة التنوير وبالعقل وبالعلم، عندما تخلت الثقافة الغربية عن الحكايات الكبرى أو الأنساق المغلقة (Meta- Narratives)، أي تلك الأنساق الأيديولوجية والطوباوية والفلسفية الكبرى التي تتعلق بالسياسة والمجتمع والتقدّم وتحرر الذات، تلك الأنساق التي كانت تطمح إلى إعطاء معنى كوني للحياة الإنسانية.

وقد عاد المصطلح مرة أخرى في الثمانينيات إلى البلدان الأنغلو ـ سكسونية حاملاً أبعاد الإسراع بالزمن وتقليص المكان بفعل تكنولوجيا الاتصال والأهمية القصوى للحرية الفردية حين كتب آلان تورين ودانيال بل عن المجتمع ما بعد الصناعي، وهو مصطلح يصف انتقال المجتمعات المعاصرة نحو أنشطة الخدمات، حيث تؤدي المعلومات أو ما يطلق عليه «الأملاك الرمزية» دوراً أساسياً. ولهذا يطلق عليه دانيال بل «مجتمع المتفوقين والعلميين التقنيين»، ولكنه في عرفه أيضاً هو المجتمع الذي يستبدل التبرير الغريزي للحياة بالتبرير الجمالي بما ينطوي عليه ذلك من لاعقلانية جديدة[١٦].

ويشكل العلم ومعرفته وخطابه أهمية كبرى في مجتمع ما بعد التصنيع، وهي تعتبر ـ في عرف ليوتار ـ سلعاً، بينما يراها إيهاب حسن ـ المفكر الأمريكي المصري الأصل ـ حالة تعبّر عن عدم اليقين، وهي التي لها جذور عند المفكر الألماني هايزنبرغ (Heisenberg)، إلا أنّها عند إيهاب حسن هي مرحلة على طريق التوحد الروحي للنوع البشري.

---

(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٨.

وأفاد جانب آخر من تعريف «ما بعد الحداثة» من فلاسفة التفكيك (دريدا ـ دولوز ـ فوكو) مطوراً ممارسته في تفكيك المعنى لتراها ليندا هوتشيون (Hutcheon) على أنها حركة تبغي تحدي السلطة، أيّ سلطة، لتدافع عن الأقليات والنساء. ولذلك فهي استجوابية في مزاجها، ومضادة للتسابيح والترانيم والمقدس في نواياها، وليراها فيلسوف فرنسي كبير آخر هو جان بودريار (Baudrillard) على أنها عملية تفكيك وتدمير مستمر للمعنى تؤدي فيه وسائل الإعلام الدور الأكبر الذي لا يعكس الواقع بشكل رمزي، ولكنها تحاكيه وتزايد عليه ليكون ما فوق واقعي (Real Hyper)، كما يؤكّد جون بارت (Barthes) على أنّها محاولة لإعادة ملء الخواء في عالمنا المعاصر[١٧].

ولكن فريقاً آخر من الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت، مثل يورغن هابرماس يرفض التسمية مؤكّدا أن ما يسمّى «ما بعد الحداثة» هو «حداثة متأخرة»، ولكنها تريد تفكيك مشروع الحداثة تماماً، كما فعلت المثالية والوجودية مع الوضعية المنطقية في عهود سابقة. وقد عزف على وتره كلّ من المفكر البريطاني اليساري تيري إيغلتون ليراها «تفتيت غير سياسي وغير رشيد للنفس»، والمفكر الأمريكي اليساري فردريك جيمسون (Jameson) الذي وصفها بأنها المنطق الثقافي في مرحلة الرأسمالية المتأخرة، أي رأسمالية العولمة المعتمد على الشك والاستخفاف بكُلّ ما هو ثقافي ومقدس (Cynicism). ولعل هؤلاء الذين يسمون أنفسهم بـ «الماركسيين الجدد»، والذين يدخل في زمرتهم إيغلتون وجيمسون، هم أبرز النقاد غير المتدينين لحركة «ما بعد الحداثة»[١٨].

ويتضح لنا مما تقدّم أن هناك أربع طرق مختلفة للاقتراب من ظاهرة «ما بعد الحداثة»:

ـ ما بعد الحداثة هي مرحلة من الحياة الاجتماعية تلي زمنياً المرحلة التي أطلق عليها «الحداثة».

ـ ما بعد الحداثة هي شكل جمالي (Aesthetic Style) يعبّر عن خصائص أخلاقية وروحية أساسية (Ethos) للعصر الذي نعيش فيه.

ـ ما بعد الحداثة هي شكل من أشكال الحساسية الثقافية المتأثرة

---

(١٧) Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London: Routledge, [1999]), pp. 124-130.

(١٨) عبد الحافظ، المصدر نفسه، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٨.

بتكنولوجيا الاتصال وخصائصها، ولا سيما مجاوزة الزمان والمكان.

ـ ما بعد الحداثة هي طريقة للتفكير مناسبة لتحليل الفترة المعاصرة في حياة البشرية[١٩].

ونستطيع أن نتفق مع ليميرت في تصنيفه المفكّرين ما بعد الحداثيين، وهم:

ـ **الراديكاليون**: مثل ليوتار، وبودريار، وإيهاب حسن، وهؤلاء يعتبرون أن الحداثة شيء ينتمي إلى الماضي، وأن الوضع الثقافي الراهن فوق واقعي (Hyper Real)، وهو لفظ يقصد به أنّه من صنع وسائل الإعلام التي تمنح الواقع الذي تقدّمه المصداقية.

ـ **الاستراتيجيون**: مثل ميشيل فوكو، وجاك دريدا، وجاك لاكان، وهؤلاء يرون أن اللغة أو الخطاب هما شيء أساسي لأي علم حول الإنسان، ويرفضون أية صياغة لجوهر شامل أو كلية كأساس أو مركز لفكرهم.

ـ **الحداثيون المتأخرون**: مثل يورغن هابرماس وفردريك جيمسون، وهؤلاء يتخذون موقفاً نظرياً نقدياً من فكرة الأنساق الكبرى، ولكنهم لا يرفضون مفاهيم الحداثة، وهم بذلك امتداد لمدرسة فرانكفورت[٢٠].

٣ ـ أسباب الوجود

أ ـ الأسباب الاقتصادية

لا يمكن تفسير ذيوع ثقافة ما بعد الحداثة بمعزل عن رأسمالية العولمة، أو كما يسميها البعض الرأسمالية المتأخرة.

يتكون اللاعبون الرئيسيون لرأسمالية العولمة من الشركات المتعددة الجنسيات أو العابرة القومية المتحالفة مع البيروقراطيات الكوكبية الكبرى، وهي: البنك الدولي، صندوق النقد الدولي، منظمة التجارة العالمية، وتعتمد الشركات المتعددة الجنسيات في مرحلتها الكوكبية الراهنة منطلقاً فكرياً يمكن أن نطلق عليه

---

(١٩) David Morley, «Postmodernism: The Rough Guide,» in: James Curran, David Morley and Valerie Walkerdine, eds., *Cultural Studies and Communications* (London; New York: Arnold, [1996]), pp. 50-65.

(٢٠) عاطف أحمد، «الحداثة/ ما بعد الحداثة: بعض الخصائص والإشكاليات،» في: **الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٣٩٩ ـ ٤١٢.

لـ «روينية الاقتصادية»، أي البقاء للأصلح الذي هو الأقوى والأسرع، ويحقق هدفها في ذلك مجموعة آليات، هما الاندماج والتشبيك اللذان يساعدان على حلّ تناقضات المصالح ويقللان من تضاربها، بما يعني أقل قدر من الخسائر للأطراف الأقوياء في اللعبة الرأسمالية، بينما تستمر الآلية القديمة القائمة على المنافسة لإخراج الأضعف من السوق وتحطيمه لأخذ أسواقه، وتختار كلّ شركة ما يلائمها تبعاً للموقف الاقتصادي في ظلّ عوامل شديدة التعقيد، ولكن يمكن تلخيصها في آلية مفادها «إن لم تستطع إخراج خصمك من السوق، تحالف واندمج معه لتخرجوا آخر من السوق»[٢١].

وبمقتضى ذلك، يرى المؤلّف أنّه تمّ تشكيل طبقة رأسمالية عابرة للقومية تتكون من نواة قوية صلبة في المركز (الدول الصناعية الكبرى) متحالفة مع طبقة كمبرادورية جديدة في هوامش العالم. هذه الطبقة تقوم بأنشطة اقتصادية خارجية أكبر من الداخلية... وتقوم تكنولوجيا الاتصال بالدور الرئيسي لجعل هذا النشاط الاقتصادي القائم على الاندماج والتشبيك ممكناً[٢٢].

ووسائل الإعلام والاتصال الإلكترونية تقوم بأداء وظائف عديدة لرأسمالية العولمة، فهي تقوم بتسريع توزيع السلع المادية من خلال الإعلان، وكذلك فهي تختصر الوقت بين الإنتاج والاستهلاك، وهي تعيد تأكيد الأيديولوجية المهيمنة أو بعبارات أستينو مادريد (Madrid) تخلق الطلب السياسي والثقافي لبقاء الرأسمالية.

ويقع في قلب الممارسة السابقة المحو المنظم للفواصل بين المعلومات والتسلية وترويج المنتجات، وهي العملية التي أعادت تشكيل النزعة الاستهلاكية، والتي حولت كلّ وسائل الإعلام ومحتواها إلى سوق كبيرة لبيع الأفكار والقيم والمنتجات والإعلاء من شأن رؤية الحياة الاستهلاكية.

وقد أدت المجمعات الشرائية (المولات) دوراً مركزياً وواقعياً في تدعيم هذه الرؤية للعالم، وكما يرى كراوفورد (Crowford) في دراسته عن «العالم في المول»،

---

(٢١) Janet Lowe, *The Secret Empire: How 25 Multinationals Rule the World* (Homewood, IL: Business One Irwin, 1992), pp. 4-5.

(٢٢) ولمزيد من التفاصيل، انظر: محمد حسام الدين إسماعيل، «التغطية الصحفية الغربية لشئون العالم الإسلامي خلال عقد التسعينات،» (أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، قسم الصحافة، ٢٠٠٢)، ص ١٢٤ ـ ١٢٨.

فإن التمازج بين عمارة «المول» وثقافة حدائق الترفيه المتخصصة (Theme Parks) أصبح الرمز الرئيسي والإشارة المحورية إلى الرأسمالية الاستهلاكية، ليس فقط في بلدان العالم الصناعية المتقدمة، ولكن في كلّ مكان في العالم. وأضاف أن ما يراه غوس (Goss) في عبارته «سحر المول» يجب تحليله على مستويات عدة، منها: كيفية تصميم البيئة الاستهلاكية والتحكم فيها، والطبيعة الإغوائية للخبرة الاستهلاكية. وهو ما قدمه منظرو ما بعد الحداثة.

وقد قدم فيذرستون (Featherstone) صورة مركبة للثقافة الاستهلاكية المعاصرة اقترب فيها من التحليل ما بعد الحداثي الذي يرى أنّه:

ـ يتم تأطير السلع وعرضها لإثارة المستهلك، وفعل الشراء أصبح حدثاً رمزياً لتحقيق المكانة أكثر من الانتفاع بالسلعة.

ـ الصور تؤدي دوراً رئيسياً ووسائل الإعلام هي التي تخلقها وتوزعها.

ـ الإعلان عن السلع يؤدي إلى تجميل أكبر للواقع.

والنتيجة النهائية لهذه العمليات هي مفهوم جديد لـ «أسلوب الحياة» الذي يدعم صورة الذات، وهو منظور اجتماعي للإعلام يتجاهل محدودي الدخل والعاطلين وكبار السن، فيما كانت الولايات المتحدة تؤدي الدور الرئيسي لجعل الثقافة الاستهلاكية كونية، وذلك عندما أصبح ما يحتاج اليه الإنسان في المجتمعات الغربية لا يحدده المنزل أو المدرسة أو أعراف الثقافة، ولكن وسائل الإعلام[٢٣].

ولعل المفكر الأمريكي دانيال بل (Bell) هو أول من حلل العلاقة بين المجتمع ما بعد الصناعي (Post-industrialist) والمجتمع ما بعد الحداثي (Post-modernist) عندما رأى أنّه في كلّ من المجتمعين يتم:

ـ إحلال المعرفة العلمية محل إنتاج السلع، ومعنى ذلك الاهتمام بالثقافة بدلاً من التركيز على المادة.

ـ الإبداع التكنولوجي في فن إدارة مؤسسات إنتاج المعلومات والاتصالات أكثر من القدرة على تنظيم عملية العمل.

---

(٢٣) Leslie Sklair, *Sociology of the Global System*, 2nd ed. (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995), pp. 87-90.

ـ التركيز على أهمية التخصص التقني أساساً وظهور تكنولوجيا الخدمات.

وبناء عليه، يرى جان فرانسوا ليوتار أن الثقافة تصبح القوة المهيمنة في المرحلة الأخيرة من الرأسمالية (أي مرحلة ما بعد الصناعة)، لذلك يؤكّد في كتاباته «أن ثقافة ما بعد الحداثة لا تعير اهتماماً للمؤلّفات الكبرى، مثل: مؤلّفات كارل ماركس وماكس فيبر وسيغموند فرويد، فهي لا تصلح لهذه المرحلة التي تتسم بالتبعثر واللاتجانس. وبمقارنة بسيطة يعقدها ليوتار بين مرحلة الحداثة ومرحلة ما بعد الحداثة، يرى أنّه إذا كانت الأولى هي تطبيق عقلاني للعلم على الطبيعة، فإن الأخيرة تبدو وكأنها نتيجة من النتائج الثقافية لتكنولوجيا المعلوماتية الجديدة».

ويعود دانيال بل ليؤكّد أهمية التطور الهائل في مجال الاتصال في تحليل مرحلة التفكك الراهنة في النظم الاجتماعية، فعند تحليل أي نظام اجتماعي يجب ألا ننظر إليه باعتباره وحدة كلية متماسكة أو من منظور التوحد بين أجزائه ـ كما هو سائد في بعض اتجاهات علم الاجتماع التقليدي ـ ولكن يجب دراسة النظام باعتباره وحدات مستقلة ومتمايزة.

ومن ثمّ يؤكّد دانيال بل أن الصورة البالغة التقنية هي القوة المتحكمة في مرحلة ما بعد الحداثة، والتي تتفق معها مظاهر التفكك والاستقلالية والثقافات المبعثرة، وهو ما أكده فردريك جيمسون بقوله: إن ثقافة ما بعد الحداثة تتناسب مع سيطرة النزعة الاستهلاكية والطموح الاستهلاكي للموضة، ويعتمد ذلك بشكل أساسي على وسائل الإعلام وتكنولوجيا الاتصال والتقسيم الدقيق للوقت الذي أدى إلى تحول القيم المادية التي كانت سائدة في مرحلة الحداثة إلى قيم ثقافية في مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك بفضل تعميم القيم الاستهلاكية وما يتطلبه هذا التعميم من قدرات تواصلية إعلامية وثقافية هائلة، ومن هنا يستمد المجتمع الإعلامي مشروعيته وواقعيته[٢٤].

كذلك يرى سكوت لاش (Lash)، وهو أحد الدارسين الكبار لما بعد الحداثة، أن الاقتصاد السياسي لما بعد الحداثة يتسم بالإنتاج المرن المتعدد الأنماط الذي يلبّي الاحتياجات الخاصة والمتغيرة، ويهتم بالأسلوب وبرمزية المنتج الذي أصبح يستهلك لقيمته الدلالية أكثر من قيمته الاستعمالية (المثال الصارخ على ذلك

(٢٤) حجازي، «النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة،» ص ٢٦٣ ـ ٢٨٦.

الانتشار المذهل للتليفون المحمول أو الجوال حول العالم)، كذلك تنوعت الهويات الجمعية الفردية في ظلّ الرأسمالية المتأخرة، الأمر الذي خلق تنوعاً في التذوق وفي أنماط الاستهلاك، وفي الميل الشديد إلى كُلّ ما هو عملي ومباشر.

كذلك، فاعتماد ثقافة ما بعد الحداثة في تأثيرها، لا على المعنى، ولكن على وقعها على المتلقي، أدى إلى أفول المعنى، وهي عملية يمكن فهمها من خلال المفهوم الاقتصادي الخاص بوفرة الدوال مما يزيد على المدلولات، الأمر الذي جعل جزءاً من الدوال يهيم بلا معنى (يمكن تطبيق ذلك على أغاني الفيديو كليب التي تحفل بالصور التي لا معنى لها)، وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته في تمثيلات (Representations) ثقافة ما بعد الحداثة المنتشرة في وسائل الإعلام[٢٥].

ب ـ الأسباب الفكرية

ساعد على ظهور ما بعد الحداثة، كتيار فكري في المجتمعات الغربية، عدد من الأسباب الفكرية هي: ظهور الثقافة المضادة، وتحولات مدرسة فرانكفورت، وأزمة المثقفين في الغرب، وأزمة علم الاجتماع.

(١) الثقافة المضادة (Counter - culture)

يربط عدد من المنظرين حركة ما بعد الحداثة بالثقافة المضادة التي ظهرت منذ أواخر الستينيات، إذ بدأ عدد كبير من الشباب في الغرب يحاكم إنجازات وثمار حضارة الحداثة، ومنها التكنولوجيا، والتخطيط القومي، والتنميط (Regimentation)، فقد فكر هؤلاء في طريقة للحياة مرتبطة عضوياً بالطبيعة ومتحررة من القيود العقلانية والأخلاقية.

لقد جسدت لهم حرب فييتنام (١٩٦٣ ـ ١٩٧٥) شرور الرأسمالية والتكنولوجيا، وخبروا تحت تأثير المخدرات نوعاً من الوعي القائم على اللذة والخرافة في تناقض سافر مع مطالب العقلانية الحداثية، وأزاحوا التحريمات الجنسية تماماً للوصول إلى حالة من الحرية وللمضي في حياة عمادها المتعة بلا حدود[٢٦].

وقد رأى عدد من الدارسين أيضاً في عام ١٩٦٨ نقطة تحول في تظاهرات

---

(٢٥) أحمد، «الحداثة/ ما بعد الحداثة: بعض الخصائص والإشكاليات،» ص ٣٩٩ ـ ٤١٢.

(٢٦) Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, p. 62.

انتفاضة التي أغلقت الجامعات حول العالم، خاصة احتجاجات الجامعات التي كان لها أكبر الأثر في الولايات المتحدة وأوروبا، وأصبح المناخ الجامعي راديكالياً، ووصل نوع جديد من المثقفين إلى السلطة هدفهم فكّ العالم الحداثي. كما تمّ النظر إلى هذه الحركة الشبابية على أنّها إحياء للرومانسية، وحركة ارتدادية غير ناضجة لم تكن لتحدث لولا غنى وتسامح المجتمع الذي يثورون ضده. وعلى رغم أن الثقافة المضادة بدت ساذجة وغير متماسكة، إلا أنّها وضعت القواعد لثقافة ما بعد الحداثة، وبدأت قيمها منذ أواخر الستينيات تكتسح صناعة الترفيه في الولايات المتحدة وأوروبا، كما إنَّ الثورة الجنسية المصاحبة لها بدت واضحة في جميع طبقات المجتمع.

وقد أخذت حركة الشباب منحى سياسياً بدعمها الحقوق المدنية والجماعات المضطهدة، كالسود في أمريكا، على الرغم من أنهم لم ينتموا إلى كنيسة أو منظمة ما في الوقت التي أظهرت الجماعات النسائية (Feminists) حركية جهادية ضدّ المجتمع، وبدأ الشاذون جنسياً يعرفون أنفسهم على أنهم أقلية مضطهدة، في الوقت الذي ساعدت فيه حركة الشباب التيار الماركسي في الجامعات الأمريكية والبريطانية على الانتشار والقبول الاجتماعي[٢٧].

وبشكل مفارق، ففي الوقت الذي انتعشت فيه الماركسية الأكاديمية في الغرب الرأسمالي، قمعت الماركسية السوفياتية مثقفيها وكتّابها وفنانيها الذين أرادوا أن يخلعوا عنهم عباءة الماركسية الخانقة. وقد أصاب غزو الاتحاد السوفياتي تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ اليساريين في الغرب بجرح نرجسي رفضوا معه فشل الراديكالية السياسية اليسارية، الأمر الذي دفعهم خلال الثمانينيات والتسعينيات إلى تحول فكري يرددون معه معظم مقولات ما بعد الحداثة.

(٢) تحولات مدرسة فرانكفورت

على الرغم من أن حركة ما بعد الحداثة كانت تحولاً في النموذج المعرفي (Paradigm Shift)، إلا أن هذا التحول تأثر بالاتجاه الفكري لمدرسة فرانكفورت، خاصة في مرحلتها الأخيرة التي تميزت بالآتي:

ـ التخلي الكامل عن المقولات الماركسية، حين فصلت المدرسة نفسها عن

(٢٧) William L. O'Neill, *Coming Apart: An Informal History of America in the 1960's* (New York: Random House, 1971), pp. 233-272.

النظرية الماركسية، وأكدت المتغيرات السيكولوجية والثقافية في التفسير، إضافة إلى رفض البروليتاريا كقوة ثورية إلى جانب خيبة الأمل في نتائج التطبيق الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي السابق.

ـ أثرت خبرة الإبادة الجماعية (معظم منظّري المدرسة كانوا من اليهود) في البنية العقلية السيكولوجية لأعضاء الجماعة، الأمر الذي دفعهم إلى نقد التنوير باعتباره المؤسس للعقل الأدائي المسؤول عن المركب التكنولوجي القهري، كما دفعهم إلى التصدّي لقضايا، كالشخصية الفاشية والنزعة المضادة للسامية والتحيز.

ـ اتجاه المدرسة إلى معالجة قضايا الوجود الإنساني: لماذا ينحدر البشر إلى نوع من البربرية بدلاً من العمل على تحقيق أكثر الشروط الإنسانية ملاءمة؟ وهناك قضية نفي التنوير والحاجة إلى تنوير جديد، وتحول التقدّم الذي لا عائق له ـ شعار التنوير ـ إلى تردٍ لا عائق له أيضاً. وفي هذا الإطار، عولجت قضايا تتعلق بطبيعة العلم وطبيعة العقل، والشوق إلى رفض الحدود القومية.

ـ اتجاه مقولاتهم إلى التأكيد على الفرد في مواجهة المجتمع، والانتقال من الاغتراب الاقتصادي إلى الاغتراب الاجتماعي الذي لا يحلّ بالثورة، والاعتماد على العقل النقدي الخالص فضحاً للنظام الرأسمالي، وانتهاء كل من منظّري فرانكفورت إلى طريق، إذ انسحب أدورنو إلى برجه العاجي، بينما تحرّق هوركهايمر شوقاً إلى الله.

ـ كان وجود المدرسة لفترة في الولايات المتحدة أيام سنوات النازية عاملاً مؤثراً في وفائهم للنظام الرأسمالي الليبرالي الذي يعتبر نظاماً ينبغي الحفاظ عليه[٢٨].

ـ تأثرت حركة ما بعد الحداثة بما تقدّم في رفضها الأنساق المغلقة كالماركسية، وتركيزها على الحرية الفردية، وولعها بتفكيك عمليات المعرفة (لاكان ـ فوكو)، وعدم تقديمها بديلاً للنظام الرأسمالي.

(٣) أزمة المثقفين في الغرب

أدت الانهيارات الكبرى التي أصابت الفكر الماركسي، والتراجع الثوري عند

---

(٢٨) علي ليلة، «موقع مدرسة فرانكفورت على خريطة النقد الاجتماعي: مكانتها وإسهامها،» في: **الماركسية . البيرسترويكا . ومستقبل الاشتراكية**، إشراف محمود أمين العالم، سلسلة كتاب «قضايا فكرية»؛ ٩ ـ ١٠ (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٠)، ص ١٥١ ـ ١٧٦.

المثقفين، وفقدان الفئات المثقفة الوظيفة الاجتماعية التي كانت تقوم بها، إلى شعور المثقفين بالقلق والانزعاج نتيجة تحولهم إلى مثقفين بلا دور (اختصاصيين)، كما يشير ميشيل فوكو عند حديثه عن موت المثقف، كما إنهم يبدون الكثير من الأسى لكونهم تحولوا في عالم يسوده العقل التقني المادي ـ الذي تسيطر عليه قوانين السوق ـ إلى جسد بلا روح، الأمر الذي دفع البعض منهم إلى اعتناق مبدأ التبرير الغريزي للحياة، وهو ما ظهر في كثير من أعمالهم الأدبية والفنية.

وقد أدى الانفصال التام بين المثقف وواقعه إلى ظهور التناقض بين خطاب المثقفين ونصوصهم المكتوبة من جهة، وممارساتهم الفعلية من جهة أخرى. ونتيجة لهذا الانفصال والتباعد نشأ اتجاه يتبنى مقولة «الثقافة للثقافة» على غرار مقولة الفن للفن، وهنا تظهر ما بعد الحداثة على أنها مجرد خروج للمكبوت الثقافي عند المثقفين، وهي لهذا تشكل وعياً متصاعداً بأن الثقافة أصبحت لعبة لغوية مرتبطة بالقوة وممارستها[٢٩].

كما إنَّ تغير النظر إلى التاريخ أصاب المثقفين بالتفسخ والتشرذم، عندما رفض عدد من المؤرخين فكرة وجود تاريخ أحادي البعد يمثل عملية صاعدة عضوية للتقدّم، إذ تمّ تفكيك هذه النظرة الأحادية للتاريخ إلى عدد لانهائي من التواريخ التي لا يضمها إطار نظري واحد محكوم بفكرة مركزية مثل «التقدّم» أو «انتصار التنوير». وقد انعكس ذلك على النمو الواسع لـ «التاريخ الصغير» (Micro-history) أو التواريخ التفريعية الصغرى التي فكّت عرى الثقافة المشتركة.

كما أدت أعمال ميشيل فوكو، ودي سرتو، وهايدن وايت في تحليل العناصر الروائية والإنشائية للكتابة التاريخية إلى إدراك أن الصورة الموحّدة للتاريخ لها أساس روائي خيالي (Fictional) تحاول أن تقنع القارئ ـ عبر استراتيجيات بلاغية منتقاة ـ بأن ما يقرأه هو الحقيقة.

وأدرك المثقفون أن فكرة التقدّم اليوم لا تستمد أصلاً من المفارقة والتجاوز والسمو إلى نقطة سرمدية (مثل مملكة السماء في المسيحية، أو مجتمع بلا طبقات كما في الماركسية)، إذ أضحى التقدّم جزءاً من «روتين» المجتمع الاستهلاكي الذي يعتمد على الإنتاج المتواصل لوحدات استهلاكية جديدة، سواء كانت ملابس أو سيارات أو حتّى أفكار وقيم، كما تقدّم شرحه.

---

(٢٩) حجازي، «النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة،» ص ٢٦٣ ـ ٢٨٦.

وكما يقول الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو (Vattimo)، فقد أحسّ المثقفون بالزيف في ما حولهم، فعندما يذكر إعلان عن نوع من السيارات أن هذه السيارة تحقق المتعة القصوى للقيادة، فإن هذا محض ادّعاء لن يدوم إلا عاماً واحداً عندما تظهر السيارة بموديل جديد يحقق «أعلى متعة للقيادة»، وهكذا. فهذه العملية الدائرية لـ «التقدّم» الاستهلاكي تنفي المعنى الأساسي للتقدّم على أنه حركة إلى الأمام في التاريخ. ووصل الأمر ببعض المثقفين إلى ترديد قول فاتيمو بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي عدمية متحققة (Accomplished Nihilism)[٣٠].

(٤) أزمة علم الاجتماع

أدى انهيار الأفكار الكبرى أو الأنساق المغلقة إلى سيادة ثقافة الخبرة العملية، وهو تيار يحاول أصحابه إقامة جسر تعبر عليه الأيديولوجيات من التفسيرات الكلية المطلقة إلى رؤى جزئية تفريعية. فالأيديولوجيا تفترض وجود حقيقة كلية شاملة تسمح باتصال المواقع الاجتماعية في ما بينها، وتفترض وجود نظام مركزي يضفي المعنى على الوقائع والمواقع والأجزاء المترابطة في ما بينها. ويقوم هذا التيار على توصيف الحالة الواقعية والخبرات المعاشة من خلال رصد:

ـ الانقطاع في العلاقة بين تجارب الأفراد وانعزالهم المتزايد عن بعضهم.

ـ استقلالية النظم الفرعية وعدم اندماجها أو تكاملها في كلّ موحّد.

وقد جاءت حركة ما بعد الحداثة ـ بمعنى ما ـ لتدرس ما لا تقدّمه أو تفهمه النظرية الاجتماعية، خاصة البنائية الوظيفية، بل جاءت ما بعد الحداثة لتعبّر عن تيار فكري ينقد مظاهر التفكك التي سادت المجتمع، فلم يعد المجتمع يقدم نفسه بصفته وحدة متكاملة، بل مجموعة أجزاء مستقلة، ولكنها مترابطة بشكل عملي مع غياب نظام مرجعي مشترك لها، وغياب نصّ أيديولوجي موحّد وكامل، والاتصال الوحيد يحدث عن طريق الرموز التي يسيطر عليها نظام المعلومات والإعلام.

وقد أخذت حركة ما بعد الحداثة على عاتقها كشف زيف التقدّم الذي تدّعيه مرحلة الحداثة، إذ إنَّ تأثيره السلبي في الإنسان والطبيعة كان عظيماً. ولم يكن ذلك هو المعضلة الوحيدة أمام علم الاجتماع، بل إن تأثر النظرية الاجتماعية

(٣٠) Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, Translated and with an Introduction by Jon R. Snyder (Cambridge, UK: Polity Press, 1988), pp. 17-22.

بالشروط الصارمة لهذا التقدّم المنهجي المؤسس على الوضعية حدّ من الدور الذي تقوم به النظرية في تحليل الواقع ومتغيراته العصرية.

وعند أول تجربة مع الواقع (ظهور الحركات الاجتماعية والحركات النسائية والعزلة والاغتراب والسيطرة والهيمنة من خلال المعلوماتية الجديدة والكوكبية المحتملة) اتضح فشل النظرية وتفسيراتها، وربما من خلال ذلك الإحساس بالفشل ظهرت مفاهيم مثل: الوعي التاريخي والتواصل مع التاريخي، والتواصل مع المقدس، كحلول للبحث عن خلاص الإنسان وحل أزمة اغترابه. وكان من آثار حركة ما بعد الحداثة الشك في علم الاجتماع التقليدي برمته.

أكثر من ذلك، فقد بدأ منظّرو ما بعد الحداثة، خاصة المتفائلين منهم، البحث عن يوتوبيا جديدة تفارق «اليوتوبيات» الحداثية، مثل إيهاب حسن الذي خطى على درب مارشال ماكلوهان الذي بشر بالقرية الكوكبية التي ستنشأ عن تطور تكنولوجيا الاتصال، الأمر الذي سيجعل الكمبيوتر امتداداً للوعي الإنساني، فتشظّي وتفسخ المجتمع الإنساني الحالي في رأي إيهاب حسن سيؤدي في نهاية المطاف إلى بداية «عهد وحدة كوكب الأرض». وهذا العهد سيمهد له الوعي الكوني الذي يتجاوز أنواع الوعي القديمة: الوطني، والقومي، والطبقي، والديني، والذي سيفرز قيماً إنسانية عامة. وإن كانت هذه الصورة اليوتوبية تثير الكثير من التساؤلات والتحفظات مثل: ما نسق القيم الذي ينبغي بلورته في مجتمع المعلومات الكوني؟ وما التحديات التي تواجهه؟[٣١].

كذلك فإن هذه الاتجاهات الجديدة ترفض أن يكون العلم سبيلاً وحيداً للتوصل إلى الحقيقة. وعلى ذلك، فإن الدين والأدب والفن هي مصادر معرفية أساسية لا ينبغي إهمالها في هذا الشان. كما أنّه في عرفها يجب أن تظهر جميع الثقافات لتعبّر عن رؤاها الخاصة.

٤ ـ مصفوفة قيم ما بعد الحداثة

بعد أن عرضنا التعريفات المختلفة لتيار ما بعد الحداثة، والأسباب التي أدت إلى وجوده، يصبح من المهم أن نستخلص أهم السمات العامة لتيار ما بعد الحداثة

---

(٣١) عصام عبد الله، «اليوتوبيا وما بعد الحداثة،» في: **الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة**، ص ٣٥٥ ـ ٣٦٨.

التي تشكل مصفوفة قيمه. ونستطيع أن نرصدها في الآتي[٣٢]:

أ ـ النسبية الاجتماعية (Social Relativity)

لا توجد المعاني أو الأخلاقيات أو الحقيقة بشكل موضوعي في العالم، ولكن يكونها المجتمع، ولذلك لا يمتلك أحد الحقيقة المطلقة أو جوهر معرفة الأشياء، كما إنَّ الاتفاق بين البشر أفضل من معرفة الحقيقة.

ب ـ الحتمية الثقافية (Cultural Determinism)

تشكل القوى الاجتماعية الأفراد بالكامل، وتحدد اللغة بشكل خاص ما الذي نفكر فيه، إذ إننا محبوسون في «سجن من اللغة»، وعلى ذلك فإن الهوية ليست فردية، ولكنها جماعية أو اجتماعية، ولهذا لا بُدَّ لإنسان ما بعد الحداثة من أن يتكيف مع الآخر المختلف معه ثقافياً، من دون أن يكون ذلك مدعاة لتسييد نموذج ثقافي وحيد، على أن يحتفظ كلاهما في الوقت نفسه باختلافه في إطار التفاهم المشترك، وكذلك تستبعد ثقافة ما بعد الحداثة أن يكون هناك ما يطلق عليه ثقافة المركز لإيمانها بإيجابية الاختلافات بين البشر.

ج ـ رفض النزعة الإنسانية (The Rejection of Humanism)

لقد تمّت إساءة فهم قيم التقدّم، والسيطرة على الطبيعة، وأولوية الإنسان إلى حدّ فقدها، فليست هناك أممية إنسانية طالما تشكل كلّ ثقافة حقيقتها الخاصة. إن القيم الإنسانية الحداثية هي أدوات للقهر والاستعباد والجريمة ضدّ الطبيعة وضد الآخر الثقافي، لذلك لا بُدّ منَ أن تقوّي كلّ مجموعة نفسها لتؤكد قيمها وتأخذ مكانها مع المجموعات الأخرى من دون مفاضلة.

د ـ إنكار الميتافيزيقا والأديان (Denial of Metaphysics and Religions)

ترفض ما بعد الحداثة وجود معايير علوية مفارقة للواقع الإنساني (Transdental) تدّعي لنفسها القدرة على الحكم والاختيار بين القيم المختلفة، كما

---

(٣٢) أفاد المؤلّف في وضعه لمنظومة قيم حركة ما بعد الحداثة من: حجازي، «النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة،» ص ٢٦٣ ـ ٢٦٨، و Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, pp. 158-159.

إنّه ليست هناك مطلقات، وحتّى لو وجدت فإننا لا نستطيع الوصول إليها طالما أننا عبيد لثقافتنا ومسجونون في لغتنا.

هـ ـ رفض الأنساق المغلقة (The Rejection of Meta-narratives)

ترفض ثقافة ما بعد الحداثة الحكايات الكبرى أو الخطابات الكلية التي تقوم بعمليات توحيد مستمرة لما هو متعدد، كالخطابات الدينية والاشتراكية والتنوير، ويتطلع تيار ما بعد الحداثة إلى الخطابات المفتوحة، المرحة والطموحة، المؤسسة على تجارب شخصية لتكوين خطاب مؤلّف من شظايا أو تكوين أيديولوجية التصدع التي تعمد إلى حلّ وفضّ ما هو كلي. وقد انعكس ذلك على رؤية الذات، فيراها مفكرو ما بعد الحداثة متعددة، ومفككة، ومتشظية تسائل نفسها باستمرار.

و ـ رفض العقلانية (The Rejection of Reason)

ترى حركة ما بعد الحداثة أن العقلانية والنزوع إلى موضعة الحقيقة (أي جعلها موضوعية) هي مجرد أقنعة للقوى الاجتماعية، فالقبول الاجتماعي يتحقق من إخفاء الذات في جماعة أكبر، وفي سياق هذا الرفض للعقلانية تحث حركة ما بعد الحداثة على إطلاق العنان للمشاعر الأمينة والغرائز الطبيعية والتأسيس للذاتية وتطوير انفتاح ثوري على الوجود برفض تطبيق أي نظام على حياة الفرد.

ز ـ رفض كلية المعرفة (Anti - universality of Knowledge)

ترفض حركة ما بعد الحداثة مقولات الحداثة التي تؤكد أن العلم هو السبيل الوحيد إلى المعرفة، أو أن العلم محايد، لأنها ـ من وجهة نظرهم ـ تغفل المحتوى السياقي للمعرفة، فالنظرية الاجتماعية تستمد قوتها الجبرية ومنطقها بسبب أنّها تعدّ جزءاً من التقاليد الاجتماعية والثقافية، وعلى ذلك فإن الحقائق والمعارف الجمالية والأخلاقية تستمد قوتها من ثقافات محددة. وعلى هذا، فإن الفن والدين هما رافدان مهمان للمعرفة، من دون الادعاء بأفضلية دين على آخر أو احتكار دين ما الحقيقة المطلقة.

ح ـ تفسير كلّ شيء من خلال القوة (Power Reductionism)

إن كلّ المؤسسات الإنسانية والقيم الأخلاقية والإبداع ما هي إلا تعبيرات

وأقنعة للإرادة الأولية للقوة، ولا يوجد يقين حقيقي إلا يقين الجسد، لأنه يكون الأولي والأساسي للقوة.

ط ـ نقد غير ثوري للنظم القائمة (Non-revolutionary Critique of the Existing Order)

يجب أن يختفي المجتمع الحداثي بعقلانيته ونظامه ونظرته الأحادية إلى الحقيقة، ولا بُدَّ من أن توضع التكنولوجيا الحديثة، خاصة في مجال الاتصال والإعلام، في خدمة تعددية الحقيقة بدلاً من استخدامها في قهر الإنسان، ويتم ذلك بتفكيك خطاب أي سلطة دينية أو سياسية أو اجتماعية، ولكن من دون عنف.

ي ـ استحالة التحديد (Impossibility of Determination)

تركز حركة ما بعد الحداثة على اتّساع الوعي البشري نتيجة لتكنولوجيا الاتصال بما لا يمكن معه تحديد المعرفة بشيء معين في نموذج صوري للحقيقة. ومن هنا أصبح الوعي عبارة عن معلومات، والتاريخ عبارة عن أحداث، وعلى كلّ جماعة أن تضفي المعنى الذي تريده على المعلومات وعلى الأحداث.

ثانياً: القيم ما بعد الحداثية في وسائل الإعلام الغربية

سيعرض المؤلّف تَمَثُّلات مصفوفة قيم ما بعد الحداثة كما ظهرت في الدراسات الإعلامية التي تناولت: الصحافة المكتوبة، والصور، والتليفزيون، والإعلانات، والإنترنت، وتكنولوجيا الواقع الافتراضي.

١ ـ الصحافة المكتوبة

تظهر قيم «ما بعد الحداثة» في الصحافة المكتوبة في الغرب وتتجلى بوضوح في تيار «الصحافة الجديدة» (New Journalism)، وهي الصحافة التي يستخدم كتّابها تكنيكات وطرق الكتابة الروائية، إذ تقدّم الأحداث من وجهة نظر أحد الشخصيات المشتبكة في الحدث، ويجمع الأسلوب بين الوصف والحوار والمونولوغ الداخلي، وتحوي التقارير الصحافية تصاعداً درامياً وحبكة، وذروة تختتم بلحظة تنوير، كما يفعل كتّاب الرواية والدراما. وتتناول القصص والتقارير المكتوبة بأسلوب القصّ الروائي أحداثاً حقيقية أو جرائم أو فضائح.

أو سير ذاتية مثيرة، أو صحافة استقصائية لكشف فساد في جهة ما[٣٣].

وقد ظهر تيار «الصحافة الجديدة» في الولايات المتحدة مع نهاية الستينيات، وبرزت فيه أسماء لامعة مثل: توم وولف، وجوان ديديون، وغاي تاليس، وجيمس بريسلين، ونورمان مايلر، وهنتر طومسون، الذين نشروا أعمالهم في مجلات: **نيويوركر**، و**هاربرز**، و**رولينغ ستون**، ومثلت أعمالهم الصحافية ردّ فعل على الحذر المؤسسي في تناول الأخبار، واعتماد الصحافيين المتزايد على المصادر الرسمية، فضلاً عن تركيز ملكية وسائل الإعلام التي انعكست في تقلص مساحة التعددية والحرية في الصحافة الأمريكية[٣٤].

وارتبطت «الصحافة الجديدة» منذ نشأتها بالمناخ الفكري الذي أفرزته «الثقافة المضادة» في أمريكا والغرب، إذ كان أعلام هذا التيار المتقدم ذكرهم ضدّ إرسال الجنود الأمريكيين للقتال في فييتنام لمحاربة الشيوعية، وطالبوا بإصلاح الداخل ومحاربة العنصرية في الوقت الذي سعوا فيه إلى يوتوبيا إنسانية ذات طابع رومانسي في ما أسماه بعض النقاد «تيار الصحافة الموازية أو البديلة» (Para-Journalism)[٣٥].

وأحد التفسيرات الشائعة لتيار «الصحافة الجديدة» أنها كانت تعبّر عن انفجار «المكبوت الثقافي» مع أواخر الستينيات وبداية التسعينيات، وهو ما يحاكي انفجار «المكبوت الثقافي» لكتّاب ما بعد الحداثة في الثمانينيات والتسعينيات، إذ كانت هناك عناصر كثيرة تجمع بينهما، منها: الطابع الاحتفالي، والحنين إلى الماضي، والتمرد على الآلة والتكنولوجيا انعكاساً للتمرد على الحداثة، كما ظهر في ثقافة الهيبيز في أواخر الستينيات. ولكن الأهم كان التأسيس للذاتية وعدم إمكانية الوصول إلى حقيقة موضوعية، ومن ثمّ التخلي عن قيمة مهنية أساسية في الصحافة الأمريكية، وهي الموضوعية.

لقد تبلور نوع من التحرير الإخباري مع نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن العشرين في الصحافة الأمريكية أعلى من شأن ذكر الجوانب المختلفة للحدث أو الموضوع الذي يتم تغطيته، ونسب كلّ معلومة إلى مصدر واضح،

---

(٣٣) Veith, Jr., Ibid., pp. 121-140.

(٣٤) John Pauly, «The Politics of the New Journalism,» in: Norman Sims, ed., *Literary Journalism in the Twentieth Century* (New York: Oxford University Press, 1990), pp. 110-115.

(٣٥) Phyllis Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless* (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 1994), pp. 120-125.

وعدم التدخل بالرأي والحكم من قبل الصحافي. هذا النوع من التحرير جاء متواكباً مع محاولة إدخال المنهاجية العلمية في الكتابة الصحافية التي دعا إليها كتّاب مثل: جون ديوي، ووالتر ليبمان، ونلسون كرافورد، فضلاً عن تغيرات اقتصادية وسياسية في العمل الصحافي، مثل تأسيس وكالات الأنباء وظهور الصحافة غير الحزبية.

ولسنا هنا بصدد مناقشة قيمة الموضوعية وإمكانية تحقيقها في الممارسة العملية الصحافية، فهناك عدد من الدراسات ناقشت ذلك بإسهاب[٣٦]، ولكن الذي يريد المؤلّف التركيز عليه هنا هو أن تيار «الصحافة الجديدة» أسس للاعتراف بالذاتية الإنسانية للصحافي بدلاً من إنكارها، وأنه من الأفضل أن يتم استغلال هذه الذاتية بدلاً من نفيها، إذ سعت حركة «الصحافة الجديدة» إلى تشجيع الصحافيين على معايشة الجمهور الذي يكتبون له، وعلى معايشة الحدث الذي يقومون بتغطيته، وأنه من الضروري أن يكون الصحافي في موقع الحدث لكي يحصل على الحوارات والإشارات وتعبيرات الوجوه وتفاصيل البيئة[٣٧].

ولكن يجب ألا نفهم أن ثورة هؤلاء على النظام الاحتكاري الإعلامي الأمريكي كان يحمل فكراً يمكن أن يغير المجتمع الأمريكي، بل «الموضوعية» تقتضي أن نقول: إن هؤلاء الصحافيين كانوا متمردين على طريقة الهيبيز من دون أيديولوجية واضحة للتغيير، فعلى سبيل المثال ظهر في نهاية الستينيات اسمان شائعان في عالم الصحافة، هما: كين كيس ورفيقته ميراي برانكستر اللذان كانا يتعاطيان عقار «إل. إس. دي.» (LSD)، إذ لم يكونا رافضين تماماً التكنولوجيا التي أنتجها هذا المجتمع الرأسمالي، فقد استخدما الميكروفونات الحديثة ووسائل التسجيل المتطورة آنذاك في إنتاج تحقيقات بجانب ما كتباه في صحيفة **النيويوركر**، وقد ساعدهما عقار «إل. إس. دي.» على الوصول إلى حالة من النشوة ينسيان معها ضغوط الحياة الحداثية، وكانت النتيجة التي توصلا إليها هي: رؤية للعالم تنفي وجود حقيقة وتلعن عبثية الحياة[٣٨].

---

(٣٦) انظر في ذلك: محمد حسام الدين إسماعيل، «المسئولية الاجتماعية للصحافة المصرية: دراسة مقارنة للمضمون والقائم بالاتصال في الفترة من ١٩٩١ ـ ١٩٩٤،» (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٩٦)، وسليمان صالح، «إشكالية الموضوعية في وسائل الإعلام: دراسة نقدية،» مجلة **الرأي العام** (كلية الإعلام، جامعة القاهرة)، السنة ٢، العدد ٣ (تموز/يوليو ٢٠٠١).

(٣٧) صالح، المصدر نفسه، ص ٦٩ ـ ١٤٨.

(٣٨) Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless*, p. 129.

ومع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات تمّ «تدجين» تيار «الصحافة الجديدة» ورواده، فلم يعودوا يتحدثون عن مساوئ التدخل الأمريكي في العالم، ولا عن توحش الرأسمالية في ما اعتبر تحولاً إلى نموذج «ما بعد الحداثة» المتعايش مع الفوضى، وغير الثوري، المنتهي إلى عدمية متحققة على حدّ تعبير فاتيمو، بل إن بعضهم مثل جوان ديديون ونورمان ميلر قد أفادوا من النظام الرأسمالي عندما أعادوا طباعة وإصدار كتاباتهم السابقة في التسعينيات. ولهذا بدأ شيئاً فشيئاً تعبير «الصحافة الجديدة» يختفي ويظهر بدلاً منه تعبير «الصحافة الأدبية» (Literary Journalism) أو تيار اللارواية (Non-fiction) ليعبّر عن امتداد شكلي للصحافة الجديدة في عصر ما بعد الحداثة[٣٩].

وبما أن لِكُلّ جماعة عرقية أو إثنية أو دينية حقيقتها المختلفة، فقد انتعشت أساليب الكتابة الذاتية للتعبير عن رؤى جماعات السود والهسبانكس والآسيويين ومشاكلهم في الولايات المتحدة، هذا إلى جانب استخدام جماعات النسوية (Feminists) تكنيكات «الصحافة الجديدة» للتمرد على الهيمنة الذكورية وإيضاح الحقيقة النسوية التي فقط تراها عين المرأة المختلفة عن نظرة الرجل المحدقة (Male Gaze)، وكذلك فعلت جماعات اللواط والسحاق في الولايات المتحدة لإيضاح حدث ما من وجهة نظر الشاذين الذين لهم «حقيقة» خاصة بهم في الوقت الذي نُزع فيه سلاح هذا التيار الذي كفّ عن مقاومة الرأسمالية المتوحشة والاغتراب الذي تفعله الثقافة الاستهلاكية[٤٠].

وقد انتقلت هذه النسخ المطبوعة إلى الإنترنت لتؤسس لمعنى الذاتية والتشظي وتعدد «الحقائق»، كما سيتم توضيحه حين التعرض لتمثل قيم «ما بعد الحداثة» في الإنترنت.

إذاً، ظهرت قيم ما بعد الحداثة في الصحافة المطبوعة في الغرب الرأسمالي، خاصة الولايات المتحدة وعلى رأسها: النسبية الاجتماعية، والحتمية الثقافية، إذ إن لِكُلّ جماعة «حقيقتها» الخاصة، فضلاً عن نسبية المعايير والأخلاقيات بالتبعية، وهو ما ساعد على تشظّي وتفكك المجتمع الأمريكي.

ولعل الأكاديمي الأمريكي المخضرم جون ميريل (Merrill) كان أول من تنبأ

---

(٣٩) Pauly, «The Politics of the New Journalism,» p. 121.

(٤٠) Natalie Fenton, «The Problematics of Postmodernism for Feminist Media Studies,» *Media, Culture and Society*, vol. 22, no. 6 (November 2000), pp. 723-741.

بما سيحدث في الصحافة الأمريكية المطبوعة من تحلل لمفهوم الموضوعية التقليدي وسيادة الذاتية، إذ رأى عام ١٩٧٥ أن الجمهور العام سيصبح أكثر وأكثر مجزأ نتيجة تكاثر وسائل الاتصال الجديدة وانقسام الجمهور إلى مجموعات تخصصية متجانسة لا تسوؤها الذاتية وخلط الخبر بالرأي، وذلك بفضل صحف الترفيه الرخيصة والمجلات المتخصصة. وذهب إلى أن الآراء ستصبح أكثر أهمية من المعلومات التي تتضمن حقائق، وسيصبح الشخص المتحدث أكثر أهمية من حديثه، خاصة مع جمهور محب له، أي أن المصدر أكثر أهمية من الرسالة، وسوف لا يقوم أي شخص بالبحث عن المعلومات، بل سيبحث عن الآراء والترفيه الذي يحقق المتعة، وقليل منهم سيصدق الأخبار التي تصل إليه.

ويخلص إلى أن المفهوم الشامل للخبر كما نعرفه الآن (كان يتحدث عام ١٩٧٥) سوف لا يكون له وجود مع نهاية هذا القرن، وسوف لا تستمر طويلاً مقولة «فجوة المصداقية» التي نسمع عنها كثيراً هذه الأيام، لأنه سوف يكون هناك فراغ شامل من المصداقية حيث لا يوجد أساس صلب للحقيقة المؤكّدة، والصحافة الموضوعية التقليدية سوف تفسح الطريق أمام صحافة الآراء المتصارعة[٤١].

إنه حدس مدهش لتغلغل مقولات وقيم ما بعد الحداثة في الصحافة الأمريكية، وقد أوضح مارفن أولاسكي أن الصحافيين قد تحولوا من محاولتهم الحداثية في تحقيق الموضوعية (أولاً إعطاء الحقائق ثمّ تقديم وجهات نظر متعددة على طريقة الروائي وليم فوغنر) إلى الرفض ما بعد الحداثي للموضوعية على أساس أن إدراكنا الحقيقة كلّه متخيل ويحمل تحيزات اللغة وسجنها[٤٢].

ويبدو للباحث أن خفوت «المحتوى السياسي الثوري» لتيار «الصحافة الجديدة» يرجع إلى أن المؤسسات الإعلامية الاحتكارية الكبرى التي تصدر الصحافة المتخصصة التي أضاعت قيمة الموضوعية قد سمحت بوجود الشكل أو الأسلوب (Style) الذي أسسته الصحافة الجديدة دون محتواه السياسي الثوري، وهي بذلك تثبت ذكاء الرأسمالية التكتيكي وكيفية كسبها معاركها باستعارة أسلحة الخصم، وكسب أرضه تماماً، كما فعلت الرأسمالية مع بعض التطبيقات الاشتراكية التي استعارتها لتهدئة العمال والسيطرة عليهم بنزع أسلحتهم الثورية ودمجهم في النظام.

---

(٤١) جون ميريل ورالف لويشتاين، **الإعلام وسيلة ورسالة**، تعريب ساعد خضر العرابي (الرياض: الدار العربية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠.

(٤٢) Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, p. 141.

كما يمكن أن نضيف أنّه ليست هناك الآن «فجوة أجيال» كالتي كانت موجودة بين الصحافيين الأمريكيين في أواخر الستينيات، فأبناء الجيل الذين روّجوا للصحافة الجديدة هم الذين يحررون اليوم في المجلات المتخصصة ومواقع الإنترنت مقدمين الحقيقة من وجهة نظرهم، وهو سبب شيوع الذاتية في الصحافة والتنظير لها من قبل تيار ما بعد الحداثة.

٢ ـ الصورة الصحافية

يتركز تحليل نقاد ما بعد الحداثة للصورة على معنى «الصورة» في عصر الإنتاج الاقتصادي الكوني العابر للقومية، وفي ظلّ المجتمع ما بعد الصناعي، وعلى دراسة حالات صحافية لاستخدام الصورة تدليلاً على مناخ ثقافي تسوده قيم ما بعد الحداثة، كاستخدام الصورة في حرب الخليج.

أ ـ الإنتاج الرقمي للصورة في عصر العولمة

تكتسب الصورة معناها عندما يتم ربطها بسياق تاريخي واجتماعي محدد تمّ التقاطها فيه، وعندما يتم ربطها بمنتجها «المصور». كان هذا هو المعنى الحداثي الشائع للصورة منذ اختراع آلات التصوير الميكانيكية التقليدية، إلا أن هذا المعنى بدأ في الاختفاء عندما دخلت على عملية إنتاج الصور تغييرات ثورية في العقد الأخير من القرن العشرين.

لقد رأى عدد من نقاد ما بعد الحداثة أمثال: بارت (Barthes)، ووالتر بنيامين (Benjamin)، أنّه نتيجة نشوء ما يسمّى بـ «بنك الصورة» (Image Bank) مع أواخر الثمانينيات (وهو المصطلح الذي يعبّر عن المؤسسات والوكالات الكبرى التي تحتكر إنتاج وتوزيع الصور على مستوى كوكبي)، تمّ نزع الصورة من سياقها وفصلها عن منتجها، وهو ما وصفه بنيامين بضياع جو ومناخ الصورة أو موضوع الصورة الأصلي (Object's Aura) في عصر الإنتاج الرقمي المتقدم بتقنياته الهائلة التي تضيف وتحذف وتعدل من أصل الصورة.

ويرى بول فورش (Forsh) أن معنى الصورة مشتبك في توتر مع النجاح التجاري لها، فحتى يقدر للصورة النجاح لا بُدَّ من أن تُستخدم في سياقات مختلفة ولأغراض شتى، وهي الأغراض والسياقات التي ما كانت لتخطر على بال المصور، وعلى ذلك فإن الصورة أصبحت متعددة المعاني، فمعناها لا يمكن أن يكون ثابتاً أو قابلاً للتفسير من خلال الرجوع إلى تركيبها الداخلي، ولكن فقط يمكن تفسيرها في

سياق مجموعة صور أخرى لها ارتباطات علائقية بها، أي أن معنى كل صورة (Eco) سيكون حقلاً من الاحتمالات (Field of Possibilities)[٤٣].

والصورة بهذا التحليل يجب أن تكون قادرة على حيازة «قراءات عدة» في كلّ لحظة من لحظات المشاهدة، خاصة مع وسطائها الثقافيين الذين هم جمهورها المحتمل الموجود في كلّ مكان في العالم تقريباً.

وحتّى نضرب أمثلة على هذا التحليل التجريدي، نفترض أن مصوراً صحافياً أمريكياً التقط صورة لعاصفة رعدية مصحوبة ببرق ساطع في ولاية بنسلفانيا في خريف عام ١٩٩٥، فإن هذه الصورة لن تبقى لتعبر عن هذا الحدث، إذ ربما لا يتم الرجوع إليها مطلقاً مرة أخرى، ولكنها ستدخل «بنك الصور» لتباع إلى مستهلكين في أوروبا واليابان والشرق الأوسط، ليتم استخدامها صحافياً أو على الإنترنت في سياقات جدّ مختلفة عن تلك التي تمّ التقاطها فيها، فقد يستخدمها صحافي في اليابان بعد سنوات للتعبير عن موضوع صحافي يناقش حالة الجو في العالم، وقد يستخدمها صحافي آخر في فرنسا استخداماً فنياً مع موضوع سينمائي عن صعود وهبوط نجم فرنسي، كما قد يستخدمها صحافي آخر في الشرق الأوسط بعد ذلك عن موضوع أرشيفي عن أثر الانفجارات النووية على البيئة، وهكذا.

إن كُلّ صحافي من هؤلاء الذين تقدّموا «سيقرأها» قراءة مختلفة مستخدماً إياها استخداماً فريداً لن يتضح معناه إلا بعلاقته بالموضوع الصحافي المعين وبالصور الأخرى المصاحبة له.

ونضرب مثالاً آخر بمصور صحافي فرنسي لوكالة «آي. إف. بي.» (A.F.P.) التقط صور لمجاعة في إثيوبيا ظهر فيها عدة أطفال سود عجاف، وذلك عام ١٩٩٢، فإن صحافياً أمريكياً قد يستخدمها بعد سنوات غلافاً لكتاب عن مصاعب التنمية في بلدان الجنوب، وقد يستخدمها صحافي مصري بعد ذلك مصاحبة لموضوع ضدّ العولمة وسياسات الشركات المتعددة الجنسيات، وهكذا.

ولذا، فإن الصور تدخل في تقسيمات فرعية لـ «بنك الصور» الشديدة العمومية، مثل الكتالوج (Catalogue)، أو المفهوم (Concept)، أو النوع (Genre)، وهي

(٤٣) Paul Forsh, «Inside the Image Factory: Stock Photography and Cultural Production,» *Media, Culture and Society*, vol. 23, no. 5 (September 2001), pp. 625-646.

معنى فضفاضة تتصف بالمرونة، الأمر الذي «يموت» فيه معنى الصورة الأصلي كمية تصبح صورة من عشرات ومئات الصور التي يمكن أن تنشر مع عشرات ومئات الموضوعات لتحمل عشرات ومئات المعاني. فالصورة تصبح على حدّ تعبير جوناثان بيغنل (Bignell) سابحة في فضاء من المعنى (Float Free) تنتظر ذاتاً صحافية تضيف إليها المعنى الذي تريده. والأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ، بل يرى بيغنل أيضاً أن جمهور الصورة «سيقرأها» بدوره بعشرات ومئات المعاني المختلفة عن معنى الصحافي[٤٤].

ويضيف دي بورد (De Bord) أن الصورة المعبرة عن موضوع واحد التي تباع لتنشر بسياق إنتاجها نفسه تعبّر عن المجتمع الصناعي المستلب المهيمن عليه من الحداثة، على حين أن الصورة المجزأة المتشظية التي تنفصل عن موضوعها لتستخدم بمعان أخرى جدّ مختلفة والموزعة على نطاق كوكبي، والتي ليست بالضرورة صورة عينية ورقية، ويمكن الإمساك بها بالأصابع، هي المعبرة عن المجتمع «ما بعد الحداثي» المتشظي المشبع بصور وسائل الإعلام. وعلى هذا، فإن الصور الرقمية (Digital) هي ـ كما يقول والتر بنيامين ـ جسر العبور من الحداثة إلى ما بعد الحداثة على المستوى الزمني وعلى المستوى الفكري أيضاً.

وكان أول استكشاف للتحدي الذي تمثله الصورة الرقمية في كتاب: **الصور الفيديوية: الصورة في عصر الكمبيوتر** الذي وزع في معرض المصوّرين في لندن عام ١٩٩١، إذ رأى الكتاب أن انتقال الصورة من الغرفة المعتمة (Dark Room) إلى الكمبيوتر قد فجر قدرة جبارة على إنتاج أصول للصور تشاهد على الشاشات الإلكترونية جنباً إلى جنب مع الشفافات والنسخ الورقية، وقدرة هائلة مماثلة على التلاعب بها وتشكيلها ونقلها كوحدات إلكترونية معلوماتية عبر أسلاك التليفون. وقد شبه مؤلّفا الكتاب جوناثان كيراري ووليم ميتشيل الانفجار الرقمي للصورة مع أوائل التسعينيات من القرن العشرين بما حدث في ثلاثينيّات القرن التاسع عشر من تحدي الصورة للرسم[٤٥].

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من التحليل، فإن انتشار الصورة وتقدّمها في عصر الحداثة كان مرتبطاً بنهضة الأساليب الإمبيريقية والعلم الإيجابي والتنظيم

---

(٤٤) Jonathan Bignell, *Postmodern Media Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press. 2000), pp. 139-150.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ١٥١.

جنباً إلى جنب مع تقدّم علوم الفيزياء والأنثروبولوجيا والفلك والبيولوجيا التي قدمت الصورة كدليل على مصداقيتها، ولكن في عصر ما بعد الحداثة التي احتكرت فيه تقريباً الطبقة الرأسمالية العابرة القومية التقدّم التكنولوجي. ومع تزعزع الثقة في إمكانية العلم في تحسين أحوال البشر، أصبح لقدرة التكنولوجيا على محاكاة الواقع وتقليده، بل ادعائه أيضاً، اليد الطولى في عالم الصور ما بعد الحداثي بحيث لا يمكن الادّعاء مطلقاً بأن ما نراه هو العالم الحقيقي. فالصورة الرقمية جعلت من المهم فهم التحديات التي أدخلتها التكنولوجيا على عمليات الإدراك ورؤية العالم المتشظية التي يتعذر معها الإمساك بيقين.

لقد رأى فردريك جيمسون أن الفضاء الحضري الجديد لما بعد الحداثة (كما في الفنادق والمولات) يشهد تحولات بصرية بفعل الصورة أسرع من الوسائل الاجتماعية لفهمها، ولذا فإن الصورة تعاني حالة اغتراب ما بعد حداثي عن الخبرات الثقافية التي تستمر في الادعاء بأنها تعبّر عنها، وهو ما سبق أن أوضحناه في عبارة «سحر المول» التي كان يقصد بها استخدام بصري للصورة في الترويج والإعلان والجذب، تكون الصورة فيه معبرة عن المكانة الاقتصادية ومنبتة الصلة عن أية قيمة ثقافية أخرى.

وحتّى نضرب مثالاً على كلمات ناقد مثل جيمسون شديدة التجريد، فإنه يمكن توضيح ما سبق بالصور الغريبة التي تستخدمها بيوت الأزياء العالمية الراقية على منتجاتها، مثل غوتشي (Gucci) أو غس (Guess)، فإذا وضع بيت أزياء غس مثلاً على حقيبة للسيدات صورة لفتاة تبدو وكأنها خرجت لتوّها من حوض سباحة، وقد وضعت أصابعها على شفتيها، فإن المستهلكات في أغلب الأحوال سيشترين الحقيبة، لأن بيت أزياء غس قد اختار هذه الصورة، وليس لأن الصورة تمثل معنى ما بالنسبة إليهن.

ب ـ الصورة كدليل على المناخ الثقافي ما بعد الحداثي

ترى ليندا هوتشيون (Hutcheon) أن فن «الفوتومونتاج» يحمل في طياته أبعاداً ما بعد حداثية من المهم رصدها عند تحليلنا استخدام الصورة في وسائل الإعلام الغربية المعاصرة، فعندما ينشر مايكل لاولور المصور الكندي في جريدة **فانكوفر إنكويرر** بوستراً لكندا يجمع فيه بين صورة الملكة إليزابيث الثانية ملكة بريطانيا والنجمة الأمريكية الراحلة مارلين مونرو (نصف وجه اليزابيث الثانية يكمله نصف وجه مارلين مونرو)، فإن المعنى الذي يمكن إدراكه من الصورة هو

احتلال كندا المزدوج تاريخياً من بريطانيا وآنياً من الولايات المتحدة، فقد كان الاستعمار القديم سياسياً، بينما الاستعمار الجديد هو استعمار ثقافي. وترى هوتشيون أن الباستيش (Pastiche) أو المزج في الصورة يضمر التمرد على كلّ من الاستعمارين ويومىء إلى مناوأة أي سلطة مهيمنة، وهي خاصية ما بعد حداثية.

وقد رأت أيضاً في استعانة هؤلاء الفنانين بالنصوص المكتوبة أو التعليقات إلى جانب تركيبات صورهم كسراً للفكرة المأخوذة عن التصوير بأنه فن راق متعالٍ على الواقع، إذ قصد هؤلاء منذ البداية التأثير في الواقع، وضياع الفارق بين الفن الراقي والفن الجماهيري هي خاصية ما بعد حداثية أخرى.

وتضرب مثالاً على ذلك بالمصورة باربرا كروغر (Kruger) التي برعت في استخدام الأبيض والأسود للتعبير عن فكرة وضعها كامرأة وكيف يراها الناس، إذ وضعت عبارة «أنت تزدهرين على حساب هوية خاطئة» في أعلى صورة لامرأة بارعة الجمال، ولكن مصورة بفلتر يجعلها تبدو من خلال زجاج مهشم، وهو معنى يفيد التمرد على الصورة التقليدية للمرأة كسلعة جنسية(٤٦).

وكذلك رأت الباحثة نفسها في صورة نشرت في صحيفة **الغارديان** تظهر فيها سيارة «رولز رويس» فاخرة في زقاق ضيق، وفي أعلاها تعليق يقول: «لأجل شوارع أوسع، أعط صوتك للمحافظين»، سخرية من التفاوت الطبقي في إنكلترا في نهاية الثمانينيات، وهي سخرية تعبر عن خصيصة ما بعد حداثية ألا وهي تحدي السلطة، أي سلطة.

وتنتهي هوتشيون إلى أن ظهور قيم ما بعد الحداثة في التصوير جاء تمرداً على تصوير الحداثة المعني بالتوظيف المؤسسي للصورة الأخبارية ذات الحيز الأيديولوجي المحدود في ظلّ تركيز ملكية وسائل الإعلام في بريطانيا(٤٧).

ج ـ حرب الخليج: حرب ما بعد حداثية

على رغم أن حرب الخليج ليست من الموضوعات الجديدة على الجدل الأكاديمي، إلا أنّه تمّ النظر إليها في السنوات الأخيرة على أنّها حرب «ما بعد حداثية»، وذلك عندما بدأ النظر إلى الصور التي تبثها وسائل الإعلام، والتي

---

(٤٦) Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, pp. 42-46.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٤٩.

يتحكم فيها مجتمع عسكري برؤية جديدة تشرح الجوانب المؤسسية لتوزيعه ومحددات إنتاجها.

وإذا أردنا أن نقدم خلفية تاريخية على استخدام الصور في السياقات العسكرية، فإن بول فيرليو (Virlio) يرى أن الصورة الفوتوغرافية قد ارتبطت منذ اختراعها بالقوة العسكرية وبالاستخبار، بل باستخدامها كسلاح أيضاً. وقد بدأ الاهتمام بالصورة منذ الحرب العالمية الأولى عندما كان يتم وضع مصوّرين في بالون لأخذ صور لوضع قوات العدو ودفاعاته، وهو ما تفعله الآن الأقمار الصناعية وأجهزة الاستشعار عن بعد وبرامج الكمبيوتر المتقدمة في أجهزة الرادار المحمولة جواً، كطائرات «الإواكس» التي تعمل تحت مظلة شبكات اتصالية ضخمة لتقديم صور دقيقة ومتقنة بشكل لا تستطيعه العين البشرية.

ويذهب جون تايلور (Taylor) في تحليله صور الحرب إلى أن الأغراض العسكرية ساعدت مع كسر أيقونية الصورة وتعاليها عندما تمّ النظر على أنّها تقدّم الواقع، وعلى صعيد آخر كانت هذه العملية تتحكم فيها مؤسسات تمنع المصورين أو تسمح لهم بدخول محيط الأحداث قبل استخدامهم الصورة (Pre-photographic Events).

لقد كان هناك تنسيق في حرب الخليج أيضاً بين المحررين والعسكريين، وتمّ ذلك بشكل وذي عن طريق وضع المحررين في ثقافة الجيش. وكان البريطانيون ـ على سبيل المثال ـ يسمون هذه المجموعات «فرق الاستجابة الإعلامية» (Media Response Teams) (MRT's). وفي مقابل استجابة الإعلاميين للمطالب والمحاذير العسكرية كان يتم تزويدهم بأجهزة بثّ فضائي لتصل رسائلهم إلى لندن في أقل من ساعة. وكذلك فعل الأمريكيون مع مراسل شبكة «سي. إن. إن.» (CNN) بيتر أرنيت في بغداد الذي كانت تقاريره تأخذ عشرين دقيقة فقط لتصل إلى غرفة الأخبار في مركز الشبكة في نيويورك، لتغطي بعد ذلك ٨٥ في المئة من دول العالم.

وعندما بدأ الغزو البري للكويت والعراق في شباط/فبراير ١٩٩١، تمّ تشكيل وحدات البث المتقدم (FTU's) ليكون الصحافيون قريبين من مواقع المعركة. إذاً، لقد تحكمت المؤسسة العسكرية في الصور الفوتوغرافية عن طريق تقييد توافر أجهزة البث الفضائي، وكان هذا التحليل هو الذي نبّه إلى أن بثّ الصور الرقمية الفيديوية في حرب الخليج ساعد على خلق ما يسمّى بـ «جو

إعلامي» أو «مشهد إعلامي» (Media Scope) يتم في إحلال الوجود الظاهري لمشاهد الحرب محل الصور «الحقيقية» للحرب ببشاعتها ومأساويتها[٤٨].

لقد تمّ استخدام الكاميرات الصغيرة لالتقاط صور لمقدمات القنابل الذكية وصواريخ كروز، وكذلك صور التجسس الملتقطة جواً من طائرة من دون طيار، بينما غابت مشاهد القتلى والجرحى، أي البعد الإنساني للحرب، الأمر الذي دفع جان بودريار ـ وهو فيلسوف ما بعد الحداثة الشهير ـ إلى كتابة مقالاته عن حرب الخليج باعتبارها «الحرب التي لم تحدّث أبداً». وكان يقصد بتعبيره غياب المشاهد التي يمكن أن تؤثر في الجماهير حول العالم لوقف الحرب اتساقاً مع ترويج الولايات المتحدة لعبارة «الحرب النظيفة» التي تقل فيها الخسائر البشرية المدنية خاصة، وهذا الأمر كان متسقاً، كما يرى بودريار، مع مقاومة الولايات المتحدة لأي حلّ سلمي للنزاع.

يوضح بودريار أثر ذلك بقوله إنّه «كما ساعد جهاز الفاكس الحركة الديمقراطية في الصين، وكما حملت موجات الميكروويف محطات التليفزيون الغربية إلى ألمانيا الشرقية، وهو الأمر الذي تكرر مع قناة «إم. تي. في.» (MTV) التي توجهت إلى الاتحاد السوفياتي السابق حتى يرى مواطنوه جنة المجتمع الرأسمالي، فإن حرب الخليج التي بثتها شبكة «سي، إن. إن.» دعمت ليس فقط هيمنة الولايات المتحدة العسكرية والسياسية في التسعينيات، ولكن قوة مؤسسات الإعلام في الغرب، ودفعت الاستثمار في مجال البث الفضائي إلى تأسيس شركات جديدة مثل «يوروفيجين» (Eurovision)، و«أشيافيجن» (Asiavision)، التي عملت كوسيط لنقل المواد الأمريكية والغربية عامة، كما دخل العمالقة (تايم وارنر، ديزني، نيوزكوربوريشين) إلى الاستثمار في مجال الإعلام الفضائي في الشرق الأوسط وآسيا وأوروبا الشرقية، الأمر الذي دعم القبول الكوكبي لنمط الثقافة الغربية للدول المنتصرة، وفلسفتها ما بعد الحداثية»[٤٩].

ويكمل دوغلاس كيلنر (Kilner) تحليل بودريار السابق، إذ يرى أن صوراً قليلة للقتلى سواء من المدنيين أو العسكريين، وسواء أكانوا من قوات التحالف أم العراقيين، تمّ نشرها إبان حرب الخليج، وبذلك فإن الصور لم تقدّم معرفة بالآثار المادية للنزاع أو خبرة القتال، مُدعمة بذلك تآمر منظم للهيمنة على الرأي العام من

---

(٤٨) Bignell, Ibid., pp. 155-160.

(٤٩) المصدر نفسه، ١٦١.

قبل الدول الغربية من خلال التوسع في التعتيم الإعلامي المنظم وحملات الدعاية.

وهناك واحدة من الصور الشهيرة التي تحدث فكرة «الحرب النظيفة» هي صورة جندي عراقي متفحم ومتدل من مركبة عسكرية في أعقاب مذبحة القوات العراقية المنسحبة على طريق البصرة في شباط/فبراير ١٩٩١. لقد كانت هذه الصورة التي التقطها المصور البريطاني كينيث جاريكي (Jarecke) متوفرة لدى الصحف البريطانية والأمريكية منذ يوم الأحد في ٣ آذار/مارس ١٩٩١، ولكنها نُشرت فقط في صحيفة **الأوبزرفر** تحت عنوان «الوجه الحقيقي للحرب»، وبإجراء تحليل خطاب بسيط يتضح ـ بمفهوم المخالفة ـ أن صور «الحرب النظيفة» الأخرى تمثل أوجهاً «غير حقيقية» للحرب. وقد عزا جيم غانتز رئيس تحرير مجلة **لايف** الأمريكية عدم نشرها إلى سبب عدم ملاءمتها للنشر العام، إذ من الممكن أن تسبب صدمة للأطفال. وهو ما رآه كيلنر فشلاً حتّى في تبرير التعتيم الإعلامي والتأثير المؤسسي الطاغي من جهة، ومظهراً من مظاهر المقاومة المترسبة في لاوعي المشتغلين في الإعلام في الغرب لأي صورة تتحدى مفهوم الأيقونية (Iconism) سواء كانت أيقونة القوة (صور صواريخ كروز والقنابل الذكية) أو أيقونة الدكتاتورية والهتلرية. وهي المقاومة المتشبثة بالحنين إلى الماضي التليد في الحرب العالمية الثانية. وهي خاصية ما بعد حداثية كما يراها كيلنر[٥٠].

ومما تقدّم في عرضنا تمثلات قيم ما بعد الحداثة في دراسات الصورة الصحافية يتضح ما يلي:

ـ فارقت الصورة المعنى الحداثي الذي ساد الثقافة الغربية كدليل على الحقيقة، وانتقلت إلى فضاء ما بعد حداثي، لتسبح حرة من دون معنى محدد، وليتم إضفاء معانٍ كثيرة عليها في سياقات ثقافية مختلفة تؤسس لمعنى الحتمية الثقافية ورفض ثقافة مركزية مهيمنة، ولمعنى استحالة التحديد.

ـ رأى نقاد ما بعد الحداثة أن الصورة المعالجة بتقنيات (الفوتومونتاج) هي سبيل لتحوز جماعات ثقافية أو عرقية أو طبقية قوة في مجتمع رأسمالي متوحش، ولتحوز المرأة قوة ضدّ الرجل بحداثته المهيمنة، وهي تعكس تحدياً للسلطة بكافة أنواعها، كما إنّها معبرة عن سقوط الأفكار الكبرى لحداثة التنوير والاشتراكية.

ـ عبرت الصورة ما بعد الحداثية عن الرغبات الإنسانية العميقة لحيازة القوة،

---

(٥٠) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

إذ تمّ «استغلالها» في الدعاية البريطانية والأمريكية في حرب الخليج لـ «قتل» الحقيقة، ولتقدّم مفاهيم زائفة عن «حرب نظيفة» لم تحدّث أبداً، والجذر ما بعد الحداثي هنا هو تفسير كلّ شيء من خلال القوة.

ـ أطلقت الصورة ما بعد الحداثية العنان للتعبير عن الغرائز الطبيعية بانفجار صناعة «البورنوغرافيا»، وللاستخدام العميم لأجساد النساء والرجال في الصحافة المتخصصة المعتمدة على الخدمات الاستهلاكية، فيما كانت تؤسس لمعان مثل رفض العقلانية وسقوط الإنسان في وهدة التفسير الغريزي للحياة في عصر ما بعد الحداثة.

ـ فقدت الصورة ما بعد الحداثية المعنى عندما «اختطفتها» الطبقة الرأسمالية العابرة القومية لاستخدامها كمعبر فقط عن المكانة، وعندما ظهرت على السلع الاستهلاكية كالملابس والأحذية والحقائب لتشير إلى شركة أو بيت أزياء راق دونما معنى تقريباً.

٣ ـ التليفزيون

إذا كانت هناك وسيلة تصلح لتكون العالم الحقيقي لثقافة ما بعد الحداثة، فإنها ستكون بلا ريب التليفزيون. وعلى حدّ تعبير بودريار، فالتليفزيون: هو وسيلة ما فوق واقعية (Hyper-real)، أي أنّها واقعية أكثر من الواقع، أو بعبارات أخرى «نحن نستمد وعياً بالواقع من التليفزيون»، فأي شيء لا يذاع في التليفزيون أقل واقعية، لأن منه تستمد القضايا السياسية أهميتها، وتكتسب السلع والخدمات جاذبيتها، وحتّى الكتب تستحق أن تقرأ عندما تظهر في التليفزيون.

والتليفزيون يمتلك كلّ ما يذكره إيهاب حسن من صفات ما بعد حداثية: الاحتفاء بالصور على حساب الكلمة، وإحلال الإشباع العاطفي محل العقل، والولع بالانطباع بدلاً من الإقناع، والتخلي عن المعنى والتمسك باللعب والتسلية. إن قيم ما بعد الحداثة هي خبز التليفزيون اليومي[٥١].

لذلك، سنتعرض في ما يلي لثلاثة مضامين تليفزيونية مختلفة رأى دارسو ما بعد الحداثة أن قيم الأخيرة تظهر فيها بجلاء، ألا وهي: الأخبار والبرامج الحوارية، والدراما التليفزيونية، والأغاني المصورة.

---

(٥١) Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, p. 120.

أ ـ الأخبار والبرامج الحوارية

إن أول خاصية ما بعد حداثية في التغطيات الإخبارية التليفزيونية في أعلاء الغرب هي ضياع الفارق بين الواقعي والمتخيل أو «تعددية» الحقيقة، فالشيء غير حقيقي حتّى يظهر في التليفزيون، وحتّى عندما يظهر لا تكون هناك حقيقة واحدة، بل «حقائق» تجاه الحدث الواحد.

على سبيل المثال يدرس مايكل مور وليندا مور تغطية المحطات التليفزيونية الشهيرة في الولايات المتحدة لمحاكمة النجم الأمريكي أو. جي. سيمبسون (O. J. Simpson) الذي اتّهم بقتل زوجته وعشيقها في حزيران/ يونيو ١٩٩٤، وقد أطلق على محاكمته «محاكمة القرن» (The Trial of Century) والتي بدأت بمطاردة البوليس في لوس أنجلوس له في أثناء هربه، وقد غطتها المحطات التليفزيونية في شوارع لوس أنجلوس، وحتّى الحكم له بالبراءة.

يعتبر أو. جي. سيمبسون أيقونة إعلامية أمريكية، فهو نجم كرة قدم أمريكية ومعلق رياضي، وممثل سينمائي، وصوت إعلاني متميز، وقد تحول بفعل التليفزيون ـ الذي صنع صورته وحطمه بعد ذلك ـ إلى وحش لا يرحم (Cultural Hero as a Monster)، وهو ما حوله إلى «سلعة فاسدة» حتّى بعد حصوله على البراءة، والنتيجة هي عدم قبول أي محطة تليفزيونية له كمعلق رياضي أو إعلاني[٥٢].

درس الباحثان كيفية تقدّم «الحقائق» لمشاهدي التليفزيون الذين اهتموا بالمحاكمة اهتماماً يماثل وربما يفوق اهتمامهم بكأس العالم لكرة القدم الذي جرت وقائع مبارياته في الفترة نفسها تقريباً. فبدلاً من خطاب الصحافة المكتوبة المعتمد في الأغلب على المقولات المنطقية والحجج التي تسلم بعضها إلى بعض أو عرض وجهات النظر المختلفة، تمّ تقديم الحقائق في التغطية التليفزيونية في شكل انطباعات ذاتية وصور تبغي التأثير في المشاهدين بدلاً من عرض هادئ ومتوازن، وامتد ذلك إلى كيفية تقديم المحامين لأنفسهم في التليفزيون حتّى يؤثروا في المشاهدين.

---

(٥٢) Michael Moore and Linda Moore, «Fall From Grace: Implications of the O. J. Simpson Trial for Postmodern Criminal Justice,» *Sociological Spectrum*, vol. 17, no. 3 (July-September 1997), pp. 305-323.

لقد كانت كُلّ لحظة من لحظات التغطية تضيف إلى الغضب غير المتروي، سواء من البيض ضدّ سيمبسون «المتوحش البربري الذي يقمع زوجته»، أو ضدّ الزوجة البيضاء وعشيقها من السود «ضدّ الزوجة الناكرة الجميل الخائنة التي لا تهتم إلا بمتعتها الشخصية الرخيصة»، وتحولت قاعة المحاكمة إلى قاعة مسرح، حيث ركزت محطات التليفزيون على الأداء المسرحي ونبرات الصوت وحركات الوجه ولغة الجسم، وكذا حركات الكاميرا المقربة (Zoom in) على المتهم والقضاة والمحامين الذين تباروا في هذا الأداء المسرحي، الأمر الذي أسقط الفارق بين الواقعي والمتخيل[٥٣].

والغريب أن وسائل الإعلام التليفزيونية، وبعد انتهاء المحاكمة، عمدت إلى تغطية بعدية لحكم البراءة تحت عنوان «القضية التي لن تموت» خارقة بذلك التعديل الرابع للدستور الأمريكي الذي ينصّ على: عدم التدخل في أعمال القضاء تحت زعم «العدالة الجماهيرية» (Public Justice).

وقد رأى الباحثان أن البيض (الزوجة، وعشيقها)، والسود (المتهم)، كان لِكُلّ منهما حقيقة ثقافية مختلفة حاولت محطات التليفزيون أن تركّز عليها، خاصة النسبية الأخلاقية، فضلاً عن أن الأدلة المعروضة للقضية كانت تصلح للحكم على سيمبسون، إما بالإعدام أو بالبراءة كما حدث، وهو ما يؤسس لضياع الحقيقة واستحالة معرفتها. وهي عناصر تعكس قيم ما بعد حداثية بدأت تظهر في التغطيات المماثلة.

وعزفاً على الوتر نفسه الذي يعلي من شأن النسبية الأخلاقية، درس إدوارد فيث البرامج الحوارية في التليفزيون الأمريكي التي تظهر فيها بجلاء قيم النسبية الأخلاقية، وصعوبة التفرقة بين الصواب والخطأ، وضياع الحقيقة.

فقد قام بتحليل برنامج «المعضلة الأخلاقية هذا الأسبوع» (Moral Dilemma of the Week) الذي تبثه شبكة «سي. بي. إس.» (C.B.S.)، ففي إحدى الحلقات ظهرت أسرة متحابة ولكن لديها طفل يعاني تشوهاً في الجهاز الهضمي، الأمر الذي يستتبع أن يعيش طيلة حياته متغذياً بواسطة أنبوب، ولهذا فقد قرروا أن يخلصوه من آلامه بما يسمى «الموت الرحيم» (Mercy Killing)، وجاؤوا ليعرضوا هذا الموضوع أو المعضلة الأخلاقية على الجمهور الذي انقسم قسمين: **الأوّل** من

(٥٣) المصدر نفسه، ص ٣٠٥ ـ ٣٢٣.

اليمين الديني الذي اعترض على القرار وذهب إلى المحكمة لوقف تنفيذه. **والثاني** الذي يرى في الموت الرحيم والإجهاض، بل في الانتحار أيضاً، حلولاً لمشكلات بعض الناس الذين تطول معاناتهم... ويرى فيث أن البرنامج باستضافته حالات جذابة وغريبة مثل «المتحولون جنسياً» و«الأطفال المتبنون الذين يرغبون جنسياً في آبائهم وأمهاتهم بالتبني» وتقديم من يدافع عنهم، يكون قد أسس لمعاني ما بعد حداثية مدمرة، في رأيه، عندما يتساوى الصواب والخطأ في نظر هؤلاء الذين يطلق عليهم أوصاف مثل «ليبراليين» أو «غير حكميين» (Non-judgmental)، بينما يظهر المتدينون على أنهم متطرفون وضد الاختيار (Anti-choice).

وفي أنواع أخرى من البرامج التليفزيونية المؤسسة على الواقع، ولكنها تضيع الفارق ما بين الواقعي والمتخيل، يدرس فيث البرامج الواقعة بين الأخبار والدراما التي تعيد «تمثيل» أو «تشخيص» جريمة أو حدث معين، فيرى أن ذلك يحول الحقيقة إلى استعراض (Show) بدخول المونتاج عليها، فنحن نرى تحرّك عربات الشرطة وتواريخ الأحداث، خاصة كتابة التقارير الشرطية، وعمليات جمع الأدلة، وحركة أرجل رجال الشرطة وهم يقتحمون مكاناً ما من دون وجود دليل واحد على أن ذلك حدث بالفعل، في الوقت الذي يتم فيه عمل مونتاج لكيفية معاملة المجرمين في السجن أو طريقة القبض عليهم أو لا تظهر هذه المشاهد في البرنامج على الإطلاق. وحجة صانعي البرنامج أن أي تقرير عما حدث في جريمة ما سيكون تقريراً فيه من الخيال أكثر مما فيه من الحقيقة (Narrative)، والنتيجة ضياع مفهوم الحقيقة كلية[٥٤].

وإذا أخذنا نوعاً آخر من البرامج، وهو البرامج الوثائقية، فإن الخطوط الفاصلة بين الحقيقة والرواية (الخيال) تضيع أكثر، إذ إن هذه البرامج تستعير أحداثاً حقيقية وتحورها روائياً لتناسب كاميرا التليفزيون، وتضيف إلى الأحداث الحقيقية تفاصيل أخرى حتى تقدّم برنامجاً يعتمد على التسلية، بينما يترك صانعو العمل المشاهدين ليعتقدوا أنهم رأوا الحقيقة.

ويضرب فيث مثالاً على هذه الدراما التسجيلية (Docudrama) ببرنامج «آخر أيام مارلين مونرو»، وهي النجمة السينمائية الأسطورية التي طالما يقدم عنها برامج تسجيلية كثيرة دائماً بعشاق جديدين ومؤامرات مبتكرة، وعلى ذلك فقد أوضح البرنامج أنها كانت على علاقة بالسيناتور روبرت كيندي من دون أن يقدم

---

(٥٤) Veith, Jr., Ibid., pp. 121-140.

دليلاً على هذه العلاقة. وهذا النوع من البرامج الوثائقية يقدم الجرائم المثيرة والفضائح الجنسية الصارخة معطياً الانطباع بأن ما يقدم على الشاشة هو التاريخ الحقيقي أو العالم الحقيقي[٥٥].

ب ـ الدراما التليفزيونية

رأى دارسو تَمثُّل قيم ما بعد الحداثة في الدراما التليفزيونية أن هذا يحدث على مستويين: **الأوّل**: في بنية الحبكة والتطور الدرامي، **والثاني**: في تكنيك الكتابة التليفزيونية المعاصرة.

على صعيد بنية الحبكة والتطور الدرامي، تدرس إيلين ميهان (Meehan) حلقات «ملفات إكس» (X-Files) التليفزيونية الشهيرة التي ترى أنّها ظاهرة تليفزيونية ما بعد حداثية منذ أن بدأت شبكة فوكس في بثها في مطلع عام ١٩٩٣ وحتّى الآن على مدى يقارب ١٠ سنوات، فهي لم تجتذب فقط المشاهدين بشكل عام في جميع أنحاء العالم فقط، بل أصبح لها طائفة (Cult) من عشاقها و«مريديها» الذين أسسوا مواقع لهم على الإنترنت ومواقع أخرى للدردشة لمناقشة أحداث الحلقات. والمسلسل يعتمد على شخصيتين محوريتين هما: دانا سكالي عميلة المباحث الفدرالية (تؤدي دورها جيليان أندرسون)، وفوكس مولدر عميل المباحث الفيدرالية أيضاً (يؤدي دوره ديفيد دوكفاني).

وقد نجح كريس كارتر منتج المسلسل وكاتبه وزملاؤه بخلق الاهتمام بهذه الظاهرة التليفزيونية التي تعتمد على هذه التوليفة الغريبة من عملاء المباحث الفدرالية، والمتآمرين، والمهتمين بالمؤامرات، والسفاحين، والمخلوقات الفضائية (Aliens)، والمخطوفين من قبل زوار الفضاء (Alien Abductors)، فضلاً عن المخلوقات والوحوش الأسطورية. وعلى رغم خروج حلقات «ملفات إكس» من عباءة المسلسلات البوليسية، إلا أنّها اعتبرت نوعاً فنياً قائماً بذاته، الأمر الذي دفع الأكاديميون إلى الاهتمام بالمسلسل الذي تمّ إدراك أنّه ليس عادياً منذ الموسم الأوّل لإذاعته[٥٦].

---

(٥٥) المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(٥٦) Eileen Meehan, «Not Your Parents' FBI: The X-Files and «Jose Chung from Outer Space»,» in: Arthur Asa Berger, ed., *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society* (Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 1998), pp. 125-130.

في كلّ حلقة يبحث مولدر وسكالي عن الحقيقة، ولكن يتكشف لهما في أثناء السعي وبعده أنّه ليست هناك «حقيقة» واحدة، بل حقائق بعدد القصص والروايات التي يصنعها أبطال كلّ حلقة، وبذلك يدرك المخبران ومعهما جمهور أن الحقيقة صعب قياسها والحكم عليها من قبل كلّ الناس، إذ إنّه لكلّ منهم حقيقته أو رؤيته للحقيقة. وهذا التوتر ما بين «حقيقة» و«حقائق»، وبين الذاتية والموضوعية، وبين الخرافة والعلم، وبين عدم القدرة على المعرفة والرغبة في المعرفة، هو الذي يجعل حلقات «ملفات إكس» أكثر تعقيداً وعمقاً من الحلقات البوليسية التقليدية.

وترى ميهان أن الحلقات تعبر عن توتر رئيسي حادث في الثقافة الأمريكية، والذي يمكن أن يؤول إلى توتر ما بين الثيوقراطية والديمقراطية، ففي جانب هناك جماعة من الناس ترى أنّها «تحتكر» الحقيقة وعلى الحكومة أن تجعل الناس يؤمنون بهذه الحقيقة الوحيدة بالقوة، وفي جانب آخر هناك جماعة ترى أن الجماعات المختلفة لها حقائق مختلفة، وهم الذين يرون أن «التنوع في الحقيقة» حقيقة لا ينبغي تجاهلها[٥٧].

تحوي الجرائم التي يحقق فيها فريق «ملفات إكس» درجة عالية من الغرابة، ويهتم بها مولدر الذي يسمى في مكتب التحقيقات الفدرالية بالمهووس بمخلوقات الفضاء أو «الملبوس» (Spooky) الذي تبدأ الحلقات بتسجيل له، وهو منوّم مغناطيسياً، يحكي فيه عن خطف شقيقته بواسطة مخلوقات فضائية، الأمر الذي يفسر ولعه بالقضايا المماثلة.

يبدو مولدر عميل مباحث تقليدياً، هادئاً وعقلانياً، لا تهزه أشد الأحداث هولاً، ولكن هدوءه يعقبه غضب على المسؤولين في المكتب، وغضبه لا يمكن السيطرة عليه في أحيان كثيرة.

وعلى العكس من مولدر، تبدو العميلة سكالي متحفظة وباردة، وهي كطبيبة التحقت بالمباحث الفدرالية وتتخصص في الطب الشرعي الذي تدرّسه للعملاء الجدد. ويرشحها كل من مساعد مدير المكتب سكينر، والرجل الغامض الذي يدخن سيجارة دائماً لمساعدة مولدر حتّى تخبرهما عن تحرّكاته وأفكاره، في الوقت الذي يستفز رجل غامض آخر (هو «ذو الصوت العميق» أو (Deep Throat))

(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٣٥ ـ ١٥٦.

مولدر دائماً بإبعاده عن التحري عن مؤامرة أطرافها الحكومة التي تتستر على جرائم تشترك فيها مخلوقات فضائية.

وعلى هذا تنقسم حلقات «ملفات إكس» إلى نوعين: **أحدهما** يتتبع الخط الرئيسي للمؤامرة المشتركة فيها الحكومة والمخلوقات الفضائية، **والثاني** يركز على الجريمة الغامضة للأسبوع أو «وحش الأسبوع» (Monster of the Week).

وفي كلّ حلقة من حلقات النوع الثاني التي يظهر فيها وحش أسطوري أو جريمة غامضة يبقى جزء منها بلا حلّ، وفي نهاية كلّ حلقة تُختتم المشاهد بسكالي تقدّم تقريرها عن الجريمة بلغة غير تأكيدية مليئة بالشك الذي يعني أن علمها لا يمكن أن يحلّ كثيراً من الغموض. ولذا فهي تنضم إلى مولدر أكثر وأكثر في طريقة تفكيره غير التقليدية، ومع نهاية أول موسم للحلقات يصبح مولدر وسكالي شريكيْ وصديقيْ حقيقييْ في الوقت الذي تتحول فيه قصة المؤامرة إلى أبعاد أكثر ما بعد حداثية، وتعقيداً.

وترى ميهان أن التغير في معنى حقيقة المؤامرة في الحلقات يحمل معنى «استحالة التحديد»، ففي بداية الحلقات كانت الحكومة تتستر على خطف المخلوقات الفضائية للأرضيين أو الإنسيين، ولكن بمرور الحلقات تتغير معنى المؤامرة عندما نرى مجموعة من الرجال شديدة النفوذ والغموض من أمم وحكومات شتى يساندون تجارب سرية يجريها الأستاذان تاكيو إشيمارو، وفيكتور كلمبر (المتهمان بجرائم حرب ضدّ الإنسانية في الحرب العالمية الثانية) في محاولتهما لتخليق كائن هجين يجمع صفات المخلوقات الفضائية وصفات البشر.

ونستطيع أن نستخلص من حلقات «ملفات إكس» القيم ما بعد الحداثية التالية:

كلّ جماعة عرقية أو إثنية في الولايات المتحدة تمتلك حقيقتها الخاصة، وبالتالي معانيها وأخلاقياتها المختلفة، ولكن الحكومة الأمريكية ممثلة في مكتب المباحث الفدرالية تحاول «فرض» حقيقة وحيدة، لأنها تخفي مؤامرة من نوع ما، فليس هناك ثقافة مركز بيضاء أنغلو ـ سكسونية، ومحاولة فهم ذلك هو سبب مآس أمريكية كثيرة. كما يتم استخدام العلم بشكل تآمري ضدّ الإنسان ولاستبعاد الآخر الثقافي، سواء كان الزنجي أو الهندي أو الآسيوي، وكذلك يدور حوار غامض في الأغلب حول إمكانية وجود دين كالمسيحية يصلح لتفسير كلّ شيء، فالديانات الأخرى حتّى الأرضية منها تحمل أشياء إيجابية، ومن هنا تتدعم فكرة

«الروحانية من دون الالتزام بدين معين». وكذا هناك شك كبير في العقلانية الغربية وإمكانية تفسيرها لِكُلّ شيء، فالفن والقصص العرقية الأخرى هي وسيلة مهمة للمعرفة. وكذلك هناك نقد قاس للسلطة القائمة وممارستها، وأخيراً استحالة تحديد أي شيء. وبذلك تكون مصفوفة قيم ما بعد الحداثة ممثلة بالكامل في حلقات «ملفات إكس».

وقد اهتمّ ستيفن كونور (Connor) بتحليل موجة أفلام الخيال العلمي، ولا سيما تلك التي تهتم بالمخلوقات الغريبة القادمة من كواكب أخرى (Aliens)، وعلى رأسها سلسلتا «حروب النجوم» (Star Wars) و«رحلة عبر النجوم» (Star Trek)، ورأى أنهما تحملان معنى العزوف عن تقديم أية رؤية بصدد المشكلات الاجتماعية الراهنة في الغرب، وهو ما يعني الانفصام عن العالم. وقد أسمى بودريار ذلك «نشوة الاتصال» (The Ecstasy of Communication)، وهو التعبير الذي يؤدي معنى المشاهدة المطلقة التي ينتقي منها أيّ غرض غير المشاهدة، وكذا حجب الحقيقة، إذ إنّه لا يمكن أن يكون المشاهد مدركاً لموضوع معين بعد فعل المشاهدة، وهي عناصر ما بعد حداثية نستطيع أن نجد ظلالاً منها في مسلسل «ملفات إكس»(٥٨).

ولا يتعرض المسلسل لمشكلات سياسية أو اقتصادية ملحة بشكل مباشر، وهو بذلك يجنب المشاهدين أن يروا حياتهم في مرآته بما يسمى بالانعكاس (Reflection)، كما أنه يؤدي دوراً هروبياً تخديرياً بإلهاء المشاهد في خيالات الجرائم المرعبة والوحوش الأسطورية، ولذلك فإن حلقات «ملفات إكس» تحمل الكثير مما يسميه بودريار «نشوة الاتصال».

وعزفاً على وتر رصد قيم ما بعد الحداثة في صورة الشخصيات الدرامية، يدرس آ. جي. باريتا (Barretta) مسلسل «عائلة سوبرانو» الذي تذيعه محطة «إتش. بي. أو.» (HBO) الأمريكية من خلال تقديم الشخصية المحورية فيه، وهو رجل المافيا توني سوبرانو الذي يقوم بدوره الممثل جيمس غاندولفيني.

يرى باريتا أن شخصية توني سوبرانو هي شخصية درامية ما بعد حداثية، إذ تقدّم برؤية تعددية للذات (Multi Self-representations) تعكس معنى أن الأنساق

(٥٨) Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Cambridge, MA: Basil Blackwell Inc., 1995), pp. 158-180.

المغلقة لا تستطيع تفسير الإنسان، فالشخصية تجمّع تناقضات الخير والشر، السامي والوضيع، السطحي والعميق، وهي تمثل تشتت الذات المنعكس من سقوط الأفكار الكبرى أو الأنساق المغلقة التي تعجز عن تفسير سلوك البشر العاديين في الحياة الذين تتنازعهم قوى شتى، فيكون الفن، وليس العلم، هو الكاشف الحقيقي لسلوكهم.

وقد تعرض المسلسل لهجوم من بعض النقاد على أساس أنّه يمجد الجريمة بإظهار لمحات وصفات خيرة في رجل عصابات، وهو الانتقاد نفسه الذي تمّ توجيهه إلى سلسلة أفلام «الأب الروحي» بأجزائها الثلاثة على اعتبار أن رجل العصابات هو أب حنون وزوج مخلص وصديق يعتمد عليه. ويرى باريتا أن هؤلاء النقاد يحاولون قراءة هذه الأعمال قراءة حداثية أحادية البعد مغفلين أن نسق حياة البشر العادية هي بالفطرة ما بعد حداثية يختفي فيها في أحيان كثيرة الفارق بين الخير والشر، والسامي والوضيع(٥٩).

وعلى صعيد تكنيك الكتابة للتليفزيون يرى ناثنيال كوهن (Kohn) أن الكتابة للتليفزيون أصبحت كتابة «ما بعد حداثية» تشترك فيها ذوات عدة، وليس فقط كاتب السيناريو حتّى يظهر العمل في صورته الأخيرة، وهي بهذا المعنى تختلف عن كلّ أشكال الكتابة الإبداعية.

إن الكتابة للتليفزيون لا يُحتفى فيها بالجهود الفردية، كما يحدث في الرواية والشعر والمسرحية، فكاتب السيناريو هو أحد أفراد مجموعة غير متجانسة من المبدعين التي تتضمن: المخرج، والمنتج، والممثلين، وكتّاباً آخرين، ويبدو دائماً كما لو أن العمل كبير إلى الدرجة التي لا يستطيع أن ينجزه عقل واحد، بل يحتاج إلى أكثر من عقل ورؤية.

ويستوعب كلّ سيناريو جهود عدة أفراد حتّى يصبح من المستحيل تحديد أو تذكّر المشاركين أو الاهتمام بمن شارك في كتابة فقرات معينة. ومن خلال هذه العملية وبوجهة نظر ما بعد حداثية يختفي المبدعون السابقون في الأعمال التي يساعدون في كتابتها أو إعادة صياغتها، وهذا الاختفاء ليس منطقياً أو مخططاً له، بل يحدث في العادة عرضاً وبشكل غير منطقي. وإن كان معظم كتّاب السيناريو ليسوا سعداء بهذه العملية، فإنّهم تعلموا أن يتعايشوا معها باعتبارها جزءاً من

(٥٩) Age Barretta, «Tony Soprano as Postmodern Gangster: Controlling Identities and Managing Self-Disclosure,» *New Jersey Journal of Communication*, vol. 8, no. 2 (Fall 2000), pp. 211-220.

طبيعة إخراج الورق المكتوب وتحويله إلى شخصيات تتحرك على الشاشة.

ولذلك، فإن السيناريو في صورته النهائية (Screen Plays) يحمل رؤى مختلفة للعالم تؤدي فيها الشفاهية دوراً كبيراً، ومن ثمّ أطلق كوهن على ذلك تعبير «فوضى النصّ» الذي يعكس عملية إنتاج ما بعد حداثي تجعل الشخصيات غير خطية (Non Linear)، لا يجمعها رابط من أول الأحداث إلى آخرها، ولا تتكلم لغة واحدة بمنطق واحد. وهي بذلك تضيف إلى تشظي وتفسخ الثقافة الجماهيرية المعاصرة. وفي رأي كوهن أنّه أحياناً يعمد المخرج والممثلون إلى نزع السلطة من نصّ الكاتب بشكل غير واع. وهي صفة ما بعد حداثية تعكس اتجاهاً لمعارضة أي سلطة أياً كان نوعها(٦٠)

ونستطيع أن نرصد من مصفوفة ما بعد الحداثة في هذا السياق النسبية الاجتماعية لِكُلّ فرد من صناع العمل التليفزيوني، ورفض الأنساق المغلقة حتّى لو كانت من كاتب ما، وتحدّي السلطة القائمة، وهي هنا المؤلّف «ليموت» على حدّ تعبير ميشيل فوكو.

ج ـ الأغاني المصوّرة

استحوذت الأغاني المصورة على اهتمام عدد كبير من دارسي الثقافة الجماهيرية في المجتمعات الغربية، فهذا الشكل الفني يحوز على مشاهدة مرتفعة، خاصة بين الشباب والمراهقين، الأمر الذي دفعهم إلى وضع الأغاني المصورة (الفيديو كليب) كمعلم من معالم الثقافة ما بعد الحداثية.

لقد درس كونور (Connor) تجليات قيم ما بعد الحداثة في الأغاني المصورة في التسعينيات، فرأى أنها كلها ترفض أخذ أي موقف واضح من أي شيء، وكذا صورها الضبابية لا تقدّم أي معنى. وقد أفاد هذا الفن من التصوير والنحت ما بعد الحداثي في خاصية تسمى الباستيش (Pastiche)، أي التداخل بين صور غير مترابطة مستعارة من فترات زمنية ماضية أنتجتها وسائط مختلفة، كقصاصات الصحف، ومسامع من برامج إذاعية، ومشاهد فيلمية أو تليفزيونية، وهي لا تقدّم سلسلة مترابطة من الأحداث المتعاقبة التي يجمعها سياق واحد، بالإضافة إلى تسطيح المعنى

(٦٠) Nathaniel Kohn, «Disappearing Authors: A Postmodern Perspective on the Practice of Writing for the Screen,» *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 43, no. 3 (Fall 1999), pp. 443-449.

وعدم عمق الكلمات، وهو ما يضيع الحدود بين الفن الراقي والفن الهابط[٦١].

كما يظهر نوع آخر من «الباستيش» رصده دومينيك ستريناتي (Strinati)، وهو المزج بين أنواع عديدة مختلفة من موسيقى إثنية، سواء كانت آلات أو أصوات، لخلق هوية موسيقية جديدة عبر تنوّعات ثقافية أو متعددة الثقافات، والأمثلة على ذلك كثيرة في محاولة إدماج موسيقى الريغا (Reggae)، والراب (Rap)، وموسيقى المنزل (House)، وموسيقى الهيب هوب (Hip Hop) في موسيقى البوب الأمريكية بصفة خاصة، والغربية المعاصرة بصفة عامة، في ما يسمّى بـ «الروك الفني» (Rock Art) تمييزاً لها من موسيقى الروك البحتة التقليدية.

وبغضّ النظر عن القيمة السياسية والثقافية لهذا النوع من التداخل أو الكولاج (إظهار أن العالم قرية صغيرة، والدعوة إلى سلام عالمي وحل مشكلات الإنسان)، يرى ستريناتي أن فناني الباستيش الموسيقي يرفضون تقسيم الموسيقى إلى جادة وعابثة أو راقية وشعبية، وهو يرجع ذلك إلى اتجاه رافض أن تعبّر الموسيقى عن نزعة جادة للحياة، وهو ما نجد جذوراً له منذ موسيقى «التمرد» (Punk) في السبعينيات.

وعلى صعيد الثقافات الإثنية، فقد حدث أيضاً تداخل بين أكثر من نوع من موسيقى السود في الولايات المتحدة، كالذي حدث بين موسيقى البلوز (Blues) وموسيقى الغوسبل أو الإنجيل الدينية في مركب واحد يعبر عن موسيقى السود المعاصرة، وهو ما يسمّى: «Rhythm & Blues» أو «R&B»، وهو تعبير رمزي في بعض الأحيان عن تفسخ الذات وإعادة بنائها، ثمّ تفسخها مرة أخرى[٦٢].

ويرى كثير من الباحثين أن قناة «إم. تي. في.» (MTV) الأمريكية هي علامة على الفن الموسيقي ما بعد الحداثي (تمتلك قناة «إم. تي. في.» مجموعة فياكوم التي تجيء في المركز الرابع في ترتيب الشركات الإعلامية الكوكبية الكبرى) بما تمثله من عصيان وتمرد وكسر لِكُلّ القواعد، فبتحليل مضمون قناة «إم. تي. في.» التي يعتبرها ستيفن كونور علامة على روك ما بعد الحادثة، وجد كونور أنّه قلت فيها موسيقى الروك الرومانسية التي كانت علامة على الخمسينيّات والستينيات، وموسيقى الروك التي تقدّم الوعي الاجتماعي (Socially Conscious) التي كانت

---

(٦١) Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, p. 185.

(٦٢) Dominic Strinati, «The Big Nothing?: Contemporary Culture and the Emergence of Postmodernism,» *European Journal of Social Sciences*, vol. 6, no. 2 (Fall 1994), pp. 359-375.

تعبر عن الرفض السياسي في السبعينيات، والروك العدمي (Nihilist) التي تزيد فيه مشاهد الجنسية المثلية، والسادية، والماسوشية، والمعاناة والخواء. إلا أن هناك تداخلاً بين النوع الأخير وروك ما بعد الحادثة الذي يقدم المعاني نفسها، ولكن على نحو ضبابي غائم وغير واضح.

فضلاً عن ذلك، فقد حملت موسيقى الروك جزءاً من رؤية الحركة النسائية (Feminism)، خاصة فصائلها الراديكالية (جوليا كريستيفا، ولوسي أريغاري)، ببيان الأدوار الثورية واللاتقليدية للمرأة، وبالتركيز على المتعة التي تريدها المرأة (كرد فعل للقهر التي تعرضت له عبر تاريخها)، وعن طريق كسر «التابو» بتقديم الممارسة السحاقية التي تعطي معنى تعظيم الذات والإحساس بالثقة[٦٣].

ولذلك يرى الباحث كوان هسنغ تشنّ (Chen) في هذا السياق أن السؤال الأهم الذي يجب أن يثيره الباحثون حين معالجة مضامين محطة «إم. تي. في.» ليس هو «ما الذي تعنيه هذه المضامين؟»، ولكن «ما الذي تفعله هذه المضامين بالمشاهدين؟»، فهو يرى أن «إم. تي. في.» تعلي من شأن نشوة: الاتصال، والرغبة، والإفساد، والإباحية، والفحشاء، والتشظي، والتفسخ، ولذلك فهي بتعبير بودريار «محاكاة» أو «حكائية» (Simulacrum) للواقع وليست رمزاً لشيء، فَكُلّ مشاهد يفسر «إم. تي. في.» على هواه، لأن لِكُلّ منها حقيقته الخاصة، فقناة «إم. تي. في.» لا يعنيها أن يحس أو يفهم كلّ المشاهدين مضمونها بشكل واحد، بل المهم أن يشاهدوا ويتابعوا ويجدوا الجديد دائماً[٦٤].

إن قناة «إم. تي. في.» هي محاكاة لنسيان النفس، والعيش من دون مستقبل، ولا يوتوبيا، ولا أحلام لتحسين أحوال أي فرد، بل هي مجرد مقاومة لضغوط الآلة الرأسمالية المتوحشة بفضّ الفاصل بين الخاص (Private) والعام (Public) في شكل الممارسات الجنسية لمواجهة خبرة الاغتراب، وكسر الثقافي إلى الطبيعي (Breaking Culture into Nature).

ولهذا يجب ألا يدهشنا أن يصف أحد نقاد ما بعد الحادثة قناة «إم. تي. في.» بأنها «أورغازم» أو ذروة متعة ما بعد الحداثة عن طريق التوقف عن أي فعل

---

(٦٣) Connor, Ibid., p. 188.

(٦٤) Kuan-Hsing Chen, «MTV: The (Dis)appearance of Postmodern Semiosis, or the Cultural Politics of Resistance,» in: Arthur Asa Berger, ed., *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society*, pp. 175-179.

عقلاني (Stop Making Sense)، وكذلك لا يدهشنا وصف بودريار لها بأنها انتصار لرغبة الإنتاج أو الفعل على رغبة تقديم معنى، فوراء المعنى تكمن الدهشة والانبهار، وهو ما تبقى للإنسان المعاصر[٦٥].

وبغض النظر عن عبارات بودريار الساحرة سحر الكهان، الشديدة التجريد والعمومية، كما يصفها الناقد آرثر أسا برغر (Berger)، فإن مما تقدّم نستطيع أن نرصد تمثلات لقيم ما بعد الحداثة كما تعبر عنها الأغاني المصورة وذروتها التمثيلية «إم. تي. في.»:

ـ التداخل بين الأنواع الموسيقية باستخدام أسلوب الباستيش أو الكولاج يعكس رغبة في التعايش مع الآخر الثقافي مؤسسة لحق الاختلاف ومتجاوزة إياه لرؤية أثره في الذات التي أصبحت مفككة ومتشظية.

ـ تكسر المشاهد والموسيقى المصاحبة للأغاني المصورة الثقافي إلى الطبيعي، فهي لا ترى في الموسيقى أي معنى لنزعة جادة تناقش مشكلات الإنسان المعاصر، بل هي تعبّر عن حيرته وضياعه بالإعلاء من شأن الهروب من وهم الحداثة بالممارسات الجنسية وتقديم «أورغازم» بصري وسمعي معتبرة إياه سقف الفعل في عصر ما بعد الحداثة.

ـ الأغاني المصورة لا تثق في وجود معايير علوية نبيلة، لذلك تنحو كلماتها إلى تمجيد العدم نازعة القداسة عن أي شيء.

ـ إطلاق الأغاني للمشاعر المكبوتة يصاحبه نفي للعقلاني ولتقديم معنى لأي شيء في الحياة، ولذلك فإن كلمات هذه الأغاني تستأهل دراسة مستقلة لتحديد شبكة الألفاظ أو حقول الدلالة للأغراض الشعرية لهذه الأغنيات.

ـ سكتت الأغاني المصورة عن نقد النظم السياسية القائمة بشكل مباشر كما فعلت الأغاني التي صاحبت حرب فييتنام في نهاية الستينيات وأوائل السبعينيات في الولايات المتحدة، وركزت على السلطات الأخرى كالأب في المنزل، والمدرّس في المدرسة، والأبيض بالنسبة إلى بقية الأجناس، والرجل بالنسبة إلى المرأة.

ـ تعكس بعض الأغاني الحنين إلى الماضي عن طريق الباستيش، ولذا فهي تنقد الواقع بشكل غير مباشر ومن دون تقديم بديل.

---

(٦٥) Jean Baudrillard, «America,» in: Ibid., pp. 300-302.

٤ ـ الإعلانات

تضع تحليلات ما بعد الحداثة الإعلان في قلب العملية الاقتصادية العابرة القومية، فحركة ما بعد الحداثة في جوهرها نقد للرأسمالية العابرة القومية ولأيديولوجية العلم التي تنتج الاختراعات والتكنولوجيا التي تحفظ محرك (موتور) الرأسمالية في حالة دوران دائبة، وكذلك ليس مصادفة أن المفهوم الماركسي للتسليع (Commodification) محوري لهذا النقد، إلا أن منظّري ما بعد الحداثة قد انعطفوا به انعطافاً مثيراً جذاباً، وذلك لأن التسليع في التحليل النهائي يدفع إلى إنتاج سلع لها قيمة رمزية أكبر من قيمتها التبادلية والاستعمالية، على عكس المفهوم الماركسي للتسليع الذي يركز على القيمتين التبادلية والاستعمالية.

في عصر ما بعد الحداثة، يتم تقدير أهمية السلعة من حيث المكانة التي تضفيها على مشتريها، وكلما زادت أهمية السلع في تحديد مكانة المرء، زادت قوة الثقافة، لأنه شيئاً فشيئاً تتحول السلع لتكون سلعاً رمزية (راجع ما ذكرناه عن المثال الصارخ لاقتناء التليفون المحمول أو الجوال خاصة من قبل الشباب حول العالم).

وللإعلان أهمية حيوية في عملية التسليع هذه، فهو لا يكتفي بأن «يُعلم» عن المطروح من سلع أو خدمات، ولكنه يحثّ الطلب ويشجع عليه، وبالتالي يوسع من الأسواق، وهي في زمن العولمة أسواق فائقة السرعة والفاعلية (High-velocity) مدعومة بتكنولوجيات اتصالية سريعة، وببنية أساسية قوية، وبثقافة تعتمد على الصورة ليؤدي الإعلان الدور الرئيسي في بيع الرموز الثقافية، أي سلع تحتفي بالاختلافات الثقافية والتعددية. ومن ثمّ أضحت الثقافة شديدة الأهمية، لأن رموزها أصبحت هدفاً لقوى السوق ولحاجة الرأسمالية لزيادة الإنتاج، ولذلك فإن الرأسمالية الكوكبية في التحليل النهائي تحتل وتدمر عوالم المجموعات الثقافية الأخرى (غير الغربية)، لأن رموز هذه الثقافات يتم «تسليعها» لمن يملك المال لشرائها[٦٦].

وبعد أن نقدت ونقضت تحليلات ما بعد الحداثة هذه للإعلان نظرية «الإمبريالية الثقافية» التي سادت منذ الخمسينيّات، مفترضة أن الرأسمالية الغربية

---

(٦٦) Kenneth Alan, «A Formalization of Postmodern Theory,» *Sociological Perspectives*, vol. 43, no. 3 (Fall 2000), pp. 363-387.

تريد توحيد النمط الثقافي للعالم ليكون غربياً، تأتي تحليلات ما بعد الحداثة لظاهرة العولمة لتنقض ذلك من الأساس، وتبين أنه إذا كانت الرأسمالية الكوكبية تريد توحيد نمط وعلاقات الإنتاج في العالم، فإنها في ترويجها لسلعها تستخدم الثقافات المحلية والهويات الإثنية والعرقية لتوسع أسواقها، وتبيع رموز هذه الثقافات كسلع، وبالتالي تساعد على تشظي العالم وتفككه، بل تناحره أيضاً، وهو التحليل الذي يفسر لماذا صعدت أصوات في العالم تنادي بالهوية الثقافية والخصوصية والقومية بشكل متزامن مع خطاب العولمة(٦٧).

وبعبارات أخرى، إذا كانت عولمة وسائل الإعلام ـ باعتمادها على عمليات الخصخصة والاندماج والتشبيك التي تقوم بها الطبقة الرأسمالية العابرة القومية ـ توحد الممارسات الاقتصادية والإنتاجية لمؤسسات الإعلام، فإنها لا توحد أيديولوجية ما متماسكة. والعولمة بهذا المعنى هي ظاهرة ما بعد حداثية اتساقاً مع موت الأفكار الكبرى للحداثة، كما إنَّ ثقافة ما بعد الحداثة هي نتيجة للعولمة وعمليات الاندماج والتشبيك، فالمجتمعات الإنسانية تتشارك في الاستهلاك من دون توحيد للثقافات، بل العولمة تستفيد من ثقافات متعددة لبيع رموزها عن طريق الإعلان، كما سنوضح بأمثلة تطبيقية.

ولهذا يتضح أن العولمة ليست عملية كونية حتمية ذات دفع ذاتي، ولكنها في الأساس فكرة سياسية ترتكز على عوامل وظروف متغيرة ليتم تشغيلها والتعامل معها، وهي بالمعنى نفسه عملية يمكن التخلي عنها ومقاومتها تبعاً لعوامل واختيارات سياسية. والتحليل السياسي في هذا الصدد يساعد الباحثين على قياس درجة القوة التي تحوزها العولمة في ثقافة معينة.

وإذا انتقلنا إلى فكرة أخرى يساعد عليها الإعلان، وهي «تجميل الواقع»، فإن نقاداً أصلاء لما بعد الحداثة، مثل مايك فيذرستون، وسكوت لاش، يربطون التحول ما بعد الحداثي بالإعلان والثقافة الترويجية، لأن هذه الثقافة تضفي القيمة الجمالية على خبرات وسلع بعينها بشكل يومي للجماهير التي جذبتها الصورة فاستبدلتها بثقافة القراءة، الأمر الذي أثر بشكل كبير في ارتباط الجماهير في الغرب بالحياة السياسية، بعد أن وجدت في «حرية الاستهلاك» بديلاً من الحرية السياسية.

---

(٦٧) Bignell, *Postmodern Media Culture*, pp. 166-170.

وفكرة حرية الاستهلاك هذه أسس لها فيلسوف ومفكر فرنسي آخر هو بيير بورديو (Bourdieu)، إذ رأى أن النزعة الاستهلاكية قد أثرت في التعددية السياسية لدى أفراد الطبقة الوسطى في أوروبا عندما خفّ اهتمامهم بالسياسة. نتيجة تحسن أوضاع هذه الطبقة الاقتصادية بعد منتصف الثمانينيات ليختفي فقط في تذوقهم للسلع والخدمات، وهو الوضع الذي جعل للإعلان قوة تمكنه من اللعب بالهويات.

ويضرب بورديو مثالاً على ذلك بأنه في الماضي (الحداثي) كانت هناك نظرة واحدة إلى الهويات (مثل الصور النمطية عن الذكورة والأنوثة)، ولكن عندما استحوذت النزعة الاستهلاكية وحرية الاستهلاك على الجماهير بدأ الرجل في أوروبا وأمريكا يستهلك سلعاً كانت تعدّ نسوية كبعض أنواع السراويل والقمصان، وكذا كريمات الشعر والبشرة، في الوقت الذي بدأت فيه المرأة باستهلاك سلع كانت تعدّ رجولية أو ذكورية، كبعض الأزياء والأحذية والحقائب، تأثراً بالصور التي تبثها محطات مثل «إم. تي. في.» التي أوضحنا كيف أنها تمثل ذروة ثقافة ما بعد الحداثة.

ويذهب بورديو إلى أن ثقافة ما بعد الحداثة الإعلانية هي تلاعب بالسلع والهويات، ويؤكّد أهمية الدراسات الثقافية التي تدرس دور الجنس والعرق والطبقة في التعامل مع وسائل الإعلام، وهو الاتجاه الذي أخذته مدرسة برمنغهام البريطانية ومؤسسها ستيوارت هول، مؤكّداً ـ بورديو ـ التحول في أزياء سيدات وآنسات الطبقة العاملة في بريطانيا وفرنسا عندما تحرجْنَ من أزيائهن التقليدية التي يقارنها الأزواج والأصدقاء بما هو مقدم في إعلانات التليفزيون. وينتهي بورديو إلى أن رأسمالية المجتمع ما بعد الصناعي احتفت بالتعددية والتنوع للأسواق التي تحقق المكانة (Niche Markets)[٦٨].

وإذا أردنا إعطاء أمثلة تطبيقية على الأفكار التي طرحناها بشأن احتفاء الإعلان الذي هو قلب عمليات العولمة بالتعددية الثقافية، فإن باحثتين من كل من سنغافورة والهند سوف تساعداننا على فهم الأفكار التجريدية السابقة.

ترى الباحثة السنغافورية كلارا أونغ (Ong) أن الطبقة الوسطى المزدهرة في الحزام الباسيفيكي (اليابان ـ هونغ كونغ ـ سنغافورة ـ كوريا الجنوبية ـ تايوان ـ

(٦٨) المصدر نفسه، ص ١٧٠ ـ ١٨٠.

مليزيا ـ إندونيسيا) أصبح لها شهية كبيرة للاستهلاك. ولهذا أصبح تعرضها للإعلان واستجابتها له أكثر من ذي قبل، وقد وجدت الشركات الغربية التي لها توزيع كوكبي أنه من الأفضل أن تستخدم استراتيجيات إعلانية محلية لترويج سلعها وخدماتها.

وتضرب أونغ مثالاً على ذلك بشركة «لوريال» (L'Oreal) لمستحضرات التجميل التي رأت أن تستخدم الممثلة الصينية غونغ لي بدلاً من الممثلة الأمريكية أندي ماكدويل عندما أرادت التخطيط لحملة إعلانية للسوق الآسيوي، إذ إن «لي» تمثل الجمال والأناقة للمرأة الصينية والمرأة في الشعوب المجاورة. فالجمال والأنوثة تختلف من ثقافة إلى أخرى، وهو الأمر الذي يجب ألا يعوق عمليات التشبيك والاندماج.

وهذا الأمر تكرر مع الحملة الإعلانية لشركة «ماكدونالدز» التي ابتكرها ليو سنجابور عندما استخدمت شخصية تليفزيونية شهيرة هي «مستر كياسو» في إعلانات ماكدونالدز، وشخصية «كياسو» مؤسسة على المفهوم السنغافوري «الكياسوية» (Kiasuism) الذي يعني الخوف من الهزيمة، إذ يردد الممثل الذي يقوم بدور «مستر كياسو» شعارات إعلانية مثل «القبضة السريعة أقوى»، وهو يوزع هدايا مجانية مع شطائر ماكدونالدز، وهي حملة إعلانية كان لها أثر كبير في إقبال الشباب في سنغافورة على الوجبات السريعة عندما خاطبتهم، كمن يلمس أوتار أثيرة في ثقافتهم، وهو الأمر الذي يحقق مفهوم «تمفصل الكوكبي مع المحلي».

وقد طبقت «ماكدونالدز» الاستراتيجية نفسها في حملتها عام ١٩٩٦ عندما قدمت شخصيات ديزني الشهيرة: بطوط، وبندق، وميكي، تحت أسماء وأزياء الآلهة الصينية التي تمثل الحظ والثراء وطول العمر، وباستخدام الألوان الصينية التقليدية: البرتقالي، والذهبي، والبرتقالي الضارب إلى الصفار (Peach)، إذ تظهر في أحد الإعلانات أم اشترت لأولادها شطائر ماكدونالدز المعبأة في أكياس برتقالية وذهبية، وفي نهاية الإعلان تغني إحدى بناتها «ماكدونالدز تتمنى لكم عاماً جديداً سعيداً»، وكانت تقصد بداية السنة الصينية.

وتمفصل الكوكبي مع المحلي تكرر أيضاً عند الإعلان عن قطع الدجاج «تشيكن ناغتز» (Chicken Nuggets) الذي استخدم فيه المسؤولون عن الحملة الإعلانية أربع ممثلات من سنغافورة يمثلن الأعراق الأربعة المختلفة في سنغافورة

(الصينيون، والمالاويون، والهنود، والأوروبيون)، وقد عبّرت كلّ واحدة من الممثلات عن صلصة خاصة (Dipping) يتم تناولها مع قطع الدجاج. وبهذه الحملات أصبحت شركة ماكدونالدز مثالاً ناجحاً يحتذى في تصميم حملات إعلانية تربط الغرب بالمحلي الآسيوي، والمودرن بالتقليدي، في خبرة جديدة تعبّر عن مرحلة ما بعد الاستعمار[٦٩].

أما الباحثة الثانية ليلا فرناندیز (Fernandez)، فتدرس دور الطبقة الوسطى في الهند في عملية التحول إلى الاقتصاد الحر بما استتبعها من تغير الرسائل الاتصالية والإعلانية داخل وسائل الإعلام الهندية. ففي فترة نهرو في الخمسينيات والستينيات كان يتم التعبير عن التنمية في شكل رسائل اتصالية واقناعية تبين السدود والمصانع الكبيرة، ولكن في فترة راجيف غاندي في الثمانينيات كانت رموز الرسائل الاتصالية التي تمثل التنمية هي السلع التي تلائم أذواق الطبقة الوسطى التي تعيش في المدينة. وإذا كانت هذه الرسائل مثلت أحلاماً في فترة راجيف غاندي، فإنها انتقلت إلى طور التحقيق طوال عقد التسعينيات، وهي ما أدت فيه الشركات المتعددة الجنسيات دوراً كبيراً.

وفي المقابلات التي أجرتها الباحثة مع المسؤولين عن كبرى الوكالات الإعلانية في بومباي، وصف هؤلاء استراتيجية خلاقة لـ «هوندة» (Indianize) الإعلانات التي تروّج للسلع الغربية، إذ جاء على لسان أحدهم: «عندما أرادت شركة «نايك» (Nike) الأمريكية الترويج لمنتجاتها بحملات إعلانية أمريكية، فإنها لم تحقق نجاحاً كبيراً، بينما تداركت ذلك شركة «بيبسي كولا» لأنها استعانت في إعلاناتها بلاعب الكريكيت الهندي المشهور ساشين تيندولكر، بينما لم تحقق شركة «كوكا كولا» نجاحاً مماثلاً لأنها لم تدرك أهمية ربط المحلي بالكوكبي».

وتضرب فرناندیز مثالاً آخر على كيفية تمفصل المحلي مع الكوكبي بإعلانات أجهزة تكييف شركة «كاريير إيركون» ـ التوكيل الهندي لشركة كاريير الأمريكية الكوكبية ـ إذ حللت إعلاناً صحافياً نشر على صفحتين متقابلتين في معظم المجلات والجرائد الهندية تحت عنوان: «قبل وبعد» (Before and After).

ظهر في الصفحة الأولى من الإعلان شيخ هندي عجوز من شيوخ «سادهو» التقليديين الذين ينامون على فُرش من المسامير، وقد التقطت الصورة في الهواء

(٦٩) المصدر نفسه، ص ١٨١ ـ ١٩٢.

الطلق حيث كان فراشه المساميري مستنداً إلى حائط حائلة ألوانه ملصقاً عليه بوستر مهترئ لفيلم هندي قديم. ولكن في الصفحة المقابلة كان الشيخ نفسه راقداً على فراش وثير في غرفة ذات نور هادئ وطلاء أخضر رقيق وجذاب محاطاً بقطع أنيقة لامعة من الأثاث، وبجواره بالطبع جهاز تكييف كاريير، وذلك في مفارقة واضحة بين التقليدي والمودرن في الهند، وفي تناقض واضح مع التراث الاستشراقي عن الهند التي ينتشر فيها الكهنة والمشعوذون الذين يمثلون «الفقر» و«التخلف». وترى فرناندیز أن الصورة الثانية تعبر عن رفع مستوى معيشة الهند مع الإبقاء على روحانيتها من دون مساس، فالاستراتيجيات الإعلانية أقلعت عن تصوير الرجل الأبيض بملابسه العصرية المودرن قريناً للسلع التي تعبر عن التنمية. لقد أضحت المحافظة على التقليدي هي التي تؤسس لقبول سلع وخدمات الشركات المتعددة الجنسيات. وهذه الاستراتيجيات أسمتها فرناندیز الولع بـ «الهجين الثقافي» (Fetishization of Hybridity)[٧٠].

وعلى المستوى اللغوي، رصدت فرناندیز زيادة استخدام اللغة الإنكليزية في الأغاني المصورة والبرامج الحوارية الهندية الجديدة إلى درجة أن بعض المعلقين أطلقوا على اللغة المتداولة في وسائل الإعلام الهندية الجديدة، مثل: «إم. تي. في.» (M.T.V.) الهندية، و«زد. تي. في.» (ZTV)، و«بي. فور يو.» (B4U) لفظة «Hinglish» (لفظة تجمّع بين اللغة الهندوسية واللغة الإنكليزية)، والتي زاد استخدامها مع زيادة النزعة الاستهلاكية في المجتمع الهندي، إلا أن الإعلانات احتفظت بالنصّ الهندي فقط، وذلك جذباً لقطاعات أخرى غير الشباب، وهو ما يثبت ذكاء الرأسماليين الهنود الجدد المشتبكين والمندمجين مع الطبقة الرأسمالية العابرة القومية.

وعلى صعيد المحتوى، فبينما زادت نسبة المشاهد الجنسية والإباحية في الأفلام والأغاني المصورة بما يؤثر على الروحانية الهندية، فقد احتفظت الإعلانات بمشاهد «نظيفة» لا تصدم المشاهد الهندي، وهو ما جعل رسائلها أكثر قبولاً وإقناعاً.

وهذه كلها معان تشير إلى سمة ما بعد حداثية، وهي «الحتمية الثقافية» التي لا يسود فيها نموذج ثقافي على آخر، لأن ذلك يخدم الطبقة الرأسمالية العابرة

---

(٧٠) Leela Fernandez, «Nationalizing «the Global»: Media Images: Cultural Politics and the Middle Class in India,» *Media, Culture and Society,* vol. 22, no. 5 (September 2000), pp. 611-628.

القومية التي تستطيع ـ بفضل هذه السمة ـ إيجاد نوع من التمفصل بين الكوكبي والمحلي.

٥ ـ الإنترنت وتكنولوجيا الواقع الافتراضي

«كلّ آلات البشر أصبحت شاشات، ونحن البشر أيضاً أصبحنا شاشات. وتفاعل البشر هو تفاعل الشاشات. لا يمكن فهم ما يظهر على الشاشة بعمق. بل ما يظهر على الشاشة يتم اكتشافه لحظياً، وسرعان ما يتحرك بسرعة ليحلّ محلّه اكتشاف آخر، وما يتبقى هو ومضات فهمية للصور المتتابعة والنصوص المتعاقبة التي لا يمكن أن تؤسس معنى ثابتاً. في زمن الحداثة كان هناك انفصال بين الذات والرسالة والوسيلة، ولكن في زمن ما بعد الحداثة فقد انهارت هذه الأقطاب بعضها على بعض»[٧١].

هكذا تكلّم بودريار، فقد تكلّم بعباراته الساحرة سحر الكهان (Jargon) ليصف العلاقة بين البشر والوسائط الاتصالية الجديدة، وعلى رأسها الإنترنت، وهو في ذلك كان يعزف على وتر المنظّر الكندي الأشهر مارشال ماكلوهان، ولكن على عكس تفاؤل ماكلوهان بأن وسائل الاتصال الجديدة ستدعم التداخل والفهم الكوكبي المتبادل بين البشر بصكه لمصطلح «القرية العالمية»، فإن رؤية بودريار تحمل كثيراً من الشك في إمكانية أن تحل التكنولوجيا مشكلة الإنسان.

وسبب ذلك في تصوري أن منظّري ما بعد الحداثة أمثال بودريار اهتموا بمحتوى الوسيلة اهتماماً يماثل اهتمامهم بطبيعتها. فقد رأى ماكلوهان أن طبيعة الوسائل الجديدة هي اللص، ومضمونها هي قطعة اللحم التي يحملها اللص ليصرف انتباه كلب الحراسة عما سيفعله بالمنزل، على حين رأى بودريار أن اللص يحمل قطعة لحم أخرى لسكان المنزل ليصرفهم عن ذواتهم ومعنى وجودهم.

وهي رؤية ما بعد حداثية تحمل شكاً في التكنولوجيا المعاصرة التي أصبحت في مركز اهتمام الإنسان الغربي المعاصر إلى درجة صرفته عن ذاته، وعن الإنسان الذي اهتمت به أفكار الحداثة (التنوير والاشتراكية خاصة)، وهو وضع في نظر فيلسوف ما بعد حداثي آخر مثل فاتيمو ينتهي بالمناخ الثقافي في الغرب إلى «عدمية متحققة» يظل فيها التقدّم دائراً باختراع كمبيوترات وكاميرات رقمية

---

(٧١) Bignell. Ibid., pp. 194-195.

وتليفونات محمولة أحدث وأسرع وأقوى، وبجعل الآلة في المركز وليس الإنسان، الأمر الذي يفقد التقدّم معناه لاستحالة وصوله إلى ذروة سرمدية (مملكة السماء المسيحية أو جنة الفقراء الاشتراكية، أو حتّى الإنسان الحر المحمي بسياج حصين من الحقوق المدنية على الطريقة الليبرالية).

وعلى خلاف بودريار وفاتيمو المتشائمين، نجد مجموعة أخرى متفائلة تنظر إلى ثقافة وسائل الإعلام الإلكترونية الجماهيرية على أنّها ثقافة إيجابية ستزيد من ممارسة الديمقراطية وفهم الآخر المختلف ثقافياً، وهم كتّاب مجلات مثل: **وايرد** (Wired)، و**موندو ٢٠٠٠** (Mondo 2000) أمثال: كيفين كيللر، هوارد رينغولد، ونيكولاس نيغربونت. عندما يتحدثون عن «فجر إنساني جديد تعلي فيه التكنولوجيا من القوة الشخصية والمتعة واللعب، فقد انهارت الصفوة الإعلامية القديمة وحلت محلّها صفوة جديدة صغيرة السن. الأطفال هم المسيطرون. عباقرة البرمجة ومخترقو الكمبيوتر (Hackers) سيكونون الذوات الجديدة في ثقافة يوتوبية تكنولوجية».

ويرى زاديون ساردر أنّه تمّ تقديم ثقافة التكنولوجيا الجديدة كثقافة معتمدة على الشباب، وكثقافة تحررية ضدّ الهيمنة، في الوقت الذي وصف فيه ساردر كاتبين هما كيللر ورينغولد بأنهما على غرار توماس مور، وفرانسيس بيكون، وغيرهما من اليوتوبيين الأوروبيين الذين أسسوا عوالم جديدة حداثية بدأت بتخيلات في القرن السابع عشر[٧٢].

ولكن مارك بوستر نظر إلى هذه التكنولوجيات الجديدة بطريقة أكثر تحليلية، وليست فلسفية تجريدية كما تقدّم، إذ يرى أن هناك ثلاث إشكاليات لثقافة الإنترنت والواقع الافتراضي[٧٣]:

أ ـ إشكالية الحقيقة

لن تكون هناك حقيقة واحدة مع الإنترنت وتكنولوجيات الواقع الافتراضي، بل أكثر من حقيقة، كما إنّ تقليص هذه التكنولوجيات للزمان والمكان جعل الحقيقة بلا أساس مادي ومعتمدة على الخيال، فالموجة الجديدة

---

(٧٢) المصدر نفسه، ص ١٩٦ ـ ٢٠٠.

(٧٣) Mark Poster, «Postmodern Virtualities,» in: Berger, ed., *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society*, pp. 254-273.

لوسائل الاتصال الإلكترونية لها القدرة على نقل صور ومعلومات وأخبار بسرعة فائقة، الأمر الذي لا يجعل للشيء الواحد حقيقة واحدة، بل تتغير المعلومات باستمرار وتصبح الحقيقة متعددة.

وإذا أردنا أن نضرب مثالاً على ذلك، فإن المتصفح لموقع على الإنترنت في موضوع ما سيجد وصلات لمواقع أخرى (Hyperlinks) تقدّم الموضوع برؤى مختلفة عن رؤى الموقع الأصلي، فإذا أراد أن يعلم قارئ ما شيئاً عن الصراع العربي ـ الإسرائيلي مثلاً وصادفه في البحث موقع فرنسي، فإنه سيقدم «حقيقة» الصراع برؤية مختلفة عن «حقيقة» الصراع في موقع إسرائيلي، وعن «حقيقة» الصراع في موقع فلسطيني لحماس، وعلى ذلك فهناك عشرات المواقع التي تقدّم الموضوع الواحد بعشرات الرؤى المؤسسة لعشرات الحقائق.

ولعلي لا أكون مغالياً إذا افترضت أن هذه الرؤية المتشظية للعالم ربما تكون عاملاً مساعداً على الصمت الذي نراه في المجتمع الدولي، خاصة الأوروبي، حيال الحقوق الفلسطينية «الحداثية» التي قررتها منظمة دولية هي الأمم المتحدة، ففي عصر ما بعد الحداثة تضيع الحقوق بضياع الحقائق أو بتعدد الحقائق.

ب ـ إشكالية الذات

في فترة الحداثة، كانت الذات تعي نفسها بعمليات التنشئة الاجتماعية التي يرعاها المنزل والمدرسة والكنيسة في الغرب، بخطابات كبرى تقدّم إجابات عن أسئلة أساسية: لماذا أنا هنا في الدنيا؟، وما هدفي النهائي منها؟ وما معايير الخطأ والصواب؟، ولكن مع سقوط الأفكار الكبرى وعدم احتفاء الميديا الجديدة بها، تمّ التركيز على خطابات صغرى متعددة تصبّ في الذات التي لم تعد تدري معنى لوجودها في الغرب، ولذا فهي توصف بأنها متشظية متعددة الأوجه ومتداخلة السمات طالما كان أهم شيء في الفضاء المعلوماتي والإعلامي الذي يحيط بها هو إشباع الحاجات الاستهلاكية.

وقد انضم مفهوم التفاعلية (Interactivity) ليؤثر أيضاً في رؤية الذات لنفسها، فالمرء عبر الإنترنت يتحاور مع أشخاص في أقصى الأرض لهم ثقافاتهم المختلفة وأوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية المتباينة، وما يجمع بينهم هو حاجتهم إلى اتصال، الأمر الذي يؤسس لمعنى «الوطن الافتراضي» عندما تنعزل الذات عن وطنها الطبيعي بفعل استخدام هذه الوسائل الجديدة.

ج ـ إشكالية الحكايات في الفضاء الإلكتروني

يرى بوستر أنّه في المجتمع الحداثي كانت القصة أو النصّ يقرأ ـ أو على الأقل هكذا كان يتم تصور عملية القراءة ـ بشكل واحد من كلّ الأفراد المتعرضين للنصّ أو القصة. ولكن في الفضاء المعلوماتي ما بعد الحداثي يتم جمع المعلومات عن المشتركين في الإنترنت كي توجه اليهم رسائل تبعاً لخصائصهم وبشكل يبدو شخصياً، سواء كانت هذه النصوص متخيلة (Fictional) أو واقعية عن أناس استخدموا منتجات معينة أو خدمات معينة، وذلك لإقناع الجمهور بشراء سلعة أو الاشتراك في خدمة.

ويرى بوستر أن محرري نصوص الإنترنت يكتبون رسائلهم بمنطق «الأطباء النفسيين»، إذ إنَّ لِكُلّ فرد حقيقته الخاصة، ويجب ألا يشعر بالخجل أو الذنب نتيجة لحاله، ومن هنا ونتيجة تشظي الحكايات تضيع النصوص الأخلاقية الموضوعية (Objective Moral Codes)، ويصبح ما هو صالح وأخلاقي بالنسبة إلى فرد لا يكون كذلك بالنسبة إلى فرد آخر، إذ لا يدّعي أحد امتلاك الحقيقة، فوظيفة الثقافة في عصر الرأسمالية المتأخرة هي إرضاء الجميع، فالكل على صواب، والتعايش أفضل من معرفة الحقيقة.

ومن هنا، وكما يقول فرانسوا ليوتار: تصبح شبكة الإنترنت هي فضاء الحكايات الصغرى التي تحث على المتعة والاستبصار بالذات والإعلاء من شأن الفرد على حساب المجتمع الذي قهره في مرحلة «الحداثة» التي انتهت بالفشل. ومن منا لم يخبر ذلك على الإنترنت؟! خاصة الرسائل غير المرغوبة (Junk Mail)، فأحد المهام الرئيسيّة لهؤلاء الذين يضعون هذه الحكايات الصغرى هي جمع المعلومات عن الأفراد: تواريخ ميلادهم، وجنسهم، وسنهم، وثقافتهم، حتّى يتسنى توجيه رسائل إقناعية تخدم السوق الرأسمالي العابر للقومية.

د ـ الواقع الافتراضي: نفي الإنسان

يقدم التحليل ما بعد الحداثي لتكنولوجيا الواقع الافتراضي (Virtual Reality) وتطبيقاتها الاتّصالية رؤية نقدية لمناخ ثقافي تتعمق فيه الذاتية المعتمدة على الخيال التي تساعد على تفكك المجتمع وتشظيه من ناحية، وعلى نفي العقلاني والإعلاء من شأن التفسير الغريزي للحياة من ناحية أخرى، وهو ما سيحاول المؤلّف توضيحه.

تعتمد تكنولوجيا الواقع الافتراضي على شاشات خاصة وأجهزة مستشعر (Sensors) متصلة بأجزاء من الجسم يتم بمقتضاها نقل بيئة افتراضية من الشاشات إلى المستخدم، وهي نوع من المحاكاة ينتجها الكمبيوتر حسبما. وتخلق حركات المستخدم في هذه البيئة الافتراضية شعوراً كما لو أنه يعيش في عالم حقيقي.

كانت بداية الحديث عن الواقع الافتراضي في الولايات المتحدة عام ١٩٨٧ عندما تمّ الإعلان عن ميلاد واجهات استخدام كمبيوترية مثل «قفاز المعلومات». وهو جهاز يرتديه المستخدم في يده لنقل بيئة افتراضية لقبضة تستطيع أن تمسك بالأشياء وتحرّكها وتجعلها تطير في الهواء. لقد كان «قفاز المعلومات» بهذا المعنى امتداداً لحواس الإنسان، كما تنبأ مارشال ماكلوهان في كتابه: **فهم وسائل الإعلام** عام ١٩٦٤ بإمكانية الوصول إلى هذه التكنولوجيات.

ويرى بيغنل أن الجذور التاريخية للخبرة الافتراضية لوسائل الإعلام ترجع إلى أدب الخيال العلمي، وعلم الآثار، وأدب الحكي التاريخي التي تشاركت كلها في تقديم لحظة مستقبلية متخيلة أو لحظة تاريخية متخيلة، وهي لحظة يتم الإمساك بها واختبار تأثيراتها الفيزيقية والنفسية على الجمهور(٧٤).

كما يرى فريدبرغ (Friedberg) أن أساس تكنولوجيا الواقع الافتراضي هو السينما التي مزجت بين المتحرك والافتراضي المتخيل، بل حتّى الأجهزة ما قبل السينمائية مثل: الديودراما (Diodrama) والبانوراما (Panorama)، وهي الأجهزة التي تعتمد على مزج عناصر بصرية ومؤثرات أخرى للإيحاء بالانتقال إلى زمان ومكان آخر في الماضي أو في المستقبل، اعتمدت في الأساس على خبرة المشاهد بكيفية وقوع الحدث، وبدرجة معرفته بالحدث عن طريق القراءة.

ويرجع الفضل إلى دوغلاس ترمبول في تطوير المؤثرات الخاصة في أفلام الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وهي المؤثرات التي استعارت بعضها تكنولوجيا الواقع الافتراضي، وذلك في حس ستيني تمردي تأثر بالثقافة المضادة (Psychedelic) بدأ مع أفلام مثل «فضاء أوديسي» (The Space Odyssey) عام ١٩٧٦ الذي عبّر عن التحول من الأبعاد العادية التي نتحرك فيها في حياتنا إلى البعد الحرج لغرفة بيضاء خالية (المعروف أن العين لا يمكنها أن تتحمل رؤية

---

(٧٤) Bignell, Ibid., pp. 201-208.

اللون الأبيض لفترة طويلة، إذ تختل أبعاد إدراك العين للأشياء في هذه الأجواء، وهي ظاهرة خبرها الرحالة والمستكشفون في القطبين الشمالي والجنوبي).

قدم ترمبول أفلاماً كثيرة من نوع الخيال العلمي صنع لها مؤثراتها البصرية والصوتية التي جعلت لجمهور السينما «ذوقاً جديداً» أهّلهم لاستقبال التكنولوجيات الجديدة، إلا أن ترمبول تحول عام ١٩٨٣ إلى مجال إنتاج الوسائط المتعددة للحدائق المتخصصة (Theme Parks) مثل حديقة «الأفلام ذات المقاعد المتحركة» (Ride Films) الذي يجلس فيها المشاهد على مقاعد ميكانيكية متحركة أمام شاشة محيطها ١٨٠ درجة، بينما تتحرك الصور أمام عينيه في مشاهد متتابعة تمتزج بحركة هذه المقاعد. وهي التقنية نفسها المستخدمة في الواقع الافتراضي مع اختلاف أن جسم المشاهد هنا لا يتحرك بواسطة محاكي (Simulator)، ولكن من خلال أجهزة استشعار مركبة على الجسم. وهذه التكنولوجيات لا تحمل أي معنى رمزي للواقع، بل هي أداة هروب من ثقل الواقع وتعقيده، وصهوة جواد جموح لإضفاء معاني القوة وتعظيم اللذة. وهي تكنولوجيات لا يتواصل فيها إنسان مع غيره، ولكن مع إنسان افتراضي، وهو ما يؤكّد مقولة الفيلسوف فاتيمو بأن تكنولوجيات الاتصال الجديدة تساعد على نفي الإنسان أو على الأقل زحزحته من مركز اهتمام الثقافة واستبدال التكنولوجيا به.

وقد انتقلت هذه الخبرات المؤسسة لمعاني تعظيم اللذة لتقدّم خبرة افتراضية جنسية كاملة، وهو ما أطلق عليها الباحث هوارد رينغولد اصطلاحاً يسمّى (Teledildonics)، والمصطلح مأخوذ من ثلاث كلمات: «Tele» من «Television»، و«Dildo» الذي يشير إلى لعبة جنسية تستخدمها النساء في الغرب تمثل بديلاً للقضيب المنتصب، و«Onics» وهي المقطع الأخير من الكلمة «Electronics»، والاصطلاح يعبّر عن تكنولوجيا كاملة لممارسة الجنس في واقع افتراضي فيما رأى رينغولد أنّه يعبر عن ولع الثقافة ما بعد الحداثية بالتنوع والدهشة والتخيل والعصيان[٧٥].

ستحتاج هذه الخبرة الجنسية التخيلية إلى كمبيوتر قوي بمشغل (Processor) سريع للغاية، واتصال سريع بالإنترنت، وأجهزة استشعارية متصلة بالجسم، وهو ما يمكن أن يكون مطروحاً في السوق الغربية في مدى زمني لا يتعدى الربع الأوّل من القرن الحالي، إذ يتم نقل اللمسة عن طريق الكمبيوتر المتصل بالإنترنت إلى جانب الصوت والصورة لممارسة العملية الجنسية عبر الإنترنت الذي يبشر

(٧٥) Howard Rheingold. «Teledildonics and Beyond,» in: Berger, ed., Ibid., pp. 274-287.

منظّرو الجنس الافتراضي إلى أنّه سيكون أفضل من الجنس الطبيعي حقيقي. «لأن الشريك الذي ستمارس معه الجنس لن يكون مصاباً بصداع أو سيغمق سماعة التليفون في وجهك!»، ولأن ممارسة هذا النوع من الجنس «لن يترتب عليه مشاكل أو مسؤوليات ولن تنقل الأمراض الجنسية».

وهذه التكنولوجيات ستثير التساؤل حول ما إذا كانت المجتمعات الغربية ستنتحر إلكترونياً بعد أن يتحول الجنس من وظيفة حفظ النوع (Procreational) إلى وظيفة المتعة فقط (Recreational)، كما تثير التساؤل: أين الحب في كلّ هذا؟ وهو السؤال الذي يجيب عنه ما بعد الحداثيون بقولهم: ومن الذي أدخل الحب في ما نتحدث عنه، فالجنس الافتراضي سوف يحلّ مشكلات بيولوجية لقطاعات إنسانية عريضة.

ويرى رينغولد أن الواقع الافتراضي الجنسي سينقل الجنس على الإنترنت إلى ثورة أخرى بعد أن تخفت وتبوخ ثورة إمتاع العين بكُلّ هؤلاء الجميلات على مواقع البورنوغرافيا، والجنس المرئي عبر كاميرات الوب، وجنس التليفون، وهي الأشكال الجنسية التي ستكون بمثابة مطبعة غوتنبرغ مقارنة بأحدث مطابع الأوفست.

وفيما كان يقدم دليلاً آخر على تأثر ثقافة «ما بعد الحداثة» بالثقافة المضادة في الستينيات، يذهب رينغولد إلى أن فكرة الجنس الافتراضي الكامل استمدت جذورها من أحد أهم مثقفي فترة «الثقافة المضادة»، وهو المخرج الأمريكي وودي آلان الذي ظهر في فيلمه «النائمون» جهاز أطلق عليه اسم «أورغازماترون»، وهو جهاز خيالي للوصول إلى ذروة جنسية (Orgasm) بعد الجلوس عليه، وهو الأمر الذي سيكون «حقيقة» بعد أقل من ٣٠ عاماً.

ونستطيع أن نرصد أكثر من تمثل أو ظهور لقيم ما بعد الحداثة في الإنترنت وتكنولوجيا الواقع الافتراضي:

ـ ساعدت وسائل الإعلام التكنولوجية الحديثة على «تعددية» الحقيقة التي تعدت العالم الواقعي إلى عالم افتراضي معتمد على الخيال الذي تصنعه هذه الوسائل.

ـ أفل عصر الأنساق الكبرى الحداثية التي تضع الإنسان في مركز الاهتمام ومركز الخطاب في الغرب عندما حلت التكنولوجيا محلّه، وهو ما أثر في رؤية الذات لنفسها على أنها مفككة ومتشظية.

ـ يمتلىء الفضاءان المعلوماتي والإعلامي للوسائل الجديدة بمضامين تركز على التفسير الغريزي للحياة، الأمر الذي يعني رفض العقلانية الحداثية، مثل مواقع البورنوغرافيا وجنس الوب، ليمتد ذلك إلى واقع افتراضي جنسي تسعى إليه هذه التكنولوجيات.

ـ تعبر تكنولوجيا الواقع الافتراضي التي تعكس الهروب من الحاضر وثقله إلى الماضي أو إلى المستقبل عن شكّ عميق في إمكانية مساهمة التكنولوجيا في تحسين واقع الإنسان الغربي المعاصر.

ـ يمثل فضاء الإنترنت فضاء للديمقراطية يتم فيه نقد النظم القائمة دونما مساهمة كبيرة في تغيير ثوري لها.

● ملاحظات منهجية وإجرائية على دراسات ما بعد الحداثة في الإعلام

(١) انفتاح الإطار النظري

ليس لدراسات ما بعد الحداثة إطار نظري ثابت، فالناقد ما بعد الحداثي يرى الحياة: موقفية، متشظية، سائلة، انطباعية، ومتوجهة نحو الشكل. ولذا لم يطور ما بعد الحداثيون نموذجاً معرفياً أساسياً (Paradigm) يصلح بعد ذلك للتطوير في اتجاه نظرية متكاملة.

إن النظرية في عرفهم مجرد خطاب لحيازة القوة في فضاء اجتماعي، والنماذج البنائية سواء كانت وظيفية أو نقدية ما هي إلا «لعبة لغوية» لفرض ما في عقل الإنسان على الواقع، وعلى رغم ذلك فقد حاول الباحث وضع مصفوفة للمقولات الأساسية لتيار ما بعد الحداثة التي تحوي قيم هذا التيار، ومن ثمّ رصد كيفية ظهور أو تمثل هذه القيم في الدراسات التي تعرضت للإعلام برؤية ما بعد حداثية.

وعلى رغم ما تقدّم، فقد حاول كينيث آلان تقنين بعض المقولات النظرية لتيار ما بعد الحداثة ليضعها في شكل «السبب/النتيجة» أو «المتغير المستقل/المتغير التابع» متخذاً من الرأسمالية المتأخرة أو رأسمالية العولمة موضوعاً لدراسته، فعلى سبيل المثال رأى آلان أن «إعادة توطين رأس المال وسرعة حركته» هو سبب نتيجته «زعزعة الرموز الثقافية وافتقادها القدرة على تقديم المعنى»، وكذلك ذهب إلى أن «هيمنة التكنولوجيا، خاصة تكنولوجيا الصورة،

على عمليات الإنتاج»، هو متغير مستقل يؤثر في متغير تابع هو «عدم ثبات الذات وتشظيها وتفككها»[٧٦].

وعلى حدّ علمي، لم تدرس هذه المحاولة بشكل إمبيريقي لمعرفة مدى الجدوى العلمية لها في تقنين ما بعد الحداثة، وهو أمر أراه صعباً إذا ما اعتمدنا النظرة ما بعد الحداثية، فعبارات مثل «افتقاد القدرة على تقديم معنى» أو «تشظي الذات وتفككها» عبارات شديدة التركيز والتجريد، الأمر الذي يجعل تعريفها إجرائياً عملية ليست سهلة.

(٢) انفتاح الموضوعات البحثية

ليس لتيار ما بعد الحداثة موضوعات بحثية بعينها، فهو يدرس كلّ شيء في الحياة، بداية من نمط الإنتاج وعلاقاته في مرحلة رأسمالية العولمة، إلى الصور على حقائب السيدات من نوع غوتشي! كلّ شيء في نظرهم ما بعد حداثي من صفحة الجريدة إلى صفحة الإنترنت، مروراً ببرنامج التليفزيون وفيلم السينما.

ومنظّرو ما بعد الحداثة ـ عزفاً على وتر الدراسات الثقافية ـ يعتبرون كلّ ما يتم تحليله نصاً (Text)، سواء كان نوعاً أدبياً أو فنياً (Genre) أو أسلوباً (Style)، وهو ما ينسحب على كلّ شيء حتّى الأغاني وطقوس الرقص. وقد تمّت استعارة مفهوم «النصّ» من البحث السيميولوجي أو العلامي، فالنصّ في رأيهم تجمّع عنقودي متشابك من الرموز الدالة (Signifiers) وغير الدالة أيضاً، فبعض الرموز كما يقررون ليس لها معنى، وكلّ ذلك يتم إدراكه عندما يكون هناك سياق للتأويل. ولذلك ليست مصادفة أن يصل باحثان إلى معاني مختلفة من تأويل النصّ نفسه[٧٧].

(٣) الانتقاء والتركيز/ نفي الإمبيريقي

لا يخفل نقاد ما بعد الحداثة بالاتجاه الإمبيريقي، ولذلك فإن موضوعات بحوثهم يغلب عليها الانتقائية والتركيز، وهم لا يرون في ذلك عيباً على الإطلاق، فالحياة ـ كما يرون ـ انتقائية وليست هناك حقيقة موضوعية يمكن الوصول اليها عن

---

(٧٦) Alan, «A Formalization of Postmodern Theory,» pp. 363-387.

(٧٧) Thomas R. Lindlof, *Qualitative Communication Research Methods*, Current Communication; v. 3 (Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1995), p. 54.

طريق استخدام الإحصاء في عيّنة من النصوص، فَكُلّ نصّ يحمل مجموعة من الملامح المتميزة التي لم «تدرك» من قبل، ولذلك يركّزون على ما يسمونه المرونة الاستراتيجية للباحث في البحث عن الدال والجديد.

وقد أثارت دراسات تيار ما بعد الحداثة حفيظة التيار المدرسي أو البنائي الوظيفي في الولايات المتحدة وأوروبا، فحملوا بشدة على هذا الاحتفاء المبالغ فيه بالتنظير إلى درجة أنهم أطلقوا ـ سخرية ـ على هذه البحوث وصف (Data-free)، أي البحوث الخالية من البيانات.

وفي انتقاد حاد لعدم علمية انتقاء الحالات المدروسة من وجهة نظرهم، رأى أصحاب التيار المدرسي أن هؤلاء ما بعد الحداثيين يحولون ما يرونه على شاشة التليفزيون والدردشة مع زملائهم في قاعات هيئة التدريس في الجامعات الغربية إلى بحوث، مستخدمين تلك اللغة الغريبة على البحث، والتي يعممونها على الحياة من دون أي سند إمبيريقي. وقد حاول بعض دارسي البنائية الوظيفية إيجاد حلول وسط مع الدراسات الثقافية ودراسات ما بعد الحداثة بالإبقاء على النزعة الابتكارية في التوصيف والتحليل، ولكن مع إدخال بعض الضوابط الإمبيريقية عليها، خاصة في اختيار العيّنات الممثلة(٧٨).

(٤) العرض الابتكاري

يرى منظرو ما بعد الحداثة أن «كليشيهات» الدراسات الإمبيريقية هي انعكاس لاغتراب الباحث عما يدرسه إرضاء لدكتاتورية مجموعة من المحكّمين الأكاديميين التي تدّعي امتلاك حقيقة العلم وكيفية عرضه. وهذه الكليشيهات والطقوس البحثية هي السبب في فشل العلم الحداثي في حلّ مشكلات الإنسان في الغرب، ولذلك فهم يشدّدون على الابتكارية في كلّ شيء، بدءاً من انتقاء موضوع الدراسة، وكذلك تصميم الدراسة، وليس نهاية باللغة، وهم في ذلك يستخدمون ما يطلق عليه «وصف عميق وثقيل للواقع» (Thick Description)، لأن هذا الوصف هو القادر على كشف تعقيد القضايا وماهيتها (Holism) بدلاً من النظرة البنائية الوظيفية التي ترى أن الشيء/الظاهرة حاصل مجموع أجزائه(٧٩).

---

(٧٨) Alan Milner, «Can Cultural Studies be Disciplined or Should it be Punished,» *Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 13, no. 2 (July 1999), pp. 271-281.

(٧٩) Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1999), p. 10.

وقد أحسّ المؤلّف بالفعل بثقل التوصيفات ما بعد الحداثية في مقولات ما فوق الواقع (Hyper-reality)، أو الحكائية (Simulacrum)، وهي توصيفات تحتاج إلى شروح كثيرة لفهمها إلى الحدّ الذي وصف معه الناقد أسا برغر عبارات جان بودريار بأنها ساحرة سحر الكهان (Jargon)، أي أنّها يصعب فهمها بالكامل. وهي كذلك بالفعل.

والى جانب هذا الوصف العميق الذي تأثر بالنزعة الفلسفية لتيار ما بعد الحداثة، فإن كتّاب «ما بعد الحداثة» يحتفون بالأسلوب الساخر الكاشف للتناقضات الذي يزيح الغطاء عن المشاعر الحقيقية تجاه الثقافة الاستهلاكية. ولذا، فإن كثيراً من ناقدي هذا التيار نبّه إلى أن هذا الأسلوب الساخر سيرتد إلى نزعة عدمية عبثية لا ترى معنى للحياة ومستخفة بها (Cynicism).

وبما أن هذا التيار لا يقدم بديلاً للرأسمالية، فقد استهواه نوع من الحنين إلى الماضي وإلى الرجوع إلى الطبيعة والتأمل، وهي طبائع لها جذور في النزعة الرومانسية الغربية، كما ذكرنا في بداية الدراسة.

ثالثاً: مستقبل ما بعد الحداثة

سيتم التعرض في هذا المبحث للانتقادات التي وجهت إلى حركة ما بعد الحداثة من المنظور الديني المسيحي، والمنظور الديني الإسلامي، والمنظور الحداثي. بعد ذلك ستتم مناقشة حدود تأثير قيم ما بعد الحداثة في وسائل الإعلام العربية والإسلامية.

١ ـ نقد ما بعد الحداثة

أ ـ المنظور الديني المسيحي

يشغل جين إدوارد فيث منصبي عميد كلية الآداب والعلوم في جامعة «كونكورديا» في ولاية ويسكونسن الأمريكية، وأستاذ اللغة الإنكليزية فيها، وقد كرّس دراسة كاملة لنقد تيار ما بعد الحداثة وتأثيراته في الولايات المتحدة وأوروبا وبقية العالم، إذ ينطلق من خلفية مسيحية، موضحاً مثالب الثقافة الشعبية المعاصرة في الولايات المتحدة والمنتشرة في العالم، وهي تؤدي الدور الأساسي في سيادة ما يسميه بـ «أخلاقيات الرغبة» المستمدة جذورها من فلسفات القوة لهيدغر ونيتشه التي ستؤدي إلى صراعات طاحنة لا رحمة فيها على مستوى الأفراد والجماعات.

يرى فيث ذلك في سعي جماعات النسوية إلى سجن المتظاهرين ضدّ الإجهاض، وفي قطع الشاذين جنسياً شعائر الكنيسة، وإرهاب جماعات اليمين البروتستانتي، وفي الحروب الأهلية والتطهير العرقي، كما حدث في البوسنة وكوسوفو والشيشان، ويرى تمثل ذلك في الأفراد في ظلّ أخلاقيات الرغبة وآثارها: الأنانية والإباحية والتحلل من الكوابح الأخلاقية، حيث الشعار المرفوع هو: «لا بُدَّ أن أمتلك القوة لفعل ما أريده، وأنت لا تملك القوة لمنعي»، ويرى النتيجة في إعادة تدوير العنف والخروج على القانون والفوضى الأخلاقية التي وصفها سفر القضاة (Book of Judges) في الكتاب المقدس، والتي كانت في الوقت نفسه تشخّص السقوط الأخلاقي لإسرائيل القديمة عندما استعار سكانها اليهود منطق ما بعد الحداثة و«فعل كلّ واحد منهم ما هو صحيح في عينيه».

وهذه الثنائية التي تجمع بين تحلل الأفراد الأخلاقي وسيادة أخلاقيات الرغبة من جهة، وتفسخ العالم إلى عشرات الهويات والقوميات المتصارعة هي التي عبّر عنها الكاتب الأمريكي بنجامين باربر في كتابه المهم: **الجهاد ضدّ عالم ماك**، فقد كان باربر يقصد بعالم ماك، عالم ماكنتوش، وماكدونالدز، ومحطة «إم. تي. في.»، أي عالم ثقافة وسائل الإعلام الكوكبية في ظلّ رأسمالية العولمة، بينما عبرت كلمة «الجهاد» المستعارة من الثقافة الإسلامية عن نوع آخر من القبلية والتفسخ العرقي والديني، وهي اللفظة التي أصبح لها مدلولات سلبية في الثقافة الغربية.

ويرى فيث أن «عالم ماك» لا يهتم بالديمقراطية وواقع في أسر دكتاتوريات تحافظ على بقاء العامة والدهماء سعداء بالسلع الاستهلاكية والوفرة على حساب الاستقلال والشعور بالمجتمع، بينما الجهاد على الطرف الآخر معاد إلى الديمقراطية ويمتلك تركيبة عقلية تنزع إلى الهوية الموحّدة والتضامن، ولكن ليس في ثوب وطني، فالوطنية صناعة حداثية، إذ إن قبائل الجهاد هي عبارة عن أجزاء وليست كلّ، وطوائف وليست أديان، وفصائل متمردة، وأقليات متفككة متحاربة، ليس فقط ضدّ «عالم ماك» والعولمة، ولكن ضدّ الدولة القومية أيضاً. وكذا ترى جماعات «الجهاد» أن الحرب ليست وسيلة لسياسة ما، وإنما علماً على الهوية، وتعبيراً عن الجماعة، وغاية في حدّ ذاتها. ولذلك، فإن ثقافة «ما بعد الحداثة» ما هي إلا شكل من أشكال انبعاث القبلي البدائي الذي هو جذر «وضاعة العالم».

إن هذه التعددية الثقافية الخبيثة هي نقيض التعددية الثقافية الحميدة التي تعلي

من شأن احترام الآخر وفهمه.. وهذا المفهوم الذي يعبّر عن الوحدة الجمعية المشتركة لما هو إنساني (Commonality) هو النقطة التي تهاجمها أيديولوجية ما بعد الحداثة، «فإذا كانت الثقافات تسيطر علينا بالكامل وتوجهنا، ولذا كنا محبوسين في سجن من اللغة، فإن هؤلاء الذين لا يتشاركون معنا في ثقافتنا ولغتنا لا يمكن أن يفهموننا، ولا نحن بقادرين على فهمهم والإحساس بهم، وليس هناك بديل إلا الارتداد إلى قبائلنا». هذا هو منطق ما بعد الحداثة الخطر، فحتى نصل إلى حدّ أدنى من الفهم والاحترام المتبادل في العالم يجب الإيمان بوجود قيم تتعدى الثقافات، أي مجموعة قيم أخلاقية تعبّر عن الإنسان المشترك العابر للثقافات[٨٠].

ويحاول فيث في تحليله آثار ما بعد الحداثة في العالم التي تنتشر قيمها بفعل وسائل الإعلام أن يطبق بعض مقولات المفكر البريطاني أرنولد توينبي على المشهد الثقافي الراهن في الغرب والعالم، فقد رأى توينبي في تحليلاته حضارات العالم أن المجتمعات الناجحة لديها نوع من الإجماع الديني، وعندما يضيع هذا الإجماع تحاول عبادات أخرى أن تملأ الفراغ، وعندما تفقد المجتمعات ثقتها في إيمانها الإلهي تتحول إلى بدائل أو إلى معبودات ثلاثة: القومية، والعالمية، والتكنولوجيا.

تحت الاختيار **الأوّل**، وهو القومية، يعطي الإيمان الإلهي مكانته إلى «مجتمع محدود معبود»، فكُلّ شعب يعتبر نفسه مقدساً وثقافته أرفع الثقافات يصبح مجتمعه عندئذ هو مصدر القيم الأخلاقية التي تطبق فقط على شعب أو عرق دون آخر. ويرى توينبي أن ذلك ظهر مع انبعاث القومية في أوج عصر التنوير، وفي نازية هتلر، وفاشية موسوليني. ويرى فيث أن ذلك يمكن أن ينطبق أيضاً على انبعاث القوميات في أعقاب سقوط الإجماع الماركسي الذي أدى إلى حروب عقيمة بين القوميات (أرمينيا ـ آذربيجان، والشيشان ـ روسيا، وجورجيا ـ روسيا). ويرى أن ذلك ينطبق على الولايات المتحدة أيضاً التي اضمحل فيها الإجماع الديمقراطي وأدى إلى عودة العنصرية، وجماعات المصالح المسلحة، والثقافات الفرعية المتشظية التي تتلظى بالعداء في ما بينها.

والأثر **الثاني** لفقدان الإجماع الديني القيمي هو استبداله بالإجماع الإمبراطوري المعبود أو عبادة الإمبراطورية (Deified Ecumenical Empire)، إذ عندما تفقد

(٨٠) Veith, Jr., *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*, pp. 145-154.

إمبراطورية إجماعها الديني يتحول أفرادها إلى عبادة الإمبراطورية، ثمّ عبادة الإمبراطور، وقد حدث هذا في روما، ومن قبلها في مصر الفرعونية، وإيران الساسانية، وإنكلترا، وفرنسا، وأخيراً في الولايات المتحدة التي تروّج لمفهوم العولمة، والذي هو عبادة للإمبراطورية يعبّر عن إجماع ما بعد حداثي يمجد النسبية الأخلاقية والثقافية، ولكن يدين بالولاء لإمبراطورية واحدة.

وتحت هذا الإجماع الإمبراطوري يتم وأد الليبرالية والفردية لصالح الإمبراطورية ومصالحها، وهو ما تطالب به الإدارة الأمريكية الشعب الأمريكي وشعوب العالم قاطبة، مبشرة بأن القرن الحادي والعشرين هو قرن أمريكي.

أما البديل **الثالث** الذي هو أقرب إلى تحليلات ما بعد الحداثة فهو «عبادة التقني الذي لا يشقّ له غبار»، إذ يرى توينبي أن التكنولوجيا تطورت إلى الدرجة التي أخذت فيها وظيفة ومكانة الدين. فإذا كان العلم الموضوعي ازدهر مع فترة الحداثة، فإن ازدهار التكنولوجيا أصبح صنواً لثقافة ما بعد الحداثة، إذ تمتلك الأخيرة نزعة معادية للعقلانية والمعرفة العلمية على حساب الولع بالتليفزيون والكمبيوتر والتكنولوجيا التي لا يرتوي بها ظمأ. ولذا، فإن التقنيين الذين اخترعوا هذه المنتجات سيكونون نوعاً من الكهنوت المتعالي على العامة، وعلمهم سيكون مغلقاً على الفهم كالسحر، وبينما تنصرف الجماهير عن العلم الموضوعي، سوف يبنون حياتهم وقيمهم حول التكنولوجيا.

ولعل توينبي بذلك يكون قد تنبأ بما وصفه نيل بوستمان باحتكار التكنولوجيا للثقافة (Technopoly)، بما يترتب عليه من اضطراب أخلاقي وروحي وتأثير سلبي في التفكير برمته يساعد عليه نوع من التعليم الخالي من أي رؤية متماسكة للعالم (Coherent Worldview)، إذ إن ثقافة ما بعد الحداثة هي رؤية للعالم تنفي جميع رؤى العالم، وهي رؤية العالم التي تحت مظلتها يتم الاستهتار بالرموز الدينية، فلا يتأذى الناس مثلاً من المغنية «مادونا» التي أطلقت على نفسها اسماً للسيدة العذراء، وهي تظهر في أغنية مصورة فاحشة يتم تصويرها في كنيسة، وهي تمارس الجنس داخلها مع أحد حواريي السيد المسيح. وهذه الأغنية تطلق العنان لأورغازم ما بعد الحداثة حتّى ولو دمرت كلّ القواعد التي لا يستطيع أن يحيا من دونها أي مجتمع صالح.

وينتهي فيث، متفقاً مع المفكر الأمريكي نيل بوستمان، بأن التعليم يجب أن يكون كالثرموستات الذي يضبط درجة الحرارة ويعيد توازنها بمكافحة «المناخ

السائد»، فعندما يكون المناخ الثقافي راكداً ساكناً، يجب أن يكون التعليم عاملاً مساعداً على تحرير تفكير الناس، وعندما تكون الثقافة في حالة تغير مستمرة ترى في التفكك والتشظي طبيعة الأشياء، يجب أن يكون التعليم عاملاً مثبتاً مؤسساً لليقين، وإذا سادت ثقافة الصورة في وسائل الإعلام يجب أن يشجع التعليم على القراءة، والجامعة كالكنيسة يجب أن تكون نبراساً للأخلاقيات وللحقيقة التي أوشكت أن تضيع في عصر ما بعد الحداثة[٨١].

وإذا أردنا التعرض بالنقد لخطاب إدوارد فيث، فإننا نرصد السمات التالية:

ـ نقد معظم سمات تيار ما بعد الحداثة تقريباً، بدءاً من النسبية الاجتماعية والحتمية الثقافية حتّى نفي العقلاني والتفسير الغريزي للحياة.

ـ غياب الأساس الاقتصادي في تحليل إدوارد فيث في شكل رأسمالية العولمة أو الرأسمالية المتأخرة التي تصنع منطقها الثقافي ما بعد الحداثي، بل ظهر في بعض نصوص كتاب إدوارد فيث: **الزمن ما بعد الحداثي** ضرورة الإبقاء على الرأسمالية لأنها ستحفظ الديمقراطية.

ـ تجاهل فيث إيجابيات الحداثة في تأسيس الحقيقة الموضوعية، وركّز على سلبياتها مثل: هدم الإجماع الديني في الغرب، وظهور الأخلاق النفعية والوجودية التي هي أساس ما بعد الحداثة من وجهة نظره.

ـ يحسب لفيث تركيزه على قيم إنسانية مشتركة موضوعية تتعدى الثقافات والأديان المختلفة، وكذا تنبهه إلى عبادة الإمبراطورية التي هي مظلة للمجتمع ما بعد الحداثي، وهو ما ظهر أخيراً في الخطاب السياسي الأمريكي، فضلاً عن شرحه زحزحة الإنسان من مركز اهتمام الثقافة الغربية لتحل محلّه التكنولوجيا.

ـ على رغم انتقادات فيث للحداثة، إلا أنّه اتفق مع نيل بوستمان الكاتب الأمريكي في ضرورة رجوع بعض السمات الحداثية عن طريق التعليم، كالتأكيد على الحقيقة الموضوعية، والتركيز على ما هو إنساني مشترك.

ب ـ المنظور الديني الإسلامي

يعتبر أكبر أحمد أحد الأكاديميين المسلمين القلائل الذين اهتموا بأثر ثقافة ما

(٨١) المصدر نفسه، ص ١٩٧ ـ ١٩٨.

بعد الحداثة في العالمين العربي والإسلامي، وهو يرصد هذا التأثير بعين المهاجر لكونه أستاذاً في جامعة هارفارد في الولايات المتحدة الأمريكية.

يضع أكبر أحمد تصنيفاً جديداً للعالم غير التصنيفات القديمة التي كانت تقسمه إلى عالم أول وثانٍ وثالث، وإلى شمال وجنوب، أو إلى شرق وغرب. ويرى أكبر أحمد أن العالم ينقسم إلى الحضارات المتفجرة التي تموج بالأفكار العلمية والمشروعات الاقتصادية والطموحات السياسية والخطابات الثقافية الجديدة. هذه المجموعة من المجتمعات تأتي في وسطها مجموعة الدول الصناعية الكبرى (G7)، أما على الجانب الآخر فهناك الحضارات المتداعية المنهارة الحافلة بِكُلّ ألوان الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعوق أي محاولة جادة لنهضة كبرى، وهذه المجموعة تضم بقية العالم.

الأولى تتفجر بالتفاؤل ناظرة بثبات نحو المستقبل، **والأخيرة** محملة بأثقال التاريخ والتقاليد والحتميات وكافة أشكال الكراهية الدينية والعرقية. وهذا العالم المتفجر ـ المتداعي (Expelling Exploding) هو عالم تقربه بعضه إلى بعض وسائل الإعلام الكوكبية المتغلغلة التي تأتي علامة على عصرنا ما بعد الحداثي. إنه عالم مرتبط بعضه ببعض، ومزدحم بشكل مقلق للراحة بحيث غدت مساحة التنفس بحرية ضئيلة في هذا العالم. لقد أصبحنا نحدق بعضنا في بعض.

وفي ظلّ هذا العالم، تبدو ثقافة ما بعد الحداثة حاسمة للمصير النهائي للإسلام، إذ بينما يقدر المسلمون روح التسامح مع الآخر الثقافي التي تبديها، إلا أنهم يرونها خطراً داهماً عليهم عندما تواجههم بعدميتها ومفارقتها العبثية، لأنها تتحدى أساس إيمانهم الذي يأتي في بؤرة رؤيتهم للعالم، بينما في بؤرة رؤية العالم ما بعد الحداثية يأتي الخواء الروحي واللامبالاة الأخلاقية المترتبة على الفردية، والسعي لامتلاك أكبر قدر من السلع والخدمات، باعتبار أن هذا التملك هو الطاقة المتجددة المثيرة التي تحرّك المجتمع.

يحضّ الإسلام على الصبر والهدوء والتوازن، فالعجلة من الشيطان، كما إنَّ الله يحبّ الرفق في الأمر كلّه، كما يقول الرسول (ﷺ)، بينما يتأسس هذا العصر ما بعد الحداثي على شبق السرعة والتغيير اللذين تساعد عليهما وسائل الإعلام، فالضوضاء غير المنقطعة والألوان المبهرة وصور ثقافة «إم. تي. في.» المثيرة، كلّ هذا يجذب ويجهد في آن واحد، فالصمت والتأمل اللذان يشجع عليهما الدين ليس لهما من نصيب من ثقافة وسائل الإعلام.

إن هذه المشاهد المبهرة لحياة النعيم في المسلسلات والأغاني المصوّرة بالغربية هي أوهام خطرة للمجموع الأعظم من المسلمين، في رأي أكبر أحمد. فهذه الصور لا تحل شيئاً، لكنّها فقط تساعد على انتشار الرغبات الجسدية ومن يتخلف عنها من حسد نتيجة الحرمان، وتفسد القدر الأكبر من التواضع والتوازن والصبر وباقي قيم المجتمعات التقليدية التي لم يصبح لها القوة أو الفاعلية لتمنح الهدوء والراحة والعزاء.

ويصل أكبر أحمد إلى نتيجة مؤداها أن كلّ مخترعات الحداثة وأفكارها لم تهدد المسلمين التهديد الراهن لثقافة ما بعد الحداثة وتكنولوجياتها الاتصالية التي تهاجم بلا رحمة وبلا توقف نقاط الضعف والوهن والعجز في العالم الإسلامي. ويبدو المسلمون بلا حول ولا قوة في الدفاع عن أنفسهم في الوقت الذي لا يستطيعون فيه فهم طبيعة وأهداف هذا الهجوم، فالعنجهية الفارغة لقادتهم والأفق المحدود لمثقفيهم الذين ينوحون على الماضي، كلّ هذا يستحق الرثاء. إنهم كالأقزام الذين يتشاجرون، بينما يقف المارد القوي المعادي لهم على الأبواب. إن المواطن العادي يشعر فقط بفداحة الخطر، إلا أن توتره يجعله في حالة سيئة لأنه لا يثق في قادته ولا يثق في مثقفيه.

ويشبه أكبر أحمد احتشاد وسائل الإعلام الغربية ضدّ جماهير العالم الإسلامي وقيمها باحتشاد قوات المغول على أبواب بغداد في عام ١٢٥٨م لتمزق للأبد أكبر إمبراطورية عربية في التاريخ. وهو يقول: إذا كان العباسيون في بغداد قد أضاعوا بضعفهم ملك الأجداد، فإن الإسلام أنقذ نفسه في ظلّ دولة المماليك في مصر، والأمويين في إسبانيا، والصفويين في إيران، والمغل في الهند، ولكن هذه المرة قرار الغرب نهائي، فإذا تمّ غزو الإسلام فلا عودة له.

والأسلحة المستخدمة في المعركة هي الأسلحة نفسها التي تمّ بها تدمير الشيوعية متمثلة في آلة الدعاية الجبارة بقدرتها على الاستهزاء والسخرية والحطّ من شأن الخصوم، وهي الآلة المستخدمة الآن جنباً إلى جنب مع الإعلانات المغرية والنجوم اللامعة التي تغرق قيم النزاهة والرحمة والعفة لتنزع من على هامات البشر تاجهم غير المرئي من الكرامة، ففي ظلّ ثقافة ما بعد الحداثة المترعة بالاستخفاف وعدم الاحترام والشغب، لم تعد هناك كرامة أو احترام لأحد[٨٢].

(٨٢) Akbar Ahmad, «Media Mongols at the Gates of Baghdad,» *New Perspectives Quarterly*, vol. 10, no. 3 (Summer 1993), pp. 10-19.

وينتهي أكبر أحمد إلى أن الإسلام يقدم بثقافته وقيمه نقيضاً لثقافة ما بعد الحداثة، وقد تنبأ بمواجهة ساخنة بين الغرب والعالم الإسلامي، واقترح الحوار العقلاني بين الثقافتين بدلاً من الصراع المسلح.

ونلاحظ على خطاب أكبر أحمد النقاط التالية:

ـ تركيز أوجه نقد ما بعد الحداثة على سمات «رفض الميتافيزيقا والأديان»، و«نفى العقلاني/التفسير الغريزي للحياة»، وعدم الاهتمام بسمات النسبية الاجتماعية، والحتمية الثقافية، وتفسير كلّ شيء من خلال القوة، والشك في العلم الموضوعي، وهي كلها سمات تتشارك فيها ما بعد الحداثة مع قيم العالمين العربي والإسلامي ما قبل الحداثية، والتي صنعت ضعف العالم الإسلامي وركوده الحضاري.

ـ غياب الأساس الاقتصادي للرأسمالية المتأخرة من تحليل أكبر أحمد، وهو الأساس الذي صنع المنطق الثقافي لها ممثلاً في تيار ما بعد الحداثة.

ـ على رغم انتقاد أكبر أحمد بعض أوجه التخلف في العالمين العربي والإسلامي، سياسياً وثقافياً، فرؤيته غاب عنها وجود مشروع لنهضة العالم الإسلامي أو حتّى عرض لمشروعات غيره من مفكري العالم الإسلامي. لذا، فإن هذه الرؤية لا تقدّم بديلاً لعمليات الخصخصة والاندماج والتشبيك التي تجريها الطبقة الرأسمالية العابرة القومية والمتحالفين معها في العالم الإسلامي، ومن ثمّ لا تقدّم رؤية إعلامية لمواجهة «هجمة» وسائل الإعلام الغربية.

ـ يحسب لأكبر أحمد التنبؤ بمواجهة ساخنة بين الغرب والعالم الإسلامي منذ عام ١٩٩٣، إلا أن بعض نصوص خطابه زاد فيها استخدام استمالات الخوف الإنشائية، وظلال من «نظرية المؤامرة» على الإسلام حتّى يتم غزوه ومحوه نهائياً من العالم. وهو في ذلك يفعل ما فعله المثقفون المسلمون من البكاء على الماضي، وانتقده فيهم عندما قرر أن «براءة الماضي» في العالم الإسلامي معرضة للضياع، فالماضي في التاريخ الإسلامي لم يكن بهذا القدر من البراءة التي تستأهل الدفاع عنه، فهذا الماضي هو الذي أغلق باب الاجتهاد وأسس للشمولية السياسية والثقافية، وجعل العالم الإسلامي هشاً أمام هجمة الاستعمار الحداثية.

ج ـ المنظور الحداثي

يتضمن المنظور الحداثي لنقد تيار ما بعد الحداثة عدداً كبيراً من المفكرين

والكتّاب الذين ينطلقون من أرضيات فكرية مختلفة. وقد عرضنا لبعضهم في ثنايا الدراسة، كما في حالة التيار المدرسي الأمريكي المتخصص في الاجتماع والإعلام، والذي ذكرنا انتقاداته لتيار ما بعد الحداثة من الوجهة المنهجية والإجرائية، وكما في حالة من أسمتهم الدراسة بـ «الحداثيين المتأخرين». أمثال يورغن هابرماس وفردريك جيمسون، الذين انتهوا إلى أن تيار ما بعد الحداثة هو تيار جانح يؤدي إلى الفوضوية واللاتحديد واللاعقلانية واللامعنى، بل ذهب بعضهم بضرورة إعلان فشل ما بعد الحداثة، فهي نزعة لا بُدَّ من أن تنتهي إلى العدمية.

وفي عرضنا لبقية فصائل الحداثة الناقدة لتيار ما بعد الحداثة برز نصان على درجة كبيرة من الأهمية: **الأوّل** هو بيان مجموعة من الكتّاب والمفكرين ونجوم المجتمع في مجال الفن والسياسة، غالبيتهم من الأمريكيين، وبقيتهم من الصين واليابان. لقد صدر البيان عام ١٩٩٥ كإنذار لخطر داهم يتهدد الولايات المتحدة والعالم، متمثلاً في ثقافة ما بعد الحداثة، **والثاني** هو نصّ نقدي لأحد المثقفين العرب الذي حاول مراجعة الأساس الفلسفي لما بعد الحداثة.

ضمّ البيان الذي أصدرته مجموعة المثقفين ونجوم المجتمع الأمريكيين أسماء مثل: نيوت غينغرتش، السيناتور الجمهوري الأمريكي، وزبغنيو برجنسكي، مستشار الأمن القومي في عهد الرئيس كارتر، وباربرا سترايسند، الممثلة والمغنية المعروفة، وأوليفر ستون المخرج الشهير، وبيل غيتس، رئيس شركة مايكروسوفت، فضلاً عن دانيال بل، أستاذ علم الاجتماع الشهير في جامعة هارفارد، وجورج غيلدر، الكاتب السياسي البارز والمحاضر في معهد ديسكفري، وجون بيري بارلو، الشاعر الأمريكي. وقد صدر هذا البيان تحت عنوان «احتجاج ضدّ طبقة الإعلام» (Revolt Against the Media Class) في ربيع عام ١٩٩٥.

رأى كتّاب البيان أن «الولايات المتحدة تشهد تحولاً اجتماعياً وأخلاقياً جديداً، لأنه إذا كانت القيم الليبرالية للحداثة قد حطمت العقبات أمام الحرية الإنسانية، فإن هذه العقبات قد عادت مرة أخرى ممثلة في الفوضى الأخلاقية التي أحدثتها ثقافة ما بعد الحداثة، والتي تدعو إلى الحرية من دون قيود. تحتاج الولايات المتحدة الآن إلى مرحلة ما بعد ليبرالية (Post-liberalism) تقف أمام تحول «ما بعد الحداثة» إلى عدمية جديدة، وذلك عن طريق تنظيم المجتمع روحياً وثقافياً وحتّى مادياً».

وقرر الموقّعون على البيان ما يلي: «الأمريكيون يعرفون أن المشكلة الرئيسيّة ليست في غياب التسامح كما كان في الماضي عندما مرّ الغرب بكوارث الحروب الدينية أو عندما وقف أمام الخطر الشمولي إبان الحرب الباردة، ولكن المشكلة المحورية الآن هي كيفية التعامل مع هذا القدر الكبير من الحرية... فالجميع يسأل: أين التوازن بين الحرية والمسؤولية، وبين الشهرة والسلطة، وبين النسبية والتسامح، وبين الفرد والمجتمع، وبين الآباء ووسائل الإعلام؟».

واقتبس نجوم المجتمع الأمريكي قول الكاتب بن برادلي الذي اتهم «منتجي برامج التليفزيون والموسيقى ومصنّعي ألعاب الفيديو بأنهم يطعمون الشباب مادة إعلامية تجمع بين العنف المقدم من دون سياق والجنس المصور من غير روابط، كما اقتبسوا من الكاتب ستيفن كارتر في كتابه: **ثقافة الإلحاد** قوله بأنه بالنسبة إلى هؤلاء الذين يعتبرون أنفسهم رعاة الإدراك، فإن «الأصولية الوحيدة هي العلمانية، والخطيئة الوحيدة هي الإيمان، والخطأ الوحيد هو الحقيقة».

وانتقد صفوة المجتمع الأمريكي ردود فعل ما بعد الحداثيين الذين يصرخون «أين الحرية؟. أحموا الفن. أين تقاليد التسامح مع المثقفين (Avant-grade)؟ بقولهم: إن هذا التسامح كان مبرراً عندما يجيء صوت خافت ليختبر مدى قبول التيار السائد، كما يحدث مع شاعر سوريالي أو رسام تكعيبي، ولكن في عصر ما بعد الحداثة فالأمر مختلف، إذ إن «الميديا» هي الوسيط لهذه الثقافة، وهي التي تشكل التيار السائد، ومهاجمة القيم الاجتماعية أمر على درجة كبيرة من الخطورة. ورأى هؤلاء أنه إذا كانت الصور تحكم الأحلام، والأحلام تحكم التصرفات، فإن ما بعد الحداثة ستكون تدميراً للذات. فالكود الأيديولوجي الأساسي (Meme) لوسائل الإعلام يبدو أنّه يهدم أي سلطة، من الأم إلى الإمام، ومن البابا إلى الرئيس، بالسخرية والزراية بهم، والشك في كلّ شيء حتّى يتحول الانفصام الساخر (Ironic Detachment) إلى الأسلوب المتقدم لمعرفة الذات، وهذه هي خطورة دعاية ما بعد الحداثة.

واضافوا «أنّه إذا كان المدافعون عن هذا التيار يرون أن الفضاء التكنولوجي يحمل وعوداً بالتفاعلية التي ستدعم الديمقراطية، فإننا لا نرى شيئاً من ذلك بعد، فالبشر المتضامنون الذين يحسون بعضهم ببعض أفضل من «المودمات» الموصلة بعضها ببعض، ولا بُدَّ من أن نتوقف لنتأمل إذا أضحت روابط الأسرة والمجتمع في صدام مع الرأسمالية المنطلقة كالصاروخ، والتي وراء كلّ التأثيرات الاجتماعية لعصر المعلومات... لا بُدَّ من الرجوع إلى الغريزة الاجتماعية التي تضع قيوداً

على هذه الحرية المنفلتة المتمردة على قبول أية سلطة أخلاقية، وهو ما يفتح جدل لمعرفة أين نضع هذه الحدود؟»[٨٣].

ومما تقدّم من خطاب جماعي تحذيري للمجتمع الأمريكي ولصنّاع ثقافة ما بعد الحداثة يتضح الآتي:

ـ تركيزهم على السمات ما بعد الحداثية (نقد أي سلطة في المجتمع)، وكذا «النسبية الاجتماعية»، و«رفض الميتافيزيقا والأديان» أكثر من السمات الأخرى، لأنها أكثر السمات التي تؤثر في السياسي والاجتماعي.

ـ وعي كتّاب البيان ـ وبينهم المنظّر المعروف دانيال بل، منظّر المجتمع ما بعد الصناعي ـ وتركيزهم على ربط التحولات الحادثة في وسائل الإعلام وفي المجتمع بالرأسمالية المتأخرة التي تستثمر في صناعة الإعلام والمعلومات المشكلة لثقافة ما بعد الحداثة.

ـ احتفاؤهم بالتقاليد الليبرالية التقليدية للحداثة التي انتصرت على قيم ما قبل الحداثة في الغرب (الحروب الدينية)، وعلى الشمولية الحداثية: الشيوعية.

ـ عدم وجود مشروع متكامل لدى موقّعي البيان للسيطرة على الرأسمالية المنطلقة كالصاروخ أو كبح جماحها، ولذلك ترك السؤال مفتوحاً: أين نضع هذه الحدود الجديدة لمرحلة ما بعد الليبرالية؟

وننتقل إلى النصّ الحداثي للمفكر والطبيب النفسي المصري عاطف أحمد الذي يلاحظ أن ما بعد الحداثة «تقوم على رفض أشياء معينة: التفسيرات والأنساق التي تحاول فهم كلّ شيء من خلال نظرية واحدة، والذات المتوحدة العاقلة التي تختار أفعالها بحرية، والقادرة على المعرفة وعلى صنع الواقع الإنساني والموضوعية التي تجعل الواقع ـ الطبيعي والإنساني ـ ذا حقيقة مستقلة على الذات العارفة أن تكتشفها، وتمثيل الواقع في الفكر بحيث يصبح منعكساً في مقولاته، ويصبح بمثابة الأصل والمركز اللذين تستقى منهما الحقائق، وحيادية المعرفة العلمية التي تستبعد العناصر الذاتية وتجعل المعرفة تبدو يقينية النتائج.

ويلاحظ عاطف أحمد أيضاً «أن رفض ما بعد الحداثة لتلك الأشياء لا يستند

«From Postmodernism to Post-Liberalism,» *New Perspectives Quarterly*, vol. 17, no. 5 (٨٣) (Special Issue) (2000), pp. 68-70.

إلى استدلالات أو منطق متماسك يحاول أن يقنع القارئ بصواب ما يذهب إليه، وإنما يعزو الأفكار المرفوضة في أوهام معينة مثل: ميتافزيقا حضور الصوت والكلمة، ويبرز التحول المستمر بين الدوال والمدلولات (فهم كلمات تجريدية مثل: الديمقراطية والحرية والعولمة)، أو تشبع اللغة المجاز، أو تخلل الرغبة أو إرادة القوة للعمليات العقلية أو وصف عملية صنع الحقائق في السياقات المختلفة بهدف السيطرة العقلية على الأفراد من داخلهم، أو غزو العلامات والدوال لعالم الإنسان وحلولها محل المدلولات.

وهو يرى أنه إذا بحثنا عما هو مشترك بين الأشياء المرفوضة لربما وجدناه في ما يمكن تسميته «ادّعاء امتلاك الحقيقة»، إذ يبدو أن ثمة هاجساً أو مزاجاً عقلياً ونفسياً خاصاً تكوّن لدى مفكري ما بعد الحداثة، وربما لدى غيرهم من المثقفين من جيلهم والأجيال التالية، جعلهم ينفرون من ادّعاء الحقيقة ذلك الادّعاء الذي بدا لهم ـ على المستوى العقلي والنفسي والاجتماعي ـ واضح البطلان.

ويتساءل عاطف أحمد: «هل كان من الضروري لنفي ادّعاء الحقيقة أن يتم نفي كل المقولات المعرفية بمسألة المعنى والحقيقة أو الواقع؟ أعتقد أن ذلك لم يكن ضرورياً، بل ربما كان من شأن ذلك النفي أن يجعل المسألة إشكالية بلا حلّ»[٨٤].

ونلاحظ الآتي على هذا الانتقاد الفلسفي:

ـ توضيحه خطورة: «النسبية الاجتماعية»، و«الحتمية الثقافية»، و«استحالة التحديد»، و«رفض العقلاني والعلمي» من الناحية الفلسفية.

ـ إلماحه إلى أن هناك جذوراً نفسية لمفكري ما بعد الحداثة جعلتهم يرفضون «ادّعاء امتلاك الحقيقة» انتهت بضياع الحقيقة نفسها. وربما تكون الثقافة المضادة في الستينيات أو تفكك المسيحية البروتستانتية (التي انفصم أتباعها إلى حوالى ٢٠٠٠ طائفة تفسر كلّ منها الإنجيل بطريقة مختلفة) بعضاً من هذه الجذور النفسية ـ الاجتماعية.

٢ ـ هل هناك مستقبل لتيار ما بعد الحداثة؟

سوف نتعرض في هذه الجزئية للجدال الذي نشب في الولايات المتحدة عما إذا كان قد ثبت فشل هذا التيار الثقافي في أعقاب أحداث ١١ أيلول/ سبتمبر؟،

(٨٤) أحمد، «الحداثة/ ما بعد الحداثة: بعض الخصائص والإشكاليات،» ص ٣٩٩ ـ ٤١٢.

ثمّ للأسباب التي بمقتضاها نرى أن تتيار ما بعد الحداثة مستقبلاً في الغرب والعالم في المستقبل المنظور على الأقل.

رأى عدد من المثقفين الأمريكيين في أعقاب أحداث ١١ أيلول/ سبتمبر أن تيار ما بعد الحداثة الذي أضعف روح وأخلاقيات الأمة الأمريكية يجب أن يرحل، إذ إنّه كان من بين الأسباب التي أدت إلى أحداث ١١ أيلول/ سبتمبر من جهة، وإلى فشله أو فشل منطقه في إدانة الأحداث إدانة كاملة من جهة أخرى. فطالما ترفض ما بعد الحداثة أي حقيقة مطلقة أو أخلاقيات عالمية، فإنها لن تدين الهجمات الإرهابية من وجهة نظر هؤلاء المثقفين، خاصة المسيحيين منهم(٨٥).

وفي استجابة لذلك، قام ستانلي فيش (Fish) عميد كلية الآداب الحرة والعلوم في جامعة إلينوي في شيكاغو، وأحد منظّري «ما بعد الحداثة»، بالرد على ذلك في أكثر من منبر إعلامي مثل: جريدة **نيويورك تايمز**، ومجلة **هاربرز** قائلاً: «إن أحداث ١١ أيلول/ سبتمبر، والتفاف الشعب الأمريكي حول قادته، وصعود الروح الوطنية، لا يعني موت تيار ما بعد الحداثة، فهذا التيار له من منطقه ما يجعله يدين الهجمات «الإرهابية»، وذلك لأننا ـ الأمريكيين ـ نمتلك تقاليد مختلفة عن الإرهابيين، وهذا الاختلاف كاف فقط لإدانة الإرهاب.

ولكن «ما بعد الحداثة» ترى أنّه إذا قدم الأمريكيون أسباباً للحكم على هذه الهجمات بأنها خطأ، فإن هذه الأسباب لن يتحقق لها القبول العالمي ببساطة، لأنها أسبابنا نحن النابعة من ثقافتنا، ولأن «الإرهابيين» لهم أسبابهم للهجوم النابعة من ثقافتهم.

وقد حاول ستانلي فيش إجراء تفكيك ما بعد حداثي للخطاب السائد في وسائل الإعلام الأمريكية في أعقاب ١١ أيلول/ سبتمبر ناقداً المنطلقات الفكرية التي سادت المناخ الثقافي. فعلى سبيل المثال يقول: «إن وسائل الإعلام رددت عبارة «لقد رأينا وجه الشر» (We have seen the face of evil)، وهو ما لا أتفق معه، فنحن لم نر وجه الشر، ولكننا رأينا وجه عدو له أحزانه وإحباطاته وأهدافه واستراتيجيته، لأننا بهذه العبارات الاستعارية نجعل من هاجمونا كالشيطان،

(٨٥) Online Reference Materials. «Stanley Fish: Postmodern Apologist.» <http://www.marshillaudio.org/resources/default.Asp>.

مخلوق أسطوري فوضوي خارج إطار فهمنا، وبالتالي خارج إطار مواجهته باستراتيجيات مضادة».

وهو المنطق نفسه الذي ردّد معه الأمريكيون أن من فعل ذلك «رجال مجانين غير عقلانيين» (Irrational Madmen)، فالمجانين يهاجموننا بلا هدف أو سبب، وهذه ليست الحقيقة، لأننا بذلك لن نرى منطق هؤلاء الذين يهدفون إلى تدميرنا، ولكن إذا أتعبنا أنفسنا قليلاً بفهم منطقهم، سيكون لدينا فرصة أفضل لمنعهم من مهاجمتنا في المستقبل(٨٦).

والقيم التي يحملها تفكيك فيش هي: رفض العنف بكافة صوره، فالاختلاف بين البشر مرده إلى حتميتهم الثقافية، ولذا فالاتفاق بين البشر أفضل من معرفة الحقيقة. وهي القيم التي هاجمها المحافظون واليمينيون بقولهم: إن منطق فيش يجعل إدانتنا الهجمات ممكنة، ولكن لا معنى لها. ولكن الذي سكت عنه ما بعد الحداثيون أمثال فيش هو الرد الأمريكي على الهجمات، متمثلاً في حربها على ما تسميه «الإرهاب الذي لم يدينوه أو يساندوه»، وفي رأيي أن ذلك مرجعه إلى أن هؤلاء ما بعد الحداثيين يردّون كلّ شيء إلى القوة على رغم رفضهم العنف، فإذا ساندوا الهجوم الأمريكي، فهل يحترمون بذلك حقيقة الآخر الإسلامي مثلاً؟، وإن أدانوا الهجوم الأمريكي، فبأي حقّ يدينون هجمات ١١ أيلول/ سبتمبر؟. ونعل هذا مرجعه إلى الجذر الرومانسي غير الواقعي لفكرهم إذا تعامل مع السياسة التي لا تعترف إلا بالممكن وبالقوة إذا كانت الحلّ الوحيد للوصول إلى الممكن.

والحق أن هذه النصوص هي التي نبهتني إلى القيم الإنسانية الراقية التي حملتها الحداثة من وجود حقيقة موضوعية يسعى البشر لاكتشافها حتّى يعمّ السلام والخير البشرية كلها باستخدام العلم في رفاهة الإنسان وتقدّمه. وليس معنى كلامي هذا أنّني لا أرى مستقبلاً لما بعد الحداثة، بل العكس هو الصحيح، فإني أقرر مطمئن القلب أنّه في المستقبل المنظور سنرى تمثلات كثيرة لأفكار ما بعد الحداثة وقيمها، وستظهرها وسائل الإعلام الكوكبية.

وهذا التقرير ـ في تصوري ـ مؤسس على سببين: **الأوّل** اقتصادي، **والثاني** سياسي:

---

(٨٦) «September 11 and Postmodernism.» <http://www.pastorate.net.Au/Jmm/aasi/assi0519.htm>.

ـ السبب الاقتصادي

يتمثل في الاحتكار شبه الكامل للطبقة الرأسمالية العابرة للقومية لقوى الإنتاج وعلاقاته، فحتى وإن شهد العالم ركوداً اقتصادياً كالذي يمرّ به الآن، فإن قوى الرأسمالية المتأخرة ستسعى إلى استعادة عافيتها التي اكتسبتها في سنوات التسعينيات من القرن الماضي لتستمر عمليات الخصخصة والاندماج والتشبيك، وهي آليات عملية العولمة، وذلك في غيبة بديل تنموي واضح لبقية العالم.

إن الرأسمالية الكوكبية هي التي تنتج كلّاً من تكنولوجيا وسائل الاتصال والإعلام، وكذا المضامين التي تثبتها هذه الوسائل، بداية من الإعلانات حتى الأغاني والأفلام والمسلسلات التي ستحتفي بالطبع بالتفسير الغريزي للحياة، ونفي العقلاني، وتفسير كلّ شيء من خلال القوة، والحتمية الثقافية التي ستمفصل المحلي مع الكوكبي، وبقية مصفوفة «ما بعد الحداثة» التي ذكرناها في ثنايا الدراسة.

إن بعض التيارات الناقدة ثقافة ما بعد الحداثة التي عرضنا لها، وإن اهتم بعضها بتوضيح الجذر الاقتصادي الذي يصنع المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة ممثلاً في تيار ما بعد الحداثة وقيمه، لم تقدّم بديلاً لهذه الرأسمالية العابرة للقومية، وهو ما أسماه المؤلّف في دراسة سابقة له «أزمة الفكر التنموي» البديل من الرأسمالية المتأخرة أو رأسمالية الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، هذا الفكر البعيد عن إمكانية التطبيق في المستقبل المنظور على الأقل[٨٧].

ـ السبب السياسي

هو سعي الولايات المتحدة الأمريكية للوصول إلى «الإجماع الإمبراطوري المعبود»، أي الإجماع العالمي أو الكوكبي بأن الولايات المتحدة هي الإمبراطورية المنفردة بالعالم في القرن الحادي والعشرين، وقبول دورها المهيمن سياسياً على العالم كشرطي ووسيط للنزاع لا تردّ كلمته، أي اعتبار هذه الهيمنة شيئاً إيجابياً يُسبّح به. وبالطبع لن ترضى بقية دول العالم عن ذلك، وهو ما سيستدعي القوة الأمريكية لتحقيق هذا الإجماع قسراً، وهو أيضاً ما سيجعل أفكار بنجامين باربر

(٨٧) انظر بالتفصيل: إسماعيل، «التغطية الصحفية الغربية لشئون العالم الإسلامي خلال عقد التسعينات،» ص ١٣٠ ـ ١٣٨.

في كتابه: **الجهاد ضدّ عالم ماك** مسوغة ومقبولة، إذ ستزداد مقاومة بعض الدول وبعض الجماعات لهذا الإجماع الإمبراطوري الذي يصبّ في مصلحة «عالم ماك»، عالم الطبقة الرأسمالية العابرة القومية.

وعلى الجبهتين المتحاربتين: جبهة «الجهاد»، وجبهة «عالم ماك» ستنتعش القيم ما بعد الحداثية المؤسسة والمروّجة لـ: النسبية الاجتماعية، والحتمية الثقافية، ونفي العقلاني، وتفسير كلّ شيء من خلال القوة، واستحالة تحديد أي شيء.

ليس هذا فقط، ولكن المؤلّف يرى ممكنات لتفاعل أو تدافع جديد يمكن أن نطلق عليه «التفاعل ما بعد الحداثي ـ ما قبل الحداثي»، وهو التفاعل/ التدافع الذي بدأ بحرب الولايات المتحدة في أفغانستان، وهي الحرب التي توسعت في العراق، وربما تمتد إلى إيران وسوريا ولبنان، وهو التفاعل الذي ينبغي رصد تمثلاته ومظاهره على جانبي خطّ النار في الغرب وفي العالمين العربي والإسلامي، لأنه من المحتمل أن تنشأ عنه ظواهر جديدة، وخطاب جديد على الجانبين ربما يكون نتيجته احترام متبادل أو كراهية متبادلة، وهو ما يستدعي الرصد والتأمل.

وهو تفاعل جديد في رأيي لأنه يختلف عن تفاعل الحروب الصليبية التي كانت «تدافعاً ما قبل حداثي ـ ما قبل حداثي» أو تفاعل الاستعمار الذي كان «تدافعاً حداثياً ـ ما قبل حداثي». هذا التفاعل الجديد سيترتب عنه خطاب إعلامي على الجانبين يستحق التحليل، وهذا دور العلم الاجتماعي الفاعل في الرصد والتنبؤ.

فضلاً عن ذلك، فإن هذا «الإجماع الإمبراطوري المعبود» يخفي تحته مجتمع ما بعد حداثي، وهو الأمر الذي تنبه اليه مجدي عبد الحافظ في دراسته: «نحن وما بعد الحداثة»، إذ انتقد علماء اجتماع ما بعد الحداثة الأنغلوسكسون الذين يبشرون بمجتمعات خالية من الطبقات متسائلاً: «أي مجتمع هذا الذي ستصبح الجماعات فيه لا تشكل طبقات اجتماعية لها مصالحها وطموحاتها المشروعة، بل مجرد جماعات مفككة، واضعين الأقنعة الجميلة على عوراته المقززة، مكرسين في الوقت نفسه فوضى النظام العالمي اليوم في دفاع أيديولوجي مستميت عن نظرية شمولية (وهو ما لا يعترفون به) تكرس الوضع القائم وتميع الصراعات الاجتماعية والدولية بألعاب لغوية من نوع جديد؟».

تنتهج ما بعد الحداثة في هذا الأمر سياسة الصمت المطبق وكأنه غير معنية بالمجتمع الذي أفرزها وبمشكلاته الواقعية التي يعانيها الناس في الواقع. وفي مقالة لفردريك جيمسون (الماركسي الجديد) يفاجئنا بمقولة ترى أنه من اللازم أن نترك السؤال التالي من دون إجابة قاطعة، وهو: «هل سيقاوم تيار ما بعد حداثة منطق المجتمع الرأسمالي؟». ويرى مجدي عبد الحافظ أن عدم الاكتراث هذا يمثل «تواطؤاً مؤكّداً، وموقفاً سياسياً في الدرجة الأولى يسقط من حساباته إشكاليات الواقع الحقيقية». ولنا أن نتصور إنسان ما بعد الحداثة هذا الذي نفض عن نفسه الفاعلية والإيجابية وأصبح ريشة في مهب الريح، ولعل أروع تصوير له هو ما صوره لنا بودريار قائلاً: «لم يعد بوسع الفرد أن يضع حدوداً لكيانه، ولم يعد بوسعه أن يؤدي دوره... إنّه الآن صفحة نقية ومعبر لِكُلّ شبكات التأثير»[٨٨].

ويخيّل إليّ أن بعض منظّري ما بعد الحداثة ينطبق عليهم عبارة كارل مانهايم عندما قرر أن: «اختفاء العنصر اليوتوبي من الفكر الإنساني قد يمثل مشكلة كبرى عندما يصل الإنسان إلى أعلى درجات الوعي والعقلانية، ويفقد مثله العليا بسبب غياب الدافع لتخطي الواقع، ويتحول إلى كائن غريزي مرة أخرى»[٨٩]. أهذا الذي تريد ما بعد الحداثة أن تدفعنا إليه؟!

٣ ـ تأثير قيم ما بعد الحداثة في إعلام العالمين العربي والإسلامي

يرى المؤلّف أن هناك أسباباً تجعلنا نرجح بمقتضاها وجود تأثير لقيم ما بعد الحداثة في إعلام العالمين العربي والإسلامي، وهي:

ـ اقتناع أغلب النخب السياسية والاقتصادية في العالمين العربي والإسلامي بعمليات الخصخصة والاندماج والتشبيك كطريق تنموي شبه وحيد في غياب بدائل عملية أخرى، وهي عمليات العولمة التي طالت الإعلام بدخول عدد كبير من المستثمرين في مجال الإعلام الفضائي في شكل قنوات تليفزيونية خاصة، وكذا دخول بعض أباطرة الإعلام الكوكبي للاستثمار في الدول العربية والإسلامية، وعلى رأسهم روبرت ميردوخ وشركته «نيوزكوربوريشن»، خاصة في جنوب شرقي أسيا، وشركة «فياكوم» ومجموعتها (Show time) في الشرق الأوسط.

---

(٨٨) عبد الحافظ، «نحن بين الحداثة وما بعدها،» ص ٢٦٣ ـ ٢٦٨.

(٨٩) نجم، **علم اجتماع المعرفة**، ص ٥٣.

ـ حالة التبعية التاريخية للغرب، وهي التي تطال في العالمين العربي والإسلامي كافة أشكال الإعلام، من شكل برامج التليفزيون إلى التبعية الأكاديمية في جامعات ومعاهد الإعلام[٩٠].

ـ تشابه قيم ما قبل الحداثة (الحالة التي يمكن أن تصف العالمين العربي والإسلامي) مع قيم ما بعد الحداثة في كثير من سماتها: الحتمية الثقافية، ومقابلها في العالمين العربي والإسلامي: الهوية والخصوصية؛ ورفض النزعة الإنسانية، ومقابلها في العالمين العربي والإسلامي: عدم الوصول إلى النزعة الإنسانية التي تضع الإنسان في قلب الخطاب الثقافي والممارسات الاجتماعية؛ ورفض العقلانية، ورفض كلية المعرفة العلمية، ومقابلها لدينا في العالمين العربي والإسلامي: الفوضى السياسية والاجتماعية وعدم احترام القانون؛ ونقد غير ثوري للنظم القائمة، ويقابلها في العالمين العربي والإسلامي: يأس المثقفين الليبراليين واليساريين من الإصلاح.

هذا التشابه هو الذي حدا فيلسوفاً كبيراً مثل جياني فاتيمو على القول بأن الثقافة الغربية مع نهاية الحداثة يسودها خطاب ميتافيزيقي (خطاب التكنولوجيا التي تصلح العالم وتجعله سهلاً)، وهي بذلك ليست أفضل من الثقافات ما قبل الحداثية التي يسودها خطاب الأسطورة، وهي بهذا المعنى تهمش الإنسان وتقهره تماماً كما تفعل مجتمعات الجنوب بإنسانها المهمش[٩١].

ولهذا نستطيع أن نضع أجندة بحثية مبدئية ذات ثلاثة أبعاد نرصد من خلالها التأثير:

أ ـ درس المضمون

نستطيع أن نرصد عشرات الأمثلة في وسائل الإعلام المختلفة التي يبدو فيها التأثير بقيم ما بعد الحداثة:

- **في الصحافة المكتوبة:**

ـ رفض الأنساق الكبرى، والاحتفاء بالذاتية والتفسير الغريزي للحياة (تعتبر الصحافة الخاصة في العالم العربي مثالاً جيداً للتطبيق).

---

(٩٠) عواطف عبد الرحمن، **قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٣)، ص ٦٥ ـ ١٠٩.

(٩١) Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, p. xiv.

ـ التأكيد على الحتمية الثقافية (يعدّ الجدل الصحافي الذي ظهر في أعقاب نظرية هانتنغتون «صراع الحضارات» مثالاً جديراً بالتطبيق).

● **في التليفزيون:**

ـ البرامج الحوارية في القنوات الخاصة العربية التي تسودها اللاعقلانية والديماغوجية هي محاكاة للبرامج الحوارية الغربية وتمثل شكلاً ما بعد حدثي لمحتوى ما قبل حداثي.

ـ البرامج الأخبارية العربية التي تحتفي بالذاتية تمثل نقداً غير ثوري للأنظمة العربية.

ـ الأغاني المصوّرة العربية باستعارتها الشكل ما بعد الحداثي في التصوير والإخراج، وهو الشكل المولع بنفي العقلاني والتفسير الغريزي للحياة. ويعتبر هذا المضمون هو الأبرز في التأثير ما بعد الحداثي، إذ يتم استعارة الأزياء وشكل الموديل (Model) أو الراقصات والراقصين وطريقة التصوير وتكنيكات الباستيش والكولاج.

ـ الأفلام والمسلسلات التي تحوي قيم صعوبة الوصول إلى الحقيقة أو العدل، أو التي يطلق فيها العنان للتعبير عن المشاعر الصادقة، والغرائز الطبيعية بما يصدم عقائد المجتمع.

ـ استخدام اللغة الإنكليزية في مضامين القنوات الفضائية العربية.

● **في الإعلانات:**

ـ تمفصل الكوكبي مع المحلي العربي أو الإسلامي، وذلك لبيع الرموز الثقافية في العالمين العربي والإسلامي لصالح الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، وذلك باستخدام نجوم المجتمع في الفن والرياضة والسياسة والدين.

● **في الإنترنت:**

ـ نشر النصوص الممنوعة رقابياً من النشر الصحافي (حالة أشعار نجيب سرور).

ـ تحليل مضمون مواقع الدردشة العربية يمكن أن يوضح «سقوط الأفكار الكبرى، ونفى العقلاني، وشيوع التفسير الغريزي للحياة، والخصوصية والهوية، أو بمعنى آخر الحتمية الثقافية».

ب ـ رصد القائم بالاتصال

دراسة القائمين بالاتصال في الصحافة والتليفزيون والإعلانات والإنترنت بمداخل نفسية اجتماعية لتوضيح ما أسميته «التفاعل ما قبل الحداثي ـ ما بعد الحداثي»، ومدى تأثرهم بقيم شكل ومضمون وسائل الإعلام الكوكبية.

ج ـ درس الجمهور

تفسير نتائج دراسات التعرض، والاستخدامات والإشاعات، والاعتمادية التي تمّ إجراؤها على الجمهور العربي المتابع للقنوات العربية الفضائية في ضوء التفاعل ما قبل الحداثي ـ ما بعد الحداثي».

منتدى سور الأزبكية
www.books4all.net

الفصل الثاني

الأغاني المصورة العربية المعاصرة
الفصام الثقافي وتأثير العولمة

«يعيش المجتمع العربي تغيرات متسارعة على إيقاع لاهث من العولمة المتزايدة، ومن المرجح أن تتصادم الثقافة العربية التقليدية مع العالم المتعولم خارجها»(*).

تمهيـــد

يبدو أن نموذج العولمة في السنوات الأخيرة أصبح يفسر العلاقات المتحولة بين أطر الثقافة المحلية والقومية والكوكبية من جهة، والاقتصاد في مرحلة ما بعد الحرب الباردة من جهة أخرى، وأحد النقاط المهمة في هذا النموذج هي التأكيد على دور الدولة القومية الحديثة ومستقبلها المتبدل في عصر العولمة(١).

وإذا كان صعود النزعات القومية قد جاء رداً على الاستعمار الأوروبي، هذا الصعود الذي أنجز عدداً من الدراسات الثقافية التي فسرت نجاح هذا الشكل القومي، فإن البحوث الحديثة قد تحولت إلى التحليلات التي تفسر تداعي وفشل الدولة القومية المعاصرة(٢).

لقد كانت عمليات نفي أو إلغاء الحدود القومية هي أحد مظاهر عملية العولمة، وقد طالت هذه العمليات دوائر الثقافة والإعلام بالقدر الذي أثرت فيه اقتصادياً في بلدان العالم. وشهدت البلدان العربية كثيراً من هذه التغيرات التي تستدعي التحليل والتأمل.

ويبدو أن معظم البلدان العربية قد تخلت عن أيديولوجية القومية العربية على

(*) انظر: برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، **تقرير التنمية البشرية لعام ٢٠٠٢: تعميق الديمقراطية في عالم مفتت** (نيويورك: البرنامج، ٢٠٠٢).

(١) Mike Featherstone, ed., *Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity: A Theory, Culture & Society Special Issue* (London; Newbury Park: Sage Publications, 1990).

(٢) Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Public Worlds; v. 1 (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996).

حساب أيديولوجية تعلي من شأن الاقتصاد الحر... وقد أثر ذلك في الإعلام العربي، الأمر الذي أنتج نوعاً من الهجين الثقافي السائد في ثقافة وسائل الإعلام العربية المعاصرة.

وتجيء الأغاني المصورة كأحد أهم المضامين الإعلامية التي تأثرت بالعولمة... إذ وضح أن القاسم الأعظم قد تأثر بالأغاني المصورة الغربية، وإن كان ذلك لا ينفي أن قسماً آخر قد حافظ على العناصر العربية، وهو الأمر الذي يطرح سؤالاً جوهرياً مهماً: هل المجتمع العربي سيعود إلى دائرة قيمة الثقافية المغلقة أم سيعانى حالة من انفصام الذات الثقافية؟

ويشير عدد من المنظّرين إلى أهمية الأغاني المصورة في توضيح الصراعات الثقافية حول أدوار النوع في ثقافة ما. فالثقافة العربية المحافظة ربما بدأت تشعر بالخطر وهي ترى عنصراً مركزياً مهماً فيها، وهن النساء اللواتي يبدلن الأدوار التقليدية لهن على حساب أدوار تعدها هذه الثقافة تغريبية[٣].

تحفل الأغاني المصورة بالإشارات والعلاقات الفكرية والأيديولوجية المتمركزة حول أجساد الفتيات، فالبعض من هذه الأغاني المصورة تظهر اتجاهات تغريبية واضحة يختلط فيها الشبان بالفتيات على الشواطئ وفي الحفلات، بينما تحتفظ بعض الأغاني المصورة الأخرى بالصورة التقليدية للمرأة العربية الباحثة عن حبيب أو «زوج» في الأغلب بشكل مستكين وممتثل يحفظ أدوار النوع في المجتمع العربي الإسلامي التقليدي.

وأياً ما كانت اتجاهات الباحثين نحو الأغاني المصورة، سلباً أو إيجاباً، فإن الذيوع الكبير للأغاني المصوّرة وتأثيرها في الثقافة الجماهيرية هو دافع في تصوري كاف لأخذ هذه الظاهرة الإعلامية بشكل جاد.

فضلاً عن ذلك، فهي ـ أيّ الأغاني المصوّرة ـ شكل تطبيقي مهم للغاية، إذ إنّها تعتبر مادة طليعية تغير تبعاً لها أشياء عدة بداية من لغة الإعلانات حتّى أسلوب حياة البشر.

والاهتمام بالأغاني المصوّرة يوجه نظر الباحثين نحو المجتمعات التي تنتجها والتي تتلقاها في كلّ من البلدان الغربية والعربية الإسلامية، والتي تمثل على

---

(٣) Leela Fernandez, «Nationalizing «the Global»: Media Images: Cultural Politics and the Middle Class in India,» *Media, Culture and Society*, vol. 22, no. 5 (September 2000).

الترتيب مركز وهوامش الطبقة الرأسمالية العابرة القومية المسيطرة على الإعلام في العالم.

يرى مايكل شور (Shore) على سبيل المثال أن الأغاني المصوّرة ما هي إلا أشكال تليفزيونية يعاد تدويرها، وهي سطحية من دون جوهر، تحفل بالصور المعبرة عن خيالات المراهقين، وتمجد العنف والسرعة والقوة والثروة والنساء. ينتجها أناس أدمنوا على جمع قمامة الصور والأشكال على الرغم من اهتمامهم بالأناقة الكاملة. ولكن ذلك لا يعني أن يغفل الباحثون أهميتها في دراسة كيفية «قراءة» الناس لها في سياق ثقافي معين(٤).

ونحن في المكتبة العربية في حاجة ماسة إلى أبحاث تعتمد على التحليل الثقافي والموسيقي المتعمق لإدراك التأثيرات المرتبطة بكلمات معينة لأغان، بقوالب موسيقية، وبصور مصاحبة لها، إذ إنَّ كلّ هذه العناصر وغيرها من ديكور وأسلوب تصوير تؤدي دوراً مهماً في هدم السياسات العامة للدولة القومية التي تريد أن تحفظ مصلحتها الثقافية(٥).

وتمثل الأغاني المصوّرة وبحق الشكل الإعلامي السائد في عصر رسخت فيه ثقافة تحفل بالصورة على حساب الكلمة. ويمكن أن تقسم الأغاني المصوّرة إلى ثلاث فئات رئيسيّة: العاطفية، والتي تقدّم الوعي الاجتماعي، والتي تقدّم الوعي السياسي.

وقد حاولنا تطبيق تحليل علاماتي (Semiotic Analysis) كيفي لعيّنة من الأغاني المصوّرة المسجلة في الفترة من تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٢ إلى آذار/مارس ٢٠٠٣، وهو التحليل المساند للأطروحات النظرية في دراستنا هذه، وكان مجموع الأغاني المصوّرة ٤٥ أغنية بُث إرسالها عبر القمر الصناعي المصري «نايلسات» على قنوات متخصصة، مثل قناة «ميلودي» وقناة «مزيكا»، فضلاً عن قنوات «دريم» و«زين».

وقد استخدمنا أيضاً التحليل الاقتصادي الاجتماعي، والتحليل الثقافي، والقراءة ما بعد الحداثية لفهم ظاهرة الأغاني المصوّرة. علاوة على ذلك، فقد

---

(٤) Sven E. Carlsson, «Audiovisual Poetry or Commercial Salad of Images? Perspective on Music Video Analysis,» *Minuskiikin Sunta* (Journal of the Finnish Society of Ethnomusicology, University of Helsinki, Finland), no. 2 (1999).

(٥) Benjamin R. Barber, *Jihad vs. McWorld* (New York: Ballantine Books, 1996).

التقينا ـ في مقابلات متعمقة ـ ستة من مخرجي الأغاني المصوّرة كي تساعد نتائج هذه المقابلات على تفسير النتائج الكيفية للتحليل العلامي.

ويمكن تقسيم المخرجين الستة إلى ثلاث مجموعات نوعية كلّ زوج منهم يمثل مستوى معيناً لشركات الإنتاج الموسيقية: شريف صبري وأحمد المهدي يمثلان الشركات الكبيرة، محسن أحمد وأشرف محمود يتعاونان مع الشركات المتوسطة، وأخيراً وجيه أحمد وأحمد رفعت اللذان يعملان مع الشركات الصغيرة والإنتاج الفردي.

أولاً: تجلي الثقافة الكوكبية: الأغاني المصوّرة، والتنمية، وجماليات السلعة

أنتجت الظروف المادية الخاصة بعملية العولمة ـ والتي تتبدى بقوة في سياسات التحرر الاقتصادي في البلدان العربية ـ ثقافة إعلامية تحفل بالنزعات الاستهلاكية. وتخدم صور استهلاك السلع الجديدة المتاحة في الأسواق العربية غرض استيعاب العولمة في الدولة القومية في العالم العربي.

والحق أن عدداً كبيراً من الدارسين والباحثين من خلفيات أيديولوجية متباينة قد أولى اهتماماً عميقاً بالتحول الذي أصاب الثقافة السياسية القومية، خاصة في السنوات الباكرة من عمر نظام الرئيس المصري الأسبق جمال عبد الناصر في عقد الخمسينيّات من القرن الماضي، وهي الثقافة التي أذكت الخيال القومي، خاصة في سوريا والعراق.

لقد امتلك حزب البعث في سوريا وفي العراق ـ قبل الحرب الأنغلو ـ أمريكية عليه ـ شعارات سياسية تحمل معاني «الحرية والاشتراكية والوحدة» التي ما زالت تكافح عمليات العولمة، خاصة في سوريا على الرغم سياسات التحرر الاقتصادي الراهنة في الدولة العربية.

لقد ركزت المراحل الأولى من السياسات الاقتصادية في مرحلة ما بعد الاستقلال في مصر وسوريا والعراق على تنمية الوحدات الصناعية الضخمة التي كانت تؤكد إنتاج الصناعات الثقيلة بدلاً من السلع الاستهلاكية. وقد ارتبطت هذه السياسات بصورة معينة للدول العربية الساعية للتحديث، وكانت أكبر معبّر عن ذلك صور السدّ العالي في أسوان، ومصانع الحديد والصلب في حلوان، التي دللت على القوة والجلال وإمكانية التنمية المستقلة.

شاهدت جماهير العرب ذلك بعيون يحدوها الأمل في صورة زاهية للمستقبل مرسومة لأجل الفقراء في الريف، ولأجل الاستعداد للحرب القومية ضد دولة إسرائيل لاستعادة فلسطين من أيدي «الصهاينة» الذين أسسوا دولة عبرية لهم بمساعدة هائلة من القوى الغربية. وملأت الأغاني الوطنية القومية سمع جماهير العرب من المحيط إلى الخليج، تلك الأغاني التي كانت مفعمة بمشاعر حماس تجاه المشروع الناصري للقومية العربية، وهو المشروع الذي انتقد الغرب لمساندته إسرائيل، وكذا الدول العربية «الرجعية».

لقد داعبت هذه الأغاني أحلام هؤلاء الذين آمنوا بعبد الناصر، خاصة هؤلاء القادمين من الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى الذين أفادوا من مشروعات عبد الناصر الاشتراكية قبل أن تتلقى هذه الهزيمة العسكرية في حرب عام ١٩٦٧، والتي بدلاً من أن ترمي إسرائيل في البحر المتوسط انتهت باحتلال الأخيرة باقي فلسطين علاوة على سيناء والجولان.

وعانت هذه الرؤية لدولة قومية عربية حداثية من ضربات متتالية بداية من سنوات السبعينيّات الباكرة وحتّى الآن.

وبعد انتهاء حرب ١٩٧٣ بين العرب وإسرائيل ذهبت مصر لسلام منفرد مع الدولة العبرية، منضمة بذلك إلى سلة الدول العربية «المحافظة» في منطقة الخليج العربي في مساندتهم السياسات الأمريكية في الشرق الأوسط.

وإبان حكم الرئيس المصري السابق أنور السادات تمّ التأسيس لخطاب جديد للانفتاح الاقتصادي، تلك الرؤية الساداتية التي اعتمدت على دور الشرائح العليا للطبقة الوسطى، والتي بدأت بتخفيف الرسوم على الواردات من أجل توسيع مجال استهلاك السلع التي تناسب ذوق الطبقات الوسطى في المدينة. وبعد انهيار الاتحاد السوفياتي السابق وبداية عملية السلام في أوسلو عام ١٩٩٣ بين إسرائيل والفلسطينيين، بدا العالم العربي كلّه مستعداً لربط اقتصاده بالسوق الكوكبية.

حدث ذلك على الرغم من أن الاضطرابات السياسية والصراعات العسكرية والعقوبات والحظر قد أثرت سلباً في اقتصاديات دول عربية عدة مسببة تدهور الإنتاجية وارتباك الأسواق. علاوة على ذلك، فقد كافحت دول عربية أخرى للتعافي من ويلات الحروب المتعاقبة التي أسفرت عن ديون ضخمة وإنقاص متزايد في الميزانية المخصصة للمرافق العامة، والذي تمخض

بدوره عن مشكلات اجتماعية وسياسية معقدة عوّقت الخطى التقدّمية نحو الديمقراطية والتنمية.

وكان التأثير المباشر للحروب ممثلاً أيضاً في بنية أساسية مدمرة، وتفتت اجتماعي وركود في القطاع العام، وعانت بعض الدول التضخم والتخفيض الكبير في قيمة عملتها، وقصوراً في توفير العملات الصعبة. وشهد البعض الآخر مكانته تنهار في المجتمع الدولي، وفقدت دول عربية عدة مصادر بشرية ومادية حيوية لإعادة الاستقرار والقدرة على المنافسة(٦).

وإذا أخذنا مصر مثلاً، فإن الشاعر والكاتب اليساري سيد حجاب يرى أن تاريخ الغناء المصري يتسق صعوداً وهبوطاً مع الطبقة الوسطى ممثلاً لآمالها ونكساتها، فبعد منتصف التسعينيّات شهد الغناء المصري موجة من التدهور والانحطاط التي تتجلى في التقليد الفوضوي الواضح للغناء الغربي الذي يغربنا عن هويتنا، عاكساً معاناة الشباب الذي يفتقد أية قضية سياسية أو اجتماعية يدافع عنها(٧).

وبتحليل اقتصادي اجتماعي نستطيع القول إن هناك تشابها كبيراً بين السلع التي تظهر في الأغاني المصوّرة العربية وتلك التي تروّجها إعلانات القنوات الفضائية العربية الخاصة، ويؤدي المغنون والمغنيات، والعارضون والعارضات، دوراً مهماً في جعل هذه السلع معبرة عن المكانة وجديرة بالاقتناء، خاصة للشرائح العليا من الطبقة الوسطى العربية التي تعيش في المدينة. وإذا استعرنا منطق مايكل شور الذي يؤكّد أن الأغاني المصوّرة تعبر عن «السرعة والقوة والثروة والنساء»، فمن السهل إدراك لماذا يشيع ظهور أحدث السيارات والتليفونات المحمولة والكمبيوترات والأثاث الفخم والملابس الأنيقة في الأغاني المصورة، ولماذا تعتبر هذه السلع الأشد جذباً للشبان والفتيات في الوطن العربي.

وعلى الرغم من أن شريحة اقتصادية اجتماعية رقيقة في الوطن العربي هي التي تستطيع أن تشتري وتقتني هذه السلع، فإن الأغاني المصوّرة العربية تمثل آلية

---

(٦) «Overview: A Future for All,» in: United Nations Development Programme (UNDP), *Arab Human Development Report 2002: Creating Opportunities for Future Generations* (New York: UNDP, 2002).

(٧) إيمان فهمي، «كيف نعود إلى عهد الغناء الجميل؟،» **الأهرام**، ٨/٨/٢٠٠٢.

الإغراء النفسي لإغراق الشباب العربي من الجنسين في بحور أحلام يقظة. إذ تسهم في تخديرهم بالخيالات الجذابة التي تعوض غالبيتهم عن الظروف المعيشية الصعبة التي يحيونها.

ويرى شوكير (Shuker) أن الفهم العميق للأغاني المصوّرة يحتاج إلى إدراك هذه الأغاني على أنها منتجات صناعية وتجارية تلبس مسوحاً ثقافية، أو تتخذ أشكالاً ثقافية، فشركات التسجيلات الموسيقية تنتج الأغنية المصوّرة في سياق اقتصادي لهدف واضح، وهو الترويج للألبوم الموسيقي المأخوذة عنه هذه الأغنية[٨].

إن الغرض الأساسي للأغنية المصورة هو أن تقوم مقام الإعلان لتشجيع الجمهور على إجراء «معاملة تجارية» في شكل شراء الألبوم الموسيقي أو الغنائي. ولتعميق هذا الفهم للأغاني المصوّرة على أنها أشكال اقتصادية ثقافية قد يكون من المفيد إجراء مقارنة بينها وبين الإعلانات التليفزيونية.

إن المنطق الاقتصادي يقول إن كليهما يحقق الغرض نفسه، فتعاقب الأغاني المصوّرة في القنوات الفضائية، سواء المتخصصة أو التي تكرس مساحة كبيرة من وقتها للأغاني المصوّرة، يشبه تعاقب إذاعة الإعلانات التليفزيونية. وبينما كلّ أغنية مصوّرة تبيع ألبوماً غنائياً مختلفاً، فإن النظرة الكلية إلى الأغاني المصوّرة تقودنا إلى القول إنها تبيع سلعة واحدة، وهي الأغاني الجماهيرية ككل[٩].

وكلا النوعين يعتبر في عرف الجماهير ترفيهاً حرّاً، لأنه مصمم ليكون ممتعاً على المستوى البصري في حدّ ذاته، فضلاً عن أن هناك مشابهة أخرى، وهي أن الأغاني المصوّرة استعارت «عناصر إعلانية» كثيرة مثل: المشاهد المفتتة بلا رابط، والقطع الاعتباطي السريع، وغياب المنطق الفيلمي المتسلسل.

ولذلك لم تكن مفاجأة لنا أن نكتشف أن أغلب المخرجين الذين التقينا بهم في أثناء إجراء هذه الدراسة عملوا، أو ما زالوا يعملون، في مجال الإعلانات، فالمخرج شريف صبري يمتلك وكالة الإعلانات الخاصة به «إس. إس. سي. إس.» (S.S.C.S.) أو شريف صبري للحلول المبتكرة، وأحمد المهدي ما زال يعمل مع

---

(٨) Roy Shuker, *Understanding Popular Music* (London; New York: Routledge, 1994).

(٩) C. Whitbourn, «How Can We Begin to Understand Phenomenon of the Music Video,» *Electronic Media in Perspective* (2000), < http://home.iprimus.com.au/cadew/essays/film.htm > .

الوكالات الإعلانية الكبرى المتعددة الجنسيات مثل «إمباكت» و«استراتيجي»، وبدأ محسن أحمد عمله كمدير تصوير لشركات الإعلان في مصر، وأشرف محمود ما زال مديراً للتصوير لشركات الإعلان العربية. أما وجيه أحمد فيقوم بمونتاج الإعلانات لعدد من وكالات الإعلان المصرية. ويستثنى من هذه القاعدة أحمد رفعت الذي بدأ حياته المهنية كمدير إنتاج لشركات التسجيلات الموسيقية قبل أن يتحول إلى مخرج أغان مصوّرة.

ثانياً: الأغاني المصورة بين النزعة الاستهلاكية والطبقة الرأسمالية العابرة القومية

تبين البنية الاجتماعية الناتجة من سياسات الانفتاح الاقتصادي وما تبعها من تحرر اقتصادي وخصخصة أن البيروقراطيات المتعولمة في صعود وازدهار، وفي حظوة وسيادة.

علاوة على ذلك، فإن المهنيين الملهمين بالرأسمالية، كالمحامين والصحافيين والمستشارين وأساتذة الجامعات، يخدمون المصالح العابرة القومية لرأس المال، ويجدون مكاناً بارزاً في تركيبة الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، وأخيراً فإن النخب ـ كالتجار الكبار وهؤلاء المندمجين في الترويج الإعلامي للنزعة الاستهلاكية، والترويج للأسواق الحرة والتحديث المتخذ شكل نمط الحياة في أمريكا الشمالية ـ تؤدي دوراً محورياً أيضاً في تركيبة الطبقة الرأسمالية العابرة القومية.

وتطلب الطبقة الرأسمالية العابرة القومية سعراً مقابل خدماتها أعلى مما كانت تستأثر به الطبقة الكمبرادورية القديمة (وهي طبقة التجار المحليين، خاصة في شرق آسيا، والتي كانت تساعد على دخول السلع الغربية)، وذلك لسببين رئيسيين هما:

١ ـ أن المخاطر في الوقت الراهن أكبر بكثير نتيجة التوسع في السوق الرأسمالية الكوكبية.

٢ ـ أن الرأسماليين العابري القومية المنتمين إلى دول العالم الثالث ودول الجنوب عموماً لديهم اختيارات شتى فيمن يتعاملون معهم. والحق أن هذا لا يضع البلد الأصلي لرأسماليي الجنوب في وضع اقتصادي أفضل، لأن أغلب الأرباح

تنقل بانتظام إلى البنوك السويسرية[١٠]. ويستطيع المرء أن يجد حالات مماثلة تحدث في الوطن العربي في دول مثل مصر والسعودية.

كما نستطيع أن نجد حالة مثالية توضح هذه المقولات النظرية لدراستها في رجل أعمال عربي شهير وعابر للقومية، هو الأمير الوليد بن طلال بن عبد العزيز آل سعود، الشخصية المحورية وراء عولمة الإعلام والفن العربي بما فيه الأغاني المصوّرة.

والأمير الوليد هو عضو بارز من أعضاء الأسرة المالكة السعودية، ومن أهم الشخصيات المتبرعة للأعمال الخيريّة في العالم، والذي لا يتردّد في القول إنه يمثل الجسر الذي يربط بين الشعبين السعودي والأمريكي.

الأمير الوليد هو رجل أعمال عالمي من الطراز الأوّل، وأهم مستثمر عربي في الولايات المتحدة الأمريكية، وآخر ترتيب له وسط أغنى الأغنياء، كما تذكر مجلة **فوربس** الاقتصادية الشهيرة، هو الرابع في العالم عام ٢٠٠٣، والأوّل وسط رجال الأعمال في آسيا.

علاوة على ذلك، ففي جهد تقييمي مشترك لِكُلّ من مجلة **تايم** ومحطة «سي. إن. إن.» (CNN)، جاء الوليد بن طلال من بين أهم ٢٥ مديراً تنفيذياً في العالم، والذي «يبذل جهداً مستداماً لابتكار صناعات جديدة ولإعادة هيكلة الأسواق وحتّى أساليب الإدارة»[١١].

ولد الأمير الوليد في الرياض عام ١٩٥٧، وهو حفيد مؤسس المملكة العربية السعودية الملك الراحل عبد العزيز آل سعود. وبعد حصوله على درجة البكالوريوس من كلية «منلو» في كاليفورنيا عام ١٩٧٩، عاد الوليد إلى السعودية ليبدأ عمله الاستثماري مركزاً من البداية على قطاعي التشييد والعقارات. وقد انتعشت استثماراته بسرعة وأدت إلى تأسيس شركة المملكة القابضة، ويحسب له أنّه اجتاز بالوطن العربي إلى مرحلة جديدة من الاتصالات اللاسلكية، كما إنّه يعتبر رجل أعمال فعالاً في إدخال التجارة الإلكترونية إلى منطقة الشرق الأوسط.

---

(١٠) Leslie Sklair, *Sociology of the Global System*, 2nd ed. (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995).

(١١) BBC Online, 19/10/2002.

وبحجم أصول تربو على ١٦ مليار دولار، فإن الأمير الوليد له مراكز استثمارية قوية في مجموعة من أهم الشركات في العالم، منها مجموعة «سيتي غروب»، و«نيوز كوربوريشن»، و«أمريكا أون لاين ـ تايم وارنر»، و«موتورولا»، و«فندق فورسيزونز»، و«إيل ماكنتوش»، و«تيلي ديسك»، و«كوداك»، و«يورو ديزني»، و«بلانت هوليود»[١٢].

ويحثّ الأمير الوليد بن طلال الوطن العربي في أكثر من محفل على «الإيمان» بالعولمة من أجل دعم اقتصاد المنطقة. ففي منتدى دبي الاستراتيجي عام ٢٠٠٢ أكد الأمير الوليد على أن «التشبيك والانضواء في تحالف مع الاقتصاديات العالمية هو الطريق «الوحيد» أمام المنطقة للانتعاش الاقتصادي»، مشيراً إلى أن مفاهيم مثل الاكتفاء الذاتي قد أصبحت عتيقة بالية، فالمستقبل يحمل وعوداً لمن يؤمن ولمن يطبق هذا التشبيك. إن الشرق الأوسط الذي تجاهل تيار العولمة، عانت اقتصادياته تبعاً لذلك، «فقد ابتلي الوطن العربي بهزال اقتصادي أدى إلى معدلات نمو هزيلة، وركدت مشاركته في الاقتصاد العالمي على الرغم من أنّه كان لاعباً أساسياً في عصور سابقة»[١٣].

وعلى رغم قوة منطق الأمير الوليد الذي تدعمه الأحداث على الساحة العربية، فإن ذلك لا يعدو إلا أن يكون وجهة نظر واحدة حول عمليات العولمة. ففي **تقرير الأمم المتحدة للتنمية الإنسانية العربية للعام ٢٠٠٢** هناك وجهة نظر مغايرة جديرة بالتأمل، إذ يرى التقرير أن «المنطقة العربية تعيش تغيرات متسارعة على إيقاع لاهث من العولمة المتزايدة، فالقيم والثقافة العربية التقليدية من الأرجح أن تدخل في صراع مع العالم المتعولم خارجها»[١٤].

هذا التردد في التحول إلى اقتصاد السوق العالمية أو الكوكبية في الوطن العربي كان متزامناً مع قلة التشريعات المنظمة للقنوات الفضائية الخاصة، وكان متزامناً أيضاً مع خليط مضطرب من القيم التي عبّرت عنها الأغاني المصوّرة العربية، والتي ستأتي مناقشتها لاحقاً في هذه الدراسة.

ويشارك أغلب المخرجين الذين التقيناهم في دراسة رؤية الأمير الوليد بن

---

(١٢) «Arab Rulers Top «Rich List»,» **BBC**, 22/6/1999, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/374776.stm>.

(١٣) BBC Online, 29/10/2002.

(١٤) «Overview: A Future for All».

طلال في ضرورة أن يدمج الوطن العربي اقتصادياته مع السوق الكوكبي. يقول محسن أحمد إن «العولمة ليست اختياراً، بل هي عملية حتمية»[١٥]، ويشير أحمد المهدي إلى أنه «من المهم لدول مثل مصر أن تعرف كيف تجذب العملات الصعبة إلى داخلها، خاصة الدولار الأمريكي»[١٦]، بينما قرر أحمد رفعت أن «الغرب يسيطر على كلّ شيء في العالم، ومن الأفضل أن نتتبع خطواته إلى السوق الكوكبي»[١٧].

وقد شهدت وسائل الإعلام في الشرق الأوسط نوعاً من الاندماج خلال العقد المنصرم، والآن يسيطر عليها رأس المال السعودي. ويموّل المستثمرون السعوديون أيضاً ثلاث مجموعات تليفزيونية فضائية كبيرة، والممولون الثلاثة لهم ارتباطات مع أكبر المجموعات العملاقة في العالم، وربما تنشأ شركة كبيرة من المستوى الثاني في العالم كنتيجة لهذه الأنشطة، وهي مجموعات: MBC وART، وأوربيت (ORBIT)[١٨].

وبسبب التسهيلات التي تقدّمها الحكومات الغربية، فقد بدأ عدد من القنوات الفضائية الخاصة ذات التمويل السعودي بثها إلى الوطن العربي من المدن الأوروبية من دون رقابة، بما يعكس غياب التشريعات التي تحكم مثل هذه القنوات في الوطن العربي. بدأت ذلك شركة «آرا» (ARA) التي تمتلك مجموعة «إم. بي. سي.» (MBC) الإعلامية من لندن عام ١٩٩١، وبعدها أطلقت شركة «دلة البركة» المملوكة للملياردير السعودي صالح كامل مجموعة قنوات «آرت» (ART) المتخصصة من روما عام ١٩٩٣، وبعد ذلك جاءت شركة «الموارد» لتبدأ

---

(١٥) مقابلة متعمقة مع المخرج محسن أحمد في مكتبه في ٣ آذار/ مارس ٢٠٠٣. تخرج في المعهد العالي للسينما في القاهرة عام ١٩٧٦، وعمل أولاً في مجال الإعلانات، وبعدها اتجه إلى السينما ليعمل مديراً للتصوير في عدد كبير من الأفلام المصرية مع عدد من المخرجين المتميزين على رأسهم صلاح أبو سيف وعاطف الطيب، ويحاول الآن الدخول في مجال إضاءة المسارح.

(١٦) مقابلة متعمقة مع المخرج أحمد المهدي في منزله في ٢١ شباط/ فبراير ٢٠٠٣. تخرج في المعهد العالي للسينما في القاهرة عام ١٩٨٧، قسم التصوير. بعدها سافر إلى بعض الدول في الخليج للعمل في مجال الإعلانات، ثم عاد إلى مصر ليعمل مع وكالة الأهرام للإعلان، وفي عام ١٩٩٦ بدأ إخراج الأغاني المصورة.

(١٧) مقابلة متعمقة مع المخرج أحمد رفعت في مكتبه في قسم الصحافة ـ كلية الإعلام ـ جامعة القاهرة، في ٢٩ كانون الثاني/ يناير ٢٠٠٣. وبعد حصول أحمد رفعت على البكالوريوس من كلية التجارة في جامعة القاهرة عام ١٩٩٥، بدأ عمله مديراً للإنتاج في عدد من شركات التسجيلات الغنائية حتّى عام ٢٠٠٠ عندما بدأ إخراج أغانيه المصورة.

(١٨) E. Herman and R. McChesney, *The Global Media: The New Missionaries of Global Capitalism* (London: Cassell, 1997).

بثّ قنوات شبكتها ذات الاشتراكات (أوربيت) من لندن عام ١٩٩٤[١٩]. وبعد الاستثمار في القنوات الفضائية التليفزيونية، تحرّك رأس المال السعودي ليستثمر في شركات التسجيلات الموسيقية التي تنتج الأغاني المصوّرة.

وتحتكر التسجيلات الغنائية شركتان كبيرتان: **الأولى** «روتانا» التي تقدّم نفسها على أنّها أكبر منتج موسيقي في الوطن العربي بمكاتبها في كلّ من القاهرة ودبي وبيروت. **والثانية** «هيرمس ـ عالم الفن» بمركزها في القاهرة، والتي تعتبر ثاني أكبر الشركات التي تعمل في مجال التسجيلات الموسيقية.

تحتكر «روتانا» ما يربو على ٥٠ نجماً غنائياً عربياً، بينما يعمل لدى «هيرمس ـ عالم الفن» حوالى ٢٥ نجماً، وتبلغ أصول كلّ شركة حوالى ١٠٠ مليون دولار، وكل من الشركتين يمولهما الأمير الوليد بن طلال[٢٠].

وكما يرى أحد الصحافيين المتابعين لظاهرة الأغاني المصوّرة، ففي «مرحلة الفوضى الاقتصادية، لا تسل عن مبدأ أو قيمة، فما حدث في ملكية الأفلام العربية يحدث في صناعة التسجيلات الموسيقية، ألا وهو الاحتكار، فالشركة العربية للفنون والنشر (هيرمس) تحتكر كلاً من الأفلام والتسجيلات الموسيقية، فقد اندمجت شركة «عالم الفن» التي يمتلكها محسن جابر مع «هيرمس»، ولمحسن جابر الآن الحق في توقيع اسمه على العقود التي توقعها الشركة مع كبار نجوم الغناء العرب الذين يتقاضون أجورهم بالدولار الأمريكي»[٢١].

إن قائمة النجوم طويلة، وهي تشمل عمرو دياب الذي كان يتقاضى ١,٨ مليون دولار للألبوم الموسيقي من «هيرمس ـ عالم الفن» قبل أن ينتقل إلى «روتانا» ليتقاضى ٥ ملايين دولار للألبوم الواحد. وتشمل أيضاً القائمة نوال الزغبي التي تتقاضى ٩٠٠ ألف دولار للألبوم، وتضم القائمة أسماء مثل هاني شاكر، ومصطفى قمر، وأنغام، وديانا حدّاد، وراغب علامة.

---

(١٩) حسن عماد مكاوي، «أبعاد العولمة الإعلامية،» ورقة قدمت إلى: الإعلام العربي وتحديات العولمة: المؤتمر العلمي الأول لقسم الدراسات الإعلامية، جامعة الدول العربية، القاهرة، نيسان/أبريل ١٩٩٩.

(٢٠) مقابلة متعمقة مع المخرج وجيه أحمد في مكتبه في ٢٣ كانون الثاني/يناير ٢٠٠٦. تخرج في كلية التجارة، جامعة القاهرة عام ١٩٩٢، وهو من عائلة فنية. لذا فقد اختار مجال مونتاج الإعلانات والأغاني المصورة، وحصل على جائزة أفضل مونتير على مونتاجه لأغنية «سيدي وصالك» للمطربة أنغام، وبدأ في إخراج أغانيه المصورة.

(٢١) محمد هاني، «سوق الغناء: المرحلة الثانية لاحتكار الفن،» **روز اليوسف**، ٨/ ٦/ ٢٠٠٢.

وكانت هناك محاولات لإقناع ملاك كلّ من «هاي كواليتي»، و«فري ميوزيك» ـ الشركتان المصريتان اللتان تحاولان أن تبتعدا عن الدخول في دائرة الاحتكار كي تحتفظ كلّ منهما باستقلالها ـ بأن تندمجا مع «هيرمس ـ عالم الفن». وقد أطلقت شركة «هيرمس ـ عالم الفن» قناتها الموسيقية الغنائية المتخصصة «مزيكا» وتعدّ لإطلاق قناتين أخريين. وهاتان الشركتان الكبيرتان تمثلان المستوى الأوّل من الإنتاج الغنائي في الوطن العربي.

يضم المستوى الثاني شركات مثل: «هاي كواليتي»، و«فري ميوزيك» في مصر، و«ميغا ستار»، و«روزانا» في لبنان، و«الخيول»، و«فنون الجزيرة» في المملكة العربية السعودية. أما المستوى الثالث فتمثله الشركات الصغيرة في مصر مثل «أوكي»، و«ميوزيك ناو» جنباً إلى جنب مع الإنتاج الفردي الذي يعني أن يموّل المطرب (أو المطربة) بنفسه (أو نفسها) إنتاج الألبوم الموسيقي والأغنية (أو الأغاني) المصوّرة المرتبطة به (أو بها)[٢٢].

تبلغ قيمة إنتاج الأغنية المصوّرة الواحدة لشركات المستوى الأوّل مثل «هيرمس ـ عالم الفن» ما بين ٤٠ ـ ٥٠ ألف دولار، ما عدا تلك التي لكبار النجوم مثل عمرو دياب الذي من الممكن أن يتجاوز إنتاج الأغنية المصوّرة الواحدة له ٢٥٠ ألف دولار، وخاصة تلك الأغاني التي أخرجها له المخرج شريف صبري.

وبالنسبة إلى شركات المستوى الثاني مثل «هاي كواليتي»، تتراوح تكاليف الأغنية المصوّرة الواحدة ما بين ٢٠ ـ ٢٥ ألف دولار. ومن ثمّ يأتي المستوى الثالث من الشركات الصغيرة والإنتاج الفردي بتكلفة إنتاج لا تتعدى ٥ آلاف دولار... وإن كانت الأغنية المصوّرة المقبولة ـ على حدّ تقدير أحد المخرجين ـ يجب ألا تقل عن ١٠ آلاف دولار. أما ما دون ذلك، فلا يستطيع أحد من هذه الفئة من الفنانين أن يجد مكانه في أي من القنوات المذكورة آنفاً، ويترك للقنوات الخاصة كي تذيعه، وغالباً ما يخرجه أناس غير متخصصين يعملون مع راغبي الشهرة من المطربين الشعبيين والراقصات المتحولات إلى مغنيات[٢٣].

---

(٢٢) مقابلة مع المخرج أحمد المهدي.

(٢٣) مقابلة متعمقة مع المخرج أشرف محمود في مكتبه في ١٢ شباط/فبراير ٢٠٠٣. تخرج في المعهد العالي للسينما عام ١٩٩٢ ـ قسم الإخراج ـ سافر إلى الإمارات العربية المتحدة حيث عمل لصالح شركة «روتانا»، وعاد إلى مصر عام ١٩٩٩ ليستأنف إخراجه للأغاني المصورة.

وعلى الرغم من أن المخرجين لم يوافقوا نظرياً على وجود الاحتكار، إلا أنهم يتعاملون معه كحقيقة ثابتة في حياتهم المهنية.

ويرى أحمد المهدي أنّه «بالنسبة إلى احتكار الأمير الوليد بن طلال لشركات التسجيلات الغنائية الكبرى، فإنه ـ أيّ أحمد المهدي ـ لا يعنيه أن يكون الوليد سعودياً أو أمريكياً أو فرنسياً، فالاحتكار هو دائماً سلبي، ولكن الإنتاج الصغير ما هو إلا أضحوكة. أما محسن أحمد، فيقرر أن الاحتكار لا يمكن فصله عن الحياة، فهو موجود في عالم الصناعة والتجارة، خاصة في العالم الغربي، فالشركات الكبيرة دائماً تبتلع الصغيرة، والوطن العربي مجبر على الانضمام إلى السوق الكوكبية شاء أم أبى، ولكن عليه أن يقلل الآثار السلبية لذلك قدر ما يستطيع.

ويضيف موضحاً السبب في عدم تعامله مع الشركتين المحتكرتين للإنتاج الغنائي في الوطن العربي بقوله: «إنني أفضل الشركات المتوسطة الحجم، ربما لأنّني أحببت الأغاني التي أخرجتها لها، بالإضافة إلى ذلك فإنني لا أحبذ اتجاه الشركات الكبرى كـ «روتانا» على الرغم من أنّني أخرجت أغنية لها، لأن هؤلاء الناس القيّمين عليها متورطون في محاكاة الأغنيات الكوكبية الغربية من حيث شكل المطربين والعارضات، وتصميم الملابس والديكور، وهم يرونني كمخرج ذي أسلوب «قديم»». إن شركة «روتانا» تحاول تقليل تأثير الفن المصري في الفن العربي بالتركيز على المخرجين غير المصريين. وبالطبع الإنتاج الكبير يسمح بإنتاج أغان مصوّرة أفضل بسبب ارتفاع أسعار تجهيزات الديكور والملابس والإكسسوارات.

أما شريف صبري، فيرى أنّه على الرغم من أن «الإنتاج الكبير ذي الميزانية العالية يستطيع تقديم أغاني مصوّرة جيدة، فإن الإنتاج المتوسط، وربما الصغير، يستطيع أن ينتج أيضاً أغاني مصوّرة جيدة، والدليل على ذلك أغنية «آه يا ليل» للمغنية المصرية شيرين أحمد، إذ كانت أول أغنية لها ذات لحن جميل مؤثر، فاستطاعت أن تبيع بهذا اللحن»[٢٤].

---

(٢٤) مقابلة متعمقة مع المخرج شريف صبري في مكتبه في ١١ آذار/ مارس ٢٠٠٣. حصل على الدكتوراه في الهندسة من جامعة «كينز» في إنكلترا متخصصاً في بناء الدروع الخرسانية للمفاعلات النووية! وفي أثناء دراسته الجامعية في القاهرة عمل كعازف غيتار. عمل في مصر في الفترة من ١٩٨٥ ـ ١٩٨٨ في مجال الإعلانات وبعد ذلك انتقل للعيش في لندن ليعمل مع شركات الإعلانات العابرة القومية مثل «ساتشي وساتشي» (Saatchi & Saatchi) حتّى عام ١٩٩٨ عندما قرر الرجوع إلى مصر ليكون له وكالته الإعلانية الخاصة. أخرج عدداً من الأغاني المصورة بروح الهاوي على الرغم من كونه أغلى مخرج أغاني مصورة في مصر.

وعلى خلاف مشاهير المخرجين الذين لهم تحفظات على التعامل مع الشركات الاحتكارية، فإن المخرجين غير المشاهير الذين يبدأون حياتهم المهنية ليس لديهم أسبابهم الخاصة لعدم التعامل مع هذه الشركات. فيرى أحمد رفعت أن «التعامل مع إحدى الشركتين الكبيرتين هو حلم أي مخرج جديد، لأنه سيكون قريباً من كلّ نجوم الغناء في الوطن العربي»[٢٥].

ويكمل وجيه أحمد هذه الرؤية بقوله: «إذا كانت هناك شركة كبيرة مثل «هيرمس ـ عالم الفن»، فلا بُدَّ من أن أدعم علاقتي بها، لأنّني لو فقدتها فلن أعمل مع أي نجم في عالم الغناء، ففي عالم الأغاني المصوّرة يتحكم المنتج بالمغنّي، والأخير يتحكم بعد ذلك في كلّ عناصر الإنتاج، وهي كاتب الأغاني والملحن والمخرج»[٢٦].

وآخذاً في الاعتبار الفروق بين أحجام شركات الإنتاج في الحسبان، فقد ذكر أشرف محمود أن «روتانا التي تركز إنتاجها على منطقة الخليج لها حسابات أخرى للإنتاج، فهي تريد أن تجعل المغنّين الخليجيين في شهرة المصريين واللبنانيين، وهي لا تهتم كثيراً بالربح المادي، فالأمير الوليد بن طلال الذي له علاقات في كلّ أنحاء العالم يطلب بعض المغنين في حفلاته الخاصة. علاوة على ذلك فالجماهير من بلدان مثل مصر بدأت تسمع نجوم الخليج الذين لهم القدرة المادية على إنتاج تسجيلات غنائية جيدة وما يتبعها من أغان مصوّرة جذابة».

هذا، وتؤخذ معظم المشاهد التصويرية للأغاني المصوّرة العربية في مدينة الإنتاج الإعلامي في مصر أو دبي، إلا أن عدداً كبيراً من الأغاني المصوّرة «تُصور» خارج الوطن العربي، في دول مثل تركيا وبعض دول أوروبا الشرقية، حيث يجد المخرجون عارضات وملابس وتجهيزات ديكور أرخص. ولذلك فإن تركيا أكثر نجاحاً في جذب أطقم تصوير الأغاني من مصر أو لبنان. فالمخرج أشرف محمود نجح بإقناع ملكة جمال كازاخستان بالظهور في أحد أغانيه المصورة مقابل ١٠٠ دولار فقط.

ويكثر الاستعانة بعارضات أجنبيات في الأغاني المصوّرة العربية، لأن المخرجين لا يستطيعون توفير عدد من الفتيات الجميلات الشقراوات في بلد

---

(٢٥) مقابلة مع المخرج أحمد رفعت.

(٢٦) مقابلة مع المخرج وجيه أحمد.

كمصر، كما هو الحال في تركيا ورومانيا وجمهورية التشيك. لذا، فقد تحرّك هؤلاء المخرجون كي يستطيعوا الحصول على صورة عالمية، خاصة مع المطربين الجدد[٢٧]، وهي الحقيقة التي جعلت من الممكن التنبؤ بالمستقبل على حدّ تعبير وجيه أحمد: «فالسوق يتوسع بالإنتاج الصغير والفردي لأن الناس يريدون أن يروا مطربين ومطربات جدداً، إذ إنَّ عمر النجومية الغنائية الآن أصبح قصيراً»[٢٨].

ومقدماً فهما جديداً لتأثير الاحتكار في المطربين، افترض شريف صبري أنّه إذا كانت الأغاني المصوّرة هي مهنته الوحيدة «فإنه سيدعم الإنتاج القليل الميزانية بدلاً من التعامل مع المطربين الذين أفسدتهم النجومية»[٢٩].

ويتنبأ أحمد المهدي بأن وظائف جديدة سوف تظهر نتيجة للانتشار الجماهيري الضخم للأغاني المصورة، مثل وظيفة المدير الابتكاري أو الإبداعي (Creative Manager) الذي يستطيع أن «يكتشف» نجوماً جدداً ويعتني بهم.

وتساهم بعض البرامج العربية مثل «سوبر ستار»، و«سمعنا صوتك»، و«ستار أكاديمي» في اختيار نجوم جدد، وتعتبر نانسي عجرم، نجمة الغناء اللبنانية، مثالاً جيداً على ذلك، فقد تمّ ابتكار شكل لها ـ في الأغنية الأولى التي حققت شهرتها «أخاصمك آه» ـ يعتمد على الإغراء بمعرفة مديرها الابتكاري في شركة «ميغا ستار» آنذاك، وهو شكل يحاكي هند رستم، نجمة الخمسينيّات الساخنة في السينما المصرية[٣٠].

لذلك، تكفي أغنية مصورة واحدة في هذه الأيام لتحويل فنانة لا يسمع بها أحد إلى نجمة غناء خاصة إذا كانت تتمتع بموهبة في الإغراء والإغواء!

ثالثاً: النزعة التجارية للقنوات الموسيقية الخاصة

يرى أحد المنظّرين الأمريكيين أنّه على الرغم من أن كلا من صناعة السينما والتليفزيون في الولايات المتحدة قد طبقتا استراتيجيات متقاربة للانتشار في العالم، إلا أن التليفزيون، خاصة الموسيقي منه والاستعراضي، قد شهدا نجاحاً

(٢٧) مقابلة مع المخرج أشرف محمود.
(٢٨) مقابلة مع المخرج وجيه أحمد.
(٢٩) مقابلة مع المخرج شريف صبري.
(٣٠) مقابلة مع المخرج أحمد المهدي.

كوكبياً أكبر من الأفلام الأمريكية، ولذلك فإن القنوات الموسيقية المتخصصة، مثل «إم. تي. في.» وما هي على شاكلتها من قنوات، كانت وما زالت هدفاً جيداً لعمليات العولمة التي تجريها «الميديا» العملاقة والممولة من قبل الرأسمالية العابرة القومية[٣١].

علاوة على ذلك، فقد نجحت قنوات «إم. تي. في.» وأخواتها بأن تخاطب رغبات المراهقين وأحلامهم، الأمر الذي حقق لها النجاح. وقد فرضت في الأغاني المصوّرة أجواء الطبقة الوسطى العليا متمثلة في الديكورات العصرية المرفهة والسيارات الفارهة والملابس والمجوهرات الفاخرة والأثاث الأنيق. والاستثناء من هذه القاعدة هي بعض الأغاني المصوّرة التي تنتمي إلى تصنيف خاص يُظهر أجواء الطبقة العاملة، ويقدم كلمات تحمل الوعي الاجتماعي أو الطبقي[٣٢]، وفي الوطن العربي فإن المشهد نفسه يكاد ينطبق بتفاصيله الدقيقة.

وقد أزالت الأغاني المصوّرة الحواجز أو الفروق بين الأشكال التليفزيونية التقليدية كتلك التي وجدت بين الإعلانات والبرامج، فتسلل الأغاني المصوّرة غير المنقطع إلى كلّ وسيلة إعلامية يشابه الإعلانات كما ذكرنا[٣٣].

وهناك الآن عدد من القنوات المتخصصة في الأغاني المصوّرة التي تبث برامجها طوال الأربع والعشرين ساعة، وفي مقدمتها تأتي «ميلودي» التي يملكها جمال مروان ابن الملياردير ورجل الأعمال أشرف مروان، وقنوات «روتانا» المملوكة من الأمير الوليد بن طلال، وقنوات «مزيكا» المملوكة من شركة «هيرمس ـ عالم الفن»، والتي يمتلك النجم السوبر عمرو دياب ١٧ في المئة من حجم رأسمالها، فضلاً عن عدد من القنوات اللبنانية والخليجية مثل: زين، و«إي. تي. في.» (ETV)، وستراليك، وفينوس، ونجوم، والشبابية، ونورمينا، وأوتار وغيرها من القنوات الأخرى التجريبية.

وتكسب هذه القنوات أرباحها من شركات التليفونات المحمولة في شكل مكالمات ورسائل نصية قصيرة يبعث بها المشاهد إلى قناة تليفزيونية معينة مقابل

---

(٣١) Barber, *Jihad vs. McWorld*.

(٣٢) E. Ann Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture* (New York: Routledge, 1988).

(٣٣) P. Aufderheide, «Music Videos: The Look of the Sound,» *Journal of Communication*, vol. 36, no. 1 (1986).

نسبة تعطيها شركات المحمول، مثل فودافون وموبينيل، إلى هذه القنوات تتراوح ما بين ٤٠ في المئة إلى ٦٠ في المئة. كما إن بعض القنوات مثل «مزيكا» حصلت على ترخيص من عدد من القنوات الموسيقية المتخصصة في العالم لإعادة إذاعة بعض من أغانيها المصوّرة.

ويعمل ازدياد عدد القنوات الموسيقية المتخصصة بهذه الصورة كمحفز لإنتاج عدد أكبر من الأغاني المصوّرة، مختلفة في شكلها ومفهومها، وتقدّم مطربين ومخرجين جدداً للسوق، وكذلك فإن بعض القنوات مثل «دريم» المملوكة من رجل الأعمال المصري أحمد بهجت، و«المحور» المملوكة من رجل الأعمال المصري حسن راتب ومجموعة من رجال الأعمال الآخرين، تقوم بإذاعة الأغاني المصورة بما لا يقل عن ١٢ ساعة يومياً.

وهناك علاقة نفعية متبادلة بين القنوات الموسيقية المتخصصة وشركات الإنتاج، فالقناة تحتاج إلى الشركات لتزويدها بالأغاني المصورة المجانية لإذاعتها بدلاً من إنتاج برامج أو أغان لنفسها، والتي لا تستطيع تحمل نفقاتها، والشركة تحتاج إلى القنوات لكي تقوم بهذا النوع من الإعلان المجاني عن الألبومات الغنائية، وكذا المطربين الجدد[٣٤].

ويرى شريف صبري أن ازدياد عدد القنوات الموسيقية المتخصصة ربما سيؤثر سلباً في نوعية الإنتاج الجديد كما حدث في بريطانيا، فعندما كان لدى الإنكليز قنوات الـ «بي. بي. سي.» ـ ١، ٢، ٣، (BBC 1, 2, 3) فقط، كانت برامجهم ذات مستوي راق، وعند ازدياد عدد القنوات البريطانية بشكل كبير قلّ مستوى البرامج، بالإضافة إلى أن القنوات المتخصصة الخاصة تفوقت بشكل ساحق على القنوات الحكومية التي تذيع الأغاني المصوّرة لأوقات محدودة فقط من إرسالها، وهو ما جعل هذه القنوات تذيع «أغاني مصورة» لا تستطيع القنوات الحكومية تمريرها رقابياً لرداءة إنتاجها أو هبوط مضمونها[٣٥].

ولكن تأثير النزعة التجارية في الإنتاج لا يزعج محسن أحمد، مفترضاً أن الوقت سوف يؤثر في ظاهرة الأغاني المصورة، وأن العملة الجيدة ستطرد العملة الرديئة من السوق، وليس العكس، فتاريخ السينما يربو على مائة عام بينما لا

---

(٣٤) مقابلة مع المخرج محسن أحمد.

(٣٥) مقابلة مع المخرج شريف صبري.

يتعدى عمر الأغاني المصوّرة ربع قرن، لذلك فإن المستقبل سيشهد مرحلة من إنتاج الأغاني المصوّرة أكثر نضجاً وحكمة عندما يدرك صانعو هذه الأغاني احتياجات إنتاج الفن الجيد[٣٦].

وقد انتقلت ظاهرة تجارية القنوات والمحطات من التليفزيون إلى الراديو مؤخراً في الوطن العربي، خاصة محطات «إف. إم.» (FM)، ففي مصر جذبت محطة «نجوم FM» عدداً لا يستهان به من المستمعين، وهي أول محطة خاصة متخصصة في إذاعة الأغاني الجديدة فقط، وهي الأغاني نفسها التي تجذب المشاهدين لمتابعة تصويرها.

ويمكن أن ينطبق نموذج العولمة أيضاً على هذه الحالة، فمالك المحطة عمرو أديب له علاقات جيدة بالرأس مال السعودي عبر أخيه الإعلامي البارز عماد الدين أديب، المدير التنفيذي لمجموعة «أوربيت»، وهو ما جعل عدداً من الشركات المتعددة الجنسيات العابرة القومية يختار هذه المحطة الشابة لإذاعة إعلاناته.

رابعاً: ابن خلدون والشكل ما بعد الحداثي للأغاني المصوّرة

«المغلوب مولع بتقليد الغالب».. هكذا قال ابن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦) المؤرخ العربي الشهير في العصور الوسطى وأحد الآباء المؤسسين لعلم الاجتماع.

إن الثقافة العربية التقليدية التي لم تستطع حتى الآن أن تصل إلى مرحلة الحداثة تحاول هذه الأيام أن تحققها فقط بتبني شكل الثقافة الغربية وبتقليد ثقافة الصورة الفائقة الواقعية (Hyper-real) بالتعبير الذي يستخدمه المنظّر الفرنسي بودريار، أي أن يكون ما تراه الجماهير العربية على الشاشات الفضائية واقعي أكثر من الواقع ذاته أو محركاً للواقع ذاته.

وكما يقرر ابن خلدون، هناك خمس مراحل من عمر الدولة:

١ ـ عندما يتحقق الانتصار على الأعداء وتتأكد حيازة القوة والسلطة، وفي هذه المرحلة يكون الحاكم أو الطبقة المنتصرة مثالاً للمجد والقدرة على الدفاع عن النفس.. وفيها تحاول المجموعة أو الطبقة أو الدولة أو الثقافة المهزومة أن تقلد المجموعة أو الطبقة أو الدولة أو الثقافة المنتصرة.

---

(٣٦) مقابلة مع المخرج محسن أحمد.

٢ ـ تتميز بأن هذه المجموعة أو الطبقة أو الدولة أو الثقافة المنتصرة تدخل مرحلة الاستبداد.

٣ ـ يكون لدى المجموعة أو الطبقة أو الدولة أو الثقافة القائدة المنتصرة وقت فراغ ولعب لإمتاع أعضائها وبناء آثار تليدة تدلّ عليها.

٤ ـ تقيم فيها المجموعة أو الطبقة أو الدولة أو الثقافة المنتصرة سلاماً مع جيرانها راضية بما حققته من إنجازات.

٥ ـ تضيع فيها الطبقة أو الدولة أو الثقافة التي كانت «المنتصرة» ما حققته بالاستسلام للخلاعة والمجون، فتصبح أعجز وأضعف من أن تقاتل أعداءها وتدافع عن نفسها[٣٧].

وإذا تتبعنا منطق ابن خلدون وطبقناه على المشهد الكوكبي الراهن، فإن هوامش الطبقة الرأسمالية العابرة القومية في الوطن العربي تحاول تقليد مركز هذه الطبقة في البلدان الغربية. وهذا الاتجاه ليس جديداً في الوطن العربي، فالطبقات العليا المتغربة ـ منذ مرحلة الاستعمار ـ تميل إلى تمجيد وتبجيل الغرب، ولكن هذه الظاهرة تمتد الآن إلى الطبقات الوسطى.

واعتماداً على تحليل ابن خلدون نفسه، فإن الطبقة الرأسمالية العابرة القومية في هوامش الوطن العربي ستتوقف عن تقليد مراكز الطبقة في الغرب عندما تضعف هذه المراكز وتتدهور وتفقد تأثيرها في العالم كلّه. وهناك عدد كبير من الأدلة التي تدعم هذه المقولات النظرية، والتي ألمحنا اليها في كلمات المخرجين الذين التقيناهم.

ويقرر وجيه أحمد أن الأغاني العربية أفضل في عناصرها من أغانينا، خاصة في تكنيك التصوير وجودة الصورة، وليس هناك ما يمكن تعلمه من أغاني المنطقة. لذلك لا بُدَّ من أن نرى من هو أرقى منا، فقد أخذنا من تقنيات المونتاج الرقمي وتصحيح الألوان، بالإضافة إلى استخدام أجهزة الدخان وألسنة النيران إلكترونياً على الصورة، وحتّى تلك لم نتوصل فيها إلى استخدام هذه الأجهزة بكامل مواصفاتها[٣٨].

---

(٣٧) محمد شرف، **الفكر السياسي في الإسلام** (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٤).

(٣٨) مقابلة مع المخرج وجيه أحمد.

ويقدم شريف صبري صورة بانورامية بقوله: إننا «تأثرنا بالأغاني مصوّرة العالمية نتيجة تأثرنا بهم في كلّ شيء... الاقتصاد والسياسة. فنحن في مرحلة انتقالية تركت ثقافتنا في نوع من الفوضى، وفي تصوري بعد هذه المرحلة سوف تجيء مرحلة من الاستقرار نحقق بها التوازن بين المحلي والقومي والكوكبي»[٣٩].

ويرى أشرف محمود أن «الغرب متفوق علينا، وكنتيجة للعولمة وسهولة الوصول إلى الصورة الغربية وجد بعض المخرجين أنّه من السهل تقليد الأغاني المصوّرة الغربية ذات التوزيع الكوكبي... نحن صغار مقارنة بالأمريكيين، والقادة العرب يؤدون أدواراً مرسومة لهم للحفاظ على كراسيهم، إذ إنَّ الأمريكيين لديهم وسيلة للسيطرة على كلّ المجتمع»[٤٠].

ولإعطاء أمثلة توضيحية من الأغاني المصوّرة ذاتها، فإن شريف صبري أحد المخرجين المهمين الذي يفاجئ الجماهير دائماً بأغاني مصوّرة خارجة عن المألوف يختبر بها مدى قبول المجتمع القيمي والثقافي هذه الأغاني التي يتم التعبير عنها بتعبير «الطليعي الجديد» (Avant-grade)، وهو ما حدث مع أغانيه التي عمل فيها مع راغب علامة ونوال الزغبي وعمرو دياب.

وقد استخدم شريف صبري التقنيات العالمية لتقليد أغان مصوّرة كوكبية غربية الأصل، فعلى سبيل المثال جاءت أغنية نوال الزغبي الشهيرة «اللي تمنيته» نسخة مكررة العناصر من أغنية فريق Spice Girls البريطاني، والمسماة «Holler»، فقد بنى المخرج عناصر الديكور نفسها مستعيراً خطوات الرقص نفسها والملابس نفسها، وقد منعت هذه الأغنية من البث على القنوات الحكومية المصرية لمشاهدها الراقصة الخليعة.

وكذلك للمطرب اللبناني سامو زين أغنية مصوّرة بعنوان «أنا ليك» يقلد فيها المطرب العالمي أنريكي إغليسياس، والمسماة «I will be your hero». وقد ظهر سامو زين في هذه الأغنية كضابط شرطة عربي يحمل بطاقة هوية مكتوبة باللغة الإنكليزية، وهي شيء مستحيل الحدوث في أي مجتمع عربي. وللمغني التونسي غازي العايدي ـ أحد المطربين العرب الذي يسعون وراء الشهرة في القاهرة ـ

(٣٩) مقابلة مع المخرج شريف صبري.

(٤٠) مقابلة مع المخرج أشرف محمود.

أغنية مصوّرة بعنوان «wow... wow» يقلد فيها أغنية «I've got you» للمطرب العالمي مارك أنطوني (Marc Anthony)، فقد نسخ المخرج أحمد رفعت مشهد مارك أنطوني مع الموديل في سيارة ليموزين ليلصقه في أغنية غازي العايدي.

وقد امتدت عملية التقليد لتشمل فرق عربية، ففريق «Four Cats» هو النسخة اللبنانية للفريق البريطاني «Spice Girls» وفريق «WAMA» المصري يحاول تقليد الفريق الأمريكي الشهير «Backstreet Boys».

خامساً: الأغاني المصورة بين «الباستيش» والفصام الثقافي

توجد الأغاني المصوّرة الآن في كلّ مكان يذهب إليه المرء، تحاصره بالفعل، فلم تعد الأغاني المصوّرة مقتصرة على شاشات التليفزيون الفضائي، فقد كسرت قيودها وتحررت وأثبتت نفسها على شاشة السينما، وقفزت فوق شاشات العرض في المجمعات الشرائية أو «المولات»، واحتلت المكانة الأولى بين المواد التي تذاع في المقاهي الراقية وفي واجهات المحلات التجارية، فيما أصبحت الأكثر جذباً في العروض الحية والحفلات، وكذا الملاهي الليلية والمراقص.

وبوصفها ذائعة الشهرة ومطلوبة دائماً، فقد أثرت في المجالات التقليدية المعتمدة على الصورة كالأزياء والإعلانات... وهي الشكل التليفزيوني المثالي المعبّر عن ثقافة ما بعد الحداثة[٤١].

وعندما تحاكي الأغاني المصوّرة العربية المعاصرة الصور الكوكبية، نستطيع القول إنها تتبنى شكلاً أو أسلوباً «ما بعد حداثي» في مجتمع تسوده عناصر ثقافة ما قبل الحداثة، أو ربما حتّى نكون أكثر دقة في مجتمع حاول أن يكون حداثياً، ولكن من دون نجاح كبير.

وعندما نعرف أن الوطن العربي يتعثر في الوصول إلى حالة حضارية حداثية، فإنه في تصوري يقفز بهذه المحاكاة للصور الغربية ليتبنى «صوراً» ما بعد حداثية، وسوف نناقش ذلك تفصيلاً... ولنبدأ بالمزج أو «الباستيش»، فهذه اللفظة «الباستيش» أو المزج العفوي، مثل التقليد الساخر (Parody)، هي محاكاة لأسلوب خاص أو كمن يلبس قناعاً ليشبه أحداً آخر، أو كمن يقلد حركات وأصوات غيره، ولكن في حالة «الأغاني المصوّرة» من دون دافع ساخر أو مثير للضحك أو

(٤١) Aufderheide, «Music Videos: The Look of the Sound».

محرك لإدراك الكوميديا. . . إنّه ـ على حدّ تعبير أحد المنظّرين ـ «تقليد فارغ» فقد قدرته على الإضحاك.

هذا هو المفهوم الأصلح للتطبيق على الأغاني المصوّرة التي يشبه مخرجوها أشخاصاً لديهم «علية» أو «صندرة» مملوءة بالصور التي لا يتذكرها المشاهدون تماماً، فيفتحونها ليأخذوا منها صوراً يضعونها في أغانيهم المصوّرة، ناهبين كلّ تاريخ السينما والتصوير وعروض التليفزيون[٤٢].

وبتحليل الأغاني المصوّرة العربية المعاصرة نستطيع أن نحدد نوعين من هذا المزج العفوي المختلَس: الباستيش السمعي والباستيش البصري.

في ما يتعلق بالباستيش السمعي، فقد بدأ في الأغاني العربية، خاصة المصرية منها، منذ عهد بعيد، ولكن بصورة أكثر رهافة وفنية، فالموسيقار المصري الراحل محمد عبد الوهاب (١٩١٠ ـ ١٩٩١) بدأ ذلك منذ أربعينيّات القرن العشرين.

عُرف المطرب والملحن الأكثر شهرة بجرأته وبراعته في كسر قالب التخت الشرقي التقليدي الذي يتكون من أربعة أو خمسة عازفين على الأكثر يستخدمون الآلات الموسيقية الشرقية، كالقانون والعود، بالإضافة إلى الكمان والآلات الإيقاعية كالطبلة والرق والدفوف العربية، إذ بدأ محمد عبد الوهاب في استخدام الآلات الغربية، كالغيتار التقليدي والغيتار الكهربائي والبيانو والأورغ الكهربائي، فضلاً عن آلات النفخ الأوركسترالية، كالفلوت والأوبوا والكلارينيت، وكان المثال المحتذى لأجيال بعده من الملحنين ساير معهم أذواق الجماهير ببراعة وحرفية استحق معها أن يطلق عليه «موسيقار الأجيال».

ولكن في فترة «التعولم» الفني والموسيقي الراهنة، فالأمر ليس بهذه البساطة، دعك من الرهافة والنزعة الفنية!

لقد كان واضحاً أن الملحن استخدم «الباستيش» في أغنية المطرب اللبناني راغب علامة المسماة «طبّ ليه» ليصنع مزيجاً من النغمات الهندية والغربية والشرقية، كما شهد بعض الأغاني مثل «يا غالي» للفرقة الكويتية «غيتارا» الأسلوب نفسه في المزج، وهو ما تكرر في أغنية «إن كان عليّا» للمطرب اللبناني عاصي الحلاني الذي مزج بين الكلمات العربية التي يؤديها بكلمات إنكليزية تغنيها

(٤٢) Robart Pahlavi Bowie, «Rock Music According to Fredric Jameson,» *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, vol. 2, no. 1 (1987).

الموديل التي شاركته في التصوير. ونستطيع أن نجد ذلك في أغنية «ناري نارين» للمغني المصري هشام عباس. أما جواد العلي، المغني السعودي، فقد اختار مغنياً تركيا هو «سمان» في أغنيته المصورة «يجيلك يوم تندم»، وهو ما يمثل على حدّ تعبير منظّري ما بعد الحداثة: الولع بالهجين الثقافي.

يقرر وجيه أحمد، مقدماً تفسيره الخاص للباستيش السمعي، أنّه لا يشعر بأنه يمكن أن يجد نغمات جديدة في الموسيقى الشرقية، بالإضافة إلى أن ضغوط الثقافة الغربية السائدة تفسر وجود ذلك المزج، فضلاً عن ذلك فالموسيقى الإيقاعية الراقصة تجذب الشباب أكثر من غيرها، هؤلاء الشباب الذين لا يرون جديداً في تراثهم الثقافي، كما لا يرون جديداً على الصعيد الاقتصادي والسياسي... فنحن في مرحلة الركود الثقافي»[٤٣].

ويضيف شريف صبري تفسيراً آخر لـ «الباستيش» السمعي، فهو يرى أن الموسيقى العربية مليئة بالحزن، وهي خاصية يمكن أن نراها في نواح ثقافية أخرى، كالأمثال، وذلك بسبب الظروف الاقتصادية المتداعية، فلا يوجد شيء يستطيع أن يبهج الناس... فهؤلاء يحتاجون إلى موسيقي حيوية ومنعشة يجدونها في النغمات الغربية والهندية»[٤٤].

ويذهب أحمد رفعت إلى القول إننا «استنفدنا كلّ النغمات في الموسيقى العربية إلى درجة الضجر، ونحن في حاجة إلى نغمات وإيقاعات جديدة، فالمجتمع الراكد يصنع موسيقى راكدة»[٤٥]... وهذا الاتجاه الحافل بالشجن والحزن في الموسيقى العربية سوف نفسره ثقافياً في الجزء التالي من هذه الدراسة.

وإذا انتقلنا بالتحليل إلى النوع الثاني من «الباستيش»، وهو البصري، فإننا نستطيع أن نجد صنوفاً فرعية متعددة يمكن التوصل إليها بتحليل كافة عناصر الصورة من ديكورات وإكسسوارات وماكياج وملابس، وكل عنصر من هذه العناصر يؤدي دوراً حيوياً في عملية المزج العفوي هذه.

ويبقى أن عملية تغيير الشكل «Look» تعدّ عملية مثيرة ومهمة لإدراك فكرة المزج هذه، فعدد كبير من مشاهير نجوم الغناء العربي يغيّرون الشكل الذي يبدون

---

(٤٣) مقابلة مع المخرج شريف صبري.

(٤٤) المصدر نفسه.

(٤٥) مقابلة مع المخرج أحمد رفعت.

عليه أسوة ببعض المطربين الغربيين، وهو التغيير الذي يتم بسرعة، وأحياناً من دون مقدمات، وأحياناً أخرى بعد فترة احتجاب قصيرة، وهو عنصر جيد ومهم بالنسبة إلى بنية النجومية الحالية في عصرنا.

إن النجم يرى في تغيير الشكل عنصراً لا يقل أهمية عن التنويع في الكلمات والألحان، فالأغاني المصوّرة تقدّم أحدث صيغة أو «طبعة» لأنفس النجوم، ويجيء في مقدمة لعبة تغيير الشكل النجم عمرو دياب، المطرب المصري الذي حقق قدراً لا بأس به من الانتشار الكوكبي، فهو يعيد «ابتكار» نفسه مع كلّ أغنية مصوّرة جديدة تحديداً بالتجديد الإبداعي لقطع ملابسه العصرية وكيفية ارتدائها، فضلاً عن قصات الشعر وشكل اللحية الجديدة. وتعتمد صورته الذهنية كمطرب فوق العادة على مدى نجاحه في إعادة تشكيل ذاته بتفرد في كلّ دورة من دورات عجلة الإنتاج الموسيقي والغنائي.

من دون شكّ، ليس الهدف من هذه الدراسة توضيح كلّ تفصيلة من تفاصيل «الباستيش» البصري، ولكن إعطاء أمثلة على المزج البصري سوف يساعدنا على توضيح النصوص البصرية (Video texts) للأغاني المصوّرة العربية المعاصرة. وهذه الأمثلة التي تدلل على مقولة ابن خلدون الخالدة: «المغلوب مولع بتقليد الغالب».

في أغنية «أخبارك إيه حبيبي» للمطربة اللبنانية مايا نصري، استخدم المخرج ديكورات أفريقية وشرق آسيوية تتضمن تماثيل تنفث النار، وهي عناصر غير موجودة في الثقافة العربية والإسلامية التي لها اتجاهات سلبية نحو التماثيل بصفة عامة. وفي أغنية «إن كان عليّا» لعاصي الحلاني آثر المخرج أن تظهر في أغنيته ديكورات وإكسسوارات وملابس تعكس الأساطير الغربية لشعوب شمال أوروبا في القرون الوسطى والمسماة بالإنكليزية (Gothic) محاكياً القصة الدرامية «دراغيولا».

أما يوري مرقدي، وهو مطرب لبناني عاش فترة في أوروبا، وله أغانٍ أثارت ضجة لاحتوائها على إسقاطات جنسية ولكن في ثوب فني غير مبتذل، مثل أغنيته «عربي أنا اخشيني»، فقد ظهر في هذه الأغنية وهو في شكل وأزياء وأسلوب حركات نجوم الروك المتمردين في الغرب.

وكذلك ينطبق ذلك على المغني المصري الذي يعيش في ألمانيا ماك ميمو وأغنيته ذات الاسم الإنكليزي «We do not care» من دون إعطائه لها اسماً عربياً.

والأمثلة السابقة علامة على كسر القواعد في كلّ شيء، مثل الملابس والماكياج والديكور وشكل المغني أو المغنية، وهي سمة ثقافة الشباب عموماً في العالم في القرن الجديد.

و«الباستيش» البصري كان موضوعاً لعدد من المقالات النقدية في الصحف والمجلات العربية، وإحدى هذه المقالات قررت أن «هذا المزج يغرب جماهير المشاهدين عما يرونه على المستوى الثقافي والطبقي، وتبدو الأغاني كما لو كانت تخاطب جمهوراً آخر، فيما يتلقاها المشاهد العربي العادي كما لو كان يشاهد عالماً غريباً عنه. فما علاقة السيارات والقصور الفارهة والملابس الأنيقة والفتيات المثيرات اللاتي يلبسن أزياء غوتشي بأسلوب المواطن المصري؟ ما الطبقة التي تمثلها هذه الأغاني المصوّرة وما وزنها في المجتمع المصري؟»[٤٦].

وقد حاول المخرجون الذين قابلهم المؤلّف أن يقدموا تفسيرات وفي بعض الأحيان اعتذارات عما فعله زملاؤهم، فيقدم محسن أحمد التبرير الاقتصادي الاجتماعي لذلك بقوله إن «هذه الأغاني تلائم جيل قناة «إم. تي. في.»، بالإضافة إلى أن مخرجي الأغاني المصوّرة بصفة عامة يعيشون في مستوى اجتماعي واقتصادي مرتفع، الأمر الذي جعلهم بعيدين عن جموع الجماهير المطحونة»[٤٧].

ويقرر شريف صبري أن ذلك «إساءة إلى مفهوم الكوكبي أو العالمي، فتعبير «كوكبي» يعني «محلي»، ولكنه ناجح إلى درجة مشاهدته على نطاق كوكبي، ويرى الحلّ في الثقة بالنفس، فهذه هي الصفة المهمة لإنتاج فن جيد، لأن هؤلاء الذين يمجّدون الغرب يفشلون في صنع كوكبي مبدع»[٤٨].

ويعطي أحمد رفعت الأرضية الجمالية لهذه الممارسات ذاهباً إلى أنّه «يجب إنتاج أغنية شيك»، «ولذا فالشكل مهم جداً، وهذه العناصر المتداخلة تجذب الجماهير لمشاهدة الأغنية، ولا أظن أن أي شيء سيوقف هذا الاتجاه إلا اندلاع حرب أو وقوع زلزال»[٤٩].

---

(٤٦) أشرف عبد المنعم، «الأغاني المصورة ونظرية الساحر الذي أخفى المشاهدين،» **الأهرام**، ٢٣/٨/٢٠٠٢.

(٤٧) مقابلة مع المخرج محسن أحمد.

(٤٨) مقابلة مع المخرج شريف صبري.

(٤٩) مقابلة مع المخرج أحمد رفعت.

ولعل هذا المخرج كان يتنبأ بما حدث في معظم قنوات الأغاني المصوّرة بعد وقوع الحرب الأنغلو ـ أمريكية على العراق، إذ قللت هذه القنوات من عدد الأغاني الرومانسية، وبدأت بإذاعة أغنيات قومية أنتجت في عهود سياسية سابقة، مبدية تعاطفاً مع ما يحدث من مآس للشعب العراقي، إلا أن بعض القنوات مثل «ميلودي» لم تغير برامجها قط، كأن ما حدث وقع في منطقة أخرى غير الوطن العربي، وبعض القنوات أعلنت عن بدء إرسالها مثل قناة «مزيكا» التي بدأت بثها في المراحل النهائية للحرب على العراق، كما لو أنّها كانت على وعي بنتيجة الصراع العسكري، وهو الانهيار المفاجئ للقيادة العراقية وسقوط بغداد.

تأتي الأغاني الغربية في الأغلب، مثل الأفكار الغربية في بنية نظامها الداخلي، تركيبية النزعة وموجهة نحو المعنى، وفي مثل بساطة الأفكار العربية تجيء الأغاني العربية أقل تركيبية متواضعة النظام الداخلي، بيد أنّه نتيجة لضغوط الثقافة الغربية التي تقودها الآن الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، فإننا يمكن ملاحظة نوع من «الشيزوفرونيا» أو الفصام الثقافي المنسرب في لاوعي صانعي الأغاني المصوّرة.

والفصام الثقافي هو مفهوم ما بعد حداثي أسسه عالم النفس الفرنسي جاك لاكان، يعتمد على أن خبرة الفصام تحتوي على مؤشرات ومرموزات معزولة ومفتتة، وهي تفشل في أن يكون لها رابط متسلسل. لذا، فلا يعرف الفصامي هوية شخصية لأن شعورنا نحن البشر بالهوية يعتمد على وجود «الأنا» المستمرة عبر الزمن.

في هذا التعريف تبرز سمتان للفصام الثقافي: انقطاع الذات المؤقت، وغيبة الهوية الشخصية[٥٠]. وقد كانت السمتان واضحتين بجلاء في كل من استجابات المخرجين لتساؤلاتنا، وكذا صور الأغاني العربية التي خضعت للتحليل.

كثيرة هي الأغاني المصوّرة التي يمكن أن تدلل على ظاهرة «الفصام الثقافي»، ففي أغنية «امرأة عربية» للمغني اللبناني يوري مرقدي تتناقض نصوص كلمات الأغنية مع النصوص البصرية الفيديوية للأغنية، فالمطرب يصف حبه لامرأة عربية بينما يرتدي ملابس نجوم «الراب» الغربيين، وكذلك تفعل «الموديل» التي تظهر معه في الأغنية. علاوة على ذلك فهو يلمس جسدها، الأمر الذي يتحدى «الكود»

(٥٠) Bowie, «Rock Music According to Fredric Jameson».

الأخلاقي العربي قبل مرحلة التعولم الراهن، وكذلك يتحدى أدوار النوع، خاصة للنساء، وهو ما سيتم مناقشته في جزء لاحق من هذه الدراسة.

وهذا الأمر يتكرر في أغنية «شوف العين» للمطربة اللبنانية نيللي مقدسي، فهي تضغط زراً أمامها لتبدو في ثياب عربية، ثمّ تضغط زراً آخر لتبدو في ثياب وإكسسوارات غربية.

مطربة لبنانية أخرى هي جوانا ملاح تظهر في أغنيتها «عليك عيني»، وهي تؤدي رقصات غربية، بينما في خلفية «الكادر» أو المشهد نجد فرقة دينية صوفية، ربما تركية، تؤدي رقصاتها التقليدية.

يرى مخرجو الأغاني المصورة أن هناك سبباً وراء هذا الفصام الثقافي، وهو أن هذه الأغاني تتوجه إلى شباب الإنترنت، وهؤلاء الذين لا يفكرون كثيراً في الثقافة العربية، دعك من الشباب الذين يعيشون في دول ذات تأثير استعماري ثقافي جلي، مثل لبنان والمغرب، فيما أضاف أشرف محمود متأملاً وقائلاً إن «بعض النساء والفتيات العربيات من الشرائح الدنيا للطبقة الوسطى ذات المستوى المعيشي المتواضع هذه الأيام يحاكين شكل نساء وفتيات الطبقات الراقية اقتصادياً واجتماعياً، فهن يشربن الخمور ويدخنّ المخدرات ويذهبن للديسكوهات ويمارسن الجنس خارج إطار الزواج، وبعد ذلك يعدن إلى أحيائهن الفقيرة بأزقتها الضيقة القذرة، وهن يلبسن الحجاب ويتصرفن بشكل محترم»(٥١).

ويبلغ الفصام الثقافي ذروته عندما يقول المخرج وجيه أحمد في ما يشبه الاعتراف: «أحياناً أشعر بأنني أودّ لو أنني لا أفعل ما أفعله.. فأنا غير سعيد من الناحية الدينية لأني أركز في المونتاج على أكثر الأجزاء إثارة في جسد العارضات. لكنّي كنت أريد أن يكون لي عمل ودخل جيد... ولذلك أنا وجماعة من زملائي المخرجين جلسنا في مقرئة قرآن مع أحد الشيوخ ربما لإحساسنا بأن أموالنا لم تأت من مصدر حلال بالكامل»(٥٢).

وربما أضيف إلى مفهوم «الفصام الثقافي» الذي أسسه جاك لاكان مفهوم «الإحساس بالدونية»، فصانعو الأغاني المصوّرة العربية المعاصرة لا يكتفون بمحاكاة وتقليد الأغاني الغربية، ولكنهم يدعون المخرجين ومدراء التصوير

(٥١) مقابلة مع المخرج أشرف محمود.

(٥٢) مقابلة مع المخرج وجيه أحمد.

الأجانب للعمل معهم. فالمخرج الأمريكي بيتر جوسلنغ الذي أخرج بعض الأغاني لفرقة «Backstreet Boys» هو الذي أخرج أغنية عمرو دياب «أنا عايش ومش عايش»، والمخرج الفرنسي فيليب غوتييه هو الذي أخرج أغنية «فينه» للمطرب هشام عباس، ومدير التصوير البريطاني جوزيف ألكسندر عمل في عدد من الأغاني المصوّرة العربية مثل أغنية «لعبتك» للمغني السوري مجد القاسم.

ويعتبر أحمد المهدي هذه الظاهرة نتاجاً لتأثير الشركات المتعددة الجنسيات العاملة في مجال الإعلان، والتي كانت البادئة في الاستعانة بأطقم أجنبية، بينما يؤمن شريف صبري بأن مدراء التصوير المصريين قد يكونون ممتازين في مشهد أو أكثر، ولكن ليس في كلّ أعمالهم، لأنهم يفتقدون النظام والانضباط، ولذلك نستعين بمدراء تصوير أجانب. وللأسف هذا ما يحدث في قطاعات كثيرة من حياتنا، فمدينة الإسكندرية تتولى النظافة فيها شركة فرنسية.

ويخرج محسن أحمد بعضاً من غضبه قائلاً إن «المخرجين ومدراء التصوير الأجانب يشعرون بحرية في طلب أي ميزانية للعمل خلافاً لنظرائهم من العرب... لماذا؟ أتصور لأن لهم عيوناً زرقاء وشعراً أشقر. أنا لا أحمل تحيزاً تجاه هؤلاء الأجانب، وأتصور أننا يجب أن نتعلم الجديد منهم، ولكني أعترض على وجودهم الطاغي واحتكارهم عناصر الإنتاج، وولع المنتجين بهم».

سادساً: الإسلام وأدوار النوع: هل ثقافتنا دائرة مغلقة؟

حتّى يكتمل تحليلنا للأغاني المصوّرة العربية المعاصرة، من الموضوعي أن نذكر أن هذه التصدّعات التي تعانيها ثقافتنا العربية الإسلامية في هذه المرحلة حتّى وصل الأمر بها إلى الجنوح إلى «الفصام الثقافي» تحدث ليس فقط بسبب ضغوط العولمة، ولكن أيضاً بسبب الماهية العميقة للثقافة العربية، والتي تجد تجلياتها في الأفكار الإسلامية، ولا سيّما تجاه المرأة.

ليس هذا فقط، ولكن يمكننا القول إن الأوضاع الاقتصادية الاجتماعية في المجتمعات العربية أدت من قديم دوراً حيوياً في تشكيل عالم الغناء العربي.

وتاريخياً كان هناك ثلاثة اتجاهات سائدة في الغناء العربي يمكن ملاحظتها: الاتجاه **الأوّل** اتجاه سلطوي فيه يكون الغناء من أجل إمتاع الخلفاء والسلاطين والطبقات الاجتماعية الموسرة، ومن أجل تثبيط همم الجماهير في مواجهة أعدائها، وكانت الكلمات المعبرة عن الفحشاء والمجون ومعاقرة الخمر واضحة

في الغناء الذي يخدم الطبقات الغنية على الرغم من مخالفة هذه المنكرات للشريعة الإسلامية.

وهذا يفسر لماذا تعتبر الأغاني المصوّرة العاطفية أو الرومانسية هي الاتجاه السائد الحالي في عالم الأغاني المصوّرة العربية معبرة عن أحوال الحب المتعددة من حنين للقاء الحبيب إلى مواعدته ورؤيته، ومن هجرانه لخيانته عهد الهوى إلى البحث عن حبيب مخلص، إلى آخر هذه المعاني المرتبطة بالحب بين الرجل والمرأة. ولما كانت الأغاني المصوّرة العربية لا تستطيع في الأغلب استخدام لغة نابية أو فاحشة ـ رغم تسرب بعض الأغاني الموحية كلماتها جنسياً ـ فقد تكلفت الصور لتحقق المعادل الموضوعي البصري للكلمات كي تستثير الجماهير جنسياً سواء للطبقات العليا أو الناس العاديين.

ولا نستطيع أن نفسر اتجاهات الشعوب العربية الإسلامية نحو الغناء العاطفي من دون فهم موقف الفكر الإسلامي من هذا النوع من الغناء، إذ يرى أحد الدارسين أن «من الواضح من التاريخ الإسلامي أن اتخاذ الغناء كصناعة، أي كمهنة، كان يتناسب عكسياً مع مدى سيادة تطبيق الشريعة الإسلامية، فقد عرفت فترات التسامح أو التساهل الدينية تشجيعاً للغناء والموسيقى، وكلما كان الفرد متساهلاً في التمسك بالشريعة الإسلامية كان أرستقراطياً محباً للغناء»[٥٣].

إن الغناء العربي ارتبط منذ نشأته بالتعبير عن الملذات الحسية على عكس الغناء الغربي الذي ارتبطت نشأته بالإنشاد الديني التقليدي في الكنائس.

إن عدداً كبيراً من المغنيات العربيات المعاصرات يمثلن نسخ القرن الحادي والعشرين من الرقيق الأبيض الفاخر في القرون الوسطى العربية، فمغنيات مثل نانسي عجرم وهيفاء وهبي وإليسا وعدد كبير من المغنيات اللبنانيات والمصريات، فضلاً عن «العارضات» اللاتي يرقصن في هذه الأغاني المصوّرة يظهرن فيها بملابس ساخنة مثيرة.

والكثيرات منهن بدأن حياتهن المهنية كعارضات في مجال الإعلان. وقد أباحت القنوات الفضائية الخاصة إذاعة العديد من الأغاني المصوّرة التي لا يمكن أن تذيعها القنوات الحكومية التي تديرها الدولة. وفي السنوات القليلة الماضية

---

(٥٣) أمين جاسم، «إشكاليات العلاقة بين السياسة والغناء في الحياة العربية،» **الفكر العربي المعاصر**، السنة ٣٩، العدد ١ (حزيران/ يونيو ١٩٨٦).

صدرت توجيهات حكومية إلى الرقباء على المضامين المقدمة في التليفزيون المصري بحذف المشاهد الخلاعية التي تظهر فيها راقصات نصف عارية من الأغاني المصوّرة في هذه القنوات الحكومية[٥٤].

ويمكننا أيضاً أن نعدد أغاني مصوّرة عربية كثيرة يظهر فيها رقص جماعي من الجنسين، فالمغني السعودي راشد الماجد له أغنية «مشكلني حبك»، والمغني المصري عمرو دياب له أغنية «حبيبي ولا على باله»، وكذلك المصري إيهاب توفيق بأغنيته «الله عليك يا سيدي». وهذه مجرد أمثلة قليلة من قائمة قد تطول، والسبب هو أن المخرجين يحاولون أن يرضوا أذواق الجيل العربي الجديد الموصوف بكلمة مصرية عامية بأنه «روش»، فهؤلاء يرون ـ على حدّ تعبير المخرج أشرف محمود ـ الثقافة العربية الإسلامية أكثر ميلاً إلى الحزن والشجن، فثقافتنا ثقافة جنائزية تحفل بالحزن والألم، ولذا كانت للثقافة المنشرحة ميزة علينا.

ويذكر المخرج محسن أحمد موضحاً حذره في تصوير مشاهد إحدى الأغنيات بقوله: «في أغنية «الله عليك يا سيدي» كنت أراعي ألا يذكر لفظ الجلالة (الله) متواكباً مع أجساد الفتيات اللبنانيات المثيرات اللاتي كنّ يرقصن في هذه الأغنية، بل كنت أوقف التصوير وأطلب منهن تغطية بطونهن العارية»، وهو الأمر الذي يعكس في تصوري أزمة هوية.

إن لبنان يمثل في الوطن العربي الدولة الطليعية (Avant-garde) التي تختبر مدى السماح والقبول الجماهيري للأغاني الساخنة إلى الدرجة التي قرر فيها أحد المخرجين أن «لبنان لديه اتجاه ليبرالي حرّ نتيجة للتعددية المذهبية فيه. والوطن العربي يعتبر راكداً مقارنة بلبنان الذي هو دولة لها اتجاهات رائدة جديدة في كلّ شيء»[٥٥]. وأضاف آخر: «بالنسبة إلى المسلمين في لبنان، فإن الإسلام لا يمثل لهم الهوية الوحيدة كما يمثل لنا في مصر، ودائماً كانت المرآة التي ينظر اللبنانيون فيها هي الغرب»[٥٦].

وكان هناك ضغطان متعارضان على كاهل المغنين المسلمين تاريخياً: **الأوّل** هو رفض رجال الدين المتزمتين الغناء، **والثاني** هم الجماهير التي تشجع الغناء، ومن

---

(٥٤) طارق رضوان، «هذه الأغاني إباحية وتفسد ذوق الجمهور،» **الأهرام الرياضي** (٢١ آب/ أغسطس ٢٠٠٢).

(٥٥) مقابلة مع المخرج وجيه أحمد.

(٥٦) مقابلة مع المخرج أحمد رفعت.

النخبة السياسية ذات النفوذ التي تشجعهم أيضاً ليس لأسباب اجتماعية أو فنية، ولكن لحبهم للهو والمجون.

وهذا يفسر حقيقة لماذا تبدو هذه الموجه الجديدة من الأغاني المصوّرة بعيدة عن روح الإسلام ولا سيّما في هذه الفترة الحرجة التي تهاجم فيها القوى الغربية البلدان الإسلامية في أفغانستان والعراق، خاصة الولايات المتحدة التي تعطي أيضاً الضوء الأخضر لإسرائيل في ذبح أبناء فلسطين.

وقد نشر أحد أساتذة الجامعات في جريدة **الأهرام المسائي** مقالة ينتقد فيها الموجة الحالية للأغاني المصوّرة المعتمدة على الإغراء الجنسي، مبدياً أسفه على الأخلاقيات المهدورة بقوله: «تخيل أمة شلها اليأس والإحباط عن إصلاح الفوضى الاجتماعية فيها، أمة فقدت قدرتها على العبور من الضعف إلى القوة، ومن التفاهة إلى الجدية، ومن الانحراف إلى الاتزان والاستقامة. تخيل ذلك وأسال نفسك: ماذا بقي في وعيها إلا الدمار والعدم؟ فهؤلاء الذين يبيعون ضمير أمتهم وأخلاقها لقاء المال والجاه، لا بُدَّ من أن يعدموا في ميدان عام ولو كانوا كثيرين، فلا بُدَّ من دفنهم أحياء في مقابر جماعية في الصحراء والجبال وصبّ الزيت المغلي على رؤوسهم جزاء وفاقاً لتدمير أخلاق الأمة وطهارتها»[٥٧].

والاتجاه **الثاني** الكبير للغناء في الثقافة العربية الإسلامية يتوجه إلى «الجماهير المعذبة الحزينة المحرومة من مشاركة الثروة والسلطة أو حتّى التغلب على الظلم الاجتماعي، فالغناء العربي يركز على المرأة وجمالها كتعويض للحرمان من الحب، في عالم تغيب عنه كرامة العيش، وكرامة العلاقة الحقيقية، وكرامة حقوق الإنسان»[٥٨].

ولم يكن الغناء العربي صيحة احتجاجية ضدّ الظلم الاجتماعي، بل رفع المغنون الشعبيون ـ خاصة من الطبقات الدنيا ـ أكف الضراعة إلى الله سبحانه وتعالى كي ينتقم من الطغاة الظالمين الذين سلبوهم رزقهم أو وقفوا في سبيل علاقة حبّ بريئة. وكانت هذه الأغنيات المشبعة بالأسى والحزن منتشرة ذائعة تجذب المقهورين والمحرومين لسماعها سواء من الدهماء أو حتّى من الطبقات الفقيرة المتعلمة.

---

(٥٧) مجدي إبراهيم، «صرخة الإنقاذ ضمير وأخلاق الأمة،» **الأهرام المسائي**، ٣٠/ ٨/ ٢٠٠٣.

(٥٨) جاسم، «إشكاليات العلاقة بين السياسة والغناء في الحياة العربية».

وقد استمر هذا الاتجاه حتى ما بعد مرحلة الاستعمار. فالمدن العربية الجديدة لم تتحول لتكون مثل نظيراتها الغربية، فالأخيرة هي مدن النعيم الحداثي الذي حقق الرفاهية المادية والتعددية الثقافية، وهي مدن مستندة إلى إنجازات البرجوازية على حين امتلأت المدن العربية التي قلدت الغرب في شكلها بالأسواق الاستهلاكية والحانات والملاهي الليلية، وأيضاً لإمتاع الطبقات القادرة فقط.

إن المدن العربية الجديدة ليست مدناً غربية حداثية، وليست أيضاً المدن الإسلامية القديمة، إذ اعتمدت الجديدة في اقتصادها وسياستها وقوانينها أحياناً على البلدان الغربية بشكل لا يعكس الأوضاع الحقيقية في الوطن العربي.

وقد ازدادت المعاني الحسية الخليعة في الأغاني العربية بشكل متناسب مع تضخم المدينة العربية وازدحامها، واختفت معاني الكرم والإخلاص والوفاء والشهامة والحكمة، وجرى استبدالها، وحلت محلّها مشاهد تافهة وسخيفة تثير الغرائز[٥٩]، وهي الحقيقة التي تزيد من تفسخ وتشظي المجتمع العربي.

وهذا ما يقودنا إلى الاتجاه الثاني غير السائد أو القليل التمثيل في الأغاني المصورة العربية المعاصرة، وهي الأغاني المعبرة عن الوعي الاجتماعي.

إن أحد أهم التمثيلات في هذا الاتجاه هو أغنية «بخاف» للمغني المصري حمادة هلال التي تظهر شاباً من الطبقة الوسطى المصرية يشكو انعدام الوفاء والصفاء من حياته، الأمر الذي جعله خائفاً من كلّ شيء محيط به، وقد أظهرت النصوص البصرية الفيديوية التي صاحبت الأغنية مشاهد لمساجد تراثية بمآذنها وقبابها.

وفي تصوري أن هذه الأغنية المصوّرة عبّرت عن مأزق أو ورطة الطبقات الوسطى في الوطن العربي وممثلته مصر في هذه الأغنية. وإذا افترضنا أن الطبقة الوسطى هي المعبرة حقيقة عن آمال الأمة وآلامها، والمعبرة عن قوة الأمة أو ضعفها، فإن هذه الأغنية تعبّر عن حزن ثقافة بأسرها.

وإذا أردنا إعطاء أمثلة أخرى على هذا الاتجاه، فالمغنية اللبنانية تانيا صالح لها أغنية مصوّرة بعنوان «بلا ما نسميه» تنتقد فيها الآباء والأمهات المشغولين عن

---

(٥٩) المصدر نفسه.

أبنائهم بأعباء الحياة إلى درجة انحراف هؤلاء الأبناء، والمغنى المصري مالك ميمو في أغنيته «We do not care» يهاجم رجال الأعمال في الوطن العربي الذين يستغلون العاملين الفقراء ويغسلون أموالهم التي أتتهم من تجارة المخدرات.

ويبقى لنا الاتجاه **الثالث**، وهو اتجاه غير سائد قليل التمثيل أيضاً في الأغاني المصوّرة العربية المعاصرة، وهي الأغاني المعبرة عن الوعي السياسي.

والمغني الشعبي المصري شعبان عبد الرحيم هو مثال واضح على هذا الاتجاه بأغانيه ذات المعاني الصريحة والموسيقى الساذجة، ومنها على سبيل المثال «بكره إسرائيل»، و«الضرب في العراق»، وقد اشترك مغن مصري جديد هو أحمد فوزي مع مغنية مصرية ناشئة هي جيرا في دويتو مصور بعنوان «لا يا شارون» يدينان فيها وحشية رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق بحق الفلسطينيين.

ولكن ذلك لا يعني أن الطبقات الوسطى في الوطن العربي لا تشاهد الأغاني المصورة العاطفية، ولكنهم يشاهدونها كتعويض فقط عن الحرمان من التمتع بمباهج هذا العالم، فهذه الأغاني تخدرهم كالحلم.

وأياً ما كانت الأجواء التي تذاع فيها هذه الأغاني، فهي متفردة بحق لأنها تحاكي الأحلام والخيالات، على عكس البرامج الأخرى التي ترتبط بأحداث عالم الواقع. وقد لاحظت الباحثة مارثا كيدر (Kider) خمس مشابهات قوية بين الأحلام والأغاني المصورة هي:

١ ـ إمكانية الوصول إليها من دون انقطاع، فالأغاني المصوّرة تذاع على مدار الساعة في القنوات المتخصصة في ما يشبه إمكانية نوم الناس كي يحلمون أو على الأقل الاستسلام لأحلام اليقظة.

٢ ـ بنيتها العفوية غير المنطقية المعتمدة على البتر المفاجئ للمشاهد كما يحدث في أحلام النوم.

٣ ـ التنقل السريع من مشهد إلى آخر ومن أجواء إلى أخرى.

٤ ـ أحداث متفرقة لا ترتبط على نحو له معنى في كثير من الأحيان.

٥ ـ الاعتماد البنيوي على استعادة الذاكرة لأحداث معينة، فكل من الأغاني المصورة والأحلام تثير مجموعة من الارتباطات المتمركزة حول مشاهد لها طابع عاطفي حار كالحزن والفرح والإثارة الجنسية.

وتكمل الباحثة مارغريت مورس (Morse) هذه الرؤية بقولها إن للأغاني المصورة وللأحلام القدرة على صنع عالم خيالي يتنقل معه المغني (في الأغاني المصورة) والحالم (في الأحلام) من مكان إلى آخر من دون أن تكون هذه الأمكنة مرتبطة بعضها ببعض، وكذلك خروج المغني أو الحالم أحياناً من تفاصيل حلم والاكتفاء بالمشاهدة أو المتابعة لهذه المشاهد[٦٠].

وما تقدّم من تحليل سهل التدليل عليه من واقع الأغاني المصوّرة العربية المعاصرة. ففي أغنية «ويلي» للمطرب السعودي راشد الماجد، يبدأ المطرب أغنيته بمشاهد له وهو يتخيل فتاة جميلة، وفجأة يسقط أسوار ذهبي على صدره، ويظل طوال الأغنية يبحث عن صاحبة الأسوار بين الفتيات الرائعات اللواتي يرقصن حوله في جزيرة إلى أن يجد حبيبته ويأخذها مبحراً بها في قارب قديم بين موجات متلألئة.

وأحياناً يكون الحلم في شكل مشاهدة فيلم مثل أغنية «بيلبقلك» للمطربة اللبنانية نوال الزغبي، وفيها يقفز كادر أمام المطربة ويخبرها بضرورة صنع قطعة من عملة معدنية لإكمال حلمها. ويستخدم المخرجون بعض التقنيات الغرافيكية بمساعدة الكمبيوتر لابتكار هذا العالم الخيالي غير الواقعي.

يؤكّد هذه الحقيقة المخرج وجيه أحمد بقوله «إن حوالى ٨٠ في المئة من الأغاني المصوّرة العربية هدفها الترفيه، وللأغاني المصوّرة تأثير جمالي نابع من الشكل الراقي المتأنق. لذا فهي تساهم في انتعاش أحلام اليقظة»، فيما يرى أشرف محمود أن الأغاني المصوّرة جاءت بثورة تطلعات للوصول إلى أسلوب حياة الطبقات الراقية، وهي تحدر الطبقات المطحونة بالحياة المرفهة والجنس على حدّ سواء.

ولكن الكتّاب والمعلقين العرب على وعي بهذا التأثير المجتمعي، «إذ إن التخيل الفائق يعدّ خطراً جسيماً لأنّه لا يشارك في تجميل الواقع أو تغييره، فالأغاني المصوّرة تقفز فقط خطوة إلى هذا العالم الخيالي الغريب، بينما يظل واقعنا كما هو كالساحر الذي وعد متفرجيه بأن يجعل المسرح يختفي في طرفة عين، وفاجأ الجميع بأن أغمض عينيه»[٦١].

---

(٦٠) Aufderheide, «Music Videos: The Look of the Sound».

(٦١) عبد المنعم، «الأغاني المصورة ونظرية الساحر الذي أخفى المشاهدين».

سابعاً: الأغاني المصوّرة: النموذج العصري لليالي «ألف ليلة وليلة»

إذا تمّ النظر لاستجابات الجماهير العاطفية على مشاهدة الأغاني المصورة بأنها من القوة والتركيز بحيث ينتج منها مستويات من الاستثارة الجنسية، فإن نظرية نقل الاستثارة يمكن تطبيقها بجلاء على الأغاني المصوّرة، إذ يرى زيلمان (Zillmann) أن الاستمتاع بالأغاني المصوّرة يمكن أن يتضاعف إذا تمّ نقل الاستثارة الجنسية إلى المشاهدين، وتؤدي عناصر الأغنية المصوّرة من إيقاعات وألحان ودرجات للصوت، فضلاً عن الكلمات والصور، دوراً تفاعلياً لإحداث ردود أفعال استثارية.

وفي تصوري، أن الأغاني المصوّرة العربية المعاصرة بعناصرها الاستثارية تشبع أحلام اليقظة لدى جموع الجماهير العربية كما كانت تفعل حكايات «ألف ليلة وليلة» في العصور الوسطى... فلا شيء تغير في الوطن العربي في هذا الصدد، فالمجتمع العربي هو ككل المجتمعات التي يحكمها نظام طبقي ذكوري يوجد فيه فروق طبقية هائلة، فالحب والجنس والحرية الجنسية والترخيص الممنوح لحياة ممتعة، كلّ هذه الأشياء كانت وما زالت في استطاعة أقلية محدودة للغاية، أما الأغلبية فكان وما زال مقدور عليها أن تتقلب على فراش من الشوك، مضحية ومستكينة تحت أحمال من التقاليد والشرائع والأعراف التي تحرم الجميع من الجنس إلا هؤلاء القادرين على دفع ثمنه»[٦٢].

وتفسر لنا الحقائق المريرة المخيفة في الوطن العربي، كارتفاع سنّ الزواج وزيادة العنوسة في ظلّ أزمات اقتصادية لا ترحم في الدول المكدسة بالسكان في مصر وسوريا والمغرب، الولع بمشاهدة الأغاني المصوّرة، كما فعلت هذه الجماهير في عصور سابقة من استماع إلى قصص واستمتاع بحكايات «ألف ليلة وليلة» النابضة بخلجات النساء الجميلات وإغراء الجنس.

وهذا الإقبال العارم على مشاهدة «الفيديو كليب»، وهو الاسم الشائع للأغاني المصوّرة في الوطن العربي يثير عالماً من الخيالات المحتدمة يعوض الجماهير العربية بأوهام تمنحهم ما لا يمنحهم الواقع، إذ إن معظم هذه الأغاني المصوّرة تتناول موضوعات عاطفية. ولذا فهي مشبعة بالصور التي تنسج شبكة

---

(٦٢) N. Al -Saadawi, «Love and Sex in the Life of the Arab,» in: Terence Brunk [et al.], *Literacies: Reading, Writing, Interpretation* (New York: Norton, 1997).

من الأحاسيس الاستثارية التي يصنعها الخيال وأحلام اليقظة.

هذه الصور ـ خاصة بالنسبة إلى الشباب ـ رائعة وجذابة، بيد أنّها لا تتوافق مع القواعد الأخلاقية والشرائع الدينية التي تهتز بشدة الآن في المجتمع. لذا فهي تثير تساؤلات قلقة حول ماهية الخير والشر، والشرعي وغير الشرعي، والمسموح وغير المسموح.

من خلال الزواج فقط يمكن للعربي المسلم العادي أن يشبع غريزته الجنسية، وهؤلاء هم الأغلبية المحرومة من أن تحصل على وظائف ذات مصالح مشتبكة مع الطبقة الرأسمالية العابرة القومية، وحتّى الزواج أصبح بعيد المنال للأغلبية في سنّ مناسبة في ظلّ شرائع تعتبر ممارسة العادة السرية شراً، والزنا جرماً أكبر، في الوقت الذي ينظر إلى إغراءات المرأة على أنّها خطر مسيطر على المجتمع ومصدر للدمار.

ولذا، فإن المجتمع العربي يشهد هذه الأيام موجة محافظة جديدة (Neo-Conservatism) مدفوعة بصراع ثقافي وقيمي، وهذه النزعة المحافظة ترى أن الرجال يجب أن يحموا أنفسهم شرّ فتن النساء، كما يجب عليهم أن يحموا نساءهم من الذئاب الجائعة في المجتمع. ولذا فالأفضل للمرأة أن تستقر في بيتها درءاً لِكُلّ سوء يمكن أن يأتيها من خارج بيتها، وإذا اقتضى الأمر أن تخرج فيجب أن تغطي جسدها وتخفي زينتها وتحافظ على عفتها.

وهذا الاتجاه المجتمعي الجديد ربما يعطي دليلاً على المقولة النظرية التي ترى أن الثقافة العربية الإسلامية تدور حول دائرة مغلقة من القيم، إذ إن هذه الثقافة تحاكم أفعال البشر في الأغلب بثنائية الشرف والعار.

ويرى برايس ـ جونز أن هذه الثنائية الشرف ـ العار لها جذورها في المجتمع العربي القبلي، وعندما جاء الإسلام استطاعت أن تستمر في المجتمع عندما وفقت نفسها مع الشريعة الإسلامية، فحيازة الشرف والعزة والكرامة وتجنب العار والذل والمهانة هي مفاتيح تحرّك من ينتمي إلى هذه الثقافة. وتوضح وتفسر تصرفاته في الماضي والحاضر على حدّ سواء... وهي إذ تشيع في المجتمع تؤجج صراعات القوة فيه من القمة إلى القاع، وتعوق وجود أنواع من التطبيع الاجتماعي للعلاقات الإنسانية[٦٣].

(٦٣) David Pryce-Jones, *The Closed Circle: An Interpretation of the Arabs* (New York: Harper & Row, 1989).

ولذا، فإن المؤلّف يرى أن الصور الحالية للأغاني المصوّرة العربية تعتبر مشينة وفاضحة ومعيبة للعربي المسلم العادي، لأنها تكسر القواعد التقليدية لأدوار النوع، خاصة بالنسبة إلى النساء. ولذا فمن المرجح أن يترتب عليها ارتداد إلى الدائرة الثقافية المغلقة ورفض التأثيرات الثقافية الغربية حتّى تلك التي تحتاج اليها المجتمعات العربية، كالديمقراطية وحقوق الإنسان.

وربما يدعم تصوري السابق هذا النوع من الإحياء الديني والقومي الذي تزامن مع اندلاع الانتفاضة الفلسطينية في أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٠، وبدء الحرب الأنغلو ـ أمريكية على العراق في آذار/ مارس ٢٠٠٣، والغضب الذي اجتاح العالم العربي الإسلامي بعد نشر الرسوم المسيئة للرسول (ﷺ) في صحيفة دانمركية في تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠٠٥، والحرب الإسرائيلية على لبنان في تموز/ يوليو ٢٠٠٦، وبعد تعليقات بابا الفاتيكان بنديكت السادس عشر غير الدبلوماسية على الإسلام في أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٦.

ويأتي نجاح الأغاني المصوّرة العربية حتّى الآن وبهذه الكيفية المتصاعدة لأن هذه الأغاني تقدّم للشباب، ليس فقط مساحة تعبير لهم في المجتمع، ولكن مساحة لعالم بديل، سبباً لحياتهم على الرغم من سيل الأخبار والتقارير الباعثة على التشاؤم من عالم على وشك الانهيار أو الدمار.

علاوة على ذلك، فإن التحليلات السابقة تفسر ـ عرقياً وثقافياً ـ استعانة المخرجين بعارضات وراقصات أجنبيات في أغانيهم المصورة، فيوضح شريف صبري أن «الفتيات المصريات لسن جميلات بدرجة كبيرة، وبشرتهن في أحيان كثيرة فيها عيوب، وما زلن يرين في العمل الفني عيباً اجتماعياً، وأتمنى أن يكون لي دور في التخلص من هذه النظرة المتخلفة».

ويصور الأديب العظيم الراحل نجيب محفوظ، كيف يحمل المسلم العادي داخله صراعاً مع حقائق الحياة الحداثية وما بعد الحداثية: «فالحياة تحمله في تيارها ناسياً إحباطاته لبعض الوقت بمشاهدة وسائل الإعلام حتّى يجيء يوم من أيام الجمعة يسمع فيها خطبة الإمام في الصلاة الجامعة، أو يوم يقرأ فيه الصفحة الدينية في جريدته المفضلة، فتعاوده إحباطاته الممتزجة بالمخاوف والشكوك. وهو يرى نفسه في هذا العالم وقد ابتلي بنوع من الشخصية المزدوجة، فنصف منه يؤمن بالله ويصلي ويصوم ويحج، ونصفه الآخر يدرك أن قيمه الأصلية لم تعد ذات جدوى في البنوك والمحاكم والشوارع، وأمام وسائل الإعلام، وفي السينما

والمسرح، وأمام شاشة التليفزيون. هذا الخوف والشك يأخذ شكل سؤال عميق ومستحيل الإجابة:

إذا سلمنا بأن إحساس المسلم بنفسه وبثقافته لا يمكن أن يساعده على التغيير حتى ولو تعرض للتأثيرات الغربية... فما الذي خسره؟ وما الذي جناه؟![٦٤].

يجد المسلم الراحة والعزاء في الرجوع إلى قيم دائرته الثقافية المغلقة، متذكراً أمجاد الماضي التليد التي تعوضه عن وضع المسلمين المهين اليوم في العالم، وتتيح له طريقاً مريحاً للهرب من أعباء الحاضر وتحديات المستقبل.

وفي تصوري أن الأقلية الموسرة المتغربة في المجتمع العربي ستستمر في حالة من الفصام الثقافي، بينما ستعود جموع الجماهير الفقيرة المحرومة إلى دائرتها الثقافية المغلقة، وتحليل الأغاني المصوّرة العربية يعكس بجلاء هاتين الحقيقتين.

منتدى سور الأزبكية
www.books4all.net

(٦٤) المصدر نفسه.

الفصل الثالث

الاقتصـاد السياسـي لثقافـة الصـورة
العارضات الفائقات النجومية نموذجاً

«العارضات هن أدوات للإجبار الاجتماعي صنعتها الرأسمالية لتروّج لأسطورة الجمال عبر وسائل الإعلام»(*).

ناعومي وولف

تمهيـــد

السوبر موديل هي عارضة الأزياء الشهيرة التي يكثر الطلب عليها، وهي المانيكان الفائقة الحسن التي يعرفها الجمهور أكثر من غيرها، والتي تظهر مجاورة للسلع المعلن عنها أو الخدمات المروّج لها، وهي المتهادية نحو الطريق الملكي بعد ذلك لنجومية الغناء والسينما والتليفزيون.

كيف احتلت مجموعة من الفتيات الجميلات هذه المكانة في المجتمع الغربي، وما سبب هذه النجومية التي تصنعها وسائل الإعلام، وما المعنى الثقافي الرمزي لظهور الجسد والولع به على هذا النحو؟ وكيف فارقت ثقافة الصورة العقل لتحول الجسد إلى معبودها الأوحد؟!

إن جذور ظاهرة العارضة أو المانيكان أو الموديل موغلة في القدم، ولكنها بلا شكّ مرتبطة أشد الارتباط بوسائل الاتصال المرئية، فمنذ فجر التاريخ وجد الرسامون والنحاتون والفنانون بصفة عامة أن وجود عارضة أمامهم يأتي بنتائج أفضل مما لو رسموا أو نحتوا فقط من وحي الذاكرة.

وكانت هناك علامات تاريخية في التصوير والرسم تضاعف فيها الاهتمام بالعارضات وبالجسد عموماً، على سبيل المثال فترة الإحياء الأوروبي أو «الرنيسانس»، واختراع المطبعة في القرن الخامس عشر التي طورت حفر ونقش

(*) Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used against Women* (New York: W. Morrow, 1991).

الصور على الكليشيهات، ومجيء القرن التاسع عشر بالطابعة البخارية وكاميرا التصوير وطباعة الألوان والسينما، ثمّ القرن العشرين بمخترعاته المذهلة: التليفزيون والكمبيوتر.

وبازدياد عدد وسائل الإعلام التي تحتفي بالصورة زاد الطلب على المضمون المرئي الذي يمثل من وجهة نظر بعض الفلاسفة ولع الجنس البشري النرجسي بـ «الصورة البشرية»، وبتعبيد تكنولوجيا الاتصال الطريق أمام ثقافة الصورة المعاصرة، زاد ليس فقط الطلب على العارضات، ولكن الاهتمام بهن بصورة هائلة.

ولكن ازدياد عدد العارضات لا يحكي القصة كلها... ففي الماضي كان هناك نوعان من العارضات أو الموديلات: **النوع الأوّل** هو الشخص الشهير أصلاً، والذي يتم اختياره كعارض أو كعارضة نتيجة لهذه الشهرة. في هذه الحالة، فإن تصوير هذا «المثال» يزيد من شهرة الفرد، ولكن لا يصنع هذه الشهرة من الأساس.

والنوع الثاني هو الموديل المجهول أو المجهولة الذي يتم اختياره على أساس الشكل فقط كي يؤدي دوراً درامياً عندما تكون صورة الشخصية غير معروفة (مثل شخصيات الأنبياء والرسل في السينما الغربية)، إذ يبقى العارض أو العارضة من دون اسم، بل مجرد صورة معبرة[1].

أما الآن فقد جاء **النوع الثالث**، السوبر موديل...

في هذه الحالة تبدأ العارضة من نقطة مجهولة للجميع لتصعد ـ عبر فقط أدائها كعارضة ـ إلى قمة الشهرة المهنية، فأسماء مثل: سيندي كراوفورد، وناعومي كامبل، وكلوديا شيفر، وكات موس، وفانديلا، وإيلي ماكفرسون) وغيرهن الكثيرات يأخذن أماكنهن بجدارة إلى جانب نجوم الغناء والتليفزيون والسينما والرياضة، وإلى جانب القادة السياسيين ورجال الأعمال.

لقد جهزت تكنولوجيا الإعلام المرئي خشبة المسرح للسوبر موديل، وقدمت «النزعة التجارية» لوسائل الإعلام إشارة البدء كي تعزف السوبر موديل معزوفتها الخاصة.

---

(١) Robin Andersen and Lance Strate, eds., *Critical Studies in Media Commercialism* (New York: Oxford University Press, 2000), pp. 204-211.

تستخدم العارضات في سياقات مختلفة، ولكن السياق الأبرز هو عرض وترويج الملابس وأدوات التجميل وكافة السلع والخدمات المرتبطة بتحسين شكل الفرد، ولكن الأمر ليس بهذه السهولة، فإذا كانت الأزياء تعنى بالشكل، فإنها تعنى بالمال أيضاً، فصناعة الأزياء كما يرى إيوين (Ewen) ارتبطت على نحو تاريخي بصعود الثقافة الاستهلاكية[٢].

إن مبيعات الأزياء تعتمد على الإعلان والترويج لإقناع المستهلكين كي يبدو سلعاً عملية وظيفية بشكل منتظم، وذلك لأسباب رمزية خاصة بالثقافة، ولما كانت صناعة الأزياء هي المثل المحتذى للاستهلاك المستتر، فإن النساء على نحو تقليدي خدمن هدفاً مزدوجاً: فهن مستهلكات للأزياء من ناحية، ومن ناحية أخرى هن سلع مستترة للبيع الرمزي الذي يشبع متعة النظر للرجال.

وعلى نحو مشابه، فإن عارضات الأزياء هن أناس انقطعن للترويج لسلع مثل الفساتين والإكسسوارات وأدوات التجميل، وهن في الوقت نفسه سلع تباع وتشترى، ويزيد الطلب عليها أو يقل، كما أنهن منتجات يُعلنّ عنها، ولذلك يمكن أن نتتبع نشأة وتطور السوبر موديل من التغيرات التي حدثت في إعلانات الأزياء منذ ستينيات القرن العشرين وحتى مطلع القرن الحادي والعشرين.

أولاً: من مشجب المعاطف إلى السوبر موديل

ركزت إعلانات الستينيات على المنتج، وعلى الملابس التي قللت من دور المانيكان وأخفتها وراء البذلات النسائية و«التاييرات» الفضفاضة، فضلاً عن القبعات والقفازات، وتقدّم ليزلي رابين مثالاً على هذه «الموضات» ـ التي تنحو إلى الإخفاء والاستتار بالمعايير الغربية ـ بشخصية جاكلين كيندي ببذلاتها وفساتينها المهندمة المتأنقة التي تلفها روح رسمية جادة.

وجاء الاستثناء الوحيد ضمن عارضات الستينيات في الولايات المتحدة متمثلاً في العارضة تويغي (Twiggy) التي كان ظهورها متزامناً مع موضة التنورات والفساتين القصيرة التي كانت علماً على الثقافة المضادة في بريطانيا، والتي تمّ نقلها إلى الولايات المتحدة بداية من عام ١٩٦٧، وقد ركزت ملابس تويغي على إبراز

(٢) Stuart Ewen, *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture* (New York: Basic Books, 1988), pp. 41-45.

نحافتها غير المعتادة التي جعلتها متميزة وسط عارضات هذه الفترة.

هذا المنحى «الاختصاري» في الأزياء الذي تمّ تطبيقه على أزياء الستينيات والسبعينيات في الغرب عامة، وفي الولايات المتحدة خاصة، عمل على تغريب جو عرض الأزياء عن الواقع، إذ كان لدى المعلنين فكرة أنّه كلّما ابتعدت الأزياء عن المألوف، فضلاً عن بيئة التصوير وغيرها من العناصر المساعدة، أدرك الجمهور المستهدف الفتاة على أنّها «مانيكان» أكثر من كونها فرداً عادياً يمكن تذكره ومقابلته في الواقع.

وشهدت السبعينيات تغيراً طفيفاً آخر يتمثل في كون الأزياء أصبحت أكثر كشفاً لمساحات أكبر من الجسد البشري، فضلاً عن الأزياء الموضحة والمبرزة لتفاصيل الجسد وتضاريسه. وإذ بدأت صور الإعلانات تركز على جسد العارضة، بدأ الاهتمام يزداد بحجمها وقياسات جسدها، وأضحى الجسد هو المجتذب الأوّل لاهتمامات مصوري الإعلانات عوضاً عن الملابس ذاتها في مراحل سابقة، وهو الأمر الذي أفضى إلى توضيح الفوارق ما بين عارضة وأخرى، وهو الاقتراب المبتعد عن المنحى القديم الذي يراها فقط كمشجب «تعلق» عليه الملابس والأزياء الجديدة[٣].

وارتفعت تبعاً لذلك مكانة العارضة، وهي المكانة التي تزامنت مع استخدام اللقطات المقربة الموضحة للوجه المميز لِكُلّ عارضة، وكذا التركيز على لقطات العارضات وهن يسرن على ممرات المسارح المجهزة لعرض الأزياء، الأمر الذي جعل جماهير المشاهدين والقراء يدركون تلك الفتيات على أنهن محترفات ومتخصصات في شيء يفعلنه، بدلاً من إدراك مهنة عرض الأزياء على أنّها مهنة لا تحتاج إلى أي تأهيل يذكر.

كلّ هذه الأمور مجتمعة عجلت بفصم العلاقة الوظيفية ما بين العارضة والأزياء التي ترتديها، ونحت بها إلى إيضاح البعد الجمالي الرمزي، وهو الأمر الذي تعمق مع تغير نصوص الإعلان لجعلها أكثر روائية، فتبدو وكأنها تحكي قصة، فتم التركيز على تفاصيل الأماكن التي تصور فيها الإعلانات، ودخلت عناصر أخرى مثل الرجال الذين يظهرون إلى جانب العارضات كجزء من حبكة القصة.

---

(٣) L. Rabine, «A Woman's Two Bodies: Fashion Magazines, Consumerism and Feminism,» in: Shari Benstock and Suzanne Ferriss, eds., *On Fashion* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994), pp. 59-74.

هذا الاهتمام الموجه إلى عناصر خارجة عن إطار «المنتج» المعلن عنه كان دليلاً على ظهور أشكال جديدة من النجومية التجارية، فخلال السبعينيات ظهر رالف لورين مصمم الأزياء الشهير في إعلان من إعلانات أزيائه، كجزء من حملة ضخمة كانت السبب في هذا السحر والغموض الذي أحاط بشخصيته، والذي جعله واحداً من أكثر المصممين شهرة. وقالت بعض سطور الدعاية المصاحبة للحملة إن الجمهور لم يرد أن يشاهد الملابس، ولكنه أراد أن يشاهد المصمم الذي ابتكر أسلوب الحياة (Life Style) الذي تمثله هذه الأزياء.

وما فعله رالف لورين بالنسبة إلى المصممين، فعلته شيريل تيغز (Tiegs) بالنسبة إلى العارضات، وكان إنجازها الكبير عندما وافقت على ظهور بعض صور لها في مجلة **الرياضة المصورة** عام ١٩٧٨، وهي ترتدي ثوب استحمام من خامة تماثل شبكة الصيد بحيث ترى تفاصيل جسدها من خلاله.

كانت الصور لا تختلف كثيراً عما يتم نشره في مجلة **بلاي بوي** العارية، ولكن تيغز ـ بوعي السياسي الذي يريد توسيع دائرته الانتخابية ـ وافقت على أن تظهر كذلك في مجلة «محترمة» حتّى تبدو وكأنها مثل الفتاة العادية في الجوار، فالفتيات العاديات لا يظهرن في **بلاي بوي**، وهو ما صعد بشهرة تيغز إلى أفق غير مسبوق بالنسبة إلى عارضة، وأهلها للظهور على غلاف مجلة **تايم** عام ١٩٧٨، وهو العدد الذي حقق ثاني أفضل مبيعات في العام ذاته، وتخطاه فقط العدد الذي نشر تفاصيل الانتحار الجماعي في جونس تاون، ولكن عدد تيغز بدوره تخطى الأعداد التي كان غلافها يحمل صور: الملاكم محمد علي كلاي، والمغني جون ترافولتا، والبابا يوحنا بولس الأوّل.

لقد كان عنوان الغلاف المصاحب لصورة شيريل تيغز هو «وجه مشهور أصبح له الآن اسم»، وبتحقيق إدراك الاسم أصبح متاحاً لها الآن أن تختار من بين عشرات المنتجات المعروضة عليها، وكان بعض هذه المنتجات قد تم التوافق على ظهور تيغز إلى جانبه مروّجة له، ولكنها فضلت أن تذهب إلى الكبار من أمثال سلسلة سيرز (Sears) التجارية، وشركة روبوك الرياضية (Roebuck)، ومن ثمّ إطلاق منتجاتها التي تحمل اسمها: تيغز للملابس.

وكما تحول رالف لورين من مصمم إلى موديل، تحولت تيغز من موديل إلى مصممة أزياء عالمية، أي أن كلاً منهما تحول في اتجاه مخالف للآخر، ولكن يجمعهما عالم واحد من النجومية.

كان إنجاز تيغز في نهاية السبعينيات، ولذلك يشار عادة إلى العقد الذي جاء بعد ذلك، عقد الثمانينيّات، على أنّه الفترة التي صعدت فيها السوبر موديل أو المانيكان الفائقة الحسن والشهرة. وخلال عقد الثمانينيّات، استمر الاتجاه نحو ملابس أصغر حجماً وأكثر التصاقاً بالجسد، ونحى المصممون إلى إبراز تيمات «الفتاة الصغيرة» و«الخيال النحيف» (Slender Silhouette)، وازدهرت تبعاً لذلك الأفكار الإعلانية التي لا تربط السلعة بما تعلن عنه ربطاً وثيقاً واضحاً. ومن ثمّ أصبحت العارضات الفائقات الشهرة في أواخر الثمانينيّات هن السلع نفسها التي يتم الإعلان عنها كجزء من الترويج لـ «صورة ذهنية» معينة للمصمم، والتي على هدي تأثيرها يتم اتخاذ قرار الشراء لتحقيق مكانة معينة، وليس لاستخدام الملابس استخداماً وظيفياً ما، وهو الأمر الذي تحقق أيضاً بالترويج للأجواء (Aura) التي يتم فيها تصوير العارضات الفائقات الشهرة[٤].

وعلى سبيل المثال، كانت الحملة الإعلانية لمنتجات المصمم رالف لورين تروّج لأجواء غريبة هي عبارة عن مزيج من أجواء مستعارة من الثلاثينيّات والخمسينيّات والثمانينيّات، وهو المزيج الذي عبّر عنه أكثر من منظّر من منظّري ما بعد الحداثة بلفظ «الباستيش».

وكان الامتداد الزمني لهذه الحملات الترويجية عاملاً حاسماً في رؤية تلك العارضات مرات ومرات، وشهراً في إثر شهر، وربطهن ذهنياً بهذه الأجواء الغريبة المفارقة للواقع. وفي هذه الفترة اشتهرت أسماء مثل: باولينا بوريزكوفا، وكريستي برنكلي، وكانت شهرتهما مرتبطة بـ «ماركة» معينة أكثر من كونها مرتبطة بنوع معين من الملابس أو الأقمشة.

أكملت التسعينيات هذه الاتجاهات المركزة على العارضة والمصمم، وتم ذكر أسماء العارضات بجوار إعلانات الملابس ومستحضرات التجميل، وهو ما أفضى إلى مزيد من الشهرة لهن بحيث جعلهن في مركز الإعلان وليس المنتج أو تفاصيله أو حتّى الأجواء المرتبطة به.

ولم تعد العارضة تمثل طريقة ما للإعلان عن المنتج، بل إنّها أصبحت وجه المنتج.

وفي هذا الإطار شهدت أواسط التسعينيات ظاهرة الاستعانة بنجوم السينما

---

(٤) المصدر نفسه، ص ٧١ ـ ٨١.

والتليفزيون كي يكونوا عارضين وعارضات للأزياء، مثل إعلانات بيت أزياء «دونا كاران» عام ١٩٩٦، والذي استعان بالممثلة كاري أوتس. وهو بيت الأزياء نفسه الذي استعان بكُلّ من ديمي مور وبروس ويليس في حملة إعلانية أخرى، بينما أصبحت ميلاني غريفيث نجمة مستحضرات تجميل ريفلون (Revlon)، وهو الأمر الذي رشح بعض العارضات في ما بعد للاشتراك في أعمال سينمائية وتليفزيونية.

الأكثر إثارة للدهشة هو تسابق دور النشر العالمية الراقية إلى نشر مذكرات العارضات النجمات، وهو الأمر الذي أثار حفيظة الكاتب روبرت ماكروم (McCrum) الصحافي الشهير في جريدة **الغارديان** البريطانية عندما كتب معلقاً ومتأسياً على المستوى الذي بلغته دور النشر: «في الماضي كانت دور النشر تسعى كي تحوز على حقوق طبع كبار الكتّاب العالميين من أمثال غارسيا ماركيز أو جونتر غراس للحاق بمعرض فرانكفورت الدولي، أما الآن فهم يتصارعون ويلهثون وراء الكتب المعلبة السطحية المعنونة بأنها الأكثر مبيعاً، مثل كتاب ناعومي كامبل: **البجعة** الذي كان الكتاب الساخن (Hot Book) لعام ١٩٩٣».

ولم تكن ناعومي كامبل وحدها في ذلك، فقد نشرت كلوديا شيفر مذكراتها عام ١٩٩٥ تحت عنوان: **ذكريات**، وتبعتها كات موس بمذكراتها في العام نفسه، وقد اختارت لها دار النشر العالمية بافيليون (Pavilion). وفي عام ١٩٩٦ ابتكرت سيندي كراوفورد، إحدى نجمات العارضات، فكرة كتاب **التجميل الشخصي** الذي حقق أعلى مبيعات في العام نفسه، والحق أن الناشرين أنفسهم تسابقوا كي يعلنوا للعالم أن المانيكان الفائقة الحسن قد تحرّكت حياتها «حراكاً اجتماعياً» يصنع لها مزيداً من الشهرة والنجومية(٥).

وهذا الوله الجنوني بالعارضات الفائقات الشهرة يبرز أكثر إذا انتقلنا إلى وسيط إعلامي أكثر شهرة من الكتب، ألا وهو الأفلام.

وكأن شهرة العارضات النجمات كانت في حاجة إلى تسجيل وثائقي، ففي عام ١٩٩٦ تمّ استقبال فيلم «السّحاب المفتوح» (Unzipped) بحفاوة، والذي كان عبارة عن تسجيل لموسم كامل لمصمم الأزياء إيزاك مزراحي الذي استضاف

(٥) L. Starate, «The Face of a Thousand Heros: The Impact of Visual Communication Technologies on the Culture Hero,» *New Jersey Journal of Communication*, vol. 3, no. 1 (2001), pp. 26-39.

عدداً من نجمات عرض الأزياء، وفي العام نفسه عرض أشهر وأنجح فيلم عن عارضات الأزياء المشاهير، والذي كان بعنوان «مشية القطة» (Cat Walk)، وهي المشية التي تشتهر بها عارضات الأزياء والتي تمّ تكريسها بالكامل للعارضة كريستي تورلينغتون في جولتها نصف السنوية في كلّ من ميلانو، وباريس، ونيويورك.

وكما ذكرنا، جذب كلّ من السينما والتليفزيون كثيراً من المانيكانات الفائقات الشهرة، فظهرت ناعومي كامبل في أعمال سينمائية مثل: «أغنية ميامي» (١٩٩٥)، و«الفتاة رقم ٦» (١٩٩٦)، وظهرت إيلي ماكفرسون في أعمال أشهرها: «لو سقطت لوسي» (١٩٩٦)، وكذلك أدت سيندي كراوفورد دور البطولة في فيلم «لعبة عادلة» (١٩٩٦).

لم يُضع التليفزيون أيضاً هذه الفرصة، فظهرت العارضات النجمات في كثير من البرامج، بداية من البرامج الحوارية وحتّى سرد أهم اللحظات في حياتهن، وهي البرامج التي تملأ ساعات الإرسال في قنوات مثل: «إي.» (E!). ليس هذا فقط، ولكن قنوات مثل: «سي. إن. إن.» (CNN)، و«إم. تي. في.» (MTV) نجحت في تسويق برامجها عن الأزياء لمعظم محطات الكابل الأمريكية، وهو الأمر الذي حدا الكاتبة جينا بيلافنتي على أن تكتب في مجلة **تايم** أن «عروض الأزياء والاهتمام بالعارضات والمصممين أصبح جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الجماهيرية لوسائل الإعلام».

ولم يقف التدله بجمال العارضات النجمات عند حدّ الكتابة عنهن أو بثّ برامج وأفلام لهن، بل وصل الأمر إلى الغناء لهن! فكانت هناك أغنيات بعنوان «سوبر موديل» لمغنيات مثل روبول (Rupaul)، وهو الأمر الذي يعني أن صناعة الموسيقى أدركت أن في حياة بعض العارضات أبعاداً ملحمية أو إنسانية تصلح لوضعها في قائمة الموضوعات التي تغني.

وماذا عن شبكة الإنترنت؟!

بالطبع، نتوقع وجود عشرات المواقع المروّجة للعارضة النجمة، سواء تلك المصممة من قبلها، وهي ما تعرف بالمواقع الرسمية للعارضة أو المواقع التي تعرض صور ومذكرات العارضات جميعهن. والأمر لا يخلو من بعض المواقع التي يصممها الهواة، إما إعجاباً بعارضة ما أو للسخرية من العارضات ولجذب الجماهير التواقة لمشاهدة العارضات في أي وضع تصويري جديد، وذلك بتزوير

بعض الصور الإباحية لهذه العارضة أو تلك. ولعل هذه الممارسة على رغم عدم أخلاقياتها تدلّ من طرف خفي على حجم ما وصلت اليه العارضة من شهرة ومكانة في المجتمع الغربي الذي يسخر من جورج بوش وتوني بلير بالطريقة التي يسخر منها من سيندي كراوفورد.

أما آخر وأحدث الوسائل الترويجية للعارضات فهي صنع دمي وعرائس صغيرة تستعير وجوههن الجميلة وتباع للأطفال بدلاً من الدمية الشهيرة «باربي». وقد نجحت ثلاث عارضات في ذلك السبيل هن: ناعومي كامبل، وكلودي شيفر، وكارين مولدر[٦].

ثانياً: السوبر موديل كنجمة

ما يلاحظه المرء من قراءة وسائل الإعلام التي كرمت واحتفت بهذا الولع المتدله بالعارضات هو أن تلك العارضات قد أصبحن نجمات، فالكتب تؤلف عنهن أو يؤلّفنها هن بأنفسهن، وتصنع الأفلام عن حياتهن الصاخبة، وتسمى الأغاني بأسمائهن، ويذاع في التليفزيون كلّ ما يتعلق بهن ابتداء من آخر عروضهن حتّى آخر علاقاتهن العاطفية، وهن فوق ذلك نقطة تتقاطع عندما مصالح «الميديا» العملاقة التي نجحت دوماً بربط المبيعات والترويج للسلع والخدمات بالترفيه المعتمد على النجوم.

وهؤلاء العارضات قد تعلمن ـ مثلهن مثل معظم النجوم في كلّ المجالات ـ أن يُحسنّ استغلال نجوميتهن بكسب المزيد من الدخل، حتّى وصل الأمر إلى صنع عرائس تصمم على شكل وجههن أو أجسامهن الجميلة، ولكن هل بلغن فعلا ما يمكن تسميته بـ «الشهرة»؟!

يرى دانيل بورشتاين (Boorstin) أن شهرة تلك العارضات ليست بشهرة حقيقية أو أنهن لا يستحققن هذه الشهرة، فعلى حدّ تعبيره: «إن فتيات هذا النوع من النجوم يكنّ معروفات فقط بأنهن يمكن «التعرف»عليهن فور ظهورهن على شاشة التليفزيون أو رؤية صورهن في «ملصق» إعلاني، ولا يتعدى الأمر غير ذلك».

وعلى عكس الأبطال (Heros) المعروفين بإنجازاتهم في مجالات شتى تستأهل

---

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٣٩.

الانتباه الإعلامي، فالعارضات الفائقات الشهرة أو النجومية هنّ نجمات مصنوعات أو هنّ منتج من منتجات وسائل الإعلام والموضة والدعاية.

هذه وجهة نظر نقدية واضحة، ولكن يمكن أن تكتمل إذا أضفنا إليها قليلاً من التحليل، وهو أن تحول مفهوم البطولة من المكتوب إلى المرئي الإلكتروني هو الذي صنع هؤلاء النجمات. ولذا يمكن النظر إلى السوبر موديل على أنّها «بطل» المرحلة الذي ظهر كنتيجة لبيئة الإعلام الإلكتروني، هذه البيئة التي تحفل بالصورة (Photo) وبالصورة الذهنية (Image) المبنية على الصورة قبل أي شيء آخر.

وعلى عكس أبطال ثقافة القراءة أو ثقافة الكلمة الذين تعرف وجوههم بعد معرفة أسمائهم مقرونة بإنجازاتهم، فإن أبطال «ثقافة الصورة» تعرف وجوههم والأجسام قبل معرفة الأسماء، ويكون الوجه والجسد الجميل هما الإنجاز الذي يتضاءل إلى جانبه أي إنجاز آخر.

وأياً ما كانت وجهة النظر التي يمكن أن يتبناها المراقب والمحلل، فإنه لا يمكن تجاهل أن نجومية وسائل الإعلام المعاصرة هي جزء من النزعة التجارية لهذه الوسائل. ويرى سودجيك (Sudjic) الذي ناقش العلاقة بين النزعة الاستهلاكية وصنع النجوم أن النجم هو صاحب الدور الحيوي الملازم في ترويج هذه النزعة الاستهلاكية لدى الجماهير.

ليس هذا فقط، ولكنه يضيف أن العارضة النجمة تمثل على نحو ما الحلم الأمريكي للصعود المادي والاجتماعي، إذ تركز وسائل الإعلام على كيفية اكتشافهن من قبل المصممين أو كشافي العارضات، فالنجمة كات موس على سبيل المثال، لم تكن أكثر من مراهقة عادية حتّى رآها أحد الكشافين في رحلة جوية، وهو وجه واحد من الصورة التي تكتمل بالقول إنّه على الرغم من أن الفرصة تؤدي دوراً مهماً في النجومية، ولكن المنافسة شديدة والمخاطر لا يستهان بها، وهو ما يتطلب براغماتية هائلة للبحث عن الأساليب الجديدة لطرق أبواب نجومية عروض الأزياء.

ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، فنجمة «ثقافة الصورة» يجب أن تخطو بحذر على خطّ فاصل حرج بين الحفاظ على المعجبين، وتجنب الظهور الزائد عن الحدّ الذي «يحرقها» إعلامياً لدى الجماهير. ولذا، ليس من المستغرب أن نسمع أن تلك النجمات لهن خبراء خاصون للدعاية والعلاقات العامة يساعدونهن على اتخاذ القرارات الصائبة بالظهور أو الاحتجاب.

ثالثاً: سوبر موديل واقعية أكثر من الواقع

ترتكز تحليلات تيار ما بعد الحداثة لظاهرة العارضات الفائقات الشهرة أو النجومية على أنهن يظهرن في أحداث كاذبة غير حقيقة من صنع وسائل الإعلام التي تفرض على المشاهدين عبر الترويج لهاتيك النجمات نوعاً من الواقع الزائف البعيد عن واقعهن الحقيقي.

ولكن البعض الآخر يرى مثل بودريار أنّه ليس هناك واقع خارج عن وسائل الإعلام، فواقعها هو الواقع الفائق (Hyper-real)، أو بعبارات أخرى الواقعي أكثر من الواقع، فنحن ندرك ما حولنا من خلال شاشة التليفزيون، وأي حدث ندركه خارج إطار وسائل الإعلام هو أقل واقعية.

ولكن وجهة النظر الأولى تستحق التعمق أيضاً، إذ يذهب بعض المنظّرين إلى القول إن الترويج لهذه الصور هو من نوع من التلاعب بالعقول والمشاعر، فهذا القدر من الاكتمال المثالي في الصور مستحيل التكرار في الواقع، فصور تلك النجمات تُجرى عليها لمسات من الرتوش ليس فقط في أجسادهن، ولكن حتّى في رش الهواء المحيط بالأجواء التي يتم فيها التصوير، فضلاً عن التلاعب الرقمي عبر الكمبيوتر، أو حتّى التلاعب الحقيقي عبر جراحات التجميل حتّى تصبح العارضة صديقة للكاميرا أو حتّى تحبها الكاميرا على حدّ تعبير المصوّرين، وهو ما يراه بعض فلاسفة هذا التيار دليلاً على «التسليع الكامل للذات» التي غاب عنها المعنى، «معنى الوجود».

ولكن ما انعكاس ذلك على واقع الناس العاديين؟!، الإجابة هي القلق في أقل درجات التأثير، والأمراض النفسية والعصبية المرتبطة بالشكل والحجم في أعلاها، فالعارضات مصدر قلق للنساء العاديات اللواتي يرين أنفسهن غير جذابات، الأمر الذي يدفعهن إلى إجراء برامج حمية للاقتراب من الشكل المثالي للعارضة، وهو ما نراه في بعض الأمراض كالنحافة العصبية، والقيء العمدي في أعقاب تناول الطعام، إلى آخر سلسلة الوساوس والهلاوس المرتبطة بكراهية الدهون، الأمر الذي يؤدي إلى رفض الذات، ومن ثمّ تكون صورة متواضعة عن شكل المرء، وهو ما ينال من ثقة الفتاة أو السيدة بنفسها[٧].

---

(٧) Andersen and Strate, eds., *Critical Studies in Media Commercialism*, p. 212.

إن العارضات يخلقن ما يمكن تسميته بـ «أسطورة الجمال»، وهن على خلاف نجمات التمثيل أو الرياضة اللواتي يمكن أن يظهرن في أدوار سيئة أو يتعرضن للهزيمة على يد فريق منافس، فهنّ يظهرن دائماً في أفضل حال؛ فتاة جميلة على الرغم من أن هذا الجمال قد يرتبط فقط بالشخص (Person)، وليس بالشخصية (Persona). ولكن من الذي يعنيه الشخصية في هذه الأمور؟!

كما أن أسطورة الجمال ليست ببعيدة التحقق، يشهد على ذلك كتب ومقالات العارضات النجمات عن أسلوب حياتهن من الحميات إلى طريقة تظليل الجفون، فكلّ شي مكتوب وموثق، وما عليكِ سوى أن تشتري كتاب سيندي كراوفورد أو ناعومي كامبل لتكوني أو حتّى لتقتربي من أسطورة جمالهن، وهذا هو البعد التجاري في الأمر الذي يجب أن يتم التركيز عليه، وهو ما يحول العارضة حقاً إلى سلعة.

إن العارضة النجمة التي تقول مثلاً: «إنني لا يمكن أن أقوم من سريري لتصوير إعلان بأقل من ١٠ آلاف دولار» تؤكد أنّها سلعة تباع وتشترى. هذا هو المفهوم الخطر الذي طالما كافحته زعيمات التيار النسوي في العالم الغربي، وهو أن النساء سلع قابلات للاستهلاك مثل أي سلعة أخرى.

ويبقى ـ شئنا أم أبينا ـ أن تلك العارضات النجمات هنّ مثل يحتذى لشرائح لا يستهان بها من الفتيات، ليس فقط في المجتمع الغربي، ولكن على نطاق كوكبي، فإذا كان نجوم الفكر والعلم يحترمون ويقدرون لإنجازاتهم الفكرية، ونجوم الرياضة يملكون من المواهب ما يستحق التقدير في نظر جماهير المعجبين، فإن العارضات يجري الهيام بهن فقط لصورهن، فليس هناك لمحة أخلاقية أو فعل طيب أو موهبة خاصة يمثلنها. وهذه هي الخطورة على الفتيات، فمحاولة التمثل بهاتيك العارضات فقط قد يتمخض عنها عواقب نفسية وجسدية سلبية.

والإحصاءات تدلل على ذلك، ففي مسح حديث على عيّنة من الفتيات الأمريكيات وجد أن نصفهن تقريباً يتبعن حمية غذائية، وحوالى الخمس يعانين من أمراض متعلّقة بتناول الطعام، وهي الإحصاءات التي تذكر المرء بفيلسوف الستينيات الأشهر: هربرت ماركيوز الذي حذر من الإنسان ذي البعد الواحد في المجتمع الغربي المعاصر، والبعد الواحد في هذه الحالة هو الجمال الجسدي الذي أصبح ثقافة راسخة في المجتمع الغربي، أو ثقافة الجسد العاكسة لثقافة الصورة.

رابعاً: الاقتصاد السياسي للجمال الأنثوي

لا يمكن أن نتناول بالتحليل ظاهرة العارضات الفائقات النجومية أو السوبر موديل من دون أن نعطي أهمية كبيرة للعمل الفكري العميق الذي قدمته الكاتبة الأمريكية ناعومي وولف، والذي جاء تحت عنوان: **أسطورة الجمال: كيف تستخدم صور الجمال ضدّ النساء**[٨].

هدفت ناعومي وولف إلى تقديم طريقة تحليل جديدة للمرأة النموذجية في المجتمع الرأسمالي الغربي، وبالتالي تحرير المرأة من النموذج الجمالي والثقافي المفروض عليها من قبل الرجل منذ الثورة الصناعية وحتّى المجتمع ما بعد الصناعي الحالي المعتمد على تكنولوجيا المعلومات والخدمات.

لقد تمّ تطوير ـ منذ العهود الأولى للرأسمالية الصناعية ـ نظرة أفلاطونية إلى الجمال، إذ يطغى ويقهر «النموذج غير القابل للتحقق للجمال» المرأة في المجتمع الغربي، مقدماً لها المعايير الذكورية للتصرف والسلوك، ليس على المستوى الشكلي فقط، ولكن على المستوى النفسي أيضاً.

وتعمل هذه المعايير كأدوات للإجبار الاجتماعي التي تحافظ على المؤسسات الذكورية للقوة والسلطة، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا بواسطة وسائل الإعلام التي تروّج لأسطورة الجمال هذه، والتي بواسطتها يخدع الشكل الوظيفة فاصماً المرأة عن حقيقة ذاتها، وعن غيرها من النساء، تاركاً إياهن ممزقات متفرقات بلا حول ولا قوة، بل مجرد «أشياء» جمالية يتم التحديق فيها وتأملها.

وعلى حدّ تعبيرات وولف، فهناك حوالى ٤٥٠ عارضة أزياء محترفة في الولايات المتحدة يمثلن نوعاً من القوات الخاصة التي يتم نشرها بطريقة تجعل ما يزيد على ١٥ مليون فتاة وسيدة ينتظرن في صف طويل حتّى يسعدهن الحظ بالالتحاق بهذه الوحدة الخاصة المحظوظة.

وفي اقتصاد يعتمد على العبودية، لا بدّ من تطوير وترويج صور للعبيد تبرر مؤسسة العبودية، وتجعل هؤلاء الذين هم من «نخبة العبيد» المثل الأعلى المرتجى[٩].

---

(٨) Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used against Women*.

(٩) المصدر نفسه، ص ٢٤ ـ ٣٩.

إن المرأة تولع بالجمال الشكلي استجابة لهذه السياط الثقافية، ساعية في طريق بلا نهاية لتحقيق القبول الاجتماعي وفق معايير جمالية من صنع الرجل الذي يرغب في امتلاك «الجمال الطاهر»، وهو نموذج الجمال الشكلي المثالي بلا عيوب شكلية، صارفاً النظر عن «الروحانية الداخلية». وهذا النموذج هو الذي تحول بتطور المجتمع الرأسمالي إلى أداة شمولية للسيطرة الاجتماعية لخداع واستغلال واستعباد المرأة.

وقد تطور نموذج الجمال المثالي أو «أسطورة الجمال» بفعل تحرر المرأة في المجتمعات الرأسمالية الصناعية من القيود المادية التي تحدّ من استقلالها، بيد أن المجتمعات الرأسمالية الذكورية خافت من تحرر المرأة وفكرت في نوع جديد من التحكم الاجتماعي هو «أسطورة الجمال»، فكانت هذه المسؤولية عن معظم الأمراض الاجتماعية في الغرب كأمراض التغذية، والمواد الإباحية، والاغتصاب، والتحيز ضدّ المرأة، وجراحات التجميل، ومعايير الإعلان والأزياء، ففي هذه المجتمعات يعتبر «فائق الجمال» (Highly Aesthetic) مسؤولاً عن الأمور «العميقة الاضطراب أو التشوش» (Deeply Disturbing).

هذا في الوقت الذي اختفت فيه المرأة الحقيقية الواقعية من وسائل الإعلام الرأسمالية المعتمدة على اقتصاديات الإعلان وأصبح ينظر اليها ـ إذا خالفت معايير الجمال الحسية ـ على أنّها خطر على النظام الرأسمالي عندما تفكّر في وضعها وسط تراتبية أو هيراركية القوة في المجتمع الغربي.

وتعتبر وولف أمراض التغذية مثل التجويع الإرادي (Anorexia) والبوليميا (Bullimia) (الأكل بشراهة ثمّ إفراغ المعدة بالقيء) أمراضاً اقتصادية سياسية، وهي أضرار حلت بالمرأة نتيجة انصياعها لهذا النظام الاجتماعي اللاإنساني المستبد الذي حول المجتمع الغربي إلى معسكر اعتقال كبير للنساء لا يجدن منه فكاكاً إلا باتّباع نمط علاقات القهر الذكورية لتصعد المرأة السلم الذي أراد لها الرجل أن تصعده.

وتعتبر العارضات الفائقات النجومية أو السوبر موديل بهذا المعيار أشبه بحارسات المعتقلات النازية (S. S. Guards) اللواتي يحرسن مصالح الرأسمالية الصناعية على إيقاع «خطوات القطة» (Cat Walk) التي تخطوها العارضات الطويلات النحيفات الأنيقات اللواتي يخفين عيوب بشرتهن بالدهانات الهوائية حتّى يظهرن في أحسن «صور» يمكن التقاطها لهن، وهي الصور التي توزع

بشكل واسع بحيث أصيبت وسائل الإعلام الغربية بالتخمة منها[١٠].

ويرى مروّجو «أسطورة الجمال» أن الجمال كقيمة يوجد بشكل موضوعي وعالمي، فالمرأة في أي زمان ومكان تريد أن تجسّد هذه القيمة، والرجل يريد من المرأة أن تمثل هذه القيمة، كما تُجبر المرأة على أن تجسد هذا الجمال. وهذه الضرورة الإلزامية التي تجبر المرأة على ذلك لا فكاك منها، لأنها في عرف مروّجي أسطورة الجمال من الرجال هي: «طبيعية، بيولوجية، جنسية وتطورية».

إن الرجال الأقوياء يتصارعون من أجل النساء الجميلات، والنساء الجميلات الصحيحات أكثر قدرة على الإنجاب، وما دام هذا الجمال مرتبطاً بالخصوبة، فالأمر كلّه مترتب على الانتخاب الجنسي، ومن ثمّ فهو حتمي ولا تغيّر فيه، وهو مفهوم ينحدر من أفكار تشارلز داروين المتعلّقة بالانتخاب الطبيعي، فالبقاء للأصلح، و«الأصلح في هذا السياق هو الأجمل».

وهذا الجمال الذي تقدّمه وسائل الإعلام على أنّه موضوعي وقابل للتحقق هو من المستحيلات، لأنه لا يمكن حيازة مثل هذا النوع من الجمال المثالي المعتمد على قشرة خارجية زائفة من الدهانات الهوائية للبشرة وخداع الكمبيوتر، فضلاً عن أن معايير الجمال تختلف من عصر إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، لذا فالجمال ذاتي تحدده الثقافة، وليس موضوعي عالمي أو كوكبي.

وتنصح وولف النساء بهجر هذه المفاهيم الأفلاطونية الداروينية للجمال النابعة من سيادة الذكور في مجتمع رأسمالي، والتي تلحق أكبر الأذى بالمرأة وتضعها في خانة السطحية.

وعلى الرغم من أن ناعومي وولف تنتمي إلى ما يسمّى بالموجة الثالثة للأفكار النسوية المنتصرة لحرية المرأة من قيود المجتمع الرأسمالي وأساطيره، وعلى الرغم من أن نشرها كتابها جاء في بداية التسعينيات، إلا أن تلك الفترة هي التي شهدت ظهور ما يطلق عليه «الأفكار ما بعد النسوية» (Post-Feminism)، وهي الأفكار التي تهدم ـ على نحو كبير ـ كفاح أجيال من المدافعات عن استقلال المرأة وتحررها، وترفض ـ في إنكار وجحود ـ إنجازات تلك النسوة اللواتي أردن التحرر من قيود «أسطورة الجمال».

---

(١٠) المصدر نفسه، ص ٤٠ ـ ٤٧.

بداية من عقد التسعينيات من القرن الماضي، قبل الجيل الجديد من الفتيات الغربيات هذه «الأفكار الرجعية أو الارتجاعية» (Backlash) المتمحورة حول الجسد مدّعيات أن ظواهر مثل شيوع العارضات الفائقات النجومية، وحتّى نوادي فتيات الاستربتيز، لا تعبّر عن استغلال الرجل للمرأة بقدر ما تعبّر عن أفق جديد لحرية المرأة.

إن تلك العارضات أو تلك الراقصات كنّ غير مجبرات على الإطلاق على سلوك الطريق الذي سلكنه، بل فعلن ذلك بمحض اختيارهن الحرّ في مجتمع تعددت فيه الفرص، بل رصدت أيضاً إحدى الباحثات الأمريكيات ظواهر جديدة أتت مع قبول الجيل الجديد من الفتيات الغربيات هذه الحركة الارتدادية على النسوية.

وترى إنجيلا ماكروبي (McRobbie) أن في الحياة اليومية لهاتيك الفتيات الرافضات النسوية، فضلاً عن أوقات فراغهن، ما يدلل على المقولات السابقة، فعلى سبيل المثال هناك القبول العام أو على الأقل عدم الاعتراض على وجود ثقافة المواد الإعلامية الإباحية، خاصة الخفيفة (Porno Soft) التي تتغلغل شيئاً فشيئاً في الثقافة الجماهيرية الأمريكية.

وليس من الصعوبة مصادفة فتاة ترتدي «تي شيرت» نسائي مطبوع عليه عبارة مثل «ملكة الجنس الإباحي» (Porn Queen)، أو «ادفع كي تستطيع اللمس» (Pay to Touch)، وذلك بعرض صدرها. كما إن هناك ظاهرة حضور الفتيات نوادي الإستربتيز مع أصدقائهن، وهن يرين فيها نوعاً من الرقي ودليلاً على الشخصية المرحة المحبوبة. كذلك أصبحت الحدود والفواصل مختلطة ومشوّشة بين الترفيه والإباحية والإعلان، وإلا فبماذا نسمي إعلان كلوديا شيفر عن سيارات «ستروين»، وهي التي تجردت فيه من ثيابها قطعة وراء أخرى، بينما كانت تصعد درجات فيلا فخمة وقد توقفت بسيارتها أمامها؟![١١].

وتعطي الباحثة مثلاً آخر على هذا التشويش والخلط الحادث في الثقافة الجماهيرية الغربية بين الترفيه والإباحية الناعمة والإعلان، وذلك بالمادة الوثائقية الإعلانية التي تمثل الآن ظاهرة في الإعلام الأمريكي، وهو البرنامج المعنون: «فتيات فائرات» (Girls Gone Wild)، وهو برنامج يشغل مساحة إعلانية لمدّة

(١١) Angela McRobbie, «Post-Feminism and Popular Culture,» *Feminist Media Studies*, vol. 4, no. 3 (2004), pp. 12-35.

ساعة على غرار المساحات الممنوحة لإعلانات الأجهزة الرياضية والمنزلية. يعرض ما يسميه المنتجون له مادة وثائقية، وما يمكن أن يعتبره النقاد نموذجاً لمجتمع الإباحي الناعم، إذ يعرض البرنامج مادة مصورة من احتفالات ولاية لويزيانا بمناسبة عيد «يوم الثلاثاء العظيم» (Mardi Gras)، وهو ثلاثاء المرفع عند الغربيين الذي يحتفل به قبل بدء الصوم الذي يحلّ بعده عيد الفصح المسيحي أو احتفالات «إجازة الربيع» لطلاب الجامعة (Spring Break).

في هذه الاحتفالات يتم التقاط صور فيلمية للفتيات «الفائرات» وهنّ يعرضن أثدائهن العارية أمام الكاميرات كنوع من اللهو الممتع (For Fun)، بل قد يتجاوز الأمر بهن إلى تبادلهن القبلات، بينما يصفق لهن عشرات المحتشدين من الرجال وهن يأتين بعروضهن، وهو ما يعتبره المنتجون وعلى رأسهم شركة «مانترا» نوعاً من عرض «البراءة الشقية» لتلك الفتيات، في حين يراه الباحثون خير معبّر عن انتهاك الحدود بين البرامج التليفزيونية المختلفة التي تسلّع وتوزع، ليس صوراً للمرأة، ولكن في هذه الحالة صور أجزاء من أجسادهن(١٢).

وتلك الفتيات الهاويات يفعلن ذلك وعيونهن أيضاً على الشهرة والنجومية، فكثيرات من طالبات الجامعات الأمريكية يعملن كعارضات أو حتّى راقصات استربتيز حتّى يستطعن إكمال دراستهن الجامعية. فضلاً عن ذلك، كثيراً ما يتم تصوير بعض النجوم أو النجمات الذين يحضرون لمشاهدة العروض الكرنفالية في عيد «يوم الثلاثاء العظيم» في لويزيانا في الولايات المتحدة، ويتم مزج لقطات لهم مع الفتيات الفائزات اللواتي يعرض أجسادهن العارية، ومن بين هؤلاء النجوم الممثل براد بتّ، والمطرب سنوب دودج، وهو ما يزيد من القيمة التسويقية لهذه الشرائط الوثائقية التي تحتل مكانها في القنوات التليفزيونية الأمريكية العادية بصفتها إعلاناً معلوماتياً عن مواد فيلمية، الأمر الذي يكشف، على حدّ تعبير الباحِثَتَيْن الأمريكيتَيْن واسكو وستيفز، عن مقدار الاحتشام الحالي في المجتمع الأمريكي.

والحق أن الجمهور الأمريكي لا يجد غضاضة في ذلك لأن البرنامج يشبه ما يعرض من برامج «تليفزيون الواقع» (Reality TV)، وكذا يشبه بعض المواد الإعلامية العامة التي تعرض في التليفزيون الأمريكي وتكون مثار تندّر كظهور

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ٣٥.

المغنية جانيت جاكسون في أحد البرامج الحوارية التي استضافتها بفستان يكشف أحد ثدييها بالكامل. ولذا ليس من المستغرب أن يتم رصد زيادة «جنسنة» البرامج الترفيهية الأمريكية أو إضفاء الطابع الجنسي عليها وحيازة القبول العام لوجود هذه النزعة في التليفزيون الأمريكي[١٣].

وغير بعيد عما نرصده ظهور العارضات الفائقات النجومية أنفسهن بفساتين تكشف صدورهن، الأمر الذي يعدّ حدثاً إعلامياً يجب التركيز عليه من قبل وسائل الإعلام من جهة، وهو يعدّ عرضاً استثنائياً يجب أن يتم معاملة العارضة مادياً بعده بشكل مختلف عن معاملتها المادية المعتادة التي لا تقل عن ١٠ آلاف دولار يومياً من جهة أخرى.

في هذه الأجواء، ليس من المستغرب على الإطلاق أن يرى الجيل الجديد من الفتيات الغربيات العارضات كمثل أعلى يحاولن تقليد خطواته، وهو ما جعل العارضات مجالاً للاستقصاء والبحث عن كيفية إدراك الجمهور الغربي لهن وعن الصفات التي يراها هذا الجمهور تنطبق على هذه العارضة أو تلك.

ومن بين هذه الدراسات هي الدراسة التي أجراها ميلفين برنس، أستاذ الإعلان المشارك في جامعة «أيونا» على ٨٥ طالبة جامعية تتراوح أعمارهن ما بين ١٨ ـ ٢٤ عاماً، وقد تمّت دراسة صورة ٣٧ عارضة مشهورة كما تدركها هذه الفتيات من واقع قراءتهن لمجلات: **ألور**، **كوزموبوليتان**، **وغلامور**، **وبيبول**، **وفوغ**.

ومن أبرز نتائج هذه الدراسة أن صفة الوفاء ارتبطت بعارضات مثل: كات موس، ونيكي تايلور، وهيثر ستيوارت، في حين ارتبطت صفتي الأناقة والرقي الاجتماعي بعارضات مثل: ليندا إيفانجلستا، وستيفاني سيمور، وراشيل ويليامز، وجاءت العارضة هيلينا كريستيانسن كمثال للجاذبية الجنسية، والعارضة هيثر لوكلير كمثال للثقافة[١٤].

---

(١٣) H. Leslie Steeves and Janet Wasko, «Feminist Theory and Political Economy: Toward a Friendly Alliance,» in: Eileen R. Meehan and Ellen Riordan, eds., *Sex & Money: Feminism and Political Economy in the Media*, Commerce and Mass Culture Series (Minneapolis: University of Minnesota Press, [2002]), pp. 16-29.

(١٤) M. Prince, «How Super are Supermodels as Advertising Spokeswomen,» *Quirks Marketing Research Review* (March 1998), <http://www.quirks.com>.

ومن حيث مجموعة السلع التي ترتبط ذهنياً بكُلّ عارضة، جعلت إيزابيلا روسيلليني كأفضل عارضة يمكن أن تروّج للعطور، ثمّ كارول ألت وبولينا بوريزكوفا كأفضل من يمكن أن يروّج للمجوهرات، وبعد ذلك العارضتان: تاتانيا باتيتز وهيلينا كريستيانسن كأفضل من يمكن أن يظهر في إعلانات الملابس عامة، وأخيراً أنا نيكول سميث، وكاش أيرلاند، وهيثر لوكلير للدعاية للسيارات والمصنوعات الجلدية.

ويرى سي. إل. جونسون أن ظاهرة العارضات الفائقات النجومية قد تأثرت نوعاً ما في بداية هذا العقد بسبب الهزة الاجتماعية التي أصابت المجتمع الأمريكي بعد أحداث ١١ أيلول/سبتمبر ٢٠٠١، ودخول الولايات المتحدة حروباً متتالية في الشرق الأوسط، فضلاً عن ابتعاد بعض العارضات عن دائرة الأضواء بسبب كبر سنهن وانشغالهن بالزواج أو إنجاب الأطفال مثل: كلوديا شيفر وكات موس، ولكنه يرى أن خشبة المسرح المستخدمة لعروض الأزياء انتقالاً إلى النجومية الفائقة تستقبل ممراته الآن عارضات من جيل جديد أكثر ارتباطاً بوسائل الإعلام الإلكترونية الجديدة، وهو الأمر الذي سيستدعي ظواهر جديدة جديرة بالتحليل[١٥].

(١٥) C. L. Johnson, «Death of the Supermodels,» Urban Models, 21 October 2002, <http:// www.urbanmodels.co.uk/modeling_supermodels.php>.

الفصل الرابع

التحليل الثقافي للعري الإعلامي

«لم يعد التعرّي شاناً إنسانياً خاصاً، بل أصبح شأناً إعلامياً يرتبط بالنجومية»(*).

جان بودريار

تمهيـــد

يقصد بالعري الإعلامي في هذه الدراسة العري المقدم في كافة الوسائط الإعلامية منذ نشأتها وحتّى وقتنا الراهن، من السينما الصامتة حتّى الأغاني المصورة، ومن المجلات المطبوعة حتّى شبكة الإنترنت.

وسيتم مناقشة العلاقة بين العري الإعلامي والعري الذي قدمته الثقافات الإنسانية، وكذا العلاقة بين العري الإعلامي والعري الاجتماعي سواء الممارس لأسباب سياسية أو احتجاجية.

ونستطيع القول إن الثقافة بوصفها مجموعة من الممارسات المجتمعية عبر التاريخ قد أثرت على نحو مباشر، ولا يقبل الشك في العري الذي تقدّمه وسائل الإعلام المختلفة، وذلك عبر التطور التاريخي لهذه الوسائل الإعلامية أيضاً.

وفي الولايات المتحدة، يتصارع تيارا الثقافة الغربية على كسب معركة العري الإعلامي، فالتيار أو الجذر اليهودي المسيحي يناهض العري الإعلامي، بينما التيار أو الجذر اليوناني الروماني يشجعه، والصراع واضح بين التيارين في القارة الأمريكية، بينما قارب على حسمه الجذر اليوناني الروماني في القارة الأوروبية ليصل بالعري الإعلامي إلى آفاق غير مسبوقة في تاريخ القارة التي حملت يوماً مشعل الحداثة والتنوير.

(*) Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Edited by Slyvere Lotringer; Translated by Bernard and Caroline Schutze, Foreign Agents Series (Brooklyn, NY: Autonomedia, 1988).

وفي شبة القارة الهندية ـ وهي ثاني أهم مناطق العالم في إنتاج العري الإعلامي ـ حصل تقارب يوماً ما بين التيار اليوناني أو الإغريقي للثقافة الغربية والتيار الديني العاري في الثقافة الهندوسية، وهو التقارب الحادث اليوم بقبول الثقافة الهندوسية لتأثيرات غربية كوكبية على نطاق إعلامي واسع، فضلاً عن إحياء تقاليد ثقافية أخرى تحفل بالجسد.

أما في المنطقة العربية الإسلامية، فما أشبه الليلة بالبارحة!... فالنخب المتعالية المتفردة ترى في العري الإعلامي المنظم وسيلة من بين وسائل السيطرة الاجتماعية على أغلبية الرعية، أو كأن هذا العري هو صمام الأمان في خزان البخار الذي يغلي تحت وطأة المظالم الاقتصادية والكبت السياسي، بينما تجاهد ضد هذا العري الإعلامي قلة سياسية تحمل لافتات إسلامية مقدمة للجماهير التي خدرها العري بديلاً طوباوياً متمثلاً في دولة دينية تملأ الدنيا عدلاً و«احتشاماً» بعد أن ملئت جوراً و«عرياً».

بيد أنّه في كلّ المناطق الجغرافية المتنوعة ثقافياً تقوم الطبقة الرأسمالية العابرة القومية التي تقود قاطرة العولمة بمحاولة توحيد المضامين الإعلامية حول العالم، وتعتبر المضامين العارية من بين المضامين التي تحرص الطبقة الرأسمالية العابرة القومية بقيمها ما بعد الحداثية على انتشارها كوسيلة للإجبار الاجتماعي الكوكبي.

وعلى حدّ تعبير المنظّر الفرنسي الأشهر جان بودريار، إن العري المقدم في وسائل الإعلام التي تتحكم بها أو تلهمها الرأسمالية الجديدة هو نتاج ثقافة إعلامية تعتمد على النجوم العاطلين من الموهبة إلا موهبة التعري، وهو نتاج ثقافة تحفل بما هو شعبي جماهيري ومثير ومتعلق بالجسد، كما أنه هو نتاج ثقافة تميع الفواصل ما بين العام والخاص، فالعري الذي كان شأناً خاصاً أصبح شأناً عاماً بشيوع الوسائط الإعلامية الجديدة والقدرة غير المسبوقة على النشر والسباق غير المسبوق على النجومية[1].

ولما كان الإنسان ليس جسداً خالصاً، فإن إحدى أهم صفات النجومية ما بعد الحداثية التي تؤثر في كلّ الثقافات هي الفضائحية الاعترافية، وهي الصفة التي تنتهك حرمة الأديان التي انفردت بالاعتراف والتطهر لتحيله إلى الأطباء النفسيين

(١) R. Barcan, «Home in the Rage: Nudity Celebrity and Ordinariness in the Home Girls/Blocks Pages,» *Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 14, no. 2 (2000).

واختصاصيي علم النفس الذي يأخذ مكانة الدين في المجتمعات ما بعد الحداثية.

وتعتمد هذه الدراسة على الرصد الكيفي التتبعي للعري الذي تقدّمه وسائل الإعلام المختلفة عبر تاريخها من الأقدم إلى الأحدث، وعلى تقديم المعنى الثقافي لِكُلّ ممارسة إعلامية عارية.

إن العري (Nudity) هو الحالة الإنسانية التي تشير إلى عدم ارتداء أية ملابس، وأحياناً تستخدم الكلمة للإشارة ثقافياً إلى حالة ارتداء ملابس، ولكنها أقل بكثير مما تقتضيه تقاليد وعادات المجتمع أو مما يقتضيه الموقف، الا أنها على العموم أيضاً تشير إلى ظهور الإنسان عارياً تماماً، وكذلك عورته. أما الكلمة (Topless)، فتشير أحياناً إلى عدم ارتداء أية ملابس تغطي منطقة الصدر، خاصة بالنسبة إلى النساء.

وتشير كلمة عاري أو (Nude) إلى نوع من الفن التصويري يصف الرسم أو النحت الذي يصور البشر من دون ملابس، وإذا كان العري هو الحالة الإنسانية السائدة قبل اختراع الملابس، فقد أصبح العري نادراً في حضور الآخرين.

وقبول العري هو أمر شديد التنوع والاختلاف تبعاً للثقافة والمرحلة التاريخية ونوعية البشر الموجودين في أثناء حالة العري، فالعري أمام الزوج أو الزوجة أو على حدّ التعبيرات العلمانية الغربية «الشريك الجنسي» هو أمر مقبول تقريباً في كلّ الثقافات عبر التاريخ، ولكن هذا يتطلب أيضاً تحديد المكان الممارس فيه العري الذي يجب أن يكون خاصاً، وغالباً في وجود إضاءة خافتة وملاءات أو أغطية من نوع ما.

ويعتبر العري أمام الغرباء من الجنس نفسه أكثر قبولاً مقارنة بالعري أمام الغرباء من الجنس الآخر، وهو الأمر الموجود في الحمامات والسونا وغرف خلع الملابس. وإذا كان العري يعتبر خطيئة أو خطأ بالنسبة إلى بعض الناس إلا في الحالات التي لا يمكن تجنبها، فإن البعض الآخر، مثل دعاة العري (Nudists)، يؤكّدون أن العري هو الحالة الطبيعية التي لا بدّ من قبولها دائماً في حضور الآخرين[٢]، وفي كلّ الأحوال يقتضي الأمر التعرض للرؤى الثقافية والدينية المختلفة المتعلّقة بالعري.

(٢) «Nudity,» Wikipedia, < http://en.wikipedia.org/wiki/Nudity > .

أولاً: تاريخ العري الإنساني: رؤى ثقافية

يفترض دارسو علم الإنسان أو الأنثروبولوجيا أن البشر عاشوا في الأصل عراة دونما ملابس، إذ كانوا لآلاف السنين على هذه الحالة «الطبيعية».

ويعتقد هؤلاء العلماء أيضاً أن تبني عادة ارتداء جلود الحيوانات أو أوراق الشجر كان لتغطية الإنسان حماية له من الجو البارد أو الحار أو الأمطار، خاصة عندما هاجر البشر إلى بيئات جديدة. وهناك قسم من دارسي الأنثروبولوجيا يرى أن اختراع الملابس كان لأسباب أخرى مرتبطة بالسحر والعبادات القديمة، أو لإضفاء المكانة والهيبة.

وتقدّم الأديان، خاصة السماوية، رؤى متشابهة في ما بينها تتعلق بتحول البشر من العري إلى ارتداء الملابس البدائية، فقصة آدم وحواء ترى أنهما كانا أول البشر، وقد عاشا في الجنة عاريينْ لا يدركان في حالة العري عيباً، بيد أنهما خالفا أوامر الله ـ عزّ وجل ـ وأكلا من الشجرة المحرّمة (شجرة المعرفة في اليهودية والمسيحية وشجرة الخلد في الإسلام)، فأدركا حينئذ عريهما، وأنهما في حالة مشينة، فطفقا ينسجان مئزرين من أوراق التين حتّى يداريا عورتيهما.

وعلى هذا، فالعري لم يكن هو الخطيئة الأولى أو الأصلية، ولكن بعض الناس فسروا العري كذلك، وربما ذلك يفسر «المحرّم الثقافي» (Taboo) المرتبط بحالة العري، وهو المحرّم الثقافي الذي ما فتئ يتعاظم بزحف الحضارة الإنسانية التقنية الحديثة على المجتمعات البدائية، إذ نقلت الحضارة اليهم المحرّم مع أمراض ومشكلات المجتمع المتحضر.

وعلى سبيل المثال، فإن قبائل «يانوماميز» (Yanomamis) التي تعيش في منطقة «ريو رايما» شمالي البرازيل تميزت عبر تاريخها بالبدائية والعري، لكنّها معرضة في السنوات الأخيرة لخطر الانقراض نتيجة اكتشاف الحكومة البرازيلية الذهب والماس في أراضي هذه القبيلة، الأمر الذي يهدد حوالى ١٠٠ ألف شخص ينتمون إلى هذه القبائل بالفناء نتيجة زحف حضارة الرجل الأبيض، والنتيجة هي أنهم يموتون الآن من جراء الأنفلونزا ونزلات البرد لأنهم ـ في عزلتهم العارية ـ لم يعرفوا هذه الأمراض.

وهناك مثال آخر في البرازيل يتمثل في قبيلة «التوباري» (Tupari) التي تقطن منطقة «ريو برايكا» المشهورة بغاباتها الشاسعة على نهر الأمازون، ويقول

علماء الأنثروبولوجيا إن هذه القبيلة لم تخترع أية نوعية من الملابس، فالطقس هناك دافئ طوال العام، الأمر الذي يجعل العري الطبيعي متناغماً مع كلّ عناصر البيئة المحيطة بهؤلاء العراة الذين يكتفون بنقش وتزيين أجسادهم في مناسباتهم وأعيادهم الخاصة، وهو الأمر الذي يدعو إلى الدهشة من كيفية وجود مثل هذه المجتمعات بإيقاعها الهادىء مع نمط الحياة الحديث المتوتر المليء بالبنى الحضارية المعقدة[٣].

١ ـ العري في مصر القديمة

إنّها لقصة عجيبة تلك التي تمّ كشفها في مصر في منطقة «تل العمارنة» عام ١٨٨٧ عن العري وعبادة الشمس، ففي تلك المنطقة التي تبعد عن القاهرة حوالى ٢٠٠ كيلومتر إلى الجنوب عثرت امرأة بدوية على السجلات الحجرية التي تحكي حياة أخناتون الفرعون المصري (١٣٨٥ ـ ١٣٥٣ ق. م.) الذي نذر حياته للحب والجمال والإيمان والعري.

لقد شاركت الملكة الجميلة «نفرتيتي» زوجها في الولع بالإله الواحد الذي يشع حباً وجمالاً، وشاركته في التعبير عن امتنانه لهذا الإله بممارسات تجمع بين العري، الذي يهدف إلى ارتقاء الروح والوجد الصوفي، والحلم بعالم جديد عامر بالإخاء بين الناس.

وقد كافح إخناتون سيطرة كهنة آمون على حياة المصريين بشعره المرهف، مترنماً لأتون الإله بالأشعار التي نقلتها التوراة العبرية إلى المزامير في العهد القديم لتعبر عن حبّ الجمال في الطبيعة وفي الفن وفي الإنسان.

وجد بعض علماء الآثار صعوبة في فهم صورة تجمع أخناتون ونفرتيتي، ومن حولهما الأطفال وموظفو الدولة في القصر الملكي لأداء صلاة عارية تقرُّباً لهذا الإله الذي لا يقف عقبة أمام التمتع بالوجود[٤]، فقد كانوا مثل كهنة آمون الذين حاصروا أخناتون حتّى مات قهراً وحزناً على وفاة ابنته، وحزناً على مصر التي تمّ غزوها من قبل البدو، ثمّ ولى هؤلاء الكهنة من بعده الملك الشاب «توت عنخ آمون» الذي أعاد إلى الكهنة ملكهم ومجدهم المسلوب، وراح هو

---

(٣) Aileen Goodson, *Therapy, Nudity and Joy* (New York: Prentice Hall, 1996), pp. 75-90.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١٦ ـ ١١٨.

الآخر ضحية اغتيال غامض تاركاً العري الفني الجميل لعازفة «هارب» وحيدة على جدران معابد طيبة.

٢ ـ العري في الحضارة الإغريقية القديمة

في العصر الإغريقي الموغل في القدم ـ قبل الفترة المسماة بالكلاسيكية التي ظهر فيها فلاسفة العقل: سقراط وأفلاطون وأرسطو ـ كانت التدريبات الرياضية في الحضارة المنوية في كريت القديمة حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد تمارس عادة كجزء من الحياة اليومية، وكان الإغريق يقدّرون الشخصيات الأسطورية ذات الإنجازات الرياضية مثل الإلهين «أبولو» و«هيركليز»، راعيي الرياضة، وقد صوّرتهما التماثيل وهما يمارسان الرياضة.

ومع ذلك، فإن العري في أثناء ممارسة الرياضة لم يكن شائعاً، إذ ظهر لأول مرة في إسبرطة الدولة المدينة عام ٨٠٠ ق. م. في نهاية العصر الإغريقي الموغل في القدم. وارتبطت ممارسة التدريبات الرياضية العارية بتعلم الشذوذ الجنسي وبممارسة أخرى هي دهان الجسم بزيت الزيتون لتوضيح جماله وجاذبيته الجنسية.

لقد قدرت الحضارة الهيللينية القيمة الجمالية للعري المرتبطة بالعبادات وبالرياضة، خاصة تلك التي يشترك فيها البالغون والمراهقون من الذكور، وفي فترات أخرى انضمت إليهم النساء والمراهقات، وكان حبّ الجمال يمتد في ما هو أبعد من الطبيعة والفلسفة والفنون، إلى الجسد.

إن الكلمة ذات الأصل اليوناني «جيمنازيوم» (Gymnasium) تعني مكاناً لممارسة الرياضة بشكل عار، إذ كان الذكور في الفترة الهيللينية يمارسون الرياضة عراة في غياب النساء، إلى أن خرقت إسبرطة هذا التقليد وسمحت للنساء بحضور المباريات الرياضية.

وفي الثقافة الإغريقية، اعتبر تصوير العري المنطوي على قيمة إثارية (Erotic) أمراً شائعاً بما في ذلك الممارسات الجنسية الطبيعية والشاذة، إذ كان الإغريق على وعي بالطبيعة الخاصة لعريهم. أمّا في البلدان التي تخضع لحكم البرابرة (أي من غير الإغريق)، فإن العري، هو أمر يجلب العار مثل الفلسفة والتفلسف نتيجة لولع هؤلاء البرابرة بالظلم والطغيان السياسي.

وفي كلّ من اليونان القديمة وروما القديمة، كانت المسابح والحمامات شائعة ومستخدمة من قبل العامة، إلا أن العري أيضاً كان حاضراً في ساحات

إنزال العقاب بالمحاكمين بجلدهم وهم عراة، وكانت المحاكم منذ تلك الفترة وحتى نهاية الحقبة الإقطاعية الأوروبية تصرّ على عري الأرداف للموقع عليهم العقوبة والسجناء كجزء من الإهانة الملحقة بالعقاب، وهو ما يسجله الإنجيل أحياناً واصفاً عنت الإمبراطورية الرومانية.

وامتدت ممارسة الرياضة في حالة عري إلى كلّ اليونان القديمة والمستعمرات التابعة لها، وتأسست الألعاب الأولمبية القديمة والألعاب الهيللينية التي مورست فيها الملاكمة والمصارعة ونوع من الرياضة يزاوج ما بين الملاكمة والركل ويحدث إصابات بالغة يسمي «بانكرايتون»، وكانت كلها تؤدى من دون زيّ خاص، كما في عصرنا الحالي، وارتبطت مسابقات العدو بالأقدام العارية أو الحافية، وكذا مسابقات الخماسي التي تشمل العدو، والمصارعة، والقفز الطويل، ورمي الرمح، ورمي القرص.

وتغلغل في المعتقد الإغريقي أن التفوق الرياضي يستحق أن يكون هدية جمالية للآلهة، ولذلك كان المنتصر في ألعاب عدة يستحق أن يحظى بمكانة خاصة وهي أن يقدم جسده نذراً عارياً للآلهة في المعبد أو يصنع له تمثالاً عارياً ينتصب في المعبد من أجل الآلهة. واعتبرت ممارسة الرياضة في حالة عري إجراءً لمنع الغش في الملعب أو تمثيلاً للعب النظيف الذي يعتبر خرقه أمراً يستحق الجلد الذي يأمر به الحكام في أثناء المباراة[٥].

وعبّر النحت والرسم على الأواني الفخارية، وكذا فن الموازييك، عن تقدير الإغريق للأبطال، ويرجع تاريخ هذه الفنون إلى القرن السادس قبل الميلاد حينما كانت جنوب إيطاليا مستعمرة هيللينية. ومع ذلك، فإن بعض النقاد يرون أن العري الرياضي كان حاضراً في الفن الإغريقي كتقليد جمالي لا يعكس واقع حياتهم. ولعل هذه النظرة ترجع إلى الاحتشام الذي ساد العصر الفيكتوري الأوروبي، وانعكس بأثر رجعي على العصر القديم.

وفي العصر الهيللييني كان اليهود الذين يتحدثون اليونانية أحياناً يشاركون في التدريبات أو المسابقات الرياضية، وكان يجري السخرية منهم لأنهم تعرضوا للختان، وهو طقس ديني قومي لم يكن معروفاً في التقاليد الإغريقية. لذا حرص الإغريق على عدم ظهور حشفة القضيب بربط مقدمته بقطعة من الخيط.

---

(٥) «History of Nudity,» Wikipedia, < http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_nudity > .

٣ ـ الإمبراطورية الرومانية والعري

على الرغم من أن الرومان ورثوا كثيراً من عناصر الثقافة الإغريقية، إلا أنهم كانوا يقدّرون العري بشكل مختلف، فقد جرى استقبال المواطنين الأحرار في إسبرطة وأثينا بألعاب المحاربين في الساحات أو الاستادات القديمة. لقد كان هؤلاء المحاربون أو (Gladiators) يتشكلون من العبيد أو أسرى الحرب أو المحكوم عليهم بالإعدام، فضلاً عن بعض الأحرار الذين اختاروا هذا الطريق للشهرة والغنى. وعندما كانوا يتقاتلون في هذه الساحات بعضهم ضدّ بعض أو في مواجهة الحيوانات المفترسة كانوا يتسلحون بالسيوف والدروع وهم في حالة عري جزئي أو كامل.

وفي مدينة القدس التي احتلها الرومان، كان اليهود الذين يمارسون الرياضة في «الجيمنازيوم» يغطون عوراتهم بقطع من جلد الماشية حتّى لا يتم السخرية منهم لأنه تمّ ختانهم.

وكان المحاربون هم وجه واحد من أوجه الطقوس التي ورثتها روما من جيرانها في أتروريا (توسكانيا الحالية). لقد عاش في أتروريا، التي احترمها الرومان، شعب غريب عن القارة الأوروبية قدم من آسيا الصغرى، وتظهر آثارهم أن محاربيهم كانوا يصوّرون عراة تماماً، وعندما أصبحت المسيحية هي الدين الرسمي للإمبراطورية الرومانية في القرن الرابع الميلادي، تمّ منع ألعاب المحاربين وتأسس مفهوم العري المرتبط بالخطيئة.

وفي القرن السادس الميلادي نصح القديس «بنديكت» الرهبان في «نورسيا» بأن يناموا وهم في كامل ملابسهم، وحتّى بداية القرن الثامن الميلادي كان المسيحيون من غرب أوروبا يجري تعميدهم وهم عراة حتّى يخرجوا من الماء أطهاراً مثل آدم وحواء قبل السقوط، ولكن اختفاء التعميد بالغمر في الحقبة الكارولينجية (حكم الأسرة الفرانكية أو الفرنجة لألمانيا وفرنسا من القرن الثامن إلى القرن العاشر الميلادي) أعطى العري معنىً جنسياً لم يدركه المسيحيون من قبل.

وحول التاريخ نفسه، أصبح شائعاً أن يظهر السيد المسيح ـ عليه السلام ـ على الصليب وهو يرتدي «تونيك» أو رداء بلا أكمام وله حزام أحياناً، بدلاً من ظهوره عارياً قبل ذلك. وحتّى القرن الخامس عشر الميلادي كان الرجال الأوروبيون يتلفعون بأردية طويلة فضفاضة حتّى عصر النهضة، وبدء ظهور البنطلون الضيق الذي يلبسه الرجال ويغطي عوراتهم، ولكن في الوقت نفسه

يلفت النظر إليها... وهو التقليد الذي اختفى مع القرن التاسع عشر الميلادي.

وفي العصر الفيكتوري، كان العري في الأماكن العامة أمراً قبيحاً مشيناً. وتم الفصل بين الجنسين في كلّ الأماكن العامة بما فيها الشواطئ والحمامات. وحتى بداية القرن العشرين كان ظهور حلمة الثدي للرجل أمراً غير مقبول في بعض الشواطئ.

وقد أصبحت الرياضة بالمعنى الحديث شائعة في ألمانيا وبلدان الشمال الإسكندنافية التي تمّ فيها إحياء ثقافة الجسد التي طورتها الأيديولوجية النازية في ما بعد، كما سيتم شرحه. وفي بلدان الشمال الإسكندنافية التي تشيع فيها حمامات السونا، ثمّ الاستحمام في الأنهار، كان ذلك يتم أحياناً في حالة عري كامل.

وفي الألعاب الأولمبية التي انعقدت في استكهولم عام ١٩١٢، كان الملصق الرسمي للدورة الذي صممه فنان مشهور يصور مجموعة من الرجال العراة وهم يمارسون الرياضة وقد غطيت عوراتهم، وهو الأمر الذي اعتبر جريئاً عندما تمّ توزيع الملصق أو البوستر في بلدان معينة مثل إسبانيا وإيطاليا... وكذلك كانت الملصقات لألعاب إنتورب عام ١٩٢٠، وباريس عام ١٩٢٤، وهلسنكي عام ١٩٥٢ التي صورت رجال عراة، معبرة عن الجذور اليونانية الكلاسيكية للألعاب. أما بوستر ألعاب عام ١٩٤٨ في لندن، فقد صور تمثالاً عارياً لرامي القرص.

وبداية من سبعينيّات القرن العشرين، زاد ظهور العري في الأماكن العامة تمشياً مع ثقافة الشباب المضادة للرأسمالية، التي بدأت مع تظاهرات باريس عام ١٩٦٨، وهو الأمر الذي تطور ليصبح شائعاً، خاصة في المناسبات الاحتجاجية، مثل عرض ركوب الدراجات العاري الذي تمّ تنظيمه عام ٢٠٠٥ في أوكلاند في الولايات المتحدة ضدّ التلوث، أو سباق العراة في سان فرانسيسكو الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٩١٢.

ونعود لنلتقط هذا المشهد التاريخي الدال على معنى العري عند الإغريق الذين كانوا في حرب مع الإمبراطورية الفارسيّة، إذ بعث الملك الفارسي «داريوس عيونه ليطلعوه على حال الجنود اليونان القدماء قبيل حربهم، فرجع الجاسوس حاملاً البشرى للملك «داريوس» بأن الإغريق قد اعتراهم الضعف الذي ربطه بمظهرين أساسيين: العري والديمقراطية[٦]، ولكن في ساحة

(٦) Goodson, Ibid., pp. 120-125.

المعركة ثبّت الإغريق أنفسهم وطاردوا الجيش الفارسي حتّى البحر في موقعة «ماراثون» الشهيرة.

لقد كان ولع الإغريق بالجسد البشري وإظهاره مرتبطاً بذكائهم وأمانتهم، ولم يجدوا غضاضة في ذهاب فتيات إسبرطة عاريات إلى المراقص العامة التي وصفها بلوتارخ، المؤرخ الشهير، بقوله: إن الجماهير، خاصة الذكور، قد استقبلوا تلك الفتيات بالاحترام والإعجاب.

كان الجمال يمثل للإغريق قمة التناغم بين العقل والجسد، وكان هو الملازم للحق والخير، وهي المبادئ والقيم المطلقة التي جعلت حضارتهم مزدهرة لخمسة قرون، وهي الأساس لنهضة أوروبا قبل خمسة قرون أيضاً.

٤ ـ العري في الهند القديمة

العري في الهند مرتبط بالمقدس، فمعظم رجال الدين الهنود العراة قد ارتبطوا بعقيدة هندية قديمة تسمى «الجاينز» التي تأسست في عام ٥٠٠ ق. م.، فقد أكد «ماهافيرا»، مؤسس هذه العقيدة، أهمية العري الكامل للرهبان كجزء من عهدهم الذي قطعوه بمفارقة اللذائذ الدنيوية والتوحّد مع العالم.

أما طائفة «الساكاس» الهندية، فقد نقلت تقاليدها في العري إلى الهند الحديثة من خلال آلاف التماثيل المعروضة على حوائط مدينة «كاجوراكو»، تلك التماثيل التي لا تترك شيئاً للخيال من فرط صراحة الممارسات الجنسية التي تصورها، والتي تعود إلى القرن العاشر الميلادي.

ولا يقف معبد «كاجوراكو» مثلاً منفرداً على التسامح الكبير الذي أبدته الثقافة الهندية مع العري، فالأضرحة المقدسة في «كوناراك» وفي «إلورا» تحفل بالتماثيل التي تحتفي بالإثارة الجنسية، وهو الأمر الذي لم ير معاصرو هذه التماثيل أنّها تمثل أدنى خدشاً للقيم القويمة آنذاك.

وقد فرّق الكاتب والمؤرخ راغ أناند في كتابه: **كاما كالا** بين المجتمعات الشرقية والغربية حيال الجسد البشري والجنس عامة، إذ رأى أن الاستجابة الهندية لتلك الرسوم والتماثيل ليس الضحك في الأكمام خجلاً، ولكن الاحترام والتوقير والإعجاب.

إن امتزاج الذكر بالأنثى يمثل الحالة التي يريدها الإله للإنسان، والتي على

نحو آخر تعبّر عن امتنان الإنسان لمخلوق، وهي تعكس النشوة غير المحدودة التي كانت لدى الإله عند خلق آدم[٧].

أما الجسد والجنس كما صورتهما الثقافة الغربية في مرحلتها البيوريتانية المستمدة من تقاليد الكنيسة الكاثوليكية، فقد ارتبطا بالإخفاء والاستتار اللذين يمثلان وجه العملة الآخر للاختلاس والسرقة.

٥ ـ العري في الحضارة العربية الإسلامية

تسمى مساحة الجسد التي يجب تغطيتها ـ تبعاً للتقاليد العربية الإسلامية ـ بالعورة، وهي تختلف في النساء عنها في الرجال، فالعورة عند الأنثى تعني أن جسدها ـ الذي يحتل مكاناً مركزياً في هذه الثقافة العربية ـ يجب ألا يظهر منه غير الوجه والكفين. وتميل بعض التفاسير المتشددة للقرآن والسنّة إلى تغطية كلّ جسد المرأة الذي يجب ألا يبدو منه سوى العينين. أما العورة في الرجل، فأغلب التفاسير تقول إنّها من الصدر حتّى الركبة[٨].

ونتيجة لأن الإسلام كدين انتشر خارج المنطقة العربية، فقد وجد عادات وتقاليد شتى في الشعوب التي اعتنقت الإسلام، منها من كان محافظاً تجاه العري، كالحضارة الفارسيّة في إيران، ومنها من كان متسامحاً إلى حدّ ما مثل الشعوب في شبة القارة الهندية التي اعتنقت الإسلام.

بيد أن التغيّر الحقيقي الذي أصاب الوطن العربي والعالم الإسلامي جاء متواكباً مع خضوعه للتأثيرات الاستعمارية التي كانت تتفاعل مع التفتت السياسي الذي أصاب الوطن العربي والعالم الإسلامي، ومع بحثه عن هوية. وقد حدثت التغيّرات التي غيرت من وضع المرأة في الوطن العربي والعالم الإسلامي مع نهاية الربع الأوّل من القرن العشرين، ففي تركيا قاد كمال أتاتورك حملة تغييرات ثقافية حتّى تصبح تركيا ثقافياً أقرب إلى القارة الأوروبية، وهي التغييرات التي أدركت المرأة التركية، خاصة في المدن.

وفي مصر، تزامن التغير الذي أدرك المرأة المصرية مع ثورة عام ١٩١٩ التي حققت لمصر استقلالاً جزئياً عن بريطانيا، الأمر الذي أنعش الحركات الليبرالية

---

(٧) المصدر نفسه، ص ١٣١ ـ ١٣٥.

(٨) «History of Nudity,» Wikipedia.

التي حاولت تغيير «شكل» و«جوهر» الثقافة العربية الإسلامية المسيطرة. بيد أن هذه المحاولات اصطدمت بالتقاليد المكينة المتجذرة التي دافعت عنها كيانات سياسية أخرى، مثل حركة الإخوان المسلمين.

وبعد قيام ثورة ١٩٥٢ التي قادها الجيش، شهدت مصر فترة علمنة جزئية حتّى مطلع السبعينيّات، ثمّ انحسرت تلك الفترة عن رجوع للكود الأخلاقي الإسلامي، خاصة في ما يتعلق بملبس المرأة نتيجة للتأثيرات التي أحدثها ظهور البترول في بلدان الخليج المحافظة، بعد أن هاجرت إليها طليعة الطبقة الوسطى المصرية خاصة، والعربية عامة. أما الكود الأخلاقي الغربي، فلم تحتفظ به إلا شرائح ضئيلة ارتبطت ثقافياً ببلدان الاستعمار، ثمّ بثقافة العولمة الغربية مع مطلع القرن الحادي والعشرين.

وعلى ذلك، فالغالب الأعم في الثقافة العربية الإسلامية النظر إلى العري على أنّه امتهان، سواء أكان للمرأة أو الرجل وتحت أي سياق. ولذلك، كانت المشاهد التي تسربت من سجن أبو غريب العراقي وصوّرت الانتهاكات الأمريكية للكرامة العربية، صادمة للمجتمع العربي ككل، الذي ارتبط وما زال يرتبط فيه العري بالمحرّم الديني.

ومن الجدير بالذكر أن العائلات أو الفئات أو الطبقات الحاكمة في الوطن العربي والعالم الإسلامي ـ ومنذ الخلافة الأموية وحتّى الآن ـ قد تبنت، على حدّ تعبير المفكر محمد عابد الجابري، قيم التعالي والتفرد عن بقية المجتمع الذي تحكمه، فسمحت في قصورها ومجالسها الخاصة بأنواع من التحرر الذي وصل أحياناً إلى حدّ المجون والابتذال، على حين أنكرته هذه العائلات أو الفئات أو الطبقات الحاكمة على المجتمع، وهي الازدواجية التي تصنع بشكل غير مباشر التناقض العربي الإسلامي تجاه العري الإعلامي بشتى صوره.

ثانياً: النزعة الطبيعية: العري المتفلسف

يشير تعبيرا «النزعة الطبيعية» (Naturism) أو «نزعة العري» (Nudism) إلى حركة سياسية تمارس العري الاجتماعي، وتدافع عن ممارسته في الأماكن الخاصة والعامة على حدّ سواء. ولذا فقد تمّ استبدال تعبيري «النزعة الطبيعية» و«نزعة العري» أحياناً بعبارات مثل «العري العام» (Public Nudity) أو «التحرر من الملابس» (Clothes-free) ، ولكن المصطلحين الأخيرين لم يحققا شهرة المصطلحين الأوّليْن.

يفضل العراة في الولايات المتحدة الأمريكية تعبير «النزعة العري» (Nudism)، بينما يفضل عراة أوروبا استخدام تعبير «النزعة الطبيعية». وهم يعبران عموماً عن عري عائلي ليس له معنى جنسي. وهناك عدد كبير من المشاهير أعضاء في جمعيات وروابط العراة المؤسسة على هذه الحركات. منهم المخترع بن كرامر، والمصارع غارد كارتس، والمتطرف العنصري كيغان تشرلز. ونجمة التنس كاميرون سميث، ومغني الراب برندان كراتس، مؤسس فريق «الشيكولاته البيضاء».

ويرى المدافعون عن هذه المفاهيم وأعضاء هذه الحركات أن الجسد البشري العاري لا بُدَّ من قبوله واحترامه وتبجيله والاستمتاع به، ويؤمن هؤلاء أيضاً بأن الجسد ليس في الأساس فاسداً أو جالباً للعار أو متدنياً أو خطراً، ويستمتع هؤلاء بأنشطة إنسانية تخلو من الملابس.

وبالطبع، يرفض هؤلاء فكرة أن ظهور الجسد العاري أمام الناس هو خطأ أخلاقي يعتبر المرء تبعاً له غير مهذب، أو أن صاحب الجسد العاري الذي يظهر أمام الناس هو منحل جنسياً أو يعمل في مجال المواد الإباحية.

إن العري ـ من وجهة نظرهم ـ حالة صحية طبيعية تعبّر عن أنقى صورة بشرية، لأن كلّ الناس ولدوا عراة، والشخص العاري يتعوّد على وجوده عارياً وسط العراة أسرع ممن يتعوّد على أن يلبس ملابسه أمام الناس. فالأمر يغدو بعد فترة زمنية ضئيلة جزءاً من أسلوب حياته.

ويعتبر العري المعاصر إحياء لتقاليد قديمة عندما كان «العري الاجتماعي» منتشراً حول العالم، فعلى سبيل المثال ما زالت قبائل «الأنويت»، وهي فرع من الإسكيمو تمارس طقوس حياتها عارية حتّى في بيوتها الثلجية التي اشتهرت بها في القطب الشمالي والمسماة «إيغلو».

ويذكر تشارلز داروين في كتابه: **رحلة على السفينة بيغل** *(The Voyage of the Beagle)* أن السكان الأصليين لمنطقة «تييرا ديل فيغو» في أمريكا اللاتينية مارسوا حياتهم وهم عراة في طقس ثلجي شديد البرودة تعوي فيه الريح، وأشاد بقدرتهم على التحمل.

أما اليوم، فتعيش مجتمعات تاريخية عارية ضئيلة في عالمنا المعاصر، من أشهرها قبائل حوض الأمازون، وبعض القبائل الأفريقية جنوب الصحراء الكبرى، وفي جزيرة «بابوا نيو غينيا» في المحيط الهادي، وهم يكافحون ضدّ

الضغوط السياسية والاقتصادية والثقافية التي تحاول استيعابهم في المجتمع الإنساني المرتدي لملابسه، وقد يتعرضون أحياناً للقتل أو لتدمير بيئتهم الطبيعية.

ويمارس العري الاجتماعي في أشكال أقل تطرفاً في سياق السباحة الاجتماعية أو الاستحمام الجماعي الذي يشترك فيه الجنسان. وأنشطة العري قد تمارس وراء الأبواب أو في الهواء الطلق لأغراض الاسترخاء وحمامات الشمس والترفيه. وهناك ما يعرف بـ «الحفل العاري»، وهو مختلف عن «الحفل الجنسي» الذي قد يكون عاماً أو خاصاً، وهو مثل «الحفل العاري» الذي يتبادل فيه الناس الحديث ويشربون ويأكلون، ولكن من دون ملابسهم. وهناك جماعات من العراة تقتصر على أفراد من ذوي ديانة واحدة أو عرق واحد.

ويرى ممارسو هذا النوع من الأنشطة أنهم لا يهتمون برؤية الآخرين عراة، وهو ما يعرف بـ «النزعة التلصصية» (Voyeurism)، كما إنهم لا يهتمون أيضاً بأن يشاهدهم الناس وهم عراة، وهي حالة متطرفة من حبّ الظهور و«الميل الاستعراضي» (Exhibitionism).

وهم يقدمون أحياناً أسباباً صحية لهذه الممارسات، مثل حبهم ضوء الشمس الذي يساعد الجسم على إنتاج فيتامين (د)، وهم يأخذون حذرهم من ضوء الشمس الشديد الذي قد يسبب سرطان الجلد بالدهانات الواقية.

وقد يقدمون أحياناً أسباباً اجتماعية، فوجود الإنسان العاري وسط الناس يجعله مقبولاً بشكل كامل ثقافياً وعاطفياً وجسمانياً، بغض النظر عن السن، وشكل الجسد، واللياقة والصحة عموماً، ومن دون ملابس يختفي التفاوت في المكانة الاجتماعية، ويشعرون بنوع من الاتحاد مع البشرية، بقطع النظر عن ثروة الإنسان أو منصبه أو جنسيته أو عرقه أو جنسه.

ويرى البعض من ذوي الخبرة المحدودة بالعري الاجتماعي أنهم يخافون من انعدام التوازن في القوة بين الرجال والنساء، فالنساء والأطفال قد يصبحون أكثر عرضة للإيذاء والاستغلال عندما يكونون عراة. وإذا كان ذلك قد يكون صحيحاً في نوادي الاستربتيز، فإن المدافعات عن العري الاجتماعي يرفضن هذه المخاوف، لأن الرجال يكونون عراة هم الآخرون، وبلا مال في الأيدي، يستغلون به فتيات الاستربتيز مثلاً، إذ لا يشعر أي من المشاركين في مجتمعات العراة أنه قد أتى ليمارس «عرضاً» ما، يشدّ به انتباه الآخرين.

ووجود المرء حول أناس يفكرون بهذه الطريقة يمكن أن يزيد من تفاعلاته

الشخصية مع الآخرين، مثل مقابلة أصدقاء جدد بشكل أكثر سهولة. و لعديد من المنظمات والجمعيات التي تدافع عن العري الاجتماعي تنظم فعاليات كثيرة، وتطلب بعض النوادي شروطاً دقيقة للعضوية أو الدخول، مثل إمداد النادي بأسماء أشخاص يتم استشارتهم قبل دخول العضو الجديد، أو تقديم اسم من الأعضاء يكون العضو الجديد تحت رعايته، أو السماح بفترة زمنية محدودة، كعضوية تجريبية أو اشتراط موافقة معظم الأعضاء، لأن هذه النوادي تخاف من الأعضاء الذين قد يرتكبون حماقات جنسية أو تعرض النادي للاختراق من قبل عاهرات سابقات[٩].

وبعض النوادي، خاصة تلك التي تمارس نشاطاتها في الهواء الطلق، لا تشترط هذه المحددات الصعبة، ولكن تلزم المشتركين بمراعاة «إتيكيت» العراة. ويتعرى الراغبون لأول مرة في حفلات الشاطئ التي يكون ارتداء الملابس فيها أمراً اختيارياً.

وترى النظرية النسوية أن تحريم العري ارتبط بالعسف والجور على النساء، ففي المجتمعات الذكورية يميل الرجال إلى تغطية النساء امتداداً لحمايتهم، الأمر الذي جعل المرأة لا تطور علاقاتها الاجتماعية إلا من خلال الأب أو الزوج الذي يغطيها حتى يمنع الرجال الآخرين عنها، وتشعر المرأة تاريخياً بأن ذلك جزء من تقدير الرجل أو اعتزازه بها.

وإذا كانت الأديان هي التي وضعت المحاذير على الجسد إلى درجة أن بعض المسيحيين الأوروبيين لم يشرعوا في تطوير ملابسهم إلا بعد قدوم الجمعيات التبشيرية، فإن بعض دعاة العري يقيمون صلوات مسيحية خاصة بهم، إذ يرون أنهم لم يخلعوا قيمهم عندما قاموا بخلع ملابسهم.

ويوجد هناك طائفة دينية هي «الدخبور» هاجرت من روسيا إلى غرب كندا ومارس أفرادها عريهم الطقسي في أثناء عملهم في الحقول والمزارع، ووصل الأمر ببعض غُلاتهم في القرن العشرين إلى خلع ملابسهم في تظاهرات عامة احتجاجاً على السياسات الحكومية التي كانت تريد إدماجهم في المجتمع الكندي.

لقد تمّ تأسيس أول ناد للعراة بالمفهوم الغربي عام ١٨٩١ في مستعمرة الهند الإنكليزية. لقد قام بتأسيس هذا النادي أرمل يدعى تشارلز كراوفورد، وكان

(٩) «Naturism.» Wikipedia, < http://en.wikipedia.org/wiki/Naturism > .

قاضياً إنكليزياً في بومباي. وقد تمّ إغلاق النادي الذي اقتصرت عضويته على أصدقاء كراوفورد بعد عام من افتتاحه.

وفي بداية القرن العشرين، ظهرت عدة دراسات فلسفية في ألمانيا أوضحت التأثيرات النفسية السلبية لكراهية النفس المؤسسة على كراهية الجسد المحمل برؤى دينية سلبية، وتمت الدعوة إلى «حركة العري الغربي الحديث» في سياق تبيان طهر الجسد وجماله، وليس معصيته وفحشاؤه، وتم إدماج اللياقة الجسدية بحمامات الهواء الطلق بفلسفة العري التي تزيد من اللياقة العقلية والنفسية وتدافع عن رؤية العالم الأخلاقية. وبناء على تأثيرات مثل هذا النوع من الكتب والمقالات، زادت في ألمانيا والبلاد الاسكندنافية النزعة الإحيائية للعري، ونمت الحركات الداعية إلى العري، وأقيمت فعاليات ترفيهية ورياضية.

كان أول ناد للعراة هو الذي تمّ إنشاؤه في ألمانيا عام ١٩٠٣، وبالتحديد في مدينة هامبرغ بمعرفة رجل يدعى باول زيمرمان، وفي الوقت نفسه تقريباً قام الدكتور هينريش بيودر بنشر كتابه: **ثقافة العري** الذي أوضح فوائد العري في التعليم المختلط وفي ممارسة الرياضة من دون التعقيدات التي تفرضها الملابس.

وقد انتعشت حركات العري في ألمانيا في العشرينيّات، ولكنها كبتت إلى حدّ ما تحت حكم الحزب النازي الذي رفض الاعتراف بها، إذ كانت الدولة أيضاً هي التي تدير الأنشطة الترفيهية والاستجمام، فتم توظيف العري لتبيان تفوق الجنس الآري. وقام هيرمان غورنغ قائد السلاح الجوي الألماني آنذاك بكتابة تحذيرات من هذه الحركات، إلا أن القيود عليها تمّ تخفيفها عام ١٩٤٢، ولكن اشترط الحزب النازي عدم السماح لليهود والشيوعيين بالانضمام إليها، وطلب منهم نقل حفلاتهم إلى الريف، وليس إلى المدن.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، استمتع الناس في ألمانيا الشرقية بحرية العري التي كانت من بين الحريات القليلة التي نالوها، وذلك تحت حكم الحزب الشيوعي الذي رحب بإقامتها على الشواطئ أكثر مما رحب بها خلف الأبواب المغلقة التي قد تناقش فيها هيمنته واستبداده وفساده في أثناء حفلات العري[١٠].

وانتقلت هذه النزعة التي تحفل بالعري إلى ألمانيا الغربية، والى ألمانيا الموحّدة

---

(١٠) Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935* (Berkeley, CA: University of California Press, 1997), pp. 42-45.

التي تملك نوادي وشواطئ للعراة أكثر من أي دولة أوروبية أخرى. وكان الألمان هم أكثر الأجانب المشاركين في الأنشطة العارية في الدول الأوروبية الأخرى، خاصة في شاطئ «كاب دي أغدي» الفرنسي على البحر المتوسط.

وقد ظهر أول ناد للعراة في بريطانيا عام ١٩٢٤ في «ويكفورد». وبعده زادت نوادي العري التي تديرها الأرستقراطية الإنكليزية، ولكن تحت أسماء مستعارة. أما في الولايات المتحدة فقد أسس المهاجر الألماني كيرت بارثل أول ناد للعراة عام ١٩٢٩ في نيويورك، واحتفل بممارسة أول نشاط له في الغابات الواقعة خارج المدينة، وقد ساهم في تأسيس «الجمعية الأمريكية لثقافة الجسد»، وانتشرت هذه الجمعيات الأمريكية، وكان آخرها المؤسس عام ١٩٩٥ تحت اسم «الجمعية الأمريكية للاستجمام العاري».

ومعظم هذه النوادي لها قواعد للإتيكيت ينبغي أن يحرص الأعضاء عليها، طالما رغبوا في الاستمرار في ممارسة هذه الأنشطة، وأهمها عدم إتيان أي فعل يخلط ما بين العري والجنس. وإذا حدث، عَرَضاً، وتمت استثارة الجسد بشكل لاإرادي، على العضو أن يتوارى سريعاً حتى يعود إلى حالته الطبيعية، وإن كان هناك من يدافع عن حالة الاستثارة غير العمدية على اعتبار أنها جزء من طبيعة الجسد الذي تمّ قبوله، وهو أمر يتم التجادل فيه حتى الآن بين أعضاء هذه الجمعيات والمنتديات.

ثالثاً: العري في وسائل الإعلام: رؤية تاريخية تطورية

١ ـ العري في الفنون التشكيلية

تميل معظم الثقافات إلى التسامح مع العري الفني في النحت والرسم أكثر من تسامحها مع العري في وسائل الإعلام الأخرى، وأكثر من تسامحها مع العري الحقيقي، وهو الاتجاه السائد حتى الآن.

بيد أن الأمر لم يكن كذلك طول الوقت، فقد تعرضت الأعمال التشكيلية التي تصور العري لهجوم الكنيسة الكاثوليكية في القرن التاسع عشر إبان الفترة الفيكتورية المحافظة لما يسمّى بـ «حملة ورقة التين» التي هدفت إلى تغطية الرسوم والتماثيل العارية، خاصة أعمال فترة الرينسانس أو الإحياء مثل أعمال مايكل أنجلو.

وقد غدا العري نزعة فنية أو نوعاً فنياً قائماً بذاته في الرسم والنحت والتصوير الفوتوغرافي لتصوير البشر من دون ملابس لأغراض متعلّقة بالأسلوب الفني الجمالي، وقد شاعت الرسوم والتماثيل العارية المستوحاة من التقاليد الإغريقية لتصوير شخصيات تاريخية، مثل ربة الجمال فينوس، وحتّى القرن التاسع عشر الذي شاع فيه تصوير الجمال العاري لشخصيات ليست بالضرورة تاريخية، وقد برع في ذلك أسماء مثل: سيزان، ومونيه، ورينوار.

ويقسم المتخصصون في الفن التشكيلي العري إلى ثلاثة أنواع:

أ ـ العري المثالي: وهو النابع من التقاليد الإغريقية التي كانت ترى الجمال كقيمة ذات خصائص عالمية، وأحياناً سماوية، وهو ما أسماه أفلاطون «الشكل» (Form).

ب ـ **العري الملاحظ**: وقد ازدهر مع فن البورتريه، واستخدام الألوان الشمعية أكثر من الزيتية أو المائية، ويهدف إلى «التقاط» ما يعبر عن شخصية المرسوم، وهو ما نجده في أعمال ريمبرانت الذي رأى أن كلّ عري متفرد مثل بصمة الإصبع.

ج ـ العري التعبيري: وهنا يستخدم العري كأداة في يد الفنان للتعبير الشعوري والعاطفي الوجداني عن فكرة أو مجموعة أفكار، وتلك التي يمكن رؤيتها في أعمال رودان، وبيكاسو، وماتيس، وكولفتز، وبول جوغان، وإدفارد مونيش.

ويرى بعض النقاد أن التعبير عن العري ازدهر من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٣٠ كذروة ازدهار الحداثة الغربية وتحطيمها التقاليد الرجعية عن طريق إطلاقها هذه القوى الغريزية، وهو ما حدث مع الرقص أيضاً، مشكلاً بذلك ثقافة خاصة بالجسد رجعت فيها الحضارة الغربية إلى جذورها اليونانية الرومانية[١١].

ويرى البعض الآخر أن التعبير عن العري البشرى الفني كان متزامناً مع فترة الاستعمار واكتشاف الحضارات الأخرى، إذ تمّ النظر إلى عري «الآخر» كعري فظّ غير متحضر، بينما جاء العري الفني في الرسم والتصوير كتعبير عن العري الحضاري الغربي.

(١١) N. Sullivan, «The Social Inscription of Bodies and Selves,» *Australian Feminist Studies*, vol. 20, no. 48 (November 2005), pp. 363-366.

٢ ـ العري في السينما

العري في الأفلام السينمائية لا يقصد به الأفلام الإباحية، سواء الناعمة (Soft-core) أو الصريحة (Hardcore)، بل يقصد به المشاهد التي يظهر فيها الممثلون والممثلات من دون ملابس في لقطة أو أكثر في فيلم روائي لتوظيف الدرامي، ويعني أيضاً أن بقية الفيلم لا يحتوى على العري. واللقطات العارية تثير الجدل لأنها تتعدى الحدود الثقافية للاحتشام في الملبس، تلك الحدود التي تصنعها قيم يتبناها المجتمع.

وفي ثقافات عديدة يتم التحكم في العري السينمائي بنظام صارم من الرقابة، وتهدف هذه النظم إلى تقليل تعرض الأطفال لهذه المضامين، لأنها تؤثر في نموهم النفسي، تلك الرقابة التي يشترك في وضعها الحكومات والجماهير أو كلاهما.

والعري السينمائي أيضاً مسألة خلافية، بشدة، لأن العري قد يكون عالمياً تتفق عليه كلّ الثقافات (العري الكامل) أو محدداً بتقاليد وأعراف تخص ثقافة بعينها (عري بعض أجزاء جسد المرأة في الثقافة الهندية)، أو محدداً بسياق درامي بعيد عن الإثارة الجنسية (جَلْد شخص على الظهر العاري).

بيد أن معظم المجتمعات الإنسانية المعاصرة لا تحس بالراحة إزاء هذا الموضوع إلى درجة تجريمه قانوناً إذا تمّ ارتكابه على الملأ أو في الطريق العام، على العكس مما كان سائداً في ثقافات بعينها تاريخياً، كما تقدّم ذكره.

وفي السينما الأمريكية التجارية تجرأت شركات هوليود في إظهار عورة الممثل أو الممثلة في مرات جدّ قليلة، وهو ما يسمي بـ «المشهد الأمامي العاري الكامل» (Full Frontal Nudity)، وعوضاً عن ذلك، فكثيرة هي الأفلام التي تظهر فيها الأرداف أو الأثداء التي تستخدم إما لمفاجأة المشاهد أو لإثارته وإمتاعه بحسب السياق الدرامي للمشهد العاري.

وفي حالات عري سينمائية كثيرة، يتم استخدام أشياء مثل الملابس أو الأثاث لإخفاء أعضاء الممثل الحساسة، وهي الحيلة التي يلجأ إليها المخرجون حتى لا يحصل الفيلم على تصنيف «NC-17» الذي يعني أن الفيلم ممنوع لمن هم دون السابعة عشرة، وهو الأمر الذي قد يعرض الفيلم لخسارة تجارية كبيرة إذا كان المنتجون قد أرادوه لجمهور أوسع.

وفي أحيان أخرى، قد تظهر لقطات عارية في الأفلام ذات التصنيف «PG-13»، أي التي يحظر دخولها على من هم دون الثالثة عشرة، وهي لقطات ليس لها إيحاء جنسي واضح مثل فيلم «Foot Loose» الذي يظهر فيه أحد الممثلين وهو يستحم في مشهد عار خلفي بعد خروجه من صالة للتدريبات الرياضية.

ويختلف «تذوق» العري السينمائي من فيلم إلى آخر، فقد تزيد المشاهد العارية من شعبية الفيلم وإقبال الجمهور على مشاهدته، خاصة إذا تمّ استخدام هذه المشاهد في دعاية ما قبل العرض، ولكن النقاد ينظرون بشكل سلبي إلى المشاهد العارية غير الموظفة درامياً والمقحمة على السيناريو الذي لا ينقص شيئاً من دونها.

ومن ناحية أخرى، فإن بعض الممثلات يرفضن أداء المشاهد العارية، إما لقيمهم الشخصية أو لإحساسهن بأن ذلك سوف يضرّ بشهرتهن، ومنهن على سبيل المثال: أليشا كتبرت، وليندساي لوهن، وأليسا دوسكو.

وإذا انتقلنا إلى استعراض تاريخ العري في السينما الأمريكية، فقد نفاجأ بأن المشاهد العارية قد ظهرت في بعض أفلام السينما الصامتة وأوائل السينما الصوتية لأسباب تاريخية أو دينية. على سبيل المثال، كان المخرج الرائد سيسل دي ميل من أوائل المخرجين في استخدام العري في أفلامه التاريخية. ففي فيلم «الجحيم» المأخوذ عن الكتاب الشهير الذي يحمل الاسم نفسه لدانتي، ظهرت بعض النساء عاريات لما كان يتم تصويره في الفيلم على أنّه الجحيم الأخروي.

وفي سلسلة أفلام «طرازان» التي أخرجها جوني ويزملر، احتوت بعض المشاهد على عري جزئي، مبررة ذلك بأنها تهدف إلى تجسيد البيئة الطبيعية لبعض شخصيات الفيلم.

وفي استجابة للاعتراضات الكثيرة التي ضغطت بها جماعات كثيرة على استوديوهات السينما الكبيرة، تمّ منع عرض أي مشهد عار في السينما الأمريكية في الفترة من عام ١٩٣٤ وحتّى عام ١٩٦٠ في ما يعرف بـ «ميثاق هايس» (Hayes Code)، واقتصرت مشاهد العري على السينما شبه الوثائقية والأفلام الأجنبية، فضلاً عن الأفلام الإباحية الأولى التي كانت محدودة المشاهدة نتيجة قلة وسائل التوزيع.

أما أفلام جماعات العراة (Nudist Films)، فهي نوع فني قائم بذاته من الأفلام الوثائقية التي أنتجت في الخمسينيّات والستينيّات في الولايات المتحدة،

وتصور أسلوب حياة جماعات العراة أو النزعة الطبيعية. ولكن هذه الأفلام أصبحت أداة فعالة في عرض وترويج، بل استغلال العري النسائي أيضاً في سياق جذب جمهور السينما لمشاهدة هذا النوع من الأفلام الوثائقية.

ومن أشهر أمثلة أفلام جماعات العراة فيلم «جنة عدن» عام ١٩٥٤ الذي أخرجه ماكس نوسك، وكان المنتج دوريس ويشمان، وهو من أشهر منتجي هذا النوع من الأفلام التي قام بإخراجها بنفسه (ثمانية أفلام خلال عقد الستينيّات فقط).

وكان فيلم «مستر تيز غير الأخلاقي» عام ١٩٥٩ هو أول فيلم ليس خاصاً بجماعات العراة، وقد دخلت فيه مشاهد عارية، بينما كان فيلم «المراهن» عام ١٩٦٤ هو أول فيلم يخضع لـ «ميثاق هايس» ويصور عري نسائي أمامي، بينما كان الفيلم البريطاني ـ الإيطالي ـ الأمريكي المشترك المسمّى «انفجار» هو أول فيلم يصور شعر العانة لامرأة عام ١٩٦٦، وهو العام نفسه الذي تمّ فيه تخفيف «ميثاق هايس» من قبل الجمعية الأمريكية للسينما التي ألغت أي ميثاق للإنتاج عام ١٩٦٨ وأبدلته بنوع من التصنيف الاختياري للأفلام، وهو ما جعل العري السينمائي الأمريكي قانونياً.

ولا يمكن فصل هذا «التحرر» السينمائي بمعزل عن الظرف التاريخي المتمثل بثقافة الشباب المضادة التي رفضت حرب فييتنام وجشع الرأسماليين عن طريق الاحتجاج الذي أخذ شكل الثورة الجنسية وتعاطي المخدرات، وهو الأمر الذي أثر في المجتمع الأمريكي الذي كان يريد أن ينسى ويلات حرب فييتنام بهذه الأفلام... وهو ما حدث أيضاً في السينما المصرية بعد هزيمة حرب عام ١٩٦٧.

ومن أشهر الممثلين الذين ظهروا في لقطات عارية: توم كروز، وريتشارد غير، وجاك نيكلسون، وآنيت بيننغ، وبريجيت باردو، وشارون ستون، ومايكل دوغلاس، وبروك شيلدز، ونيكول كيدمان.

وإذا انتقلنا إلى السينما خارج الولايات المتحدة، فإن أول صناعة سينمائية ينبغي التعرض لها هي السينما الهندية، خاصة في «بوليود».

كان العري السينمائي نادراً في السينما الهندية حتّى نهاية التسعينيّات، إذ كانت السينما الهندية قبل ذلك تميل إلى تصوير الجنس والاغتصاب وحتّى تبادل القبلات على نحو رمزي، فالقبلات يجري تصويرها بمشهد التقاء زهرتين،

والاغتصاب يأخذ شكلاً رمزياً متمثلاً في كأس أو كوب زجاجي مكسور. ولكن مع تأثر السينما الهندية حالياً بالاتجاهات التغريبية لدى مخرجيها زادت مشاهد العري والجنس، وإن لم تصل إلى حدّ ظهور العري الأمامي للممثلين والممثلات.

وفي الفيليبين، يتم إنتاج عدد كبير من الأفلام التي تحتشد بالعري، خاصة تلك التي تستهدف مضايقة التيارات النسوية التي تناهض هذه الأفلام.

أما الأفلام الأوروبية، فهي شهيرة بتحررها الذي يتجاوز «هوليود»، فالسينما الفرنسية والإيطالية والألمانية أكثر «تسامحاً» مع العري من أي سينما أخرى في العالم، وهو أمر يمكن تفسيره بزيادة الاتجاهات العلمانية الأصولية في أوروبا، وقلة حضور الدين في حياة الأفراد مقارنة بالولايات المتحدة الأمريكية.

وفي إسبانيا يبرز اسم المخرج بدرو ألمودوفار، وتعتبر الإثارة العارية جزءاً مكيناً في كلّ أفلامه. أما تينتو براس، فهو مخرج إيطالي يثير الجدل دائماً لإقحام مشاهد الجنس الصريحة في تيار السينما الإيطالية الجماهيري، وهو حريص على تقديم الممارسة السحاقية في أفلامه إرضاء للجماعات النسوية في إيطاليا.

وفي المكسيك، ترتبط المشاهد العارية بالأفلام الكوميدية التي تصور الرجال على أنهم كائنات تسعي فقط للجنس، بينما تظهر النساء كأهداف محتملة لهذا السعي، وإن كان هذا الاتجاه قد ضعف في التسعينيّات، فما زالت النساء التي تظهر في أدوار الخادمات وعاملات البارات والراقصات هدفاً للرجال المخمورين.

وإذا انتقلنا إلى المنطقة العربية، فالسينما المصرية الرائدة التي تميزت بنشأتها المحافظة شهدت فترتين زادت فيهما مشاهد العري والجنس: **الأولى** هي الفترة التي امتدت من عام ١٩٦٧ وحتّى منتصف السبعينيّات تقريباً، وهي السنوات العصيبة التي شهدت حربين مع إسرائيل، والتي بمقتضاها انتقلت بعض شركات الإنتاج إلى لبنان، فوجدت هناك مناخاً يشبه أوروبا وقد تأثر فيه لبنان بثقافة الشباب المتمردة في فرنسا على وجه الخصوص، فظهرت أفلام مثل «سيدة الأقمار السوداء»، و«حمام الملاطيلي»، و«المذنبون» وغيرها، وهي الأفلام التي انتهت موجتها باندلاع الحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥ ـ ١٩٩٠).

أما الفترة **الثانية**، فهي التي بدأت مع نهاية التسعينيّات وامتدت حتّى الآن،

وفيها انسحب جيل كامل من نجوم السينما المصرية الذي اعتمد على وجوه سينمائية جديدة تستطيع أن تعكس الآثار التي تعرض لها المجتمع المصري متمزق ما بين الاستبداد والفساد السياسي والاقتصادي والتبعية للقوى الدولية الكبرى. وعلى رأسها الولايات المتحدة، وفقد المكانة الدولية لمصر... وركزت السينما الحالية على الأفلام الكوميدية التجارية التي تساعد ضمن عوامل كثيرة على تخدير الغالبية الصامتة التي لا تجد نجاة من وضعها المزري. وفي سياق هذه الموجة تبرز المشاهد الساخنة العارية كجزء من هذه الموجه التخديرية.

وجمهور السينما المصرية الراهن أكثر قبولاً لمشاهدة العري السينمائي بعد أن تعوّد عليه مع تأثير الفضائيات وأغانيها المصورة، وكذا شبكة الإنترنت غير المراقبة إلا في المواقع السياسية التي تتعرض للفساد وصعوبة التغيير السلمي في المجتمع.

وتحتل المخرجة السينمائية إيناس الدغيدي موقعاً بارزاً وسط مخرجي موجة العري الثانية في تاريخ السينما المصرية، فالمعروف أن مشاهد العري الساخنة على الشاشة المصرية يجري تقليلها من قبل أجهزة الرقابة السينمائية، ولكن العلاقات الحميمة الخاصة بين إيناس الدغيدي و«غرفة صناعة السينما» تحول دون وقوف جماعات الضغط الأخلاقية المصرية أمام ما تفعله إيناس الدغيدي المعروفة في الوسط الفني بالمخرجة المجنونة التي وصفها بعض المحامين ـ الذين أقاموا ضدها قضايا بسبب مشاهدها المكشوفة ـ بأنها سرطان السينما المصرية الذي يسعى إلى تغيير عادات المجتمع بإبراز العلاقات الجنسية المحرّمة.

وقد بدأت الأسئلة تثار حول علاقة المخرجة إيناس الدغيدي بالولايات المتحدة بعد أن اختارتها مجلة **نيوزويك** الأمريكية ضمن أكثر الشخصيات تأثيراً في الوطن العربي، إذ تمّ تكريمها وتسليمها تمثالاً ضخماً من الكريستال يحمل صورتها كتب عليه «جائزة التفوق الفني من **النيوزويك**».

وفيما أكدت إيناس الدغيدي أن اختيار الشخصيات العربية تمّ من قبل إدارة المجلة في الولايات المتحدة، فقد أضافت أن مجلة **تايم** الأمريكية أيضاً كانت قد اختارتها للسبب نفسه مع ست نساء عربيات في العام الماضي، وأكدت سعادتها بهذا الاختيار وبفوز فيلمها «الباحثات عن الحرية» بجائزتين في مهرجان القاهرة ومهرجان الفيلم القومي.

وفي الوقت الذي وصفها أحد المحامين بأنها «مخرجة الثقافة الأمريكية في

مصر التي تعمل على نشر الثقافة الغربية المنحلة وليس ثقافة الإنتاج والإبداع الفني»، فقد قاد الموقع الإلكتروني «حماسنا» ـ الذي يصف نفسه بأنه موقع حملة مكافحة العري والإباحية ـ حملة على المخرجة إيناس الدغيدي واصفاً إياها بأنها تبدو فوق القانون. . . تلك التي أضاعت فرصاً جمة لعرض مشكلات المرأة العربية الحقيقية[١٢]. وقد ناشد الموقع أعضاء مجلس الشعب المصري بالمبادرة إلى إنقاذ المجتمع من أيدي هذه المخرجة المدعومة من الخارج، والتي يتم تلميعها لأغراض مشبوهة من قبل جهات أجنبية.

٣ ـ العري في التليفزيون

العري في التليفزيون التجاري الأمريكي هو موضوع تقليدي مشحون بالجدل والأحداث المثيرة، لأنه غير مقبول بالدرجة التي يتقبل بها المشاهدون العري في التليفزيون الأوروبي، فالمشاهدون الأوروبيون يتقبلون العري أكثر مما يتقبلون العنف.

بدأ التليفزيون الأمريكي بثه عام ١٩٣٦، ولم يكن مقبولاً في تلك الأيام الأولى من عمر الشاشة الصغيرة أن يظهر العري إلا في الأفلام الوثائقية التي تذيعها قنوات عامة مثل «بي. بي. إس.» (P.B.S.)، ولكن بدءاً من تسعينيّات القرن الماضي بدأت بعض المسلسلات الأمريكية التي تذاع في وقت ذروة المشاهدة بتقديم مشاهد عارية معتدلة مقارنة بعري الشاشة البيضاء الكبيرة، ومن هذه الحلقات: «NYPD Blue» في قناة A.B.C.، و«Chicago Hope» في شبكة C.B.S.، وكذا «Doe John» في قناة فوكس.

وفي عام ٢٠٠٠ قام المطرب الأمريكي غاستون تيمبرلاك بتعرية صدر المطربة الأمريكية جانيت جاكسون على الهواء مباشرة في استراحة نهائي دوري كرة القدم الأمريكية الثامن والثلاثين، الأمر الذي أحدث حالة من الذعر الأخلاقي لدى المشاهد الأمريكي.

وتبعاً لذلك، قامت لجنة الاتصالات الفدرالية الأمريكية (F.C.C.) بالتضييق على البرامج غير المهذبة استجابة لجماعات الضغط الأخلاقية، ولكن بينما كان آلاف الأمريكيين يكتبون خطابات احتجاج للجنة الاتصالات الفدرالية لم يتلق

---

(١٢) محمد السيد، «اطردوها،» موقع حماسنا، موقع المقاومة الالكترونية، <http:// www.hamasna.org/articles/LaYaInas.htm>.

مجلس معايير الإذاعة الكندي إلا ٥٠ خطاباً من مشاهدين كنديين شهدوا الواقعة السابقة نفسها.

وعلى ذلك، فقد اختفى العري من أوقات المشاهدة القصوى في التليفزيون الأمريكي العام، اللهم إلا في برامج وثائقية يقدّم فيها العري بشكل «طبيعي» في سياق تلقائي، مثل البرامج التي تناقش «حياة سكان أمريكا الأصليين» أو «الرضاعة الطبيعية» أو «سرطان الثدي»(١٣).

وخلافاً للتليفزيون الأمريكي العام، فإن تليفزيون الكابل لا تنظمه لوائح وقواعد لجنة الاتصالات الفدرالية، فقنوات الكابل التي تمولها الاشتراكات لها أن تذيع أية مواد تليفزيونية يرى مديروها التنفيذيون أنّها مناسبة. وعلى ذلك، فالمشاهد العارية والجنسية تقدّم بدرجات متفاوتة في قنوات مثل: Showtime، و.H.B.O، و.F.X. أما قنوات مثل: Discovery والقنوات الوثائقية المماثلة، فهي تذيع العري التسجيلي المتعلق بالتاريخ والأنثروبولوجيا.

وفي دراسة مولتها «مؤسسة عائلة كايزر» انتهت النتائج إلى أن الجنس أصبح يقدم في التليفزيون الكابلي عام ٢٠٠٥ ضعف ما كان يقدم في عام ١٩٩٨، وذلك بدراسة وتحليل ما يقرب من ١٠٠٠ ساعة درامية، وفيها حلقات حصلت على جائزة إيمي التليفزيونية الشهيرة، مثل حلقات .P.T.V.

وفي مقدمة البرامج والقنوات التي تذيع العري هي القنوات المتخصصة في الأغاني المصورة مثل: .M.T.V و.V.H.1 على اعتبار أنّها من أكثر المضامين التي تستحوذ على اهتمام المشاهدين، وهي الأغاني المصورة التي تخدم في الوقت نفسه الإعلان عن أعمال شركات التسجيل الموسيقى الكبيرة، وهو الأمر الذي تمّ شرحه بإسهاب في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

ومن أشهر الأحداث التليفزيونية الأمريكية التي قدمت العري وحظيت إذاعتها بمناقشات ساخنة:

ـ إذاعة شبكة .A.B.C عام ١٩٧٧ للمسلسل الأمريكي الشهير «جذور» للمؤلّف أليكس هالي، والذي ظهرت فيه ممثلات لعبن أدوار الزنجيات الأفريقيات المجلوبات إلى القارة الأمريكية، وهن عاريات في مشاهد عدة.

---

(١٣) B. Eck, «Nudity and Framing: Classifying Art, Pornography, Information and Ambiguity,» *Sociological Forum*, vol. 16, no. 14 (December 2001), pp. 603-632.

ـ إذاعة شبكة .C.B.S عام ١٩٨٠ للحلقات الأمريكية «جوغان المتوحش» عن حياة الرسام الفرنسي بول جوغان، وظهرت فيه مشاهد عارية أمامية لكثير من الممثلات اللواتي لعبن دور المانيكان.

ـ إذاعة شبكة .C.B.S لمسلسل «الهروب من سوسبيير» عام ١٩٨٦، وإذاعة شبكة .A.B.C لحلقات «الحرب والذاكرة» عام ١٩٨٨، وهما المسلسلان اللذان تعرضا للفظائع النازية في معسكرات الاعتقال والإبادة في «أوشفيتز».

ـ إذاعة شبكة .N.B.C للفيلم الشهير «قائمة شندلر» الذي أخرجه ستيفن سبيلبرغ عام ١٩٩٧، وهو يصور معاناة اليهود في أوروبا الشرقية تحت الاحتلال النازي. وقد فاق الفيلم في مشاهده العارية كلّ ما قدم عن هذا الموضوع من قبل، وهو الأمر الذي دفع جماعات الضغط الأخلاقية المسيحية إلى الاحتجاج على عرضه، مشددة على ضرورة إجراء المونتاج الضروري قبل إذاعته ثانية.

ـ إذاعة قناة .H.B.O لفيلم «جيا» الذي لعبت بطولته النجمة إنجيلينا جولي التي رقصت فيه رقصة استربتيز شهيرة تجردت فيها من ملابسها قطعة وراء أخرى.

ـ إذاعة قناة Comedy Central للكرتون المخصص للكبار المعنون «South Park» المشهور بجرأته على المستوى البصري واللفظي، وقد بلغت المناقشات حوله حدّاً حرجاً عام ٢٠٠٥ في موسمه التاسع.

وإذا انتقلنا إلى مجال مكافحة العري في المنطقة العربية، فتحتَ شعار «تعالوا عندنا هدوم»، أطلق برنامج «مكافحة العري والإباحية» بإشراف موقع حركة المقاومة الإلكترونية المصري (حماسنا) حملة طريفة لمخاطبة مطربات الفيديو كليب اللواتي يستخدمن العري والرقص لترويج أغانيهن، وتتلخص الحملة في إغرائهن بتوفير ملابس محتشمة لهن بنصف الثمن، كملابس السهرة المحتشمة والعباءات العربية الطويلة، والتعهد بالاحتفال بتوبتهن ورفع أسمائهن من «القائمة السوداء» لمطربي العري والإباحية التي ينشرها موقع الحملة الإلكتروني.

وتقول الحملة الجديدة التي تأتي ضمن برنامج عام بدأ منذ ثلاثة أعوام لمحاربة العري والإباحية في وسائل الإعلام المختلفة في إعلاناتها: «بشرى طيبة لمطربات العري والإباحية. تمّ التعاقد مع محل للملابس الحريمي، يعلن موقع «حماسنا» عن تعاقده مع إحدى محلات الملابس «الحريمي» المحتشمة من أجل توفير عناء سؤال مطربات العري كليب عن أماكن بيع الملابس المحتشمة، وإن شاء الله

تجدون لدينا الملابس التي تستر عوراتكم على أن تتكفلوا بنصف ثمن الملابس ونحن نشارك بالنصف الآخر».

ويضيف الإعلان الطريف: «توجد لدينا (بلوزة حريمي محتشمة فضفاضة بحسب الموضة). توجد لدينا ملابس (سهرة) للمرأة العربية المحتشمة بأشكال مختلفة وألوان مختلفة. توجد لدينا عباءات حريمي بكافة الألوان والأشكال (بحسب الموضة)».

ويؤكّد الموقع أنّه «فور موافقة المطربة المحترمة التي تسعى لطريق الصلاح، فإننا سنحتفل بها، وستجد كلّ الترحاب من كافة المحترمين والشرفاء، مسلمين ومسيحيين»، مشدداً على أن «الهدف من ذلك أننا نريدك أن تستري جسدك وتتركي الملابس العارية التي تجعل منك مجرد سلعة تجارية أو قطعة لحم يتهافت عليها الذباب»، وأن «المرأة جوهرة إن اهتمت بأخلاقها وروحها».

ويقول مشرفو موقع «حماسنا» على الإنترنت أنّهم لجأوا إلى هذه الفكرة (توفير ملابس محتشمة بنصف الثمن) «لسببين: **الأوّل** قلة ملابس مطربات العري، لأننا نلاحظ أنهن يرتدين القليل من الأقمشة، وأحياناً بلا أقمشة، **والثاني** حتّى لا يكون لديهن مبرر لعدم وجود بديل من هذه الملابس الفاضحة التي لا تليق بفتاة أو سيدة عربية، وتشجيعهن، فضلاً عن أنّها في إطار الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وطرح البديل».

وقد حرصت الحملة على تذكير مطربات الفيديو كليب بما قالته إحدى الكاتبات الألمانيات بأن «المرأة المسلمة تعيش في نعيم واستقرار لأنها تؤمن بقيمة المرأة»، وأن الجمال ليس جمال الجسد والمنظر كما يصوره البعض، بل إنّه جمال الأخلاق والروح. وشجعت الحملة مطربات هذا النوع من الفيديو كليب على المبادرة بالمسارعة إلى قبول هذا العرض.

يذكر أن حملة مكافحة العري يقوم بها مجموعة من الشباب العربي من مصر والأردن والسعودية وإنكلترا وليبيا وتونس وأمريكا والإمارات العربية وقطر وفلسطين المحتلة، دشنوا موقعاً على الإنترنت للمقاومة ـ الإلكترونية ـ وحددوا هدفهم في «مكافحة العري والإباحية» ضمن سلسلة حملات عبر الإنترنت لمحاربة الرذيلة في الفضائيات وإعلاء شأن الفضيلة، واختاروا اسم «حركة المقاومة الإلكترونية» أو «حماسنا» لحملتهم.

والجديد في تحرّك هؤلاء الشبان ليس فقط السعي لمحاربة هذه الإباحية

الموجودة في وسائل الإعلام العربية عبر الأفلام والفيديو كليب والإعلانات بالكلمة، ولكن بالاتصال المباشر بالشركات المعلنة وزجرها وتهديدها بالمقاطعة، والدخول على الهواء في البرامج الفضائية لمناقشة المخرجين أو الممثلات ممن يقمن بالمشاركة في مثل هذا التدني الأخلاقي، بل وصل الأمر بهم أيضاً إلى محاربة ما أسموه «الفساد الإعلامي»، والدعوة إلى إنشاء محاكمات «لمجرمي الإعلام»، كما يوجد محاكمات لمجرمي الحرب في لاهاي وغيرها.

وأكد مسؤولو هذه الحملة من الشباب أن هدف المجموعة هو تأدية دور كجماعة ضغط، أو «لوبي إلكتروني» للحث على اجتناب المعاصي، ومحاكمة من يصفونهم بـ «مجرمي الإعلام» العربي الذين ينشرون الخلاعة عبر الإعلانات الخليعة والفيديو كليب العاري.

ويقول مسؤولو هذه الحملة أنّهم يحاربون العري والإباحية في ١٤ قناة غير أخلاقية وغنائية على قمر «نايل سات» وأقمار عربية أخرى، وصل عددها إجمالاً إلى أكثر من ٢٠ قناة أغاني فيديو كليب ورسائل «إس. إم. إس.»، وأنهم يحاربون «البرامج المستوردة» فيها التي تسعى لرسم صورة مشوهة لدى الشباب العربي للحياة السعيدة ومقاييس خاصة لجمال المرأة بهدف زعزعة الاستقرار النفسي لدى الشبان، وعرض الفتيات الراقصات في أغاني الكليب بهدف الإغراء الجنسي(١٤).

ويرى د. عبد الوهاب المسيري أن الفيديو كليب «يختزل الأنثى (والإنسان ككل) إلى بعد واحد هو جسده، فيصبح الجسد هو المصدر الوحيد لهويته، وهي هوية ذات بعد واحد.

والإنسان الجسماني الاستهلاكي المنشغل بتحقيق متعته الشخصية يدور في دائرة ضيقة للغاية خارج أي منظومات قيمية اجتماعية أو أخلاقية. ولذا نجد أن ولاءاته للمجتمع وللأسرة تتآكل بالتدريج، كما إنَّ انتماء مثل هذا الشخص إلى وطنه ضعيف للغاية، إن لم يكن منعدماً...». والآن انظر إلى خلفية الفيديو كليب ستجد أنّها لا أرض لها ولا وطن، فأحياناً الخلفية هندية، وأحياناً أخرى أمريكية، وثالثة أوروبية، والبنات في معظم الأحيان شقراوات، وحتّى لو كنّ من بنات البلد، فما يرتدينه من ملابس لا علاقة له بما نعرفه في حياتنا. كما إنَّ

---

(١٤) «(تعالوا عندنا هدوم).. حملة إلكترونية عربية ضد التعري والإباحية،» ٢٣/ ٥/ ٢٠٠٦، < http://www.lahaonline.com/index.php?option = content&task = view&highlight = 1&sectionid = 1&id = 10734&srchwrds > .

أبطال الفيديو كليب عادة يركبون سيارات فارهة، وأحياناً يظهرون في قصور، وكل هذا بطبيعة الحال يصعّد الشهوة الاستهلاكية ويضعف الانتماء».

بعد كلّ هذه المقدمات يمكننا أن نضع الفيديو كليب في سياق أوسع، وهو سياق العولمة، فجوهر العولمة هو عملية تنميط العالم بحيث يصبح العالم بأسره وحدات متشابهة، هي في جوهرها وحدات اقتصادية تمّ ترشيدها، أي إخضاعها لقوانين مادية عامة، مثل قوانين العرض والطلب، والإنسان الذي يتحرك في هذه الوحدات هو إنسان اقتصادي جسماني لا يتسم بأي خصوصية، ليس له انتماء واضح، وذاكرته التاريخية قد تمّ محوها، وإلا لما أمكن فتح الحدود بحيث تتحرك السلع ورأس المال بلا حدود أو سدود أو قيود.

إن الخصوصيات الثقافية والأخلاقية تعوق مثل هذا الانفتاح العالمي، وفي غياب الانتماء والهوية والمنظومات القيمية والمرجعيات الأخلاقية والدينية تتساوى الأمور، ويصبح من الصعب التمييز بين الجميل والقبيح، وبين الخير والشر، وبين العدل والظلم، وتسود النسبية المطلقة. وأهم تعبير أيديولوجي عن العولمة هو فلسفة ما بعد الحداثة التي يطلق عليها أيضاً «Anti-foundationalism» التي يمكن ترجمتها حرفياً بعبارة «ضدّ الأساس»، والتي يمكن ترجمتها بتصرف بـ «رفض المرجعيات»، الأمر الذي يعني السقوط في اللاعقلانية الكاملة. وقد وصف المفكر رورتي ما بعد الحداثة بأنّها تعني أن الإنسان لن يقدس شيئاً حتّى ولا نفسه، فهي ليست معادية للدين والأخلاق وحسب، بل معادية للإنسان ذاته.

وقد نتساءل: وما علاقة كلّ هذا بروبي والفيديو كليب؟ هل يمكن ربط جسد راقصات الفيديو كليب بالنظام العالمي الجديد؟ والرد هو بالإيجاب، فَكُلّ الأمور مترابطة، ليس بشكل مباشر، وليس بشكل عضوي، ولكنها مترابطة. وقد شبه ليوتار الفيلسوف ما بعد الحداثي علاقة الإنسان بالواقع بعلاقة الرجل الساذج (أو المشاهد الساذج) بالمرأة اللعوب: يظن أنّه أمسك بها، ولكنها تفلت منه دائماً، الأمر الذي يعني أن علاقة العقل بالواقع غير قائمة، ويذهب كلّ من فريدريك نيتشه ورولان بارت وجاك دريدا إلى أن تحطيم المقولات العقلية واللغوية هي عملية ذات طابع جنسي: ذوبان وسيولة، بل إن بعض دعاة ما بعد الحداثة ورفض المرجعيات يرون أن جسد المرأة هو مرجعيّة ذاته، ولذا فهو تحد للعالم الثابت الذي له مركز ويمكن إدراكه عقلياً.

وفي كتابها الشهير **ضدّ التفسير** (الذي يؤرخ لظهور ما بعد الحداثة بتاريخ

نشره) قالت سوزان سونتاج: إن أكبر تحد للثوابت والعقل هو الجسد. ولتلاحظ ما يحدث لعقلك وفهمك حينما تشاهد رقصة من النوع الأفقي، وهذا الجسد لا علاقة له بأي خصوصية تاريخية أو ثقافية أو اجتماعية. ولذا فهو يقوض الذاكرة الاجتماعية والتاريخية، وهذا هو جوهر ما بعد الحداثة، أي أن كلّ إنسان يعيش داخل ما يسمونه قصته الصغرى، أي رؤيته للعالم، أما القصة الكبرى الاجتماعية التاريخية التي تنضوي تحتها كلّ القصص الصغرى، فلا وجود لها، فتتساقط القيم والمرجعيات وتظهر الراقصة الرأسية والأفقية، والشركات العابرة القارات التي تودّ أن يكون الإنسان حزمة نمطية من الرغبات الاقتصادية والجسمانية التي يمكن التنبؤ بسلوكها، حتّى يمكن التحكم في صاحبها وتوظيفه داخل منظومة السوق (والكباريه). وقد ظهرت فضيحة الفيديو كليبات بعد استشهاد الشيخ أحمد ياسين، فبينما كانت الأمة بأسرها تعبر عن حزنها وعزمها وإصرارها، كان الرقص الرأسي والأفقي «شغال على ودنه»، وكأن جسد الراقصة هو البداية والنهاية، بداية المتعة ونهاية التاريخ.

إن القنوات الفضائية التي تذيع الفيديو كليبات تصل إلى منازلنا وأحلامنا، وتعيد صياغة رؤانا وصورتنا للآخرين ولأنفسنا، ودافعها الوحيد هو الربح المادي، وليس الاستنارة أو تعميق إدراك الناس لما حولهم، فهي مشاريع رأسمالية طفيلية تبحث عن الربح الذي أدى إلى التنافس بين المخرجين والمغنين والممولين، والذي لم تكن نتيجته الارتقاء بالمستوى الفني والجمالي، وإنما المزيد من الإسفاف والاغتراب والعري الذي سيتزايد حتماً مع الأيام. ومن يودّ أن يعرف إلى أين نحن ذاهبون عليه أن يرى محطة «إم. تي. في.» وبعض الفيديو كليبات الأمريكية التي تحول الإنسان إلى ما يسميه د. عبد الوهاب المسيري البروتين الإنساني المحض[١٥].

٤ ـ العري في الإعلانات

العري في الإعلانات يعني استخدام الجاذبية الجنسية كأداة للإقناع لشراء سلعة أو استعمال خدمة عن طريق استخدام العارضين والعارضات، فمشاهد الفتيات الجميلات تظهر مجاورة للسلع حتّى ولو لم تكن هناك أية رابطة بينهما، كمثل استخدام نساء يرتدين ملابس مثيرة بجانب إعلان عن غطاء عجلات السيارات، تلك الممارسات التي يعود تاريخها في الإعلانات الأمريكية إلى عام ١٩٢١.

---

(١٥) عبد الوهاب المسيري، «الفيديو كليب والجسد والعولمة،» <http://www.hamasna.org/articles/d424.htm>.

وخلال العقدين الأخيرين زاد استخدام الموديلات العاريات في الإعلانات المطبوعة في المجلات، فدراسات المبيعات التي تأتي في أعقاب حملات إعلانية تظهر أن استخدام العري يأتي بنتائج مدهشة في الترويج، بداية من تقديم السلعة للسوق، ثمّ الاحتفاظ باهتمام المستهلكين، ثمّ إجراء تعديلات عليها.

وهناك أيضاً أكثر من دراسة لشركة بحوث التسويق الشهيرة «غالوب وروبنسون» تؤكد أنّه عبر دراستها الأوتار الإعلانية المستخدمة في الإعلان الأمريكي على مدى نصف قرن وضح أن الجاذبية الجنسية هي وتر إعلاني «فوق المتوسط» عند مقارنته بالأوتار الأخرى في مخاطبة السوق، وهو ما يثبت صحة المقولة الشائعة التي تقول: الجنس يبيع (Sex Sells).

ويتراوح استخدام الجنس في الإعلان ما بين المشاهد والإيماءات الصريحة إلى التلميحات الهينة، ومن مشاهد الفراش إلى مشاهد استخدام أدوات المكياج لتجميل الملامح الجذابة أصلاً. ولا يقتصر الأمر على الإعلام المرئي فقط. فأحد المعايير المهمة لاختيار جوكي الـ «دي. جي.» والمعلقين هو مدى الإثارة التي تعكسها أصواتهم وأصواتهن.

وقد تمّ انتقاد المشاهد العارية في الإعلانات من وجهات نظر مختلفة. فالمحافظون، خاصة المتدينين، يرونها فاحشة، بينما ترى الداعيات إلى التيارات النسوية المختلفة أن هذه الإعلانات تسلع وتشيئ المرأة، ويرى الليبراليون أن هذه الإعلانات متحيزة من ناحية إضفاء الصبغة الجنسية على الحياة، وهو أمر يعترف به المنتجون أنفسهم. فعلى حدّ تعبير كالفين كلاين مصمم الأزياء وصاحب سلسلة العطور الشهيرة: إن سلعة شديدة الشيوع مثل الجينز يجب أن تتميز إعلاناتها و«كثير من اللحم البشرى العاري» هي الفرصة الأخيرة للمعلنين لإعطاء السلع الفائضة هوية جديدة.

وفي السنوات الأخيرة، قدمت سلع مثل الجينز والعطور ومنتجات أخرى إعلانات صادمة في جرأتها الجنسية مصممة كي تحدّث ردود أفعال جنسية لأكبر قطاع من جماهير السوق، تتمثل بالشعور بالإثارة الممتد حتّى ما بعد فعل الشراء، وفي أثناء ارتداء هذه الملابس!

وفي العقد الأخير، بينما كانت النساء، فقط، هي التي يجري تصويرها على أنّها موضوعات للجنس، ففي العقد الأخير ساهم التسامح الجنسي في المجتمع الغربي، فضلاً عن «لطف» الرقابة وهدوئها، وكذا ازدياد القدرة الشرائية لقطاعات

من السوق جرى إهمالها سابقاً، في دخول العري الذكوري ساحة العرض ليساهم في جعل الرجال أيضاً موضوعات جنسية تحت نظرة عين جديدة للأنثى، نظرة عين محدقة افتقدت الحياء[١٦].

وتختلف ردود الأفعال تجاه العري في الإعلانات من بلد إلى آخر يكاد يشابه ما تعرضنا إليه سابقاً، فعلى حين تقوم جماعات الضغط الأخلاقية في الولايات المتحدة بتنظيم حملات لمقاطعة السلع التي تستخدم إعلاناتها الأوتار الإقناعية العارية، لا توجد مشكلة لدى الجماهير الأوروبية، خاصة في فرنسا وألمانيا وإيطاليا، تجاه استخدام العري في الإعلانات.

إن الإعلانات الفرنسية العارية تسمي في فرنسا: «بورنو شيك» (Porno-Chic) أو المواد الإباحية الأنيقة، وكذلك لا ترى النساء الفرنسيات العري الأنثوي في الإعلانات على أنّه استغلال للمرأة بقدر ما هو إبراز لقيمة الجمال، ولكن بأسلوب مختلف.

أما الأقطار في آسيا والشرق الأوسط، فتنحو إلى أن تكون أكثر محافظة من الولايات المتحدة، فقد أظهرت دراسة أجريت على الإعلانات في هونغ كونغ وماليزيا استياء الجماهير من نقل الإعلانات العابرة للقومية إلى صفحات مجلاتهم وطالبوا بمراقبتها.

والعري في الإعلانات هو اتجاه متزايد على رغم الانتقادات التي تحوطه دائماً، ففي دراسة أخرى أجراها الباحثان ريتشارد وكاربنز عام ٢٠٠٤ ثبت لهما أن الإعلانات العارية قد زادت على نحو ممنهج ما بين عامي ١٩٨٣ و٢٠٠٣ في كلّ من المجلات الموجهة لمخاطبة الرجال والنساء على حدّ سواء، وهو أمر يناقض فيه الواقع مواثيق الشرف الإعلانية التي لا يجري تطبيقها على الإطلاق.

٥ ـ العري في ألعاب الفيديو

جديدة هي الدراسات التي أجريت على ألعاب الفيديو والكمبيوتر باعتبارها جزءاً من وسائل الإعلام الحديثة، وقد كشفت هذه الدراسات عن مدى شعبية هذه الألعاب بين الجماهير من كلّ الأعمار.

(١٦) M. Nelson, «Cross-Cultural Differences in Sexual Advertising Content in a Trans-national Women's Magazines,» *Sex Roles*, vol. 53, no. 6 (September 2005), pp. 371-383.

وفي دراسة حديثة مولتها «مؤسسة عائلة كايزر» الأمريكية وجد الباحثون أن ٨٣ في المئة من الأطفال والمراهقين التي تتراوح أعمارهم ما بين ٨ إلى ١٨ سنة لديهم في المنزل جهاز لألعاب الفيديو، مثل بلاي ستايشن، أو إكس بوكس، أو نوتودو، وأن ٤ في المئة منهم لديهم هذه الأجهزة في غرف نومهم.

ولما كانت مضامين هذه الألعاب قد احتوت في العقد الأخير على محتوى جنسي وعنيف، فقد قامت اللجنة التجارية الفدرالية (F.T.C.) في الولايات المتحدة بإصدار تصنيف جديد لهذه الألعاب حتى تقلل من إتاحة هذه الألعاب المكشوفة الفاضحة أو الدموية العنيفة للأطفال والمراهقين.

وحيثُ إنَّ هذه اللجنة هي الجهة الأمريكية الأولى المعنية بحماية المستهلك، فقد ألزمت الشركات المنتجة لألعاب الفيديو بوضع التصنيف التي تنتهي إليه على أغلفة هذه الألعاب على نحو شديد الوضوح والبروز، بحيث يراه كلّ مستهلك، خاصة الأطفال(١٧).

أما مجلس تصنيف البرمجيات الترفيهية (E.S.R.B.)، فهو الذي وضع رموز التصنيف عندما كلّفته اللجنة التجارية الفدرالية بذلك وفيه التصنيفات التالية:

ـ ألعاب تصنف على أنّها AO أو للكبار فقط، وهي الألعاب الجنسية الصريحة، وتلك لا يمكن بيعها لمن هم أقل من ١٨ سنة.

ـ ألعاب تصنف على أنّها M، أي للناضجين، وهي الألعاب ذات المحتوى الجنسي الأقل، ولا تباع لمن هم أقل من ١٧ سنة.

ـ ألعاب تصنف على أنّها E-16، وهي الألعاب التي تحتوى على عري كامل من دون ممارسة الجنس، وتلك لا تباع لمن هم أقل من ١٦ سنة.

وفي تقرير تليفزيوني حديث أذاعته قناة «سي. إن. إن.» استعرضت فيه ألعاب الفيديو التي تدخل المنزل الأمريكي، وانتهت إلى أن ألعاب الفيديو أصبحت أكثر دعارة من ذي قبل، فبينما، قبل عقد من الزمان، اعترض الناس على الملابس الساخنة لشخصية «لارا كروفت»، وهي اللعبة الشهيرة التي أخذت عنها سلسلة أفلام «لارا كروفت» للنجمة انجلينا جولي، فإن اليوم ومن دون

(١٧) Chris Morris, «Video Games Get Raunchy: Animated Sex? Naked Women? Streakers? They're all in this Year's Crop of Upcoming Titles,» *CNN Money* (13 May 2004).

تردد، تقوم مجموعة «بلاي بوي» الإعلامية بإطلاق أولى ألعابها الفيديوية على الجمهور الأمريكي، التي أخذت عنوان «بلاي بوي: الصرح»، وهي التي أخذت تصنيف M وتقوم فيها فتيات «بلاي بوي» بالتجرد من ملابسهن قطعة وراء قطعة بعد أن ينجح اللاعب في اكتشاف جزء من منزلهن الكبير المسمّى بالصرح أو الإيوان (Mansion).

ومن الألعاب الأخرى أيضاً «العزاب: داعب حياتك قليلاً»، و«بذلة لاري الفاخرة»، وهي الألعاب التي يقوم اللاعب باختيار شخصيتين عاريتين تماماً ويجمعهما في علاقة حميمة، وهي الألعاب التي تضغط الجماهير الأمريكية لرفعها من أماكن البيع العامة مثل سلسلة «وول مارت» الشهيرة.

٦ ـ العري وشبكة الإنترنت

هل الإنترنت هي جنه العري الإعلامي؟... يبدو أن الأمر كذلك بالنسبة إلى هذه الشبكة العنكبوتية التي بدأت في خدمة وزارة الدفاع الأمريكية، وانتهت في خدمة مواقع العري والإباحية ضمن عدد من الأسياد التي تخدمهم الإنترنت.

وكيف لا؟!... والإنترنت تتمتع بخصائص متفردة تجعلها تجلب أية وسيلة اتصالية أخرى تعاملت مع الجسد.

إن الإنترنت تتمتع بمرونة الدخول عليها، وكذلك بإمكانية التعامل مع الوسائط المتعددة، وحجم الإنترنت كشبكة يجعلها أشبه بالوحوش الخرافية، وكذا الطبيعة التفاعلية للانترنت، وأخيراً صعوبة مراقبة الإنترنت كوسيلة اتصالية... الإنترنت بحق جنة العري الإعلامي.

أ ـ الإنترنت متاحة، وهي وسيلة إعلامية سهل الوصول إليها، وهذا يجعل المواد العارية تحت إمرة أغلب الناس، خاصة المراهقين... ولكن الخطورة تتعلق بالأطفال. وتبذل شركات البرمجيات جهوداً حثيثة للتوصل إلى برامج للكمبيوتر تستطيع «فلترة» هذه المواد الإباحية العارية وجعلها بعيدة عن متناول الأطفال.

ومع ذلك، تظل الإنترنت خطرة لأنها لا تحتاج إلى بطاقة هوية يتعرف بها مؤجر الأفلام أو بائعها على سنّ المستأجر أو المشتري. وتشير دراسة مسحية أمريكية حديثة أن طفل من بين أربعة أطفال يمكن أن يتعرض لمواد عارية في أثناء دخوله على الإنترنت ولو بطريق المصادفة.

ب ـ الإنترنت تعني الوسائط المتعددة، فهي وسيلة لا تقدّم المواد الإباحية الساكنة، بل تقدّم الصوت والحركة بسواء، بشخوص إنسانية عارية أو رسوم ثلاثية الأبعاد... وكلّ إنجازات وسائل الإعلام السابقة تجمعت في عدة نقرات باستخدام الماوس. أما الجديد الذي تنفرد به شبكة الإنترنت، وسيكون متاحاً في السنوات القادمة، فهو إمكانية استخدام خاصية «الحقيقة الافتراضية» لممارسة الجنس على الإنترنت[١٨].

ج ـ شبكة الإنترنت واسعة مترامية الأطراف والمواد العارية متوفرة مجاناً طوال أربع وعشرين ساعة في اليوم، بما يعني انفجار حقيقي في التعرض للمواد العارية. وهو تعرض إعلامي غير مسبوق لأية وسيلة.

ويرتبط العامل السابق بما يراه علماء النفس المعاصرون من احتمالية وقوع متصفح المواقع العارية في شرك إدمان المواد الإباحية، وربما وصل الأمر إلى سلوك جنسي قهري لا فكاك منه.

د ـ فشبكة الإنترنت تفاعلية، أي يمكن لمستخدمها التحاور مع شخص تحت ظروف لا يفصح فيها عن هويته، وهو الإخفاء الذي ينفرد به الإنترنت، كما يمكن لمستخدمها الدخول على غرف الدردشة، وكذا دفع مقابل مادي لقاء الخدمات الجنسية الموجودة على «النت».

والباحثون ـ الغربيون بالطبع ـ منقسمون حول الصفة التفاعلية، هل هي ميزة أم مشكلة؟!. فالإنترنت ـ على نحو ما ـ يمكن رؤيتها كوسيلة تحررية لمستخدمين يعانون ضغط الثقافات التقليدية المتزمتة الذين لا تسمح لهم التقاليد بإقامة علاقات حقيقية، وكذلك وسيلة تبث الجرأة في عروق مستخدمين خجولين، وهي علاقات لا يترتب عليها أي نقل للأمراض الجنسية. أما على الجانب الآخر، فيحذر البعض من أن هذا المزيج من إخفاء الهوية والحميمية قد يؤدي إلى سلوك جنسي منحرف قد يدمر علاقات زوجية قائمة.

هـ ـ الإنترنت صعبة التنظيم والمراقبة مقارنة بالوسائل الأخرى التي توفر المواد الإعلامية العارية، وبهذا المعنى يمكن للصغار التعرض لمواد مخصصة للكبار فقط، والأخطر من ذلك هو توفر المواد الإباحية المتعاملة مع الأطفال، تلك

(١٨) انظر بالتفصيل الفصل الأول من هذا الكتاب.

الكفيلة بتدمير البنية السيكولوجية للأطفال الذين يقودهم حظهم العاثر إلى هذا المصير[١٩].

وعلاوة على ما تقدّم، فإن الإنترنت أحدث ثورة «مروعة» حقاً في النشر، فقد أصبح في متناول المستخدمين العاديين، خاصة مع ازدهار المدوّنات وطريقة نشرها، بما يعني أن المواد العارية لن تكون من صنع أناس عريقين في صناعة المواد الإباحية، فقد أصبح النشر العاري في متناول عموم الناس، الأمر الذي سيعطيهم مداخل للقوة والسيطرة مستقبلاً بعضهم على حياة بعض، وهو مدخل جديد سيغير من رؤية العري، الأمر الذي سيفضي إلى تحولات ثقافية كبرى في المجتمعات الإنسانية.

(١٩) S. Stern, «Sexuality, and Mass Media: The Historical Context of Psychology's Reaction to Sexuality and the Internet,» *Journal of Sex Research,* vol. 38, no. 4 (November 2001), pp. 283-292.

المراجـــع

١ ـ العربيـة

كتـب

برنامج الأمم المتحدة الإنمائي. **تقرير التنمية البشرية لعام ٢٠٠٢: تعميق الديمقراطية في عالم مفتت**. نيويورك: البرنامج، ٢٠٠٢.

حسين، سمير محمد. **بحوث الإعلام: الأسس والمبادئ**. القاهرة: [د. ن.]، ١٩٨٢.

حنفي، حسن. **مقدمة في علم الاستغراب**. القاهرة: الدار الفنية، ١٩٩١.

شرف، محمد. **الفكر السياسي في الإسلام**. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٤.

عبد الحميد، محمد. **نظريات الإعلام واتجاهات التأثير**. القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٧.

عبد الرحمن، عواطف. **قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث**. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٣.

عبد الرحمن، عواطف. **النظرية النقدية في بحوث الاتصال**. القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٢.

الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة. إشراف محمود أمين العالم. القاهرة: قضايا فكرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٩. (سلسلة كتاب «قضايا فكرية»؛ ٢٩)

الماركسية . . البيرسترويكا . . ومستقبل الاشتراكية. إشراف محمود أمين العالم. القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٠. (سلسلة كتاب «قضايا فكرية»؛ ٩ ـ ١٠)

ميريل، جون ورالف لويشتاين. **الإعلام وسيلة ورسالة**. تعريب ساعد خضر العرابي. الرياض: الدار العربية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩.

نجم، طه. **علم اجتماع المعرفة**. تقديم غريب سيد أحمد. الإسكندرية: دار المعرفة، ١٩٩٦.

دوريـات

إبراهيم، مجدي. «صرخة الإنقاذ ضمير وأخلاق الأمة.» **الأهرام المسائي**: ٣٠/ ٨/ ٢٠٠٣.

جاسم، أمين. «إشكاليات العلاقة بين السياسة والغناء في الحياة العربية.» **الفكر العربي المعاصر**: السنة ٣٩، العدد ١، حزيران/ يونيو ١٩٨٦.

رضوان، طارق. «هذه الأغاني إباحية وتفسد ذوق الجمهور.» **الأهرام الرياضي**: ٢١ آب/ أغسطس ٢٠٠٢.

صالح، سليمان. «إشكالية الموضوعية في وسائل الإعلام: دراسة نقدية.» **الرأي العام** (كلية الإعلام، جامعة القاهرة): السنة ٢، العدد ٣، تموز/ يوليو ٢٠٠١.

عبد المنعم، أشرف. «الأغاني المصورة ونظرية الساحر الذي أخفى المشاهدين.» **الأهرام**: ٢٣/ ٨/ ٢٠٠٢.

فهمي، إيمان. «كيف نعود إلى عهد الغناء الجميل؟.» **الأهرام**: ٨/ ٨/ ٢٠٠٢.

هاني، محمد. «سوق الغناء: المرحلة الثانية لاحتكار الفن.» **روز اليوسف**: ٨/ ٦/ ٢٠٠٢.

مؤتمـر

الإعلام العربي وتحديات العولمة: المؤتمر العلمي الأول لقسم الدراسات الإعلامية، جامعة الدول العربية، القاهرة، نيسان/ أبريل ١٩٩٩.

أطروحات، رسائل

إسماعيل، محمد حسام الدين. «التغطية الصحفية الغربية لشئون العالم الإسلامي خلال عقد التسعينات.» (أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، قسم الصحافة، ٢٠٠٢).

ـــــ . «المسئولية الاجتماعية للصحافة المصرية: دراسة مقارنة للمضمون والقائم بالاتصال في الفترة من ١٩٩١ ـ ١٩٩٤ .» (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٩٦).

دراسات منشورة على الانترنت

«(تعالوا عندنا هدوم) . . حملة إلكترونية عربية ضد التعري والإباحية . ٢٣/ ٥/ ٢٠٠٦، < http: www.lahaonline.com index.php?option = content&task = view&highlight = 1&sectionid = 1&id = 10734&srchwrds > .

السيد، محمد . «اطردوها .» موقع حماسنا، موقع المقاومة الالكترونية، < http:// www.hamasna.org/articles/LaYaInas.htm > .

المسيري، عبد الوهاب . «الفيديو كليب والجسد والعولمة .» < http:// www.hamasna.org/articles/d424.htm > .

٢ ـ الأجنبية

Books

Andersen, Robin and Lance Strate (eds.). *Critical Studies in Media Commercialism*. New York: Oxford University Press, 2000.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996. (Public Worlds; v. 1)

Barber, Benjamin R. *Jihad vs. McWorld*. New York: Ballantine Books, 1996.

Baudrillard, Jean. *The Ecstasy of Communication*. Edited by Slyvere Lotringer; Translated by Bernard and Caroline Schutze. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1988. (Foreign Agents Series)

Benstock, Shari and Suzanne Ferriss (eds.). *On Fashion*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

Berger, Arthur Asa (ed.). *The Postmodern Presence: Readings on Postmodernism in American Culture and Society*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 1998.

Bignell, Jonathan. *Postmodern Media Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Brunk, Terence [et al.]. *Literacies: Reading, Writing, Interpretation*. New York: Norton, 1997.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge, MA: Basil Blackwell Inc., 1995.

Curran, James, David Morley and Valerie Walkerdine (eds.). *Cultural Studies and Communications*. London; New York: Arnold, [1996].

Ewen, Stuart. *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. New York: Basic Books, 1988.

Featherstone, Mike (ed.). *Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity: A Theory, Culture & Society Special Issue*. London; Newbury Park: Sage Publications, 1990.

Frus, Phyllis. *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 1994.

Goodson, Aileen. *Therapy, Nudity and Joy*. New York: Prentice Hall, 1996.

Goodwin, A. *Working in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1992.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford [England]; Cambridge, MA: Blackwell, 1989.

Herman, E. and R. McChesney. *The Global Media: The New Missionaries of Global Capitalism*. London: Cassell, 1997.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, [1999].

Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1988.

Lindlof, Thomas R. *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1995. (Current Communication; v. 3)

Lowe, Janet. *The Secret Empire: How 25 Multinationals Rule the World*. Homewood, IL: Business One Irwin, 1992.

Meehan, Eileen R. and Ellen Riordan (eds.). *Sex & Money: Feminism and Political Economy in the Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, [2002]. (Commerce and Mass Culture Series)

Miles, Matthew B. and A. Michael Huberman. *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1999.

O'Neill, William L. *Coming Apart: An Informal History of America in the 1960's*. New York: Random House, 1971.

Pryce-Jones, David. *The Closed Circle: An Interpretation of the Arabs*. New York: Harper & Row, 1989.

Sims, Norman (ed.). *Literary Journalism in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1990.

Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. London: New York: Routledge, 1994.

Sklair, Leslie. *Sociology of the Global System*. 2nd ed. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995.

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy: Nudity And Movement in German Body Culture. 1910-1935*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.

United Nations Development Programme (UNDP). *Arab Human Development Report 2002: Creating Opportunities for Future Generations*. New York: UNDP, 2002.

Vattimo, Gianni. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*. Translated and with an Introduction by Jon R. Snyder. Cambridge, UK: Polity Press, 1988.

Veith, Gene Edward (Jr.). *Postmodern Times: A Christian Guide to Contemporary Thought and Culture*. Wheaton, IL: Crossway Books, 1994. (Turning Point Christian Worldview Series)

Waugh, Patricia (ed.). *Post-modernism: A Reader*. London: Oxford University Press, 1992.

Wolf, Naomi. *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used against Women*. New York: W. Morrow, 1991.

Periodicals

Ahmad, Akbar. «Media Mongols at the Gates of Baghdad.» *New Perspectives Quarterly*: vol. 10, no. 3, Summer 1993.

Alan, Kenneth. «A Formalization of Postmodern Theory.» *Sociological Perspectives:* vol. 43, no. 3, Fall 2000.

Aufderheide, P. «Music Videos: The Look of the Sound.» *Journal of Communication*: vol. 36, no. 1, 1986.

Barcan, R. «Home in the Rage: Nudity Celebrity and Ordinariness in the Home Girls/Blocks Pages.» *Journal of Media and Cultural Studies*: vol. 14, no. 2, 2000.

Barretta, Age. «Tony Soprano as Postmodern Gangster: Controlling Identities and Managing Self-Disclosure.» *New Jersey Journal of Communication*: vol. 8, no. 2, Fall 2000.

Bowie, Robart Pahlavi. «Rock Music According to Fredric Jameson.» *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*: vol. 2, no. 1, 1987.

Carlsson, Sven E. «Audiovisual Poetry or Commercial Salad of Images? Perspective on Music Video Analysis.» *Minuskiikin Sunta* (Journal of the Finnish Society of Ethnomusicology, University of Helsinki, Finland): no. 2, 1999.

Eck, B. «Nudity and Framing: Classifying Art, Pornography, Information and Ambiguity.» *Sociological Forum*: vol. 16, no. 14, December 2001.

Fenton, Natalie. «The Problematics of Postmodernism for Feminist Media Studies.» *Media, Culture and Society*: vol. 22, no. 6, November 2000.

Fernandez, Leela. «Nationalizing «the Global»: Media Images: Cultural Politics and the Middle Class in India.» *Media, Culture and So*ciety: vol. 22, no. 5, Septmber 2000.

Forsh, Paul. «Inside the Image Factory: Stock Photography and Cultural Production.» *Media, Culture and Society:* vol. 23, no. 5, September 2001.

«From Postmodernism to Post- Liberalism.» *New Perspectives Quarterly*: vol. 17, no. 5 (Special Issue), 2000.

Kohn, Nathaniel. «Disappearing Authors: A Postmodern Perspective on the Practice of Writing for the Screen.» *Journal of Broadcasting & Electronic Media*: vol. 43, no. 3, Fall 1999.

McRobbie, Angela. «Post-Feminism and Popular Culture.» *Feminist Media Studies*: vol. 4, no. 3, 2004.

Milner, Alan. «Can Cultural Studies be Disciplined or Should it be Punished.» *Journal of Media and Cultural Studies*: vol. 13, no. 2, July 1999.

Moore, Michael and Linda Moore. «Fall From. Grace: Implications of the O. J. Simpson Trial for Postmodern Criminal Justice.» *Sociological Spectrum*: vol. 17, no. 3, July-September 1997.

Morris, Chris. «Video Games Get Raunchy: Animated Sex? Naked Women? Streakers? They're all in this Year's Crop of Upcoming Titles.» *CNN Money*: 13 May 2004.

Nelson, M. «Cross-Cultural Differences in Sexual Advertising Content in a Trans-national Women's Magazines.» *Sex Roles*: vol. 53, no. 6, September 2005.

Starate, L. «The Face of a Thousand Heros: The Impact of Visual Communication Technologies on the Culture Hero.» *New Jersey Journal of Communication*: vol. 3, no. 1, 2001.

Stern, S. «Sexuality, and Mass Media: The Historical Context of Psychology's Reaction to Sexuality and the Internet.» *Journal of Sex Research:* vol. 38, no. 4, November 2001.

Strinati, Dominic. «The Big Nothing?: Contemporary Culture and the Emergence of Postmodernism.» *European Journal of Social Sciences*: vol. 6, no. 2, Fall 1994.

Sullivan, N. «The Social Inscription of Bodies and Selves.» *Australian Feminist Studies:* vol. 20, no. 48, November 2005.

Studies on the Internet

«Arab Rulers Top «Rich List».» BBC: 22/6/1999, < http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east 374776.stm > .

BBC Online: 19 10 2002 and 29 10 2002.

«History of Nudity.» Wikipedia. < http: en.wikipedia.org/wiki/History_of_-nudity > .

Johnson, C. L. «Death of the Supermodels.» Urban Models, 21 October 2002, < http: www.urbanmodels.co.uk/modeling_supermodels.php > .

«Naturism.» Wikipedia, < http://en.wikipedia.org/wiki/Naturism > .

«Nudity.» Wikipedia, < http://en.wikipedia.org/wiki/Nudity > .

Online Reference Materials. «Stanley Fish: Postmodern Apologist.» < http://www.marshillaudio.org/resources/default.Asp > .

Prince, M. «How Super are Supermodels as Advertising Spokeswomen.» *Quirks Marketing Research Review:* March 1998, < http://www.quirks.com > .

«September 11 and Postmodernism.» < http://www.pastorate.net.Au/Jmm/aasi/assi0519.htm > .

Whitbourn, C. «How Can We Begin to Understand Phenomenon of the Music Video.» *Electronic Media in Perspective*: 2000, < http://home.iprimus.co-m.au/cadew/essays/film.htm > .

www.books4all.net

فهـــــــرس

ـ أ ـ

آلان، كينيث: ١٠٨

الإبداع التكنولوجي: ٥٩

ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد: ٢٣، ١٥١-١٥٢، ١٥٧

إتزيوني، إميتاي: ٥٥

اتفاق إعلان المبادىء بشأن ترتيبات الحكومة الذاتية الانتقالية الفلسطينية (١٩٩٣: واشنطن): ١٣٧

الاحتكارات الرأسمالية: ١٢، ٣٧

أحداث ١١ أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١ (الولايات المتحدة): ١٢٢-١٢٤، ١٩٣

أحمد، أكبر: ١١٥-١١٨

أحمد، شيرين: ١٤٦

أحمد، عاطف: ١٢١-١٢٢

أحمد، محسن: ٢٣، ١٣٦، ١٤٠، ١٤٣، ١٤٦، ١٥٠، ١٥٨، ١٦١، ١٦٣

أحمد، وجيه: ٢٣-٢٤، ١٣٦، ١٤٠، ١٤٧-١٤٨، ١٥٢، ١٥٦، ١٦٠، ١٦٧

أدب الخيال العلمي: ١٠٥

أديب، عماد الدين: ١٥١

أديب، عمرو: ١٥١

أرسطو: ٤٤-٤٦، ٢٠٢

أرنيت، بيتر: ٧٩

أريغاري، لوسي: ٩٣

الاستعمار الثقافي: ٧٨

أسطورة الجمال: ٢٨، ١٧٥، ١٨٦-١٨٩

الإسلام: ١١-١٢، ١٩-٢١، ٢٥، ٢٩-٣١، ٣٤، ٤١-٤٣، ١١١-١١٢، ١١٥-١١٨، ١٢٤، ١٢٦-١٢٩، ١٣٤، ١٥٧، ١٦١-١٦٥، ١٦٩-١٧٠، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٧-٢٠٨

الاشتراكية: ١٣، ١٦، ٥٤، ٦٨، ٧٣، ٨١، ١٠١-١٠٢، ١٣٦-١٣٧

إشكالية الحقيقة: ١٠٢
إشكالية الذات: ١٠٣
الإعلام الفضائي: ١٩، ٨٠، ١٢٧
الإعلان الأمريكي: ٢٢٧
الإعلانات: ١٥، ١٧-١٨، ٢١-٢٣، ٦٩، ٩٥، ٩٨-١٠٠، ١١٧، ١٢٥، ١٢٩-١٣٠، ١٣٤، ١٣٩-١٤٠، ١٤٩، ١٥٤، ١٧٨، ١٩١، ٢٢٤، ٢٢٦-٢٢٨
الإعلانات التليفزيونية: ٢٢، ١٣٩
الأغاني المصورة: ١١، ١٦-١٧، ٢١-٢٦، ٢٨، ٣٤، ٨٢، ٩١، ٩٤، ١٠٠، ١١٧، ١٢٩، ١٣١، ١٣٤-١٣٦، ١٣٨-١٤٢، ١٤٤-١٤٥، ١٤٧-١٥١، ١٥٣-١٥٥، ١٥٧-١٦٨، ١٧٠-١٧١، ١٩٧، ٢٢١
الأغاني المصورة العربية: ١١، ٢١-٢٣، ٢٥، ٣٤، ١٢٩، ١٣١، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٧، ١٥٤-١٥٥، ١٥٧، ١٦٠-١٦٢، ١٦٥-١٦٨، ١٧٠-١٧١
الاغتراب الاجتماعي: ٦٣
الاغتراب الاقتصادي: ٦٣
إغليسياس، أنريكي: ١٥٣
الأفكار ما بعد النسوية: ١٨٩
أفلاطون: ٢٨، ٤٤-٤٦، ١٨٧، ١٨٩، ٢٠٢، ٢١٤
أفلام الخيال العلمي: ٨٩
اقتصاد السوق العالمية: ١٤٢
ألت، كارول: ١٩٣
ألكسندر، جوزيف: ١٦١
ألمودوفار، بدرو: ٢١٨
إليزابيث الثانية (الملكة البريطانية): ٧٧
إليسا (المغنية): ١٦٢
الإمبريالية الثقافية: ٩٥
الأمم المتحدة: ١٠٣، ١٤٢
الأمن الاجتماعي: ٤٧
أناند، راغ: ٢٠٦
الإنتاج الرقمي للصورة: ٧٤
انتفاضة الأقصى (٢٠٠٠): ١٧٠
أندرسون، جيليان: ٨٦
أنطوني، مارك: ١٥٤
أنغام (المغنية): ١٤٤
الانفتاح الاقتصادي: ١٣٧، ١٤٠
انهيار الاتحاد السوفياتي: ١٣٧
أوبسون، تشارلز: ٥٤
أوتس، كاري: ١٨١
أوغسطين (القديس): ٤٥
أولاسكي، مارفين: ٧٣
أونغ، كلارا: ٩٧
أيرلاند، كاش: ١٩٣
إيغلتون، تيري: ٥٦
إيفانجلستا، ليندا: ١٩٢
إيوين، س.: ١٧٧

- ب -

باتيتز، تاتيانا: ١٩٣

باربر، بنجامين: ١٩، ١١٢، ١٢٥
بارت، جون: ٥٦
بارت، رولان: ٢٢٥
بارثل، كيرت: ٢١٣
باردو، بريجيت: ٢١٧
بارلو، جون بيري: ١١٩
باريتا، آ. جي.: ٨٩
الباستيش: ١٦-١٧، ٢١، ٧٨، ٩١-٩٢، ٩٤، ١٢٩، ١٥٤-١٥٨، ١٨٠
الباستيش البصري: ١٥٥، ١٥٧-١٥٨
الباستيش السمعي: ١٥٥-١٥٦
الباستيش الموسيقي: ٩٢
بانفيتز، رودلف: ٥٤
بايرون (الشاعر الإنكليزي): ٥٠
بتّ، براد: ١٩١
برادلي، بن: ١٢٠
براس، تينتو: ٢١٨
البرامج الإخبارية العربية: ٢٠، ١٢٩
البرامج الحوارية العربية: ٢٠، ١٢٩
البرامج الحوارية الغربية: ٢٠، ١٢٩
برانكستر، ميراي: ٧١
برايس ـ جونز، ديفيد: ١٦٩
برجنسكي، زبغنيو: ١١٩
برغر، آرثر أسا: ٩٤
برنس، ميلفين: ١٩٢
برنكلي، كريستي: ١٨٠
بريسلين، جيمس: ٧٠
بـ ـ دنـ ـيـ ـن: ٥٥، ٥٩-٦٠، ١١٩، ١٢١
بلوتارخ: ٢٠٦
بلير، توني: ١٨٣
بنتام، وليام: ٤٧
بنديكت السادس عشر (البابا): ١٧٠
البنك الدولي: ٥٧
بنك الصور: ٧٤-٧٥
بنيامين، والتر: ٧٤، ٧٦
بهجت، أحمد: ١٥٠
بودريار، جان: ٣١، ٣٣، ٥٦-٥٧، ٨٠، ٨٢، ٨٩، ٩٣-٩٤، ١٠١-١٠٢، ١١١، ١٢٧، ١٥١، ١٨٥، ١٩٧-١٩٨
بورديو، بيير: ٩٧
بورشتاين، دانيل: ١٨٣
بوريزكوفا، باوّلينا: ١٨٠، ١٩٣
بوستر، مارك: ١٠٢
بوستمان، نيل: ١١٤-١١٥
بوش (الابن)، جورج: ١٨٣
بولتمان، رودلف: ٥١
بولس (الرسول): ٤٥
بيغنل، جوناثان: ٧٦
بيكاسو، بابلو: ٢١٤
بيكون، فرانسيس: ١٠٢
بيلافنتي، جينا: ١٨٢
بيننغ، آنيت: ٢١٧
بيودر، هينريش: ٢١٢

ـ ت ـ

تاليس، غاي: ٧٠
تايلور، جون: ٧٩
تايلور، نيكي: ١٩٢
التبعية الأكاديمية: ٢٠، ١٢٨
التبعية للغرب: ٢٠، ١٢٨
التجارة الإلكترونية: ١٤١
ترافولتا، جون: ١٧٩
ترمبول، دوغلاس: ١٠٥
تشابمان، جون: ٥٤
تشارلز، كيغان: ٢٠٩
تظاهرات باريس (١٩٦٨): ٢٠٥
التعتيم الإعلامي: ٨١
التعددية الثقافية: ٩٧، ١١٢، ١٦٥
تعددية الحقيقة: ١٤، ١٧، ٦٩، ٨٣، ١٠٧
التعددية السياسية: ٩٧
التغطيات الإخبارية التليفزيونية: ٨٣
التقاليد الاجتماعية: ١٤، ٦٨
التقاليد الثقافية: ١٤، ٦٨
التقليد الساخر: ١٥٤
تليفزيون الواقع: ١٩١
تورلينغتون، كريستي: ١٨٢
تورين، آلان: ٥٥
توفيق، إيهاب: ١٦٣
توما الأكويني (القديس): ٤٥
تويغي (العارضة البريطانية): ١٧٧
توينبي، آرنولد: ٥٤، ١١٣
تيار الصحافة الجديدة: ٦٩-٧٣
تيار اللارواية: ٧٢
تيار ما بعد الحداثة: ١٢-١٣، ١٨-١٩، ٤٤، ٦٦، ٦٨، ٧٤، ١٠٨-١١١، ١١٥، ١١٨-١١٩، ١٢٢-١٢٣، ١٢٥، ١٢٧، ١٨٥
تيغز، شيريل: ١٧٩
تيمبرلاك، غاستون: ٢٢٠
تيندولكر، ساشين: ٩٩

ـ ث ـ

الثقافات الإثنية: ٩٢
الثقافة الاستهلاكية: ١٥، ٥٩، ٧٢، ١١١، ١٧٧
الثقافة الإسلامية: ١١٢، ١٥٧
الثقافة الإعلامية: ٣١، ١٣٦، ١٩٨
الثقافة الإغريقية: ٢٠٢، ٢٠٤
ثقافة الإنتاج والإبداع الفني: ٢٢٠
ثقافة الجسد: ١٨٦، ٢٠٥، ٢١٣
الثقافة الجماهيرية الأمريكية: ١٩٠
ثقافة حدائق الترفيه المتخصصة: ٥٩
الثقافة الراقية: ١٢، ٣٧
الثقافة الشعبية: ١٢، ٣٧-٣٨، ٤٥، ٩١، ١١١، ١٣٤، ١٨٢، ١٩٠
ثقافة الصورة: ١١-١٢، ٢٧-٢٨، ٣٣-٣٤، ٤١، ١١٥، ١٥١، ١٧٣، ١٧٥-١٧٦، ١٨٤، ١٨٦

الثقافة العربية: ٢٤-٢٥، ٢٩-٣٠، ١٣٣-١٣٤، ١٤٢، ١٥١، ١٥٧، ١٦٠-١٦١، ٢٠٧
الثقافة العربية ـ الإسلامية: ٢٥، ٣٠، ١٦١، ١٦٣-١٦٤، ١٦٩، ٢٠٨
الثقافة العربية المحافظة: ١٣٤
ثقافة العولمة: ٣٠، ٣٨، ٢٠٨
الثقافة الغربية: ١٥، ٢٩، ٥٥، ٨٠-٨١، ١١٢، ١١٥، ١٢٨، ١٥١، ١٥٦، ١٥٩، ١٩٧-١٩٨، ٢٠٧، ٢٢٠
ثقافة القراءة: ٢٨، ٩٦، ١٨٤
ثقافة الكلمة: ١٢، ٢٨، ٣٣، ٤١، ١٨٤
الثقافة الكوكبية: ٤٠، ١٣٦
ثقافة ما بعد الحداثة: ١٣، ١٨، ٣٨، ٥٧، ٦٠-٦٢، ٦٥، ٦٧-٦٨، ٨٢، ٩١، ٩٦-٩٧، ١٠٦-١٠٧، ١١٢، ١١٤، ١١٦-١١٩، ١٢١، ١٢٥، ١٥٤
الثقافة المحلية: ١٣٣
الثقافة المضادة: ١٢، ٦١-٦٢، ٧٠، ١٠٥، ١٠٧، ١٢٢، ١٧٧
الثقافة المهزومة: ١٥١
الثقافة الهندوسية: ٢٩، ١٩٨
الثقافة الهندية: ٢٠٦، ٢١٥
ثقافة الهيبيز: ٧٠
ثقافة وسائل الإعلام: ٤٠، ١٠٢، ١١٢، ١١٦، ١٣٤
ثورة ١٩١٩ (مصر): ٣٠، ٢٠١
ثورة ٢٣ تموز/ يوليو ١٩٥٢ (مصر): ٣٠، ٢٠٨
الثيوقراطية: ٨٧

- ج -

جابر، محسن: ١٤٤
الجابري، محمّد عابد: ٣١، ٢٠٨
جاريكي، كينيث: ٨١
جاكسون، جانيت: ١٩٢، ٢٢٠
جماعات «النسوية»: ١٥، ٧٢، ١١٢، ٢١٨
الجمعية الأمريكية لثقافة الجسد: ٢١٣
الجمعية الأمريكية للاستجمام العاري: ٢١٣
جوسلنغ، بيتر: ١٦١
جوغان، بول: ٢١٤، ٢٢٢
جولي، أنجيلينا: ٢٢٢، ٢٢٩
جونسون، سي. إل.: ١٩٣
جيمسون، فريدريك: ٤٠، ٥٦-٥٧، ٦٠، ٧٧، ١١٩، ١٢٧

- ح -

الحتمية الثقافية: ١٣، ١٥، ١٧-٢١، ٦٧، ٧٢، ٨١، ١٠٠، ١١٥، ١١٨، ١٢٢، ١٢٥-١٢٦، ١٢٨-١٢٩
حجاب، سيد: ١٣٨

حداثة التنوير: ١٢، ١٦، ٤٦، ٤٩، ٥٣-٥٤، ٨١، ١٠١
الحداثة الغربية: ٣٨-٣٩، ٢١٤
حدّاد، ديانا: ١٤٤
الحرب الإسرائيلية على لبنان (٢٠٠٦): ١٧٠
الحرب الأمريكية ـ البريطانية على العراق (٢٠٠٣): ١٥٩، ١٧٠
الحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥): ٢١٨
حرب الخليج (١٩٩٠ ـ ١٩٩١): ١٦، ٧٤، ٧٨-٨٠، ٨٢
الحرب العربية الإسرائيلية (١٩٦٧): ١٣٧، ٢١٧
الحرب العربية الإسرائيلية (١٩٧٣): ١٣٧
حرب فييتنام: ١٧، ٦١، ٩٤، ٢١٧
حركة الإخوان المسلمين: ٣٠، ٢٠٨
الحركة الرومانسية: ٥٠
حركة ما بعد الحداثة: ١٢، ١٤، ٤٠-٤٢، ٥٣، ٥٦، ٦١-٦٣، ٦٥-٦٦، ٦٨-٦٩، ٩٥، ١١١
حرية المرأة: ١٨٩-١٩٠
حسن، إيهاب: ٤٠، ٥٥، ٥٧، ٦٦، ٨٢
الحضارة الإغريقية: ٢٠٢
الحضارة الفارسيّة: ٣٠، ٢٠٧
الحضارة الهيللينية: ٢٠٢
حقوق الإنسان: ١٦٤، ١٧٠
الحلاني، عاصي: ١٥٥، ١٥٧

ـ خ ـ

الخصخصة: ١٨-١٩، ٩٦، ١١٨، ١٢٥، ١٢٧
الخصوصيات الأخلاقية: ٢٢٥
الخصوصيات الثقافية: ٣٩، ٢٢٥
الخصوصية: ٢٠-٢١، ٩٦، ١٢٨-١٢٩
خطاب العولمة: ٩٦
الخلافة الأموية: ٣١، ٢٠٨
الخيال العلمي: ٨٩، ١٠٥-١٠٦

ـ د ـ

داروين، تشارلز: ٤٧، ٥٠، ٥٨، ١٨٩، ٢٠٩
الدراما التليفزيونية: ٨٢، ٨٦
دريدا، جاك: ٥٦-٥٧، ٢٢٥
الدغيدي، إيناس: ٢١٩-٢٢٠
دودج، سنوب: ١٩١
دوغلاس، مايكل: ٢١٧
دوكفاني، ديفيد: ٨٦
دولة الرفاه: ٤٧
دولوز، جيل: ٥٦
دي أونيس، فيديريكو: ٥٤
دياب، عمرو: ١٤٤-١٤٥، ١٤٩، ١٥٣، ١٥٧، ١٦١، ١٦٣
ديديون، جوان: ٧٠، ٧٢
الديماغوجية: ٢٠، ١٢٩

الديمقراطية: ١٨، ٨٠، ٨٧، ١٠٢، ١٠٨، ١١٢، ١١٥، ١٢٠، ١٢٢، ١٣٨، ١٧٠، ٢٠٥
ديوي، جون: ٧١

- ر -

رابين، ليزلي: ١٧٧
راتب، حسن: ١٥٠
الرأسمالية الاستهلاكية: ٥٩
الرأسمالية الغربية المعاصرة: ١٢، ٣٧، ٩٥
رستم، هند: ١٤٨
الرفاهية المادية: ١٦٥
رفعت، أحمد: ٢٣، ١٣٦، ١٤٠، ١٤٣، ١٤٧، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٨
الركود الثقافي: ١٥٦
رودان، أوغست: ٢١٤
رورتي، ريتشارد: ٢٢٥
روسو، جان جاك: ٤٧، ١١٩
روسيلليني، إيزابيلا: ١٩٣
الرومانسية: ٤٩
ريمبرانت، هارمينزون فان رايجن: ٢١٤
رينغولد، هوارد: ١٠٢، ١٠٦-١٠٧
رينوار، بيير أوغست: ٢١٤

- ز -

الزغبي، نوال: ١٤٤، ١٥٣، ١٦٧
زيدان، جورج: ٢١٢
زين، سمير: ١٥٣

- س -

السادات، أنور: ١٣٧
سارتر، جان بول: ٥١
ساردر، زاديون: ١٠٢
سبيلبرغ، ستيفن: ٢٢٢
سبينوزا، باروخ: ٤٦-٤٧
ستراسند، باربرا: ١١٩
ستريناتي، دومينيك: ٩٢
ستون، أوليفر: ١١٩
ستون، شارون: ٢١٧
ستيوارت مل، جون: ٤٧
ستيوارت، هيثر: ١٩٢
سجن أبو غريب (العراق): ٣٠، ٢٠٨
سرور، نجيب: ٢١، ١٢٩
سقراط: ٤٤-٤٥، ٢٠٢
سقوط حائط برلين (١٩٨٩): ٥٢
سقوط سجن الباستيل (١٧٨٩): ٥٢
السلع الاستهلاكية: ١٦، ٨٢، ١١٢، ١٣٦
سميث، أنا نيكول: ١٩٣
سميث، كاميرون: ٢٠٩
سنجابور، ليو: ٩٨
سودجيك: ٢٨، ١٨٤
سونتاج، سوزان: ٢٢٦
سيزان، بول: ٢١٤

سيمبسون، أو. جي.: ٨٣-٨٤
سيمور، ستيفاني: ١٩٢
السينما المصرية: ١٤٨، ٢١٧-٢١٩

- ش -

شاكر، هاني: ١٤٤
شبكة الإنترنت: ١٥، ١٧-١٨، ٢١، ٢٤، ٢٨، ٦٩، ٧٢، ٧٤-٧٥، ٨٦، ١٠١-١٠٤، ١٠٦-١٠٩، ١٢٩-١٣٠، ١٦٠، ١٨٢، ١٩٧، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٣٠-٢٣٢
شبكة «سي. إن. إن. CNN»: ٧٩-٨٠
الشركات المتعددة الجنسيات: ٥٧، ٧٥، ٩٩-١٠٠، ١٥١، ١٦١
شركة «آرا (ARA)»: ١٤٣
شركة «أشيافيجن (Asiavision)»: ٨٠
شركة بحوث التسويق «غالوب وروبنسون»: ٢٢٧
شركة «بيبسي كولا»: ٩٩
شركة «دلة البركة»: ١٤٣
شركة «روتانا»: ١٤٤، ١٤٦-١٤٧، ١٤٩
شركة «عالم الفن»: ١٤٤
الشركة العربية للفنون والنشر (هيرمس): ١٤٤-١٤٥، ١٤٧، ١٤٩
شركة «فياكوم»: ١٩، ١٢٧
شركة «كاريير إيركون»: ٩٩
شركة «كوكا كولا»: ٩٩
شركة «الموارد»: ١٤٣
شركة «نيوزكوربوريشن»: ١٩، ٨٠، ١٢٧، ١٤٢
شركة «يوروفيجين»: ٨٠
شور، مايكل: ١٣٥، ١٣٨
شيفر، كلوديا: ١٧٦، ١٨١، ١٨٣، ١٩٠، ١٩٣
شيلدز، بروك: ٢١٧
شيللي (الشاعر الإنكليزي): ٥٠
الشيوعية: ٥٣، ٧٠، ١١٧، ١٢١

- ص -

صالح، تانيا: ١٦٥
صبري، شريف: ٢٣، ١٣٦، ١٣٩، ١٤٥-١٤٦، ١٤٨، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٦، ١٥٨، ١٦١، ١٧٠
الصحافة الأدبية: ٧٢
الصحافة الأمريكية: ٧٠، ٧٣
الصحافة الجديدة: ١٥، ٦٩-٧٤
الصحافة غير الحزبية: ٧١
الصحافة المكتوبة: ١٥، ٢٠، ٦٩، ٨٣، ١٢٨
صناعة السينما والتليفزيون: ١٤٨
صندوق النقد الدولي: ٥٧
الصور الرقمية: ٧٦-٧٧، ٧٩
الصور ما بعد الحداثية: ١٦، ٨١-٨٢، ١٥٤
الصورة الصحافية: ١٥، ٧٤، ٨١

www.books4all.net

- ط -

طائفة «الساكاس» الهندية: ٢٠٦
طومسون، هنتر: ٧٠

- ع -

العايدي، غازي: ١٥٣-١٥٤
عباس، هشام: ١٥٦، ١٦١
عبد الحافظ، مجدي: ١٢٦-١٢٧
عبد الرحيم، شعبان: ١٦٦
عبد الناصر، جمال: ١٣٦
عبد الوهاب، محمّد: ١٥٥
عجرم، نانسي: ١٤٨، ١٦٢
العري الاجتماعي: ٢٩، ١٩٧، ٢٠٨-٢١١
العري الإعلامي: ١١، ٢٨-٢٩، ٣١، ٣٤، ١٩٥، ١٩٧-١٩٨، ٢٠٨، ٢٣٠
العري في الإعلانات: ٢٢٦، ٢٢٨
العري في ألعاب الفيديو: ٢٢٨
العري في التليفزيون: ٢٢٠
العري في السينما: ٢١٥-٢١٦
العقلانية: ١٤، ١٦-١٧، ٢٠، ٤٠، ٤٥-٤٦، ٥١، ٥٣، ٦١، ٦٨، ٨٢، ٨٩، ١٠٨، ١١٤، ١٢٧-١٢٨
العقلانية الحداثية: ١٧، ٦١، ١٠٨
عقيدة «الجاينز» الهندية: ٢٠٦
علامة، راغب: ١٤٤، ١٥٣، ١٥٥
العلمانية: ١٢٠، ١٩٩، ٢١٨
العلي، جواد: ١٥٦
العنصرية: ٧٠، ١١٣
العولمة: ١١-١٢، ١٨-١٩، ٢٢، ٢٥، ٣٠-٣١، ٣٤، ٣٧-٣٨، ٤٣، ٥٦-٥٨، ٧٤-٧٥، ٩٥-٩٧، ١٠٨-١٠٩، ١١٢، ١١٤-١١٥، ١٢٢، ١٢٥، ١٢٧، ١٣١، ١٣٣-١٣٤، ١٣٦، ١٤٢-١٤٣، ١٤٩، ١٥١، ١٥٣، ١٦١، ١٩٨، ٢٠٨، ٢٢٥
عولمة الإعلام: ١٤١
عولمة الفن العربي: ١٤١

- غ -

غارسيا ماركيز، غابرييل: ١٨١
غاندولفيني، جيمس: ٨٩
غاندي، راجيف: ٩٩
غانتز، جيم: ٨١
غراس، جونتر: ١٨١
غريفيث، ميلاني: ١٨١
غوتييه، فيليب: ١٦١
غودين، ماري: ٥٠
غيتس، بيل: ١١٩
غير، ريتشارد: ٢١٧
غيلدر، جورج: ١١٩
غينغرتش، نيوت: ١١٩

- ف -

فاتيمو، جياني: ٦٥، ٧٢، ١٠١-١٠٢، ١٠٦، ١٢٨
فانديلا (عارضة الأزياء): ١٧٦
فرق الاستجابة الإعلامية: ٧٩
فرناندیز، ليلا: ٩٩-١٠٠
فرويد، سيغموند: ٦٠
فريدبرغ: ١٠٥
الفساد الإعلامي: ٢٢٤
الفساد الاقتصادي: ٢١٩
الفساد السياسي: ٢١٩
الفصام الثقافي: ١١، ٢٢-٢٥، ٣٤، ١٣١، ١٥٤، ١٥٩-١٦١، ١٧١
الفضائحية الاعترافية: ٣١، ١٩٨
فن «الفوتومونتاج»: ٧٧
فورش، بول: ٧٤
فوزي، أحمد: ١٦٦
الفوضوية: ١١٩
فوغنر، وليم: ٧٣
فوكو، ميشيل: ٥٦-٥٧، ٦٣-٦٤، ٩١
فولتير، فرانسوا ماري أرويه: ٤٧
فيبر، ماكس: ٦٠
فيث، إدوارد: ٣٧، ٤٠، ٨٤-٨٥، ١١١-١١٣، ١١٥
فيذرستون، مايك: ٥٩، ٩٦
فيرليو، بول: ٧٩
فيش، ستانلي: ١٢٣

- ق -

القاسم، مجد: ١٦١
القرية الكوكبية: ٦٦
قمر، مصطفى: ١٤٤
قناة «إم. تي. في (MTV)»: ٨٠، ٩٢-٩٣، ١٥٨
القنوات الفضائية التليفزيونية: ١٤٤
القنوات الفضائية الخاصة: ١٤٢-١٤٣، ١٦٢
القيم الإنسانية الحداثية: ١٣، ٦٧
القيم العربية التقليدية: ١٤٢
قيم ما بعد الحداثة: ١٢، ١٥، ١٩-٢٠، ٣٩-٤١، ٦٦، ٦٩، ٧٢-٧٤، ٧٨، ٨١-٨٢، ٨٦، ٨٨-٨٩، ٩١، ٩٤، ١٠٧، ١١١، ١٢٦-١٢٨
قيم ما قبل الحداثة: ٢٠، ١٢١، ١٢٨

- ك -

كارتر، جيمي: ١١٩
كارتر، ستيفن: ١٢٠
كارتر، كريس: ٨٦
كارتس، غارد: ٢٠٩
كامبل، ناعومي: ١٧٦، ١٨١-١٨٣، ١٨٦
كامل، صالح: ١٤٣
كانط، إيمانويل: ٥٠
الكتابة الروائية: ٦٩

www.books4all.net

الكتابة للتليفزيون: ٩٠
كراتس، برندان: ٢٠٩
كرافورد، نلسون: ٧١
كرامر، بن: ٢٠٩
كراوفورد، تشارلز: ٢١١
كراوفورد، سيندي: ١٧٦، ١٨١-١٨٣، ١٨٦
كروز، توم: ٢١٧
كروغر، باربرا: ٧٨
كريستيانسن، هيلينا: ١٩٢-١٩٣
كريستيفا، جوليا: ٩٣
كلية المعرفة: ١٤، ٢٠، ٦٨، ١٢٨
كمال، مصطفى (أتاتورك): ٣٠، ٢٠٧
كوان هسنغ تشنّ: ٩٣
الكولاج: ١٦، ٢١، ٩٢، ٩٤، ١٢٩
كونور، ستيفن: ٨٩، ٩١-٩٢
كيدر، مارثا: ١٦٦
كيدمان، نيكول: ٢١٧
كيراري، جوناثان: ٧٦
كيس، كين: ٧١
كيللر، كيفين: ١٠٢
كيلنر، دوغلاس: ٨٠-٨١
كيندي، جاكلين: ١٧٧
كيندي، روبرت: ٨٥

- ل -

لاش، سكوت: ٦٠، ٩٦
اللاعقلانية: ٢٠، ٥٠، ١١٩، ١٢٩، ٢٢٥
لاكان، جاك: ٢٣، ٥٧، ٦٣، ١٥٩-١٦٠
اللاهوت الليبرالي: ٤٨
لاولور، مايكل: ٧٧
اللجنة التجارية الفدرالية (F.T.C.) (الولايات المتحدة): ٢٢٩
اللوبي الإلكتروني: ٢٢٤
لورين، رالف: ١٧٩-١٨٠
لوك، جون: ٤٧
لوكلير، هيثر: ١٩٢-١٩٣
ليبمان، والتر: ٧١
ليوتار، جان فرانسوا: ٤٠، ٥٥، ٥٧، ٦٠، ١٠٤، ٢٢٥

- م -

ما بعد الحداثة: ١١-١٦، ١٨-٢٠، ٣٣، ٣٧-٤٤، ٥٢-٥٧، ٥٩-٧٠، ٧٢-٧٤، ٧٦-٧٨، ٨٠-٨٢، ٨٦، ٨٩، ٩١، ٩٣-٩٧، ١٠١، ١٠٣، ١٠٧-١٢٨، ١٥٤، ١٥٦، ١٨٠، ١٨٥، ٢٢٥-٢٢٦
ماتيس، هنري: ٢١٤
الماجد، راشد: ١٦٣، ١٦٧
مادريد، أستينو: ٥٨
مادونا (المغنية): ١١٤
ماركس، كارل: ٦٠

الماركسية: ٤٨، ٥١، ٦٢-٦٤
ماركيوز، هربرت: ١٨٦
ماكدويل، أندي: ٩٨
ماكروبي، إنجيلا: ١٩٠
ماكروم، روبرت: ١٨١
ماكفرسون، إيلي: ١٧٦، ١٨٢
ماكلوهان، مارشال: ٦٦، ١٠١، ١٠٥
مانهايم، كارل: ٤٣، ١٢٧
ماهافيرا: ٢٠٦
مايكل أنجلو: ٢١٣
مايلر، نورمان: ٧٠
المتصوفة: ٤٩
المجتمع العربي القبلي: ١٦٩
المجتمع ما بعد الحداثي: ٥٩، ٧٦، ١١٥
المجتمع ما بعد الصناعي: ٥٥، ٥٩، ٧٤، ٩٧، ١٢١، ١٨٧
مجموعة «إم. بي. سي (MBC)» الإعلامية: ١٤٣
مجموعة أوربيت (ORBIT): ١٤٣
مجموعة أي. أر. تي (ART): ١٤٣
مجموعة تايم وارنر: ٨٠، ١٤٢
مجموعة الدول السبع الصناعية الكبرى (G7): ١١٦
مجموعة ديزني: ٨٠، ٩٨، ١٤٢
مجموعة «شو تايم (Show Time)»: ١٩، ١٢٧
مجموعة غوتشي: ٧٧، ١٠٩، ١٥٨
المحرّم الثقافي: ٢٠٠
محفوظ، نجيب: ١٧٠
محمود، أشرف: ٢٣-٢٤، ١٣٦، ١٤٠، ١٤٧، ١٥٣، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٧
مخترقو الكمبيوتر (Hackers): ١٠٢
مدرسة فرانكفورت: ١٢، ٣٧-٣٨، ٥٦-٥٧، ٦١-٦٢
المرأة التركية: ٣٠، ٢٠٧
المرأة المصرية: ٣٠، ٢٠٧
مرقدي، يوري: ٢٤، ١٥٧، ١٥٩
مروان، أشرف: ١٤٩
مروان، جمال: ١٤٩
مزراحي، إيزاك: ١٨١
المسيحية: ٤٤-٤٦، ٤٨، ٥١، ٦٤، ٨٨، ١٠٢، ١٢٢، ٢٠٠، ٢٠٤، ٢٢٢
المسيري، عبد الوهاب: ٢٢٤، ٢٢٦
مطابع الأوفست: ١٠٧
مطبعة غوتنبرغ: ١٠٧
مفهوم الأيقونية: ٨١
مفهوم التفاعلية: ١٠٣
مقدسي، نيللي: ٢٤، ١٦٠
المكبوت الثقافي: ٦٤، ٧٠
ملاح، جوانا: ٢٤، ١٦٠
الملكية الخاصة: ٤٨
منظمة التجارة العالمية: ٥٧

www.books4all.net

المهـدي، أحمـد: ٢٣، ١٣٦، ١٣٩، ١٤٣، ١٤٦، ١٤٨، ١٦١
مواقع الدردشة العربية الإلكترونية: ٢١، ١٢٩
الموت الرحيم: ٤٧، ٥٠، ٨٤-٨٥
مور، توماس: ١٠٢
مور، ديمي: ١٨١
مور، ليندا: ٨٣
مور، مايكل: ٨٣
مورس، مارغريت: ١٦٧
مـوس، كـات: ١٧٦، ١٨١، ١٨٤، ١٩٢-١٩٣
مؤسسة عائلة كايزر الأمريكية: ٢٢١، ٢٢٩
موسوليني، بنيتو: ١١٣
موسيقى البلوز: ٩٢
موسيقى التمرد: ٩٢
موسيقى السود المعاصرة: ٩٢
موسيقى الغوسبل الدينية: ٩٢
مولدر، كارين: ١٨٣
مونتسكيو: ٤٧
مونرو، مارلين: ٧٧، ٨٥
مونيش، إدفارد: ٢١٤
مونيه، كلود: ٢١٤
ميتشيل، وليم: ٧٦
ميثاق هايس: ٢١٦-٢١٧
ميردوخ، روبرت: ١٩، ١٢٧
ميريل، جون: ٧٢
ميلر، نورمان: ٧٢
ميمو، ماك: ١٥٧، ١٦٦
ميهان، إيلين: ٨٦-٨٨

- ن -

النـازيـة: ٥١، ٦٣، ١٨٨، ٢٠٥، ٢٢٢
النجومية ما بعد الحداثية: ٣١، ١٩٨
النزعة الطبيعية: ٢٠٨-٢٠٩، ٢١٧
نزعة العري: ٢٠٨-٢٠٩
النسبية الاجتماعية: ١٢، ١٥، ١٩، ٦٧، ٧٢، ٩١، ١١٥، ١١٨، ١٢١-١٢٢، ١٢٦
النسبية الأخلاقية: ٨٤، ١١٤
النسبية الثقافية: ١١٤
نصري، مايا: ١٥٧
نظرية النشوء والارتقاء: ٥٠
النفعية والبراغماتية: ٥٤
نهاية الحداثة: ١٢، ٥٢، ١٢٨
نوسك، ماكس: ٢١٧
نيتشه، فريدريك: ٥٢، ١١١، ٢٢٥
نيغربونت، نيكولاس: ١٠٢
نيكلسون، جاك: ٢١٧
نيوتن، إسحق: ٤٦

- هـ -

هـابـرمـاس، يـورغـن: ٤٠، ٥٦-٥٧، ١١٩

هانتنغتون، صموئيل: ٢٠، ١٢٩
هايزنبرغ، فيرنر: ٥٥
الهجين الثقافي: ١٠٠، ١٣٤، ١٥٦
هلال، حمادة: ١٦٥
هوتشيون، ليندا: ٥٦، ٧٧
هول، ستيوارت: ٩٧
الهوية الثقافية: ٩٦
هيدغر، مارتن: ٥١-٥٢، ١١١

- و -

الواقع الافتراضي: ١٥، ١٧-١٨، ٦٩، ١٠١-١٠٢، ١٠٤-١٠٨
وايت، هايدن: ٦٤
الوجودية: ٤٩، ٥١-٥٢، ٥٦، ١١٥
وسائل الإعلام العربية: ٤٣، ١١١، ١٣٤، ٢٢٤
وسائل الإعلام الغربية: ١١-١٢، ١٥، ٣٧-٣٩، ٤١-٤٣، ٦٩، ٧٧، ١١٧-١١٨، ١٨٩
وسائل الإعلام في الشرق الأوسط: ١٤٣
وسائل الإعلام الكوكبية: ١٨، ٢١، ٣٩، ٤١، ١١٢، ١١٦، ١٢٤، ١٣٠
الوضعية المنطقية: ٥٢-٥٣، ٥٦
الوكالات الإعلانية الكبرى المتعددة الجنسيات: ٢٣، ١٤٠
وكالة «آي. إف. بي (A.F.P.)»: ٧٥
وكالة الإعلانات «إس. إس. سي. إس (SSCS)»: ٢٣، ١٣٩
الوليد بن طلال بن عبد العزيز آل سعود (الأمير): ١٤١-١٤٤، ١٤٦-١٤٧، ١٤٩
وهبي، هيفاء: ١٦٢
وولف، توم: ٧٠
وولف، ناعومي: ١٧٥، ١٨٧-١٨٩
ويزملر، جوني: ٢١٦
ويشمان، دوريس: ٢١٧
ويليامز، راشيل: ١٩٢
ويليس، بروس: ١٨١

- ي -

ياسين، أحمد (الشيخ): ٢٢٦
يوحنا بولس الأوّل (البابا): ١٧٩

هذا الكتاب

يُعنى هذا الكتاب بمسألة العلاقة بين الصورة والجسد وأيديولوجية وسائل الإعلام. فالصورة، كما يرى المؤلف، ما هي إلا تفاعل بين فكر وجسد ووسيط إعلامي، وبالتالي فهو يحلل وينقد هذه الصورة ويعالج كيفية تكوّنها.

ويحفل الكتاب بأسئلة وإشكاليات مهمة؛ من أبرزها: هل ثمة علاقة بين «صور» الأجساد النازفة ألماً، على الفضائيات الإخبارية في فلسطين والعراق، و«صور» الأجساد شبة العارية على الفضائيات الترفيهية؟ ثم مَنْ يملك انتاج هذه الصور؟ ولأيّ هدف؟ ولماذا يزدهر إعلام القنوات الدينية والغيبيات على الشاشات متزامناً مع صعود ثقافة «الصورة» وتداعي ثقافة الكلمات؟ ولماذا هجرت «الصورة» واقعنا العربي إلى واقع مغترب عنا؟ وإذا كانت الصور تصنع الأحلام، والأحلام تحكم السلوكيات، فأيّ مستقبل ينتظره العلم جملة، وعالمنا العربي خاصة؟

لقد استدعى ذلك كله دراسة تحليلية، موضوعية، ومعالجة انتقادية، جعلت من هذا الكتاب لَبِنَة أساسية في صرح الدراسات الإعلامية والنقدية.

الدكتور محمد حسام الدين إسماعيل

- د. محمد حسام الدين إسماعيل.
- حصل على شهادة الدكتوراه عام ٢٠٠٢ من جامعة القاهرة وجامعة إنديانا الأمريكية.
- أستاذ الإعلام الدولي والدراسات الثقافية بكلية الإعلام، جامعة القاهرة.
- من مؤلفاته المنشورة: «**العولمة وصورة الإسلام**»، «**المسؤولية الاجتماعية للصحافة**»، «**الإعلام وما بعد الحداثة**».

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣ الحمراء ـ بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ ـ لبنان

تلفون: ٧٥٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)

برقياً: «مرعربي» ـ بيروت

فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)

e-mail: info@caus.org.lb

Web site: http://www.caus.org.lb

الثمن: ٨ دولارات

أو ما يعادلها

ISBN 978-9953-82-174-0