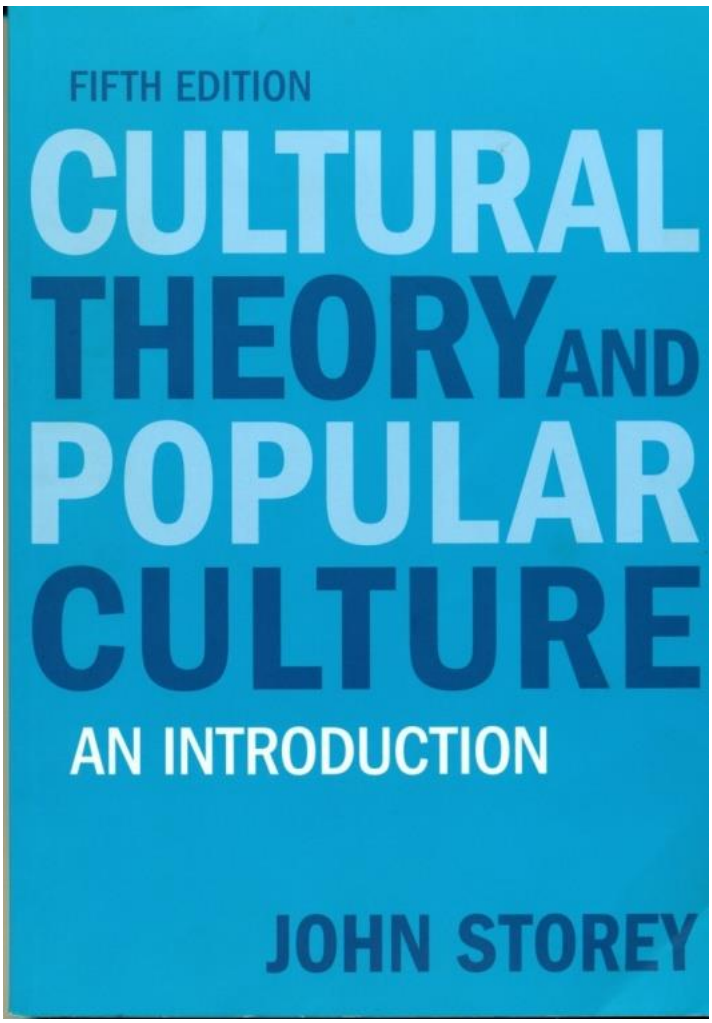
النظرية الثقافية والثقافة الشعبية

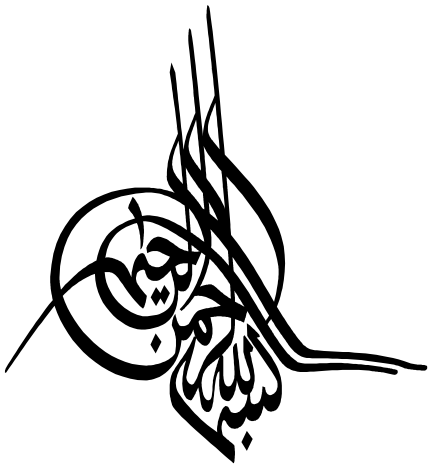
تأليف : جون ستوري



ترجمة

د. صالح خليل أبوأصبع و د. فاروق منصور

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية



النظرية الثقافية والثقافة الشعبية

تأليف : جون ستوري

ترجمة

د. صالح خليل أبوأصبع و د. فاروق منصور

Cultural theory and popular culture:

An introduction

John Storey

5th ed, Harlow: Pearson Education..

المحتويات

	توطئة من المترجمين	vii
	مقدمات المؤلف / شكروتقدير	vii
الفصل الأول	ما هي الثقافة الشعبية ؟	1
	الثقافة	1
	الأيدولوجية	2
	الثقافة الشعبية	6
	الثقافة الشعبية باعتبارها الآخر	16
	فراءات مساعدة	18
الفصل الثاني	تقاليد الثقافة والحضارة	21
	ماثيو أرنولد	22
	الليفتزية	28
	الثقافة الجماهيرية في أمريكا: جدل ما بعد الحرب	35
	ثقافة الشعوب الأخرى	43
	قراءات إضافية	45
الفصل الثالث	الثقافية /المذهب الثقافي	47
	ريتشارد هوغارت	48
	ريموند ويليامز: تحليل "الثقافة"	56
	إي. بي. تومبسون : صنع الطبقة العاملة الانجليزية	61
	ستيوارت هول وبادي و انل : الفنون الشعبية	65
	مركز الدراسات الثقافية المعاصرة	71
	قراءات إضافية	73
الفصل الرابع	الماركسية	75
	الماركسية التقليدية	75
	مدرسة فرانكفورت	78
	التوسيرية[المذهب التوسيري	89
	السيطرة (الهيمنة)	101
	ما بعد الماركسية والدراسات الثقافية	104
	قراءات إضافية	112

الفصل الخامس	التحليل النفسي	113
	التحليل النفسي الفرويدي	113
	التحليل النفسي السينمائي	126
	التحليل النفسي اللاكاني	130
	الخيال عند سلافوج زيزِك و لاكان	133
	قراءات إضافية	135
الفصل السادس	البنيوية وما بعد البنيوية	137
	كلود ليفي – ستراوس وويل رايت ، وأفلام الغرب الأمريكي	137
	رولان بارت : كتاب الأساطير (الميثولوجيات)	141
	ما بعد البنيوية	146
	جاك دريدا	156
	الخطاب والقوّة / السلطة : ميشال فوكو	159
	الآلة البانوبتكية	163
	قراءات إضافية	165
الفصل السابع	الجنسانية (الجندر) والجنسوية	167
	الحركة النسوية	167
	النساء في السينما	169
	قراءة الرومانسيات	174
	مشاهدة دلاس	176
	قراءة المجلات النسائية	183
	دراسات الرجال والذكوريات	199
	نظرية الشاذ / الغريب	200
	قراءات إضافية	207
الفصل الثامن	"العرق"، والعنصرية، والتمثيل	209
	"العرق" والعنصرية	209
	أيديولوجية العنصرية: ظهورها التاريخي	211
	الاستشراق	214
	مناهضة العنصرية والدراسات الثقافية	225
	قراءات إضافية	227

الفصل التاسع	**ما بعد الحداثة**	229
	حالة ما بعد الحداثة	229
	ما بعد الحداثة في ستينات القرن العشرين	230
	جان – فرانسوا ليوتار	234
	جان بودريار	237
	فريدريك جمسون	245
	موسيقى البوب ما بعد الحداثة	254
	التلفزيون ما بعد الحداثي	256
	ما بعد الحداثة وتعددية القيمة	261
	ما بعد الحداثي العالمية(عالمية ما بعد الحداثة)	265
	ثقافة التقارب / التلاقي	273
	كلمة أخيرة/ ما بعد	275
	قراءات إضافية	276
الفصل العاشر	**سياسات الشعبي**	277
	أزمة نموذج في الدراسات الثقافية؟	277
	الحقل/المجال الثقافي	281
	المجال الإقتصاد ي	297
	الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية: [إعادة النظر في] الهيمنة	305
	أيديولوجية الثقافة الجماهيرية	307
	قراءات إضافية	309
	الهوامش	310
	المصادروالمراجع	311

تَوْطِئَةٌ من المُتَرْجِمَيْن

عرف الحقل الأكاديمي العربي دراسات التراث الشعبي منذ منتصف القرن العشرين، ودخلت دراسات الفلكلور والفن الشعبي مناهج الدراسات الجامعية في العديد من الجامعات العربية. ولكن الاهتمام بالدراسات الثقافية بدأ في وقت متأخر من ثمانينات القرن العشرين وقد تمثل باجتهادات فردية دون أن تدخل الدراسات الثقافية ونظرية الثقافة والثقافة الشعبية صميم المناهج الأكاديمية في الجامعات العربية.

ومنذ سبعينات القرن العشرين شهد الحقل الثقافي العربي حركة ترجمة نشطة مبكرة للعديد من الدراسات التي تدخل في صميم النقد الثقافي، مثل ترجمات لأعمال مدرسة فرانكفورت وخصوصا أعمال هربرت ماركوز وكذلك أعمال جان – فرانسوا ليوتار، وجان بودريار وفريدريك جيمسون، وجاك دريدا، ورولان بارت، وكلود ليفي – ستراوس، وإدوارد سعيد، ,ويل رايت وغيرهم ممن ناقشوا الثقافة والحداثة وما بعد الحداثة.

وبنهاية القرن العشرين بادرت جامعة فيلادلفيا بعقد عدة مؤتمرات ناقشت فيها قضايا تخص الدراسات الثقافية، مثل مؤتمر الحداثة وما بعد الحداثة الذي عقد في جامعة فيلادلفيا بعمان – الأردن نيسان/ ابريل (عام 1999) ومؤتمر ثقافة الصور (في دورتين الأولى في نيسان/ ابريل؛ والثانية في تشرين الأول/ اكتوبر (عام 2007). وكان من أحدثها مؤتمر الثقافات الشعبية تشرين الثاني/ نوفمبر (عام 2011)؛ واستضاف هذا المؤتمر البروفيسور جون ستوري مؤلف هذا الكتاب (نظرية الثقافة والثقافة الشعبية) ليكون المتحدث الرئيسي في الجلسة الافتتاحية.

ونظرا لأهمية هذا الكتاب فقد عرضنا على البروفسور جون ستوري ترجمة الكتاب الى العربية، وقد أبدى حماسا لذلك وتواصل مع الناشر بهذا الخصوص الذي أبدى موافقته على الترجمة بشرط أن يصدر العمل عن دار نشر، وقد باشرنا في ترجمته.

ويعترف الباحثان بمشقة ترجمة مثل هذا الكتاب من حيث صياغة العبارة والمصطلحات والاحالات الثقافية العديدة غير المألوفة للقارئ العربي. ولذا اجتهدنا في ترجمة المصطلح وأبقينا معه المصطلح بلغته الأصلية وكذلك أسماء الأعلام. وفي ذيل الصفحات سيجد القارئ تعريفات قدمها المترجمان لتساعده في متابعة النص.

وسيجد القارئ في الكتاب مصدرا شاملا لفهم مناهج الدراسات الثقافية والثقافة الشعبية والثقافة الجماهيرية، مثل الثقافية (المذهب الثقافي Culturalism، والماركسية التقليدية Classical Marxism ومدرسة فرانكفورت والتوسيرية [المذهب التوسيري] ونظرية السيطرة (الهيمنة) Hegemony، وما بعد الماركسية، والدراسات الثقافية والتحليل النفسي بمناهجه المختلفة (التحليل النفسي الفرويدي/ التحليل النفسي السينمائي/ التحليل النفسي اللاكاني) و البنيوية، وما بعد البنيوية، والجنسانية (الجندر gender)، والجنسوية، و"العرق" والعنصرية، والتمثيل، وما بعد الحداثة، والدراسات الثقافية ما بعد الماركسية.

المترجمان

صالح خليل أبو اصبع و فاروق منصور

كانون الثاني (يناير) **2013** عمان الأردن

مقدمات المؤلف

مقدمة الطبعة الخامسة

في كتابتي للطبعة الخامسة من هذا الكتاب، قمت بتنقيحه وأعدت كتابة جميع أجزائه وتحريرها. كما أنني أضفت مواد جديدة لمعظم فصوله (نما الكتاب من حوالي 65000 كلمة في صيغته الأولى إلى ما يزيد عن 11400 كلمة في الطبعة الخامسة). ولقد كانت الإضافة الأكثر وضوحاً هي الفصل الجديد "العرق والعنصرية والتمثيل"؛ والأقسام الجديدة عن الجهاز البانوبتكي panoptic (الفصل السادس)؛ وثقافة التقارب (الفصل التاسع). كما أنني قد أضفت المزيد من الرسوم البيانية والصور التوضيحية.

وأفضل ما تقرأ فيه الطبعة الخامسة هو بالتزامن مع المجلد المرافق لها، نظرية الثقافة والثقافة الشعبية: كتاب قراءة، الطبعة الرابعة (بيرسون Pearson 2009).

مقدمة الطبعة الرابعة

في كتابة الطبعة الرابعة، قمت بتنقيح وأعدت كتابة وتحرير معظم الكتاب. كما أنني أضفت مواد جديدة لمعظم فصوله (نما الكتاب من حوالي 65000 كلمة في الطبعة الأولى إلى طبعة رابعة تزيد على 100000 كلمة). والإضافة الأكثر وضوحاً هي فصل جديد عن التحليل النفسي وأقسام عن ما بعد الماركسية (الفصل الرابع)، وما بعد الحداثة الكونية (الفصل الثامن). كما أنني قد أضفت المزيد من الرسوم البيانية والصور التوضيحية. وأخيراً، لقد غيرت ترتيب الفصول، فالفصول الآن مرتبة زمنيا من حيث أين يبدأ كل منها. ومع ذلك، فإنه يجوز حيث ينتهي كل فصل أن يحصل إخلال أحيانا في التسلسل الزمني. فعلى سبيل المثال، تبدأ الماركسية قبل ما بعد البنيوية، ولكن حيث تنتهي مناقشة الماركسية المعاصرة هو أكثر معاصرة من حيث تنتهي مناقشة ما بعد البنيوية. ويبدو أنه ليس هناك أي حل واضح لهذه المشكلة.

مقدمة الطبعة الثالثة

سعيت في كتابة الطبعة الثالثة إلى تحسين وتوسيع مواد الطبعتين الأُولتين من هذا الكتاب. ولتحقيق هذا عدّلت على نطاق واسع، ولقد أعدت كتابة أكثر بكثير مما كانت عليه الطبعة الثانية. كما أنني قد أضفت مواد جديدة لمعظم الفصول. وهذا أكثر وضوحا في إعادة تسمية،

وتنظيم، الفصل السادس، حيث أضفت قسما جديدا على نظرية الشاذ، وحيث كنت قد وسعت قسم قراءة المجلات النسائية. وربما كان التغيير الأكثر وضوحا هو إضافة الرسومات والصور التوضيحية، وإدراج قائمة من المواقع المفيدة لطالب نظرية الثقافة والثقافة الشعبية.

مقدمة الطبعة الثانية

في كتابة الطبعة الثانية سعيت لتحسين وتوسيع مادة الكتاب الأول. ولتحقيق هذا عدلت وقمت بإعادة الكتابة. وبشكل أكثر تحديدا، لقد أضفت أقساما جديدة على الثقافة الشعبية والمهرجانية، وما بعد الحداثة والتعددية في القيمة. لقد وسعت أيضا خمسة أقسام، الدراسات الثقافية لدى الجرامشيين الجدد New Gramscian، والأفلام الشعبية، والتحليل النفسي السينمائي، والدراسات الثقافية، والنسوية كقراءة، وما بعد الحداثة في المجال الثقافي في ستينات القرن العشرين.

مقدمة الطبعة الأولى

كما يشير عنوان هذا الكتاب، فإن موضوعي هو العلاقة بين نظرية الثقافة والثقافة الشعبية. ولكن كما يشير العنوان أيضا، المقصود من دراستي ان تكون مقدمة لهذا الموضوع. واستتبع هذا اعتماد نهج معين. لم أحاول أن اكتب تاريخ اللقاء أو الاشتباك بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وبدلا من ذلك، فقد اخترت التركيز على التضمينات أو الآثار النظرية والمنهجية وتداعياتهما في لحظات معينة في تاريخ دراسة الثقافة الشعبية.

وباختصار، فقد اتجهت لمعالجة نظرية الثقافة والثقافة الشعبية كتشكيل خطابي، والى التركيز بدرجة أقل على المنبع/ الأصل التاريخي، وأكثر على كيفية عملها أيديولوجيا في الحاضر. ولتجنب سوء الفهم والتشويه، تركت المجال للنقاد والمنظرين للكلام بلغتهم هم حين ومتى كان ذلك مناسباً. وبالقيام بذلك، فنا أتفق مع وجهة النظر التي أعرب عنها مؤرخ الأدب الأمريكي والتر بي. هوتون Walter B. Houghton: إن "المواقف – الاتجاهات هي مراوغة أو صعبة المنال. وعند محاولة تعريفها فإنك ستفقد جوهرها ولونها ونبرتها الخاصة. يجب أن يتم الاستحواذ عليها أو استيعابها في وضعها الملموس الحي. "وعلاوة على ذلك، وبدلا من مجرد مسح الميدان، فقد حاولت من خلال الاقتباس والتعليق المفصل إعطاء دارس الثقافة الشعبية "مذاق" المادة. ومع ذلك، لا يقصد هذا الكتاب أن يكون بديلا للقراءة المباشرة

للمنظرين والنقاد الذين تمت مناقشتهم هنا. وعلى الرغم من أن كل فصل ينتهي باقتراحات لمزيد من القراءة، فإن هذه تهدف لتكملة قراءة للنصوص الأساسية التي نوقشت في الفصول الفردية (تقع تفاصيلها في الملاحظات في نهاية الكتاب).

وقبل كل شيء، فإن الهدف من هذا الكتاب هو تقديم مقدمة للدراسة الأكاديمية للثقافة الشعبية. وكما أشرت من قبل، وأنا لم أتوهّم أن هذا هو انجاز كاف تماما، أو أنه الوسيلة الوحيدة الممكنة لرسم خريطة المشهد المفاهيمي الذي هو موضوع هذه الدراسة. وأملي أن هذه الصيغة من العلاقة بين الثقافة الشعبية والنظرية الثقافية ستشجع الدارسين الآخرين للثقافة الشعبية للبدء في رسم الخرائط الخاصة بهم لهذا الميدان.

وأخيرا، أرجو أن أكون قد ألفتُ كِتاباً يمكن أن يقدم شيئا لكل من أولئك المطلعين على الموضوع ولأولئك الذين هو لهم – وكموضوع أكاديمي على الأقل – جديد جدا.

شكروتقدير

أود أن أشكر الطلبة الذين درسوا وحدات 'نظرية الثقافة الشعبية والثقافةالشعبية ' (1990-2008) في جامعة سندرلاند، حيث أتيح لي ممارسة الكثير من الأفكار الواردة في هذا الكتاب. وأود أيضا أن أشكر الزملاء في مركز (جامعة سندرلاند) لبحوث وسائل الإعلام والدراسات الثقافية، والأصدقاء في مؤسسات أخرى، لأفكارهم وتشجيعهم. وأود أيضا أن أشكر أندرو تايلور Andrew Taylor مسؤول دار نشر بيرسون التعليمية لإتاحة الفرصة لي لكتابة الطبعة الخامسة.

الفصل الأول: ما هي الثقافة الشعبية؟

1. What is popular culture?

قبل أن ننظر بإمعان إلى الطرق المختلفة التي تم فيها تعريف الثقافة الشعبية وتحليلها، فأنا أريد تلخيص بعض الملامح الهامة للنقاش الذي أثارته دراسة الثقافة الشعبية. وليس في نيتي استباق النتائج المحددة ، ولا المناقشات التي سيتم تقديمها في الفصول التالية. هنا أرغب ببساطة أن أرسم بتفصيل المنظر المفهومي العام للثقافة الشعبية. وهذه مهمة شاقة من عدة نواحٍ. وكما أوضح توني بنيت Tony Bennett (1980) "إن مفهوم الثقافة الشعبية كما هو عليه عديم الفائدة عملياً، فهو وعاء لإذابة معانٍ مُشوشة ومتناقضة، قادرة على إساءة توجيه البحث في أي عدد من المسارات النظرية العمياء(18). وينبع جزء من الصعوبة من الأخروية otherness الضمنية التي هي دائما موجودة/ غائبة عندما نستخدم تعبير الثقافة الشعبية. وكما سنرى في الفصول التالية، فإن الثقافة الشعبية يتم تعريفها دوماً، صراحة أو ضمناً، مقابل الفئات المفاهيمية الأخرى: ثقافة (الفولكلور)، الثقافة الجماهيرية، الثقافة السائدة، ثقافة الطبقة العاملة، الخ. وان أي تعريف كامل يجب أن يأخذ هذا بعين الاعتبار. إضافة إلى ذلك، وكما سنرى، فمهما كانت الفئة المفاهمييية المستخدمة كالآخر الغائب للثقافة الشعبية فإنها ستؤثر دوماً وبقوة على الدلالات التي نقدمها عندما نستخدم تعبير "الثقافة الشعبية".

ولهذا، كي ندرس الثقافة الشعبية، فإن علينا أولا مواجهة الصعوبة التي يطرحها التعبير نفسه. بمعنى "أنه اعتماداً على طريقة الاستعمال، فإن مجالات استقصاء مختلفة تماماً، وأشكال تعريفات نظرية، وتركيزاً تحليلياً، يتم طرحها" (20). ونحن نظن أن النقاش الرئيسي الذي سيخرج به القارئ من هذا الكتاب هو أن الثقافة الشعبية هي في النتيجة فئة مفاهيمية فارغة، فئة يمكن ملؤها بطائفة متنوعة من الطرق المتناقضة غالباً، اعتماداً على سياق الاستعمال.

- الثقافة Culture

كي نعرف الثقافة الشعبية فإن علينا أولاً تعريف مصطلح "الثقافة". يدعو ريموند ويليامز Raymond Williams (1983) الثقافة "واحدة من الكلمتين أو الثلاث كلمات الأكثر تعقيداً في اللغة الانجليزية " (87). ويقترح ويليامز ثلاثة تعريفات عريضة: فأولاً يمكن استخدام "الثقافة للإشارة إلى العملية العامة للتطور الفكري والروحي والجمالي" (90). فباستطاعتنا، مثلاً، أن نتحدث عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية ونحن p) (2نعني فقط العوامل الفكرية، والروحية والجمالية – الفلاسفة العظام، ولفنانون العظام، والشعراء العظام. وسيكون هذا تشكيلاً أو صياغة مفهومة بشكل كامل. والاستخدام الثاني لكلمة "ثقافة" قد يوحي بـ

"طريقة محددة للحياة سواء لشخص أو لفترة أو لمجموعة "(المصدر نفسه). وباستخدام هذا المعنى فعندما نتحدث عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية . فقد يكون في ذهننا ليس فقط العوامل الفكرية والجمالية، ولكن، على سبيل المثال، تطور التعليم (محو الأمية)، والعطلات، والرياضة، والاحتفالات الدينية. وأخيرا، يقترح ويليامز Williams أن مصطلح الثقافة يمكن استخدامه بالإشارة إلى "الأعمال والممارسات الفكرية وبخاصة النشاطات الجمالية. (المصدر نفسه). وبكلمات أخرى، فإن الثقافة هنا تعني النصوص والممارسات التي تكون وظيفتها الرئيسية هي الدلالة على المعنى، أو إنتاجه، أو أن تكوّن المناسبة لإنتاجه. ومصطلح الثقافة بهذا المعنى الثالث هو مرادف لما يدعوه البنيويون structuralists وما بعد البنيويين post-structuralists"الممارسات الدالة أو المعبرّة" (انظر الفصل السادس). وباستخدام هذا التعريف فمن المحتمل أن نُفكّر بأمثلة مثل الشعر، والرواية، والباليه، والأوبرا، والفنون الجميلة. والحديث عن الثقافة الشعبية يعني في العادة "تعبئة" أو تحريك المعنيين الثاني والثالث لكلمة "ثقافة". ويتيح المعنى الثاني- الثقافة كطريقة محددة من الحياة – التحدث عن ممارسات مثل العطلة على شواطئ البحر، واحتفالات عيد الميلاد، والثقافة الفرعية للشباب، كأمثلة عن الثقافة. وعادة ما يشار إلى هذه على أنها الثقافات المعاشة أو الممارسات practices. والمعنى الثالث – الثقافة كممارسة دالة – تتيح لنا الحديث عن المسلسلات الخفيفة soap opera، وموسيقى البوب، والكاريكاتير (الكرتون) كأمثلة على الثقافة. وعادة ما يرجع إلى هذه على انها نصوص texts. وقلة من الناس قد يتخيلون التعريف الأول لويليامز عند التفكير بالثقافة الشعبية.

- **الأيديولوجية Ideology**

قبل أن نتحول إلى التعريفات المختلفة للثقافة الشعبية، هناك اصطلاح آخر يجب علينا التفكير به، وهو الأيديولوجية. والأيديولوجية مفهوم حاسم في دراسة الثقافة الشعبية. وقد دعاها جرايم تيرنر Graeme Turner (1996) "أكثر فئة مفاهيمية أهمية في دراسات الثقافة" (182). وحتى أن جيمس كاري James Carey (1996) قد اقترح أنه "يمكن وصف الدراسات الثقافية البريطانية ببساطة أكثر، وربما بدقة أكثر، على أنها دراسات أيديولوجية".(65). ومثل الثقافة، فإن للأيديولوجية عدة معانٍ متنافسة. وفهم هذا المفهوم غالباً ما يتعقد بحقيقة أنه في معظم التحليلات الثقافية فإنه يستعمل بالتبادل مع الثقافة نفسها، وخاصة الثقافة الشعبية. وحقيقة أن تعبير الأيديولوجية قد تم استعماله للإشارة إلى نفس القطاع المفهومي كالثقافة والثقافة الشعبية، يجعله مصطلحاً هاماً في أي فهم لطبيعة الثقافة الشعبية.وفيما يلي بحث موجز لخمس طرق فقط من الطرق العديدة لفهم الأيديولوجية. ونحن سننظر فقط في تلك المعاني التي لها علاقة بالثقافة الشعبية.

أولا، يمكن أن تشير الأيديولوجية إلى مجموعة متماسكة من الأفكار المصاغة باتساق من قبل مجموعة من الأشخاص. فمثلاً، باستطاعتنا التحدث عن "الأيديولوجية المهنية" لنشير إلى الأفكار التي تكوّن ممارسات

مجموعة مهنية بعينها. ونستطيع التحدث أيضا عن "أيديولوجية حزب العمال". وهنا قد نكون نشير إلى مجموعة الأفكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعرب عن طموحات الحزب ونشاطاته.

(p 3)و يميل **التعريف الثاني** إلى تمويه، أو تحريف، أو إخفاء معين. وتستخدم الأيديولوجية هنا للإشارة الى كيف أن بعض النصوص والممارسات تقدم صوراً محرّفة عن الواقع . فهي تقدم ما يدعى أحياناً "الضمير الزائف". وهذه التحريفات، كما يجادلون، تعمل لصالح أصحاب القوة ضد مصالح من لا قوة لهم. وباستخدام هذا التعريف، بإمكاننا الحديث عن الأيديولوجية الرأسمالية. وما يمكن أن يكون مغرياً في هذا الاستعمال هو الطريقة التي تخفي فيها الأيديولوجية حقيقة هيمنة أولئك الذين في السلطة: فالطبقة المهيمنة لا ترى نفسها مُستغِلة أو قامعة . وربما ما هو أكثر أهمية هو الطريقة التي تخفي الأيديولوجية بها حقيقة التبعية عن أولئك الذين لا قوة لهم: فالطبقات التابعة لا ترى نفسها مستغلّة أو مقموعة. وهذا التعريف مستقى من افتراضات معينة حول ظروف إنتاج النصوص أو الممارسات. ويقال إنها "الانعكاسات" أو "التعبيرات" فائقة التنظيم عن علاقات القوة للأساس الاقتصادي للمجتمع. وهذا هو أحد الافتراضات الجوهرية للماركسية الكلاسيكية. وفيما يلي صيغة كارل ماركس (1976_a) الشهيرة:

> في الإنتاج الاجتماعي لوجودهم، يدخل الناس في علاقات حتمية وضرورية، والتي هي مستقلة عن إرادتهم، وهي تحديداً علاقة الإنتاج المتعلق بمرحلة حاسمة من تطور قواهم المادية للإنتاج. ومجموع علاقات الإنتاج هذه تشكل الكيان الاقتصادي للمجتمع، وهو الأساس الحقيقي التي يرتفع فيه البنيان الأعلى التشريعي والسياسي والذي تتصل به أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. و يكيف وضع إنتاج الحياة المادية بشكل عام عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية" (3).

وما يقترحه ماركس هو أن الطريقة التي ينظم بها المجتمع أدوات إنتاجه الاقتصادي سيكون لها تأثير حاسم على نمط الثقافة التي ينتجها المجتمع أو يجعلها ممكنة. والإنتاج الثقافي لما يسمى علاقة القاعدة/ البنيان الأعلى هذه يسمى أيديولوجية إلى حد أنه، ونتيجة لهذه العلاقة، يدعم صراحة أو ضمناً مصالح المجموعات المهنية التي تستفيد سياسياً، واقتصادياً، وثقافياً من هذا التنظيم الاقتصادي الخاص للمجتمع. وسنتناول في الفصل 4 التعديلات التي أدخلها ماركس وفريدريك انجلز على هذه الصيغة، والطريقة التي قام بها الماركسيون اللاحقون بإدخال تعديل أكثر لما أصبح معتبراً من قبل كثير من النقاد الثقافيين رواية ميكانيكية لما يمكن أن نسميه العلاقات الاجتماعية للثقافة والثقافة الشعبية. ومع ذلك، وبعد قول هذا، فإنها على أي حال قضية:

قبول فكرة أن تدفق حركة سيرالسببية داخل المجتمع مبنية بشكل غير متساو، بحيث أن الاقتصاد، بطريقة مميزة، يؤثر على العلاقات السياسية والأيديولوجية بطرق ليست حقيقية

بصورة معاكسة، وأصبح ينظر إليها على أنها تشكل "الموقف المحدود" للماركسية. ويقال إن التخلي عن هذا الإدِّعاء يعني أن الماركسية تتوقف عن أن تكون ماركسية (بنيت Bennett، 1982_a : 81).

و يمكننا أيضا استخدام الأيديولوجية بهذا المعنى العام للإشارة إلى علاقات القوة خارج هذه الطبقة(p4). فعلى سبيل المثال، يتحدث النسويون feminists (أنصار المرأة) عن قوة الأيديولوجية الأبوية وكيف تعمل لإخفاء، وتحريف، وستر العلاقة بين الجنسين (الجندرية) في مجتمعنا (انظر الفصل السابع). وسندرس في الفصل 8 أيديولوجية العنصرية racism.

وتعريف ثالث للأيديولوجية (له علاقة وثيقة، وبطريقة ما، يعتمد على التعريف الثاني) إذ يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى الأشكال الأيديولوجية (ماركس Marx, 1976_a: 5).ويهدف هذا الاستخدام إلى لفت الانتباه إلى الطريقة التي تقدم بها دائما النصوص (القصص التلفزيونية، أغاني البوب، الروايات، الأفلام الروائية feature films ، الخ) صورة معينة عن العالم. ويعتمد هذا التعريف على فكرة أن المجتمع هو متضارب بدلاً من أن يكون توافقياً، وهو مبنيّ عل عدم المساواة، والاستغلال، والقمع. ويقال أن النصوص تنحاز عن وعي أو لا وعي، إلى أحد الجانبين في هذا الصراع. ويلخص الكاتب المسرحي الألماني برتولت بريخت Bertolt Brecht (1978) هذه النقطة: " المسرحية ، جيدة كانت أو رديئة، تضم دوماً صورة عن العالم ... وليس هناك مسرحية أو عرض مسرحي لا يؤثر بطريقة ما على نزعات الجمهور ومفاهيمه، الفن لا يكون أبداً دون عواقب (150-1). ويمكن تعميم نقطة بريخت لتنطبق على كل النصوص. والطريقة الأخرى لقول هذا هو ببساطة المحاجة بأن جميع النصوص هي سياسية في نهاية المطاف. أي أنها تقدم معانٍ أيديولوجية متنافسة للطريقة التي يكون عليها العالم أو التي يجب أن يكون عليها. وهكذا، فإن الثقافة الشعبية، كما يدعي هول Hall (2009a)، هي موقع حيث "يخلق فيه فهم جمعي اجتماعي": وهي حقل تلعب عليه "سياسات الدلالة" في محاولة لكسب الناس إلى طرقٍ معينة لرؤية العالم (122-123).

والتعريف الرابع للأيديولوجية هو ذلك المرتبط بالعمل المبكر للمُنظّر الثقافي الفرنسي رولان بارت Roland Barthes (والذي سنبحثه بتفصيل أكثر في الفصل 6). يرى بارت أن الأيديولوجية (أو "الخرافة myth" كما يسميها بارت نفسه) تعمل بشكل رئيسي على المعاني الدلالية، والثانوية، وغالباً المعاني اللاواعية التي تحملها النصوص والممارسات، أو تجبر على حملها. فمثلاً، في نشرة لحزب المحافظين Conservative Party اذيعت عام 1990، انتهت بكلمة "إشتراكية" وهي موضوعة فوق صورة لقضبان سجن حمراء. وما تم الإيحاء به هو أن اشتراكية حزب العمال Labour Party هي مرادفة للسجن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. وكان البث التلفزي يحاول تثبيت دلالات كلمة "الاشتراكية". وعلاوة على ذلك، فإنها كانت تأمل في وضع الاشتراكية في علاقة ثنائية تعني فيها عدم الحرية، بينما تدل "المحافظة" على الحرية. وبالنسبة لبارت Barthes ، فإن هذا سيكون مثالاً كلاسيكياً على عمليات الأيديولوجية التي تحاول جعل ما هو جزئي ومحدد، عالمياً وشرعياً، أي

محاولة لتمرير ما هو ثقافي (أي من صنع الإنسان) وكأنه طبيعي (أي موجود). وبصورة مشابهة، يمكن الإدِّعاء أنه في المجتمع البريطاني، فإن البيض، والذكور، و محبي الجنس الآخر heterosexual ، والطبقة المتوسطة هم غير مميزين بمعنى أنهم "الطبيعيون"، أو "العاديون" أو "العالميون"، وخلاف ذلك من طرق الوجود هي تنوعات دونية عن الأصل. وهذا يبدو واضحاً في تعبيرات مثل مغنية بوب أنثى، صحفي أسود، كاتب من الطبقة الكادحة، كوميدي مثلي الجنس. وفي كل مرة يستخدم المصطلح الأول لتأهيل أو تعريف الثاني باعتباره انحرافا عن الفئات "العالمية" لمغني البوب، والصحافي، والكاتب، والكوميدي.

وتعريف خامس كان مؤثراً جداً في سبعينات وأوائل ثمانينات القرن الماضي. وهو تعريف الأيديولوجية الذي طوره الفيلسوف الماركسي الفرنسي لويس التوسير Louis Althusser. وسنناقش التوسير بتفصيل أكثر في الفصل الرابع. وأنا هنا سأقدم ببساطة موجزاً لبعض النقاط الرئيسية حول واحد من تعريفاته للأيديولوجية. والفكرة الرئيسية التي ينافح التوسير عنها هي رؤية الأيديولوجية ليس كمجرد مجموعة من الأفكار، ولكن كممارسة مادية. وما يعنيه بهذا هو أن الأيديولوجية تواجه في ممارسات الحياة اليومية وليس ببساطة في أفكار معينة حول الحياة اليومية.

(p 5) وأساساً، فإن ما في ذهن التوسير Althusser هو الطريقة التي يكون فيها لبعض الطقوس والعادات الأثر في أن تربطنا بالنظام الاجتماعي: النظام الاجتماعي المتسم بقدر هائل من عدم المساواة في الثروة، والمكانة (الوضع الاجتماعي)، والقوة. وباستخدام هذا المصطلح فإننا نستطيع وصف عطلة على شاطئ البحر أو احتفالات عيد الميلاد كأمثلة على الممارسات الأيديولوجية. وهذا من شأنه أن يشير إلى الطريقة التي تقدم فيها المتعة والانعتاق من الطلبات المعتادة للنظام الاجتماعي، ولكنها في النهاية تعيدنا إلى أمكنتنا في النظام الاجتماعي منتعشين ، وعلى استعداد للتسامح مع استغلالنا وقهرنا ، حتى حلول العطلة الرسمية التالية. وبهذا المعنى، تعمل الأيديولوجية على إعادة إنتاج الأحوال الاجتماعية، والعلاقات الاجتماعية الضرورية من أجل استمرار الأحوال الاقتصادية والعلاقات الاقتصادية للرأسمالية.

لقد درسنا حتى الآن باختصار الطرق المختلفة لتعريف الثقافة والأيديولوجية. وما يجب أن يكون واضحاً الآن هو أن الثقافة والأيديولوجية تغطيان إلى حد كبير نفس المساحة المفهومية، والفرق الرئيسي بينهما هو أن الأيديولوجية تضيف بعداً سياسيا إلى الحقل المشترك. وبالإضافة إلى ذلك، فإن تقديم مفهوم الأيديولوجية يوحي بأن العلاقات بين القوة والسياسة تميز لا محالة المشهد الثقافي/ الأيديولوجي؛ وهي توحي بأن دراسة الثقافة الشعبية ترقى إلى شيء أكثر من مجرد مناقشة الترفيه والراحة.

- **الثقافة الشعبية**

Popular culture

ثمة طرق مختلفة لتعريف الثقافة الشعبية. وهذا الكتاب هو بالطبع، في جزء منه، عن تلك العملية تحديداً، عن الطرق المختلفة التي تحاول من خلالها المقاربات النقدية المختلفة تثبيت معنى الثقافة الشعبية. ولهذا، فإن كل ما سنحاول فعله في بقية هذا الفصل هو رسم ستة تعريفات للثقافة الشعبية، والتي هي في طرقها المختلفة والعامة تعطي شكلاً لدراسة الثقافة الشعبية. ولكن، أولاً بضع كلمات عن المصطلح "الشعبية". يشير ويليامز Williams (1983) إلى أربعة معانٍ واضحة، هي: "محبوبة جداً من قبل العديد من الناس"؛ و "أنواع دونية من العمل"؛ و "أعمال تم إطلاقها عن قصد لكسب ود الشعب"؛ و "الثقافة المصنوعة فعلاً من قبل الناس لأنفسهم" (237). ومن الواضح، إذن، ان أي تعريف للثقافة الشعبية سيفسح المجال لمزيج معقد من المعاني المختلفة لمصطلح "الثقافة" مع المعاني المختلفة لمصطلح "الشعبية". وتاريخ ارتباط النظرية الثقافية مع الثقافة الشعبية هو لذلك تاريخ الطرق المختلفة التي ارتبط بها المصطلحان من خلال العمل النظري ضمن سياقات تاريخية واجتماعية محددة.

ونقطة الإنطلاق الواضحة في أي محاولة لتعريف الثقافة الشعبية هي القول بأن الثقافة الشعبية هي ببساطة الثقافة المرغوبة، أو المحبوبة كثيرا من قبل كثير من الناس. ودون شك فإن مثل هذا المؤشر الكمي سينال موافقة الكثير من الناس. ونستطيع أن ندرس مبيعات الكتب، ومبيعات السي دي CD ومبيعات الدي في دي DVD . كما نستطيع دراسة سجلات الحضور في الحفلات الموسيقية، والأحداث الرياضية، والمهرجانات. كما نستطيع أيضاً أن ندقق أرقام بحوث السوق عن تفضيلات الجمهور للبرامج التلفزيونية المختلفة. ومثل(p 6)هذا العدّ سيخبرنا دون شك بالشيء الكثير. وقد تكون الصعوبة، من قبيل المفارقة، انه سيخبرنا بأكثر مما هو مطلوب. وما لم نتفق على رقم يكون ما فوقه ثقافة شعبية، وما دونه مجرد ثقافة، فإننا قد نجد أن ما هو مرغوب به أو ما هو محبوب كثيراً من قبل العديد من الناس يضم الكثير ليكون فعلياً عديم الفائدة كتعريفٍ مفهومي للثقافة الشعبية. وعلى الرغم من هذه المشكلة. فما هو واضح أن أي تعريف للثقافة الشعبية يجب أن يتضمن بعداً كمياً.

ستبدو شعبية الثقافة على أنها تطلب ذلك. وما هو واضح على أي حال هو أن المؤشر الكمي بحد ذاته لا يكفي لتوفير تعريف وافٍ للثقافة الشعبية. ومن شبه المؤكد ان مثل هذا العد سيتضمن "الثقافة الرفيعة" المعترف بها رسمياً ، والتي هي من حيث مبيعات الكتب والاسطوانات وتقديرات الجمهور للأعمال الدرامية التلفزيونية من الكلاسيكيات، والتي تستطيع تبرير الإدِّعاء بأنها "شعبية" في هذا المعنى: (بنيت، Bennett، 1980: 1-20).

والطريقة الثانية لتعريف الثقافة الشعبية هي القول بأنها الثقافة المتبقية بعد أن قررنا ما هو ثقافة رفيعة. والثقافة الشعبية بهذا التعريف هي فئة متخلفة أو فضالة، هي هناك لاستيعاب النصوص والممارسات التي أخفقت في تحقيق المعايير المطلوبة للتأهل كثقافة رفيعة. وبعبارة أخرى، هي تعريف للثقافة الشعبية على أنها ثقافة دنيا. وما يمكن أن يتضمنه اختيار الثقافة/ الثقافة الشعبية هو سلسلة من الأحكام القيمية على نص أو ممارسة معينين. وعلى سبيل المثال، فإننا قد نريد الإصرار على تعقيد رسمي. وبعبارة أخرى، وحتى تكون ثقافة حقيقية فيجب أن تكون صعبة. أو كونها صعبة يضمن بالتالي وضعها الحصري كثقافة رفيعة. وصعوبتها بالذات تستبعد حرفياً، استبعاداً يضمن محصورية (تميز) جمهورها. ويرى عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu أن الفروق الثقافية من هذا النوع غالباً ما يتم استخدامها لدعم التمييزات الطبقية. والذوق هو فئة أيديولوجية بعمق: فهو يقوم بوظيفة صانع "للطبقة" (باستخدام المصطلح بمعنيين ليعني كلاً من فئة اقتصادية اجتماعية واقتراح مستوى معين من المكانة). وبالنسبة لبورديو Bourdieu (1984) فإن استهلاك الثقافة يكون " أولا باستعداد، وبوعي، وعن قصد، لتحقيق الوظيفة الاجتماعية لجعل الفروق الاجتماعية شرعية" (5). وسنبحث هذا بتفصيل أوسع في الفصلين التاسع والعاشر.

وهذا التعريف للثقافة الشعبية غالباً ما يكون مدعوماً بإدِّعاءات أن الثقافة الشعبية هي ثقافة تجارية من إنتاج الجمهور، في حين ان الثقافة الرفيعة هي نتيجة عمل خلاق فردي. ولهذا فإن الأخيرة تستحق فقط الاستجابة الأخلاقية والجمالية، أما الأولى فتطلب فقط تفتيشاً اجتماعياً عابراً لفتح القليل الذي تقدمه. ومهما كانت الطريقة المستخدمة، فإن أولئك الذين يرغبون في الدفاع عن التقسيم بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية يصرون عموماً على أن التقسيم بين الثقافتين واضح جداً. وعلاوة على ذلك، فليس فقط أن هذا التقسيم واضح، ولكنه عابر للتاريخ – ثابت في كل الأوقات .

وهذه النقطة الأخيرة يتم الإصرار عليها عادة، خاصة إذا كان التقسيم يعتمد على قيم نصية أساسية مفترضة. وهناك الكثير من المشكلات مع هذا اليقين. فمثلاً ينظر إلى ويليام شكسبير الآن على أنه مثال الثقافة الرفيعة، مع أن أعماله كانت حتى نهاية القرن التاسع عشر معتبرة إلى حد كبير جداً جزءا من المسرح الشعبي (1). ويمكن أن تقال نفس النقطة عن أعمال تشارلز ديكنز. وبالمثل يمكن ان ينظر إلى الفيلم الأسود film noir* على أنه اجتاز الحدود المفترضة التي تفصل بين الثقافة الشعبية والرفيعة: وبعبارة أخرى، فإن ما بدأ كسينما شعبية هو الآن حكر على الأكاديميين ونوادي السينما (2). ومثال حديث عن حركة التجارة الثقافية -في الاتجاه الآخر هو تسجيلات لوشيانو بافاروتي Luciano Pavarotti [لاوبرا] "نيسون دورما

---

* **film noir**، الترجمة الفرنسية لـ **Black film**، وهو مصطلح سينمائي يصف أفلام دراما هوليوود التي تركز على التوجهات الإجرامية والدوافع الجنسية. وقد برزت هذه الأفلام بشكل عام من أوائل الأربعينات وحتى أواخر الخمسينات من القرن الماضي. ويشار إليها أحياناً باسم الميلودراما. (المترجمان)

Nessun Dorma" من تأليف بوتشيني Puccini. فحتى أكثر المدافعين ضراوة عن الثقافة الرفيعة لا يريدون استثناء بافاروتي او بوتشيني من منطقتها المختارة. ولكن في عام 1990،(7 p) استطاع بافاروتي من أخذ "نيسون دورما" إلى الرقم واحد في الجدول البريطاني [للأغاني والموسيقى] the British charts .ومثل هذا النجاح التجاري وبأي تحليل كمي يجعل من المؤلف، والمؤدي، واللحن ثقافة شعبية (3). وفي الحقيقة أن أحد الطلاب الذين أعرفهم اشتكى فعلياً من الطريقة التي يفترض أنه جرى بها تقليل قيمة اللحن لنجاحه التجاري. وقد ادعى انه يجد من المحرج الآن أن يستمع إلى اللحن خشية أن يظن أحد أن ذوقه الموسيقي كان ببساطة نتيجة أنه قد أصبح لحن "موسيقى البي بي سي BBC الرسمية كلحن الملعب الرئيسي لكأس العالم". وقد ضحك الطلاب الآخرون واستهزأوا. ولكن هذه الشكوى تبرز شيئاً هاماً جداً عن الفجوة بين الرفيع/ الشعبي: الاستثمار النخبوي الذي يضعه البعض في استمراره.

في 30 يوليو (تموز)، 1991 قدم بافاروتي حفلاً موسيقياً مجانياً في هايد بارك في لندن. وكان المتوقع أن يحضر حوالي 250,000 شخص، ولكن بسبب المطر الغزير كان عدد من حضروا فعلاً هو حوالي 100,000. وهناك أمران حول الحدث مهمان لدارس الثقافة الشعبية. الأول، هو الشعبية الهائلة لهذا الحدث. وباستطاعتنا ربط هذا بحقيقة أن البومي بافاروتي السابقين (اسنشل بافاروتي 1، واسنشل بافاروتي 2) قد تصدر كلاهما جداول البومات الموسيقى البريطانية. ويمكن أن تبدو شعبيته الواضحة وكأنها تظهر التساؤل حول التقسيم الواضح بين الثقافة الرفيعة والشعبية.والثاني، يبدو أن مدى شعبيته يهدد المقصورية (أو التفرد) الطبقي لتقسيم الرفيع/ الشعبي. ولذلك فمن المثير للاهتمام ملاحظة الطريقة التي تناولت بها وسائل الإعلام هذا الحدث. فقد حملت جميع الصحف البريطانية الشعبية tabloid أخباراً عن الحدث على صفحاتها الأولى. فصحيفة الديلي ميرور The Daily Mirror، على سبيل المثال، كرست خمس صفحات للحفل الموسيقي. وما كشفت عنه تغطية الصحيفة الشعبية هو محاولة واضحة لإظهار الحدث كثقافة شعبية. أما صحيفة الصن The Sun، فقد اقتبست من امرأة قالت: "لا استطيع تحمل الذهاب إلى دور الأوبرا الفاخرة بأزياء أنيقة وادفع 100 جنيه للمقعد". وكتبت الديلي ميرور افتتاحية ادعت فيها أن أداء بافاروتي "لم يكن للأغنياء" ولكن "للآلاف ... الذين قد لا يستطيعون أبداً في العادة قضاء ليلة مع نجم اوبرالي".

وعندما جرت تغطية هذا الحدث على برامج التلفزيون الإخبارية في وقت الغذاء في اليوم التالي، جرى ضم التغطية الصحفية الشعبية كجزء من المعنى العام للحدث . وقد قامت كل من أخبار الساعة الواحدة للبي بي سي وأخبار 12:30 للاي تي في ITV بالإشارة إلى الطريقة التي غطت بها الصحف الشعبية الحفل الموسيقي . وأكثر من ذلك، المدى الذي غطت به هذا الحفل.

وبدا فجأة أن القناعات القديمة للمشهد الثقافي قد أصبحت في موضع شك. ومع ذلك كانت هناك بعض المحاولات المبذولة لإعادة تقديم القناعات القديمة: "يقول بعض النقاد أن حديقة عامة ليست مكاناً لتقديم

الأوبرا" (أخبار الساعة الواحدة)؛ "قد يظن بعض المتحمسين للأوبرا أنها جميعاً مبتذلة قليلاً" (أخبار 12:30). ورغم أن مثل هذه التعليقات تستدعي شبح حصرية الثقافة الرفيعة، إلا أنها بشكل غريب تبدو خاسرة من أن تتمكن من شراء أي شيء عن الحدث. والتقسيم الثقافي الواضح كما بدا بين الثقافة الرفيعة والشعبية لم يعد يبدو واضحاً جداً. وبدا فجأة أنه تم حلول الاقتصادي مكان الثقافي كاشفاً عن تقسيم بين "الغني" و"الالاف".

وكانت الشعبية الكبيرة للحدث هي بالذات ما أرغم أخبار التلفزيون على مواجهة القناعات الثقافية القديمة، وفي نهاية المطاف جعلها مطلوبة. ويمكن توضيح هذا جزئياً بالعودة إلى المعنى المتناقض للمصطلح "شعبي"4. فمن الناحية الأولى، يقال أن شيئا هو جيد لأنه شعبي. ومثال على هذا الاستخدام: لقد كان أداءً شعبياً. ومع ذلك، من ناحية أخرى، قد يقال أن شيئاً هو سيء لنفس السبب. انظر إلى المتعارضات الثنائية في الجدول 1.1. ويبين هذا بشكل واضح تماماً الطريقة التي تحمل الثقافة الشعبية في داخل ميدانها التعريفي دلالات الدونية؛ الثقافة الثانية الأفضل لهؤلاء الذين لا يستطيعون فهم، ناهيك عن تقدير، الثقافة الحقيقية – ما يدعوه ماثيو ارنولد Mathew Arnold "أفضل ما تم التفكير به وقيل في العالم" (انظر الفصل الثاني).

الجدول 1.1 الثقافة الشعبية كثقافة دُنيا (p 8)	
صحافة شعبية	صحافة نوعية
أفلام (سينما) شعبية	أفلام (سينما) فنية
الترفيه الشعبي	الفن

ويجادل هول Hall (2009b) بأن ما هو مهم هنا ليس حقيقة ان الأشكال الشعبية ترتقي وتهبط "السلم المتحرك الثقافي"، فما هو أكثر أهمية هي "القوى والعلاقات التي تحافظ على التمييز، والفرق ... المؤسسات والعمليات المؤسسية ... المطلوبة للمحافظة على كل منها ولتشير باستمرار إلى الفرق بينها"(514). وهذا هو بشكل رئيسي عمل النظام التربوي وترويجه لتقاليد مختارة (انظر الفصل الثالث).

والطريقة الثالثة لتعريف الثقافة الشعبية هي أنها "الثقافة الجماهيرية mass culture". وهذا يعتمد بشكل كبير على التعريف السابق. وسوف نناقش منظور الثقافة الجماهيرية في الفصل الثاني، ولهذا فإن كل ما سنفعله هنا هو ذكر الاصطلاحات الأساسية لهذا التعريف. والنقطة الأولى هي أن أولئك الذين يشيرون للثقافة الشعبية كثقافة جماهيرية يريدون تأسيس أن الثقافة الشعبية هي ثقافة تجارية ميئوس منها. فهي منتجة جماهيرياً للاستهلاك الجماهيري. وجمهورها هو كتلة من المستهلكين غير المميزين. والثقافة نفسها هي

قابلة للصياغة والتحكم بها (إلى اليمين السياسي أو اليسار اعتماداً على من يقوم بالتحليل). وهي ثقافة يتم استهلاكها بدماغ مخدر وسلبية مبلّدة للذهن. ولكن، كما يبين جون فيسك John Fiske (1989_a) " تفشل ما بين 80 و 90 بالمائة من المنتجات الجديدة رغم الدعاية المكثفة ... وكثير من الأفلام تفشل حتى في استرجاع تكاليف الترويج لها من شباك التذاكر" (31). ويبين سيمون فريث Simon Frith (147: 1984) أيضاً أن حوالي 80 بالمائة من الأغاني الفردية والألبومات تخسر مالياً. ومن الواضح أن هذه الإحصاءات يجب أن تثير تساؤلات حول فكرة أن الاستهلاك هو نشاط أوتوماتيكي وسلبي. (انظر الفصلين السابع و العاشر).

وأولئك الذين يعملون ضمن منظور الثقافة الجماهيرية عادة ما يكون في ذهنهم "عصر ذهبي" سابق عندما كانت الأمور الثقافية مختلفة جداً. وهذا يأخذ عادة واحداً من شكلين: مجتمع عضوي ضائع أو ثقافة فولكلورية مفقودة. ولكن، كما يشير فيسك Fiske (1989a)، في المجتمعات الرأسمالية ليس هنا ما يسمى ثقافة شعبية أصيلة تقاس مقابلها الثقافة الجماهيرية "غير الأصيلة"، وبالتالي فإن النواح على الأصالة هو ممارسة عقيمة في النوستالجيا الرومانسية" (27). وهذا صحيح أيضا بالنسبة للمجتمع العضوي "المفقود". ومدرسة فرانكفورت Frankfurt School كما سنرى في الفصل الرابع، تضع العصر الذهبي المفقود ليس في الماضي، بل في المستقبل.

وبالنسبة لبعض النقاد الثقافيين الذين يعملون ضمن نموذج الثقافة الجماهيرية، فإن هذه الثقافة الجماهيرية ليست فقط ثقافة مفروضة مسلوبة المعنى، ولكنها في معنى واضح يمكن تعريفها،بأنها ثقافة أمريكية مستوردة: "إن كانت الثقافة الشعبية في شكلها المعاصر قد تم اختراعها في مكان ما واحد، فإنه ... في المدن الكبيرة للولايات المتحدة، وقبل كل شيء في نيويورك" (مالتباي Maltby، 1989:11). والإدِّعاء أن الثقافة الشعبية هي ثقافة أمريكية له تاريخ طويل ضمن التخطيط النظري للثقافة الشعبية. وهي تعمل تحت تعبير "الأمركة Americanization". وفكرتها الرئيسية هي أن الثقافة البريطانية قد انحدرت تحت تأثير المجانسة للثقافة الأمريكية.

(p9) و هناك أمران يمكن أن نقولهما مع بعض الثقة حول الولايات المتحدة والثقافة الشعبية. أولا، وكما أشار أندرو روس Andrew Ross (1989) "لقد كانت الثقافة الشعبية في أمريكا مركزية اجتماعياً ومؤسساتياً لفترة أطول وبصورة أكثر أهمية منها في أوروبا" (7). وثانياً، ورغم أن توافر الثقافة الأمريكية في جميع أنحاء العالم أمر غير مشكوك فيه، ولكن كيف أن ما هو متوافر قد استهلك أمر أقل ما يقال فيه أنه متناقض (انظر الفصل التاسع).

وما هو صحيح انه في خمسينات القرن الماضي (أحد الفترات الرئيسية في الأمركة)، فإن الثقافة الأمريكية لكثير من الشبان الصغار في بريطانيا، كانت تمثل قوة تحرر ضد القناعات الرمادية لحياة كل يوم البريطانية.

وما هو واضح أيضاً، أن الخوف من الأمركة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بانعدام الثقة (بغض النظر عن الأصل الوطني) في الأشكال الأخذة بالظهور للثقافة الشعبية. وكما هو الحال مع منظور الثقافة الجماهيرية عموما، فإن هناك للمناقشة صيغاً سياسياً يسارية ويمينية . وما هو تحت التهديد إما أنه القيم التقليدية للثقافة الرفيعة أو الطريقة التقليدية لحياة الطبقة العاملة "المعرضة للإغراء".

هناك ما يمكن أن نسميه الصيغة الحميدة لمنظور الثقافة الجماهيرية، فينظر إلى النصوص والممارسات للثقافة الشعبية كأشكال من الفنتازيا (خيال) العامة/ الجمهور. وتفهم الثقافة الشعبية على أنها عالم حلم جماعي. وكما يدّعي رتشارد مالتباي Richard Maltby (1989) توفر الثقافة الشعبية "تهرباً هو ليس بالهروب من، ولا إلى، أي مكان، ولكن هروباً من أنفسنا الطوبائية" (14).وبهذا المعنى، فإن الممارسات الثقافية مثل عيد الميلاد وعطلة شاطئ البحر، كما يمكن المجادلة ، إنها تعمل إلى حد كبير بنفس الطريقة كما تعمل الأحلام: فهي تعبر، في صيغة متخفية، عن رغبات وتمنيات جماعية (ولكنها مكبوتة). وهذه صيغة حميدة من نقد الثقافة الجماهيرية لأنها كما يشير مالتباي Maltby "إذا كانت جريمة الثقافة الشعبية انها أخذت أحلامنا وعلّبتها وباعتها ثانية لنا، فإنه أيضاً إنجاز للثقافة الشعبية أنها جلبت لنا المزيد والمزيد من الأحلام المتنوعة أكثر مما كنا نعرفه في أي وقت مضى " (المصدر نفسه).

والبنيوية Structuralism ، وان لم توضع عادة ضمن منظور الثقافة الجماهيرية، وبالتأكيد أنها لا تقاسمها نهجها الأخلاقي، إلا أنها على أي حال ترى الثقافة الشعبية كنوع من الآلة الأيديولوجية التي تعيد، دون جهد تقريباً، إنتاج البنى السائدة للقوة. وينظر للقراء وكأنهم مغلق عليهم /مقيدون داخل "مواقف قرائية" محددة. وهناك مجال قليل أمام نشاط القارئ أو تناقض النصوص. وجزء من نقد ما بعد البنيوية للبنيوية هو فتح مساحة النقد التي يمكن معالجة هذه المسائل داخلها. وسيتناول الفصل السادس بشيء من التفصيل هذه القضايا.

ويؤكد التعريف الرابع أن الثقافة الشعبية هي الثقافة التي تنبع من "الشعب". وهي تأخذ موقفاً معارضاً لأي نهج يقول أنها شيء مفروض من فوق على "الشعب". وطبقاً لهذا التعريف، فإن التعبير ينبغي أن يستعمل فقط للإشارة إلى الثقافة "الأصيلة" "للشعب". وهذه هي الثقافة الشعبية كثقافة الناس: ثقافة الناس للناس. وكتعريف للثقافة الشعبية، فإنها "في الغالب يتم مساواتها بمفهوم عالي الرومانسية لثقافة الطبقة العاملة يتم تفسيرها على أنها المصدر الرئيسي للاحتجاج الرمزي داخل الرأسمالية المعاصرة" (بنيت Bennett 27: 1980).

وثمة مشكلة في هذه المقاربة هي مسألة من هو المؤهل لإدراجه في فئة "الشعب". ومشكلة أخرى هي أنها تتفادى الطبيعة "التجارية" لكثير من المصادر التي تصنع منها الثقافة الشعبية. ودون اعتبار لمدى إلحاحنا

على هذا التعريف، فإن الحقيقة تبقى أن الشعب لا ينتج عفوياً ثقافة من مواد خام من صنع يديه. ومهما تكن الثقافة الشعبية، فإن ما هو مؤكد أن موادها الخام هي تلك التي يتم توفيرها تجارياً.

(p10) ويميل هذا النهج إلى تجنب المضامين الكاملة لهذه الحقيقة. والتحليل النقدي لموسيقى البوب وموسيقى الروك بصورة خاصة متخم بهذا النوع من التحليل للثقافة الشعبية. وفي مؤتمر حضرته مرة، إقترحت مداخلة من الجمهور ان [بناطيل] الجينز من نوع ليفاي Levi لن تستطيع أبداً استخدام أغنية من The Jam لتبيع منتجاتها. وحقيقة أنها كانت بالفعل قد بدأت باستخدام أغنية لـ The Clash لن تزعزع هذه القناعة.

وما عزز هذه القناعة، كان الشعور الواضح بالاختلاف الثقافي – فالإعلانات التلفزيونية لجينز ليفاي Levi هي ثقافة جماهيرية، أما موسيقى الجام The Jam فهي ثقافة شعبية معرّفة على أنها ثقافة "شعب" معارضة. والطريقة الوحيدة التي يمكن أن تلتقي فيها الاثنتان هي أن "تباع موسيقى الجام بالكامل". وبما أن هذا لن يحصل، فإن جينز ليفي لن يستخدم أبداً موسيقى الجام لبيع منتجاتها. ولكن هذا كان قد حصل بالفعل مع موسيقى الكلاش The Clash، وهي فرقة موسيقية لها نفس المؤهلات الصوتية السياسية. وقد توقف هذا التبادل الدائري. واستخدام الدراسات الثقافية لمفهوم الهيمنة سيقوم، على أقل تقدير، بإثارة المزيد من المناقشة (انظر الفصل الرابع).

وتعريف خامس للثقافة الشعبية، إذن، هو ذاك الذي يأخذ من التحليل السياسي للماركسي الايطالي انطونيو غرامشي Antonio Gramsci، وخاصة تطويره لمفهوم الهيمنة. وقد استخدم غرامشي (2009) تعبير "الهيمنة hegemony" للإشارة إلى الطريقة التي تقوم بها المجموعات المسيطرة في المجتمع، من خلال عملية القيادة "الفكرية والأخلاقية" (75)، بالسعي لكسب موافقة المجموعات التابعة في المجتمع. وهذا سنبحثه بشيء من التفصيل في الفصل الرابع . وما نريد أن نفعله هنا هو إعطاء لمحة عامة عن كيف أخذ المنظرون الثقافيون مفهوم غرامشي السياسي واستخدموه لشرح طبيعة الثقافة الشعبية وسياستها.

ويرى هؤلاء الذين يستخدمون هذه المقاربة يرون الثقافة الشعبية على أنها موقع للصراع بين "مقاومة" المجموعات التابعة وقوى "الدمج" العامة لمصلحة المجموعات المسيطرة. والثقافة الشعبية في هذا الاستعمال هي ليست الثقافة المفروضة لمنظري الثقافة الجماهيرية، ولا هي منبثقة من تحت، ثقافة "الشعب" المعارضة العفوية – انها :حقل تبادل وتفاوض بين الاثنتين:حقل، كما سبق وقيل، مميز بالمقاومة والدمج، وتتحرك نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن ما دعاه غرامشي (1971) "توازن التسوية" (161).

والعملية تاريخية (يطلق عليها اسم الثقافة الشعبية للحظة واحدة، ثم تُدعى الثقافة في اللحظة التالية باسم آخر) ، ولكنها أيضا متزامنة (متحركة بين المقاومة والاندماج في أي لحظة تاريخية معينة). وعلى سبيل المثال، عطلة شاطئ البحر بدأت كحدث ارستقراطي، وخلال مئة سنة أصبحت مثالاً للثقافة الشعبية. والفيلم الأسود film noir بدأ كسينما شعبية محتقرة ، وخلال ثلاثين سنة أصبح سينما فنية. وبعبارات عامة

فإن أولئك الذين يبحثون في الثقافة الشعبية من منظور نظرية الهيمنة يميلون إلى رؤيتها كمنطقة للصراع الأيديولوجي بين الطبقات المسيطرة والتابعة، ثقافات مسيطرة وتابعة. وكما يوضح بنيت Bennett (2009):

> إن مجال الثقافة الشعبية مبني من محاولة الطبقة الحاكمة كسب السيطرة ، ومن أشكال من المقاومة لهذا المسعى. و هكذا، فهو مؤلف ليس ببساطة من ثقافة جماهيرية مفروضة متزامنة مع أيديولوجية مسيطرة، ولا ببساطة من ثقافات مقاومة عفوية، ولكنها بالأحرى منطقة للتفاوض بين الاثنتين والتي – بأنماط مختلفة معينة من الثقافة الشعبية – تختلط داخلها القيم الأيديولوجية.

(p 11) ويمكن أيضا استخدام "توازن التسوية" للسيطرة لتحليل مختلف أنواع الصراع داخل الثقافة الشعبية وغيرها. ويبرز بنيت Bennett صراع الطبقات، ولكن يمكن أيضاً استخدام نظرية الهيمنة لاستكشاف وشرح الصراعات التي تتضمن العرقية ethnicety والعنصر race، والجنسوية (الجندر gender)، والجيل generation ، والجنسانيةsexuality ، والإعاقة disability ، الخ وجميعها منخرطة في لحظات مختلفة في شكل من الصراع الثقافي ضد القوى المهيمنة للدمج من قبل الثقافة الرسمية أو المهنية. والمفهوم الرئيسي في هذا الاستخدام لنظرية الهيمنة، وخاصة في الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية (انظر الفصل الرابع)، هو مفهوم التعبير / الربط بمفاصل articulation (وقد استخدمت الكلمة بمعناها المزدوج لتعني كلاً من التعبير عن، وإجراء ارتباط مؤقت). وتتميز الثقافة الشعبية بما دعاه شانتال موف Chantal Mouffe (1981)"عملية التفكك – الربط". (231).

والبث الإذاعي السياسي لحزب المحافظين ، الذي سبق بحثه يكشف هذه العملية في موقع الحدث . فما كانت تتم محاولته هو عدم الافصاح عن الاشتراكية كحركة سياسية معنية بالتحرر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لصالح ربطها بحركة سياسية معنية بفرض كوابح على الحرية الشخصية. وأيضاً، وكما سنرى في الفصل (السابع)، فإن الحركة النسوية قد اعترفت دوماً بأهمية النضال الثقافي ضمن المساحة المتنازع عليها من الثقافة الشعبية. وقد نشرت الصحافة النسوية قصصاً علمية، وقصصاً بوليسية، وقصصاً رومانسية. و تُمثّل مثل هذه التدخلات الثقافية محاولة لربط الأنواع الشعبية لصالح السياسات النسوية. ومن الممكن أيضاً، باستخدام نظرية الهيمنة، تحديد مكان الصراع بين المقاومة والدمج ، وهو ما يحدث داخل وعبر النصوص والممارسات الشعبية الفردية.

ويقترح ريموند ويليامز Raymond Williams (1980) أننا نستطيع التعرف إلى لحظات مختلفة داخل النص أو الممارسة الشعبية – وهي ما يدعوها "المهيمنةdominant" و "المنبثقةemergent "، و "المتبقية residual " – وكل منها يسحب النص في اتجاه مختلف. وهكذا فالنص مؤلف من مزيج متناقض من القوى الثقافية المختلفة. أما كيف سيتم ربط هذه العناصر فيعتمد جزئياً على الظروف الاجتماعية والأحوال

التاريخية للإنتاج والاستهلاك. ويستخدم هول Hall (1989a) رؤية ويليامز الثاقبة لصياغة نظرية لأوضاع القراءة: "تابعة"، و "مهيمنة"، و "متفاوض عليها". وقد عدّل ديفيد مورلي David Morley (1980) هذا النموذج ليأخذ في الحسبان المحاورة والذاتية: رؤية القراءة على أنها دوماً تفاعل بين محاورات النص ومحاورات القارئ.

وهناك جانب آخر من جوانب الثقافة الشعبية تقترحه نظرية الهيمنة. وهذا هو الإدِّعاء بأن نظريات الثقافة الشعبية هي في الحقيقة نظريات حول دستور "الشعب". فهول Hall (2009b)، على سبيل المثال، يقول بأن الثقافة الشعبية هي موقع متنافس عليه للهياكل السياسية "للناس/الشعب" وعلاقتهم بـ "كتلة القوة" (انظر الفصل الرابع).

> "تشير كلمة "الشعب" ليس إلى كل فرد، ولا إلى جماعة مفردة داخل المجتمع، ولكن إلى طائفة متنوعة من المجموعات الاجتماعية والتي، رغم أنها تختلف الواحدة عن الأخرى في نواح أخرى (وضعها الطبقي، أو الصراعات الخاصة التي تنغمس فيها كثيراً ومباشرة) هي مميزة عن المجموعات القوية اقتصادياً، وسياسياً، وثقافياً داخل المجتمع، وبالتالي هي قادرة بإمكانياتها على أن تتحد – أن تكون منظمة في "الشعب ضد كتلة القوة" – إذا تم وصل نضالاتها المنفصلة" (بنيت، 1986: 20).

وهذا بالطبع لجعل الثقافة الشعبية مفهوما سياسياً عميقاً.

> (p 12)الثقافة الشعبية هي موقع يمكن فيه دراسة بنيان الحياة اليومية. والغاية من القيام بهذا ليست أكاديمية فقط – أي، كمحاولة لفهمها كعملية أو ممارسة – ولكنها سياسية أيضاً، لدراسة علاقات القوة التي تكوّن هذا الشكل من الحياة اليومية، وبالتالي تكشف تكوينات المصالح التي يخدمها كيانها (تيرنر Turner، 1986: 6).

وسنتناول في الفصل العاشر استخدام جون فيسك John Fiske "السيميائي" (الاعراضي semiotic) لمفهوم غرامشي للهيمنة. ويجادل فيسك، كما يفعل بول ويليس Paul Willis من منظور مختلف قليلاً (سنبحثه أيضاً في الفصل العاشر) ان الثقافة الشعبية هي ما يصنعه الشعب من منتجات الصناعات الثقافية - الثقافة الجماهيرية هي الذخيرة. والثقافة الشعبية هي ما يصنعه الشعب بنشاط منها، ما يفعلونه فعلياً من السلع والممارسات السلعية التي يستهلكونها.

وتعريف سادس للثقافة الشعبية هو ذلك الذي تكوّن بالتفكير المعاصر حول النقاش لما بعد الحداثة. وسيكون هذا موضوع الفصل التاسع. وكل ما نريد أن نقوم به الآن هو لفت الانتباه إلى بعض النقاط الأساسية في النقاش حول العلاقة بين ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. والنقطة الأساسية التي يجري التركيز عليها هنا هي الإدِّعاء بأن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة ما عادت تميز الفروق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. وكما سنرى، وبالنسبة للبعض فإن هذا سبب للاحتفال بانتهاء النخبوية المبنية على التمييزات التعسفية للثقافة ، وبالنسبة للبعض الآخر فإن هذا سبب للقنوط بسبب الانتصار النهائي للتجارة على الثقافة. ومثال على التداخل المفترض بين التجارة والثقافة (ضبابية ما بعد الحداثة للتمييز بين

الثقافة "الأصيلة" و الثقافة "التجارية") يمكن العثور عليه في العلاقة بين الإعلانات التلفزيونية وموسيقى البوب.

مثلاً، هناك قائمة متناهية من الفنانين الذين لهم اسطوانات ناجحة نتيجة لظهور أغانيهم في الإعلانات التلفزيونية. وأحد الأسئلة التي تثيرها هذه العلاقة هي؛ "ما الذي تم بيعه: الأغنية أم البضاعة؟" واعتقد أن الإجابة الواضحة هي: كلاهما. وعلاوة على ذلك فقد أصبح من الممكن الآن شراء أقراص سي دي CD تتألف من الأغاني التي أصبحت ناجحة، أو أنها كنتيجة لاستخدامها في الإعلانات أصبحت ناجحة ثانية. وهناك حركة دائرية رائعة لهذا: تستخدم الأغاني لبيع المنتجات، وحقيقة أنها تقوم بذلك بنجاح هو ما يجعلها تستخدم لبيع الأغاني. وبالنسبة لأولئك الذين لديهم القليل من التعاطف مع أي من ما بعد الحداثة أو التنظير الاحتفائي لما بعد الحداثيين، فإن السؤال الحقيقي هو: "ما الذي تفعله مثل هذه العلاقة للثقافة؟" وبالنسبة لهؤلاء الذين هم على اليسار السياسي فإنهم قد يشعرون بالقلق من تأثيراتها على الإمكانيات المعارضة للثقافة الشعبية. وقد يشعر أولئك الذين هم على اليمين السياسي بالقلق مما تفعله لمكان الثقافة الحقيقية. وقد أدى هذا إلى نقاش مستدام في الدراسات الثقافية. وأهمية الثقافة الشعبية هي مركزية في هذا النقاش. وسنتقصى هذا وغيره في الفصل التاسع. وسيتناول هذا الفصل أيضاً، من وجهة نظر طالب الثقافة الشعبية السؤال: ما هي ما بعد الحداثة؟".

وأخيراً، فإن جميع هذه التعريفات تشترك في إصرارها على انه مهما كان الشيء الآخر الذي تكونه الثقافة الشعبية، فهي بالتأكيد ثقافة انبثقت فقط ما بعد التصنيع والتمدن (التحضر). وكما يقول ويليامز Williams (1963) في كتابه "مقدمة للثقافة والمجتمع" 'Foreword to Culture and Society'، إن المبدأ المنظم لهذا الكتاب هو اكتشاف ان فكرة الثقافة، والكلمة نفسها في استعمالاتها الحديثة العامة، وقد دخلت التفكير الانجليزي في الفترة التي نصفها عموما بأنها "الثورة الصناعية" (11). وهو تعريف للثقافة والثقافة الشعبية يعتمد على أن هناك في الوجود اقتصاد سوق رأسمالياً.

(p13) وهذا بالطبع يجعل من بريطانيا البلد الأول الذي ينتج ثقافة شعبية معرّفة بهذه الطريقة المقيدة تاريخياً. وهناك طرق أخرى لتعريف الثقافة الشعبية والتي لا تعتمد على هذا التاريخ المعين أو على هذه الظروف المعينة، ولكنها تعريفات تقع خارج نطاق المنظرين الثقافيين والنظرية الثقافية المبحوثة في هذا الكتاب.

والحجة التي تدعم هذا التأطير الزمني المحدد للثقافة الشعبية هي أن تجربة التصنيع والتمدن قد غيرت بصورة جوهرية العلاقات الثقافية داخل مشهد الثقافة الشعبية. فقبل التصنيع والتمدن كان لبريطانيا ثقافتان؛ ثقافة عامة تتقاسمها، كثيراً أو قليلاً، جميع الطبقات، وثقافة نخبة منفصلة أنتجتها واستهلكتها الطبقات المهيمنة في المجتمع (انظر بيرك Burke، 1994، وستوري Storey، 2003).

ونتيجة للتصنيع والتمدن حدثت ثلاثة أمور، والتي كان لها معاً التأثير على إعادة رسم الخارطة الثقافية. فقبل كل شيء، لقد غير التصنيع العلاقات بين المستخدمين وأصحاب العمل. وهذا تضمن تحولاً من علاقة

استندت على التزامات متبادلة إلى التزامات اعتمدت فقط على طلبات ما دعاه توماس كارلايل Thomas Carlyle "رابطة النقود cash nexus" (مقتبسة في موريس Morris 1979: 22). وثانيا، لقد أنتج التمدن فصلاً في السكن بين الطبقات. فلأول مرة في التاريخ البريطاني كانت هناك أقسام كاملة في البلدات والمدن يقطنها فقط الرجال والنساء العمال. وثالثاً، إن الرعب الذي اثارته الثورة الفرنسية – الخوف من ان يتم استيرادها إلى بريطانيا – شجع الحكومات المتعاقبة على سن مجموعة متنوعة من التدابير القمعية الهادفة إلى إلحاق الهزيمة بالتطرف، ولكن التطرف والنقابية العمالية لم تدمرّا، ولكنهما اتجهتا إلى الخفاء لتتنظمان بعيداً عن تأثير تدخل الطبقة المتوسطة وسيطرتها. وهذه العوامل الثلاثة اجتمعت لتنتج مساحة ثقافية خارج الاعتبارات الأبوية للثقافة العامة السابقة.

وكانت النتيجة إنتاج مساحة ثقافية لجيل من الثقافة الشعبية هو تقريباً خارج التأثير المسيطر للطبقات المهيمنة. أما كيف ملئت هذه المساحة فكان موضوعاً لبعض الجدل بين الآباء المؤسسين للثقافية [نظرية الثقافة] (انظر الفصل الثالث). ومهما كان ما نقرر انه محتواها، فإن المخاوف الناجمة عن الفضاء الثقافي الجديد كانت مسؤولة مباشرة عن ظهور منهاج "الثقافة والحضارة" للثقافة الشعبية (انظر الفصل الثاني).

- **الثقافة الشعبية باعتبارها الآخر**
  Popular culture as other

ما ينبغي أن يكون واضحاً الآن هو أن التعبير أو المصطلح "الثقافة الشعبية" ليس واضحاً تعريفياً كما كنا نظن في البدء. وقدر كبير من الصعوبة ينشأ من الآخر الغائب absent other الذي يلاحق دوما أي تعريف قد نستخدمه. لا يكفي أبداً ان نتحدث عن ثقافة شعبية، فعلينا ان نعترف دوماً بذلك الذي تتغاير معه. ومهما كان الآخر الذي نستخدمه للثقافة الشعبية: الثقافة الجماهيرية، الثقافة الرفيعة، ثقافة الطبقة العاملة، ثقافة الجمهور، الخ، فإنه سيحمل إلى تعريف الثقافة الشعبية انعكاسات نظرية وسياسية محددة. وكما يقول بنيت Bennet (1982) "ليس هناك طريقة وحيدة أو صحيحة. لحل هذه المشكلات، انما سلسلة من الحلول المختلفة والتي لها انعكاسات وآثار مختلفة (86).

(14 p والغرض الرئيسي من هذا الكتاب هو رسم المشكلات العديدة التي نواجهها، والحلول العديدة المقترحة، في اشتباك نظرية الثقافة المعقدة بالثقافة الشعبية. وكما سنكتشف، هناك الكثير من الأرضية المشتركة بين نظرة ارنولد Arnold للثقافة الشعبية بأنها فوضى، وإدِّعاء ديك هيبدج Dick Hebdige (1988) "الثقافة الشعبية في الغرب لم تعد هامشية، وأقل من ذلك تحت سطحية. فلمعظم الوقت ولأكثرية الناس هي ببساطة ثقافة". أو كما يلاحظ جيفري نويل – سميث Geoffrey Nowell–Smith (1987) "لقد تحركت أشكال الثقافة الشعبية حتى الآن نحو المسرح الرئيسي في الحياة الثقافية البريطانية بحيث أن الوجود

المنفصل لثقافة شعبية متميزة في علاقة متعارضة مع ثقافة رفيعة أصبح الآن مثار تساؤل" (80). وهذا بالطبع يجعل فهم سلسلة طرق تنظير الثقافة الشعبية ذا أهمية بالغة.

هذا الكتاب، إذن، هو حول التنظير الذي أوصلنا إلى حالتنا الراهنة من التفكير بالثقافة الشعبية. إنه حول كيف أن تخوم الثقافة الشعبية تم استكشافها وتخطيطها من قبل مختلف المنظرين الثقافيين والمناهج النظرية المختلفة. فعلى أكتافهم نحن نقف عندما نفكر نقدياً بالثقافة الشعبية. والهدف من هذا الكتاب هو تقديم القراء إلى الطرق المختلفة التي تم بها تحليل الثقافة الشعبية، والثقافات الشعبية المختلفة التي تمت بلورتها كنتيجة لعملية التحليل. لأنه يجب أن نتذكر أن الثقافة الشعبية ليست تاريخياً مجموعة ثابتة من النصوص والممارسات، ولا هي فئة مفهومية ثابتة تاريخياً.
والهدف تحت التفحص الدقيق النظري هو كلا من متغير تاريخي، ودائماً مشكل جزئياً من الفعل نفسه للانخراط النظري. وما يزيد في تعقيد هذا هو حقيقة أن وجهات النظر النظرية المختلفة تميل إلى التركيز على مجالات معينة من مشهد الثقافة الشعبية. والتقسيم الأكثر شيوعاً هو بين دراسة النصوص (القصة الشعبية، التلفزيون، موسيقى البوب، الخ) وبين الممارسات الثقافية المعاشة (عطلات شاطئ البحر، ثقافات الشباب الفرعية، احتفالات عيد الميلاد، الخ). ولهذا فإن هدف هذا الكتاب هو أن يقدم للقراء خارطة بالتضاريس لتمكينهم من بدء استكشافاتهم، والبدء برسم خرائطهم للمناقشات النظرية والسياسية التي ميزت دراسة الثقافة الشعبية.

Further reading

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edition, Harlow:
- Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey). The website has links to other useful sites and electronic resources.
- Agger, Ben, *Cultural Studies as Cultural Theory,* London: Falmer Press, 1992. As the title implies, this is a book about cultural studies written from a perspective sympathetic to the Frankfurt School. It offers some useful commentary on popular culture, especially Chapter 2: 'Popular culture as serious business'
- Alien, Robert C. (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled,* London: Routledge. 1992. Although this collection is specifically focused on television, it contains some excellent essays of general interest to the student of popular culture.
- Bennett, Tony, Colin Mercer and Ianet Woollacott (eds), *Popular Culture and Social Relations,* Milton Keynes: Open University Press, 1986. An interesting collection of essays, covering both theory and analysis.
- Brooker, Peter, *A Concise Glossary of Cultural Theory,* London: Edward Arnold, 1999. A brilliant glossary of the key terms in cultural theory.
- Day, Gary (ed.), *Readings* in *Popular Culture,* London: Macmillan, 1990. A mixed collection of essays, some interesting and useful, others too unsure about how seriously to take popular culture.
- Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda lanes, Hugh Mackay and Keith Negus, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman,* London: Sage, 1997. An excellent introduction to some of the key issues in cultural studies. Certainly worth reading for the explanation of 'the circuit of culture'.
- Fiske. John, *Reading the Popular,* London: Unwin Hyman, 1989. A collection of essays analysing different examples of popular culture.
- Piske. John, *Understanding Popular Culture,* London: Unwin Hyman, 1989. A clear presentation of his particular approach to the study of popular culture.
- Goodall, Peter, *High Culture, Popular Culture: The Long Debate,* St Leonards: Allen & Unwin, 1995. The book traces the debate between high and popular culture, with particular, but not exclusive, reference to the Australian experience, from the eighteenth century to the present day.
- Milner, Andrew, *Contemporary Cultural Studies,* 2nd edn, London: UCL Press, 1994. A useful introduction to contemporary cultural theory.

- Mukerji, Chandra and Michael Schudson [eds), *Rethinking Popular Culture,* Berkeley: University of California Press, 1991. A collection of essays, with an informed and interesting introduction. The book is helpfully divided into sections on different approaches to popular culture: historical, anthropological, sociological and cultural.
- Narernore, lames and Patrick Brantlinger, *Modernity and Mass Culture,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. A useful and interesting collection of essays on cultural theory and popular culture.
- Storey, John, *Inventing Popular Culture,* Malden, MA: Blackwell, 2003. An historical account of the concept of popular culture.
- Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture,* London: Routledge, 1995. A clear and comprehensive introduction to theories of popular culture.
- Tolson, Andrew, *Mediations: Text and Discourse* in *Media Studies,* London: Edward Arnold, 1996. An excellent introduction to the study of popular media culture.
- Turner, Graeme, *British Cultural Studies,* 2nd edn, London: Routledge, 1996. Still the best introduction to British cultural studies.
- Walton, David, *Introducing Cultural Studies: Learning Through Practice,* London: Sage, 2008. Another excellent introduction to cultural studies: useful, informative and fun

الفصل الثاني: تقاليد "الثقافة والحضارة

2. The 'culture and civilization' tradition

كانت الثقافة الشعبية للأغلبية دوما مصدر قلق للأقليات القوية. وكان أولئك الذين لديهم القوة السياسية يظنون دوماً أنه من الضروري حراسة ثقافة أولئك الذين لا يملكون القوة السياسية، وقراءتها "عرضيا" (انظر الفصل السادس)، بحثاُ عن علامات الاضطراب السياسي؛ وإعادة تشكيلها من خلال الرعاية والتدخل المباشر. على أي حال ، حدث في القرن التاسع عشر،، تغيير جوهري في هذه العلاقة. فقد خسر أولئك الذين في السلطة، ولفترة حاسمة، وسائل السيطرة على ثقافة الطبقات التابعة. وعندما ابتدأوا باسترجاع السلطة، كانت الثقافة في ذاتها، وليست الثقافة كأحد أعراض او علامات شيء آخر، هي التي أصبحت، وللمرة الأولى في الواقع، موضع تركيز الاهتمام الفعلي. وكما لاحظنا في نهاية الفصل الأول، فإن هناك عاملين حاسمين لفهم هذه التغييرات، هما: التصنيع والتمدن. وقد أنتجا معاً تغييرات أخرى ساهمت في صناعة ثقافة شعبية حددت الانفصال الحاسم عن العلاقات الشعبية السالفة.

وإذا أخذنا مانشيستر Manchester في القرن التاسع عشر مثالا عن حضارة المدينة الصناعية الجديدة، فإن نقاطاً محددة تصبح واضحة. وأول شيء، فإن المدينة طوّرت خطوطاً واضحة من التمييز(العزل) الطبقي؛ وثانياً، فاقمت علاقات العمل الجديدة للرأسمالية الصناعية في الفصل (التفريق) في السكن. وثالثا، وعلى أساس التغييرات في الحياة وعلاقات العمل، تطورت هناك تغييرات ثقافية. وببساطة جداً، فإن الطبقة العاملة في مانشيستر أعطيت المساحة لتطوير ثقافة مستقلة على شيء من البعد من التدخل المباشر للطبقات المهيمنة، ولم يعد هناك ثقافة عامة مشتركة، إضافة إلى ثقافة إضافية للأقوياء. وأصبح هناك، وللمرة الأولى في التاريخ ثقافة مستقلة للطبقات التابعة في المراكز الحضرية والصناعية.

وقد كانت ثقافة ذات مصدرين رئيسيين: (1) ثقافة أُعطيت للربح من قبل أصحاب المشاريع الثقافية الجدد؛ و (2) ثقافة صُنعت من قبل، ولأجل، التحريض السياسي للحرفيين الراديكاليين، الطبقة العمالية المدينية الجديدة ومصلحي الطبقة المتوسطة، وجميعهم وصفهم بصورة جيدة إي. بي. ثومبسون E.P.Thompson في كتابه: صنع الطبقة العاملة الانجليزية The Making of the

English Working Class (انظر الفصل الثالث). وقد هددت كل من هذه التطورات وبطرق مختلفة المفاهيم التقليدية للتماسك الثقافي واستقرار المجتمع. وقد هدد أحدها بإضعاف السلطة من خلال تفكيك التماسك الثقافي، بينما وفر الاخر تحدياً مباشراً لجميع أشكال السلطة السياسية والثقافية.

ولم تكن هذه تطورات مضمونة لشد عزم أولئك الذين خشوا من استمرار النظام الاجتماعي القائم على القوة والامتيازات. وقد قيل إن مثل هذه التطورات يمكن ان تعني فقط إضعاف الاستقرار الاجتماعي، وزعزعة النظام الاجتماعي.(18 p) وقد وسمت هذه التطورات بداية ما سيطلق عليه بنجامين ديزرائيلي Benjamin Disraeli "الأمتين two nations" (ديزرائيلي، 1980)، وهي أدت في نهاية المطاف إلى ولادة أول حركة سياسية وثقافية للطبقة العاملة الحضرية الجديدة - الوثيقية[*] Chartism. وقد انبثقت الدراسة السياسية للثقافة الشعبية لأول مرة من هذا السياق وتداعياته المستمرة.

- **ماثيو أرنولد** Matthew Arnold

يمكن أن يقال أن دراسة الثقافة الشعبية في العصر الحديث قد بدأت بأعمال ماثيو أرنولد. وقد يكون هذا مدهشاً من بعض النواحي لأنه لم يقل مباشرة الكثير عن الثقافة الشعبية. وتكمن أهمية أرنولد في أنّه دشن تقليداً، طريقة خاصة لرؤية الثقافة الشعبية، طريقة معينة لوضع الثقافة الشعبية داخل المجال العام للثقافة. وقد أصبح هذا التقليد معروفاً باسم تقليد "الثقافة والحضارة". ومناقشتي لمساهمة أرنولد في دراسة الثقافة ستركز بصورة رئيسية (ولكن ليس حصرياً) على كتابه " الثقافة والفوضى *"Culture and Anarchy"* (9 - 1867) وهو العمل الذي ضمن، ويستمر في، إدامة سمعته كناقد ثقافي. وقد أسس أرنولد أجندة (جدول أعمال) بقيت مهيمنة في النقاش من ستينات القرن التاسع عشر وحتى خمسينات القرن العشرين. ولهذا فإن أهميته لا تكمن في أي هيئة من العمل التجريبي (الامبريقي)، ولكن في التأثير الهائل لمنظورِه العامِّ – المنظور الأرنولدي – في الثقافة الشعبية.

تبدأ الثقافة بالنسبة لأرنولد (1960) بانها تعني أمرين. الأول، وفي المقام الرئيسي، أنها مجموعة

---

[*] المبادئ التي نادى بها بعض المصلحين السياسيين الانجليز في القرن التاسع عشر والتي هدفت إلى تحسين أوضاع الطبقة العاملة من الناحيتين الاجتماعية والصناعية (المترجمان).

(هيئة) من المعرفة: وحسب التعبير المشهور لأرنولد: "أفضل ما تم التفكير به وقوله في العالم" (6). وثانياً، الثقافة معنية "بجعل العقل ومشيئة الله سائدتين" (42). وفي "حلاوة ونور" الإدِّعاء الثاني يصبح "الطابع الأخلاقي، والاجتماعي، والمفيد للثقافة واضحاً" (46). بمعنى، "الثقافة ... هي دراسة الكمال ... الكما ل الذي يتألف في أن يكون شيئاً بدلاً من ان يحصل على شيء، في حالة متجهة إلى الداخل للعقل والروح، وليس في مجموعة من الظروف الخارجية " (48). وبعبارة أخرى، إن الثقافة هي السعي إلى معرفة الأفضل، وجعل هذه المعرفة تسود لما فيه خير الجنس البشري. ولكن كيف يمكن نيل الثقافة ؟ وفقاً لأرنولد، سننالها "بالاستخدام الفاعل وغير المغرض للقراءة، والتأمل، والملاحظة، في السعي لمعرفة أفضل ما يمكن معرفته" (179).

ولهذا فإن الثقافة لم تعد تتمثل في شيئين، ولكن في ثلاثة. فالثقافة الآن هي الوسيلة لمعرفة أفضل ما تم التفكير به وقوله، إضافة إلى هيئة / جسم المعرفة، وتطبيق تلك المعرفة على الظرف الداخلي للعقل والروح" (31). وعلى أي حال، هناك جانب رابع للنظر فيه. يُلحّ أرنولد على أن الثقافة تسعى "لرعاية الروح المريضة لزماننا" (163).

وقد يظهر هذا كمثال على الجانب الثالث للثقافة. ومع ذلك، سرعان ما يتم إخبارنا أن الثقافة ستقوم بأداء دورها "ليس كثيرا بمدّ اليد لأصدقائنا ومواطنينا في عملياتهم الفعلية لإزالة شرور اكيدة معينة، ولكن في جعل مواطنينا ينشدون الثقافة (163-4).

وهذا هو تعريف أرنولد الرابع والأخير للثقافة: الثقافة هي البحث عن الثقافة، ما يسميه أرنولد "التراخي/التفاعس المنغرس cultivated inaction"(163). إذن، فإن الثقافة بالنسبة لأرنولد هي: (1) القدرة على معرفة ما هو أفضل؛ و (2)ما هو أفضل، و (3)التطبيق العقلي والروحي لما هو أفضل، و (4) السعي إلى ما هو أفضل.

(p 19) إن الثقافة الشعبية لم يتم تعريفها فعلياً أبداً. ولكن عند قراءة أعمال أرنولد يصبح من الواضح أن تعبير "فوضى" 'anarchy' يعمل جزئيا كمرادف للثقافة الشعبية. وعلى وجه التحديد، فإن الفوضى/ الثقافة الشعبية تستعمل للإشارة إلى مفهوم أرنولد للطبيعة التخريبية المفترضة للثقافة المعاشة للطبقة العاملة: الأخطار السياسية التي يعتقد انها لا محال مصاحبة لدخول الطبقة العاملة الذَكَرية المدنية إلى السياسة الرسمية في عام 1867. وجوهر هذا هو ان الثقافة والفوضى بالنسبة لأرنولد هي مفاهيم سياسية عميقة. والوظيفة الاجتماعية للثقافة هي حراسة هذا الوجود التخريبي "الجماهير ... الخام وغير المهذبة" (176)؛ "الجماهير الخام وغير المتوهجة" (9)؛ جماهيرنا ... الخام وغير المهذبة تماما كالفرنسيين (76)؛ تلك الجماهير الواسعة البائسة من الناس المغمورين غير القابلة للسيطرة عليها " (193). والمشكلة هي الثقافة المعاشة للطبقة العاملة: "الفظ [أي، محتج سياسي من

الطبقة العاملة] ... مؤكداً حريته الشخصية قليلاً، يذهب حيث يشاء، يجتمع حيثما يريد، يصيح كيفما يشاء، يتدافع كما يشاء" (1-80). ومرة أخرى:

> الطبقة العاملة ... فجة ونصف متطورة ... مستلقية طويلا نصف مختبئة في خضم فقرها وقذارتها ... والآن تصدر من مكان اختبائها لتؤكد ميلاد سماء الإنسان الانجليزي متميزاً لفعل ما يشاء، ومبتدئاً بإرباكنا بسيره حيث يشاء، مُجتَمِعاً حيثما يشاء، صائحاً كيفما يشاء، محطماً ما يشاء (105).

وسياق كل هذا هو هياج حق الانتخاب 7 - 1866. واستخدام أرنولد عبارة "مبتدئاً بإرباكنا" هو إشارة واضحة إلى الطبيعة الطبقية لخطابه. وتقسيمة المجتمع إلى البرابرة Barbarians (الطبقة الارستقراطية)، والمحافظين Philistines (الطبقة المتوسطة)، والعامة Populace (الطبقة العاملة) يبدو للوهلة الأولى وكأنه يبطل هذه الطبيعة الطبقية للخطاب . ويبدو هذا مدعوماً بادعائه انه تحت جميع "انقساماتنا الطبقية هناك أساس مشترك ذو طبيعة إنسانية" (المرجع نفسه).

ومع ذلك، لو أننا تفحصنا ما الذي يعنية أرنولد بالأساس المشترك، فإننا مجبرون على الوصول إلى استنتاج مختلف. فلو أننا تخيلنا الجنس البشري متواجداً على سلسلة تطورية وهو على أحد نهايتيها وهناك سلف مشترك مع القردة على النهاية الثانية، فإن ما يبدو ان أرنولد يقترحه هو أن الارستقراطية والطبقة المتوسطة متقدمة في سلسلة التطور أكثر من الطبقة العاملة. وهذا مبين بوضوح كبير في مثاله عن الأساس المشترك لطبيعتنا البشرية. فهو يدعي أن:

> كل مرة ننتزع فيها رأياً عنيفاً بجهل وانفعال، وفي كل مرة نتوق فيها لسحق خصمنا بالعنف المحض، وفي كل مرة نكون فيها حُسّاداً، وفي كل مرة نكون فيها قُساة، وفي كل مرة نعبد فيها مجرد السلطة أو النجاح، وفي كل مرة نضم صوتنا لتضخيم الصخب الأعمى ضد بعض شخصيات غير شعبية، وفي كل مرة ندوس فيها بوحشية على المنهزم [فإننا نكون] قد وجدنا في حضننا الروح الخالدة للعامة (107).

وطبقاً لأرنولد، فإن الأمر يتطلب القليل من المساعدة من الظروف لجعل هذه "الروح الخالدة" تنتصر لدى كل من البرابرة والمحافظين. وللثقافة وظيفتان في هذا السيناريو. الأولى، أنها يجب ان تقود بحذر الارستقراطية والطبقة المتوسطة من مثل هذه الظروف. والثانية، انها يجب أن تقدم إلى الطبقة العاملة، الطبقة التي يقال أن مثل هذه الطبيعة البشرية مقيمة فيها "المبدأ المرغوب به كثيراً ... من السلطة، لمواجهة الميل إلى الفوضى التي تبدو أنها تهددنا" (82). فمبدأ السلطة، كما سنرى، هو أن هناك دولة مركزية قوية.

(20 p لماذا فكر أرنولد هكذا؟ إن الإجابة لها علاقة كبيرة بالتغييرات التاريخية التي شهدها القرن التاسع عشر. فعندما أوصى بأن الثقافة "كمساعد كبير لإخراجنا من صعوباتنا الحالية" (16)، كانت هذه التغييرات في ذهنه. وكان "للصعوبات الحالية" سياق مزدوج. فمن ناحية، كانت هي "المشكلات" المباشرة أو الحالية التي ظهرت بإعطاء حق الانتخاب franchise للطبقة العاملة المدينية الذكورية. ومن ناحية أخرى كانت هي الاعتراف بعملية تاريخية كانت تجري على الأقل منذ القرن الثامن عشر (تطور الرأسمالية الصناعية). وقد اعتقد أرنولد أن حق الانتخاب franchise قد أعطى قوة لرجال ما زالوا غير متعلمين لاستلام السلطة. فالطبقة العاملة التي أضاعت "العادات الإقطاعية القوية من الخضوع والإحترام" (7_b) هي طبقة عاملة خطرة جداً. وانها وظيفة التعليم أن يعيد معنى من التبعية والاحترام إلى هذه الطبقة. وباختصار، سيجلب التعليم للطبقة العاملة "ثقافة" ستزيل بدورها مغريات الحركة النقابية ، والهياج السياسي، والتسلية الرخيصة. وباختصار، فإن الثقافة ستزيل الثقافة الشعبية.

وفي مواجهة مثل هذه "الفوضى" فإن الثقافة توصي الدولة: "نحن نريد سلطة ... والثقافة تقترح فكرة الدولة" (96). وقد جعل عاملان من الدولة ضرورة. اولاً، اضمحلال الارستقراطية كمركز للسلطة. والثاني، صعود الديمقراطية. وخلقا معاً أرضاً مواتية للفوضى. والحل هو إشغال هذا الحقل بمزيج من الثقافة والإكراه. وكانت دولة أرنولد المثقفة ستعمل على ضبط، والحد من، التطلعات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للطبقة العاملة حتى تصبح الطبقة الوسطى مثقفة بما فيه الكفاية لتتولى بنفسها هذه الوظيفة. وستعمل الدولة في طريقتين (1) من خلال الإكراه لضمان عدم وجود المزيد من أعمال الشغب في هايد بارك Hyde Park؛ و (2)عن طريق غرس "حلاوة ونور" الثقافة.

ويعلم كتاب "الثقافة والفوضى *Culture and Anarchy*" قُرّاءه أن التعليم هو الطريق إلى الثقافة" (209). ولهذا يجدر إلقاء نظرة بإيجاز على رؤيته للتعليم. إن أرنولد لا يتصور أن الطلاب من الطبقة العاملة، والطبقة المتوسطة، والارستقراطية يسيرون جميعهم معاً على نفس الطريق إلى الثقافة. فبالنسبة للارستقراطيين التعليم هو تعويدهم على قبول أفولهم، أن ينكفئوا (يطردوا) كطبقة إلى التاريخ. وبالنسبة للطبقة العاملة، فالتعليم هو أن يحضرّها للطاعة، والإذعان والاستغلال. ويرى أرنولد مدارس الطبقة العاملة (الأولية والابتدائية) كشيء أكثر قليلاً من نقاط حدود (مخافر) للحضارة في قارة مظلمة لبربرية الطبقة العاملة: "فهم يحضرّون الجوار حيثما يوضعون" (1973: 39).

وحسب أرنولد، يجب تحضير أطفال الطبقة العاملة قبل أن يكون بالإمكان تعليمهم. وفي رسالة إلى والدته، كتبها عام 1862، يقول: "إن للدولة مصلحة في المدرسة الابتدائية كعامل حضارة حتى قبل مصلحتها بها كعامل تعليم" (1896: 187). وإنها كانت وظيفة الثقافة ان تحقق هذا. وبالنسبة للطبقة المتوسطة، فإن التعليم كان شيئاً مختلفاً تماماً. فوظيفته الأساسية هي إعداد أطفال الطبقة المتوسطة للسلطة التي يجب أن تكون لهم. إن وظيفته هو تحويل "طبقة متوسطة، وضيعة، وغير مهذبة، وغير جذابة إلى طبقة متوسطة محوّلة، تم تثقيفها، وتحريرها، وتحويلها إلى نبيلة [طبقة، قد تقوم الطبقة العاملة] بكل فرح بتوجيه تطلعاتها إليها (1954: 343).

(p 21) دعا أرنولد (1960) مقترحاته المتنوعة، نقلاً عن دوق ولنغتون *Duke of Wellington* "ثورة باستحقاق مسار القانون" (97). وما ترقى إليه هو ثورة من فوق، ثورة لتمنع الثورة الشعبية من تحت. هي تعمل وفق مبدأ ان الإصلاح الممنوح هو دوماً أفضل من الإصلاح الذي يؤخذ، بالإجبار أو بالكسب. وتتحقق المطالب الشعبية ولكن بطريقة تُضعف الإدِّعاء ات بمطالب أكثر. وهذا لا يعني أن أرنولد لم يكن يرغب في مجتمع أفضل، مجتمع قذارة أقل، وفقر أقل، وجهل أقل، الخ، ولكن المجتمع الأفضل لا يمكن أبداً رؤيته ، غير أنه مجتمع تكون فيه الطبقة الوسطى المدينية الجديدة "مهيمنة" (راجع الفصل 4).

إن معظم ما قلناه هو طريق دائرية لقول أن اول المنظرين العظام للثقافة الشعبية لم يقل الكثير عن الثقافة الشعبية، باستثناء، القول إنها من أعراض اضطرابات سياسية عميقة. والثقافة ليست موضع الاهتمام الرئيسي لأعمال أرنولد؛ ولكن اهتمامه الرئيسي هو النظام الاجتماعي، والسلطة الاجتماعية المكتسبة من خلال التبعية الثقافية والإذعان. إن ثقافة الطبقة العاملة هي مهمة إلى حد أنها تؤشر إلى الدليل على الاضطراب الاجتماعي والثقافي والتقهقر – انهيار في السلطة الاجتماعية والثقافية. وحقيقة أن ثقافة الطبقة العاملة موجودة أصلاً هي دليل كاف على التقهقر والفوضى. ويجب قمع "فوضى" الطبقة العاملة بتأثيرات متناغمة من ثقافة "أفضل ما تم التفكير به وقوله في العالم".

وكثير من أفكار أرنولد مستمدة من النقد الرومانسي للتصنيع (انظر ويليامز، 1963). ويبدو أحد الكتاب على وجه الخصوص ذا علاقة، وهو صمويل تيلور كولريدج Samuel Taylor Coleridge. ويميز كولريدج (1972) بين "الحضارة" civilization "(مزيج من الجيد، إن لم يكن تأثيراً مفسداً أكثر بكثير) و "الغرس" cultivation (التطور المتناغم لهذه الصفات والقدرات التي تميز إنسانيتنا" (33).

وللتبسيط، فإن كولريدج يقول إن الحضارة تشير إلى الأمة ككل؛ والانغراس هي ملكية أقلية صغيرة، والتي يدعوها "الطليعة الفكرية cleristy" الانتلجنسيا المنغرسة . ووظيفة الانتلجنسيا هي قيادة تقدم الحضارة:

> كون الأهداف والغاية النهائية لكل النظام هي هذه – حفظ متاجر، وحراسة كنوز، الحضارة الماضية، وهكذا ربط الحاضر بالماضي؛ والاتقان الكامل والإضافة إلى نفس الشيء، وهكذا ربط الحاضر بالمستقبل، ولكن بصورة خاصة ان تُنشر من خلال المجتمع كله، وإلى كل امة مؤهلة لقوانينها وحقوقها ان كمية المعرفة ونوعيتها والتي كان لا غنى عنها لكلٍ من فهم هذه الحقوق، ولأداء الواجبات المتعلقة بها(34).

يبني أرنولد على أفكار كولريدج. وبدلاً من الطليعة الفكرية أو الانتلجنسيا فهو يكتب عن "الغرباءaliens" أو "الفضالات remnant". ولكن الغرض هو واحد جوهرياً: تحريك الثقافة لحراسة القوى الجامحة للمجتمع الجماهيري. ووفقاً لأرنولد، يظهر التاريخ أن المجتمعات قد دمرها دوما "الفشل الأخلاقي لأكثرية مختلة" (1954: 640) . وليس من المرجح كثيراً أن مثل هذه القراءة للتاريخ ستلهم الكثير من الثقة في الديمقراطية – ناهيك عن الثقافة الشعبية. وتستند رؤية أرنولد على مفارقة غريبة: إن الرجال والنساء من ذوي الثقافة يعرفون أفضل ما تم التفكير به وقوله، ولكن لمن هم يحفظون هذه الكنوز عندما تكون الأغلبية مختلّة، وقد كانت دوماً، وستبقى دوماً، مختلة. والجواب الذي لا مفر منه يبدو أنه لأنفسهم: نخبة ثقافية مكرسة لنفسها. (22 P) وكل ما هو مطلوب من بقيتنا هو التعرف إلى اختلافنا الثقافي والاعتراف بإذعاننا الثقافي. وأرنولد واضح حول هذه النقطة:

> إن جمهور الجنس البشري لن يكون له حماسة شديدة لرؤية الأشياء كما هي، وسترضيه دوما أفكار غير مناسبة تماماً. وعلى هذه الأفكار غير المناسبة، ستستند، ويجب أن تستند، الممارسة العامة للعالم. وهذا بقدر القول إن كل من يضع نفسه لرؤية الأمور كما هي سيجد نفسه واحداً من دائرة صغيرة جداً، ولكن ما هي إلا من خلال هذه الدائرة الصغيرة فقط والتي تقوم بعملها بعزم، يمكن أن تجري الأفكار المناسبة على الإطلاق (364 – 365).

ومرة أخرى،

> إن القلة المتعلمة إلى درجة عالية، وليس الكثرة المتعلمة نزراً يسيراً، هي التي ستكون في وقت من الأوقات لسان حال الجنس البشري للمعرفة والحقيقة. والمعرفة والحقيقة بالمعنى

الكامل للكلمة لا يمكن بلوغهما على الإطلاق من قبل السواد الأعظم من الجنس البشري. (أرنولد، 1960 – 77: 591).

إن هذه تعبيرات مُفصحة للغاية. فإذا كان جمهور الجنس البشري سيبقى دوماً قانعاً بالأفكار غير المناسبة، وغير قادر أبداً على بلوغ الحقيقة والمعرفة، فلمن تعمل الدائرة الصغيرة؟ وماذا عن الأفكار المناسبة التي سيجعلونها جارية – جارية لمن؟ لدوائر صغيرة أخرى من النُخب؟ ودائرة أرنولد الصغيرة لا تبدو أكثر من نخبة فكرية مكرّسة لنفسها. وإذا كانوا لن ينخرطوا أبداً في ممارسة السياسة، ولن يكون لهم أي تأثير حقيقي على جمهور الجنس البشري، فما هو الغرض من كل الإدِّعاء ات الإنسانية الكبرى التي يمكن العثور عليها مبعثرة في أعمال أرنولد؟ قد يبدو أن أرنولد كان واقعاً في شراك نخبويته نفسه: وسيبقى مقدراً للطبقة العاملة أن تبقى متمرغة في "مشروبها من الجعة والجن، وفي لهوها" (1954 – 591). وعلى أي حال، فإن أرنولد لا يرفض كثيراً السياسة العملية التي تتركهم في الأيدي الأمينة للسلطة القائمة. ولهذا فإن السياسة الوحيدة التي تم رفضها هي سياسة الاحتجاج، وسياسة المعارضة. وهذا دفاع مبتذل جداً عن النظام السائد. ورغم ذلك، أو ربما بسبب ذلك، فإن تأثيره كان هائلاً بحيث ان المنظور الأرنولدي قد وضع عمليا خارطة الطريق للتفكير بالثقافة الشعبية والسياسية الثقافية التي هيمنت على الميدان حتى أواخر خمسينات القرن الماضي.

- **الليفيزية Leavisism**

كان الأمر بالنسبة لماثيو أرنولد أقل صعوبة بطريقة ما. انني أفكر بالمحنة الأكثر بؤساً بكثير للثقافة اليوم. (ليفيز، 2009، 12).

إن تأثير أرنولد على إف. أر. ليفيز F. R. Leavis هو هناك ليراه الجميع. لقد أخذ ليفيز سياسات أرنولد الثقافية وطبّقها على "الأزمة الثقافية" المفترضة لثلاثينات القرن العشرين. ووفقاً لليفيز والليفزيين، فإن القرن العشرين موسوم

.

(p 23) بتقهقر ثقافي متزايد. وثمة من يقول إن ما تم تحديده من قبل أرنولد كأحد سمات القرن التاسع عشر قد استمر وتفاقم في القرن العشرين: أي، الانتشار المتزايد لثقافة "الالتزام بالمعايير والمستويات إلى الأسفل (ليفيز وتومبسون Leavis and Thompson 3: 1977). وأنه في مواجهة هذه العملية ونتائجها " يجب تدريب المواطن ... على التمييز وعلى المقاومة" (5).

تمتد أعمال الليفيزية لفترة تقرب من أربعين عاماً. ومع ذلك، فإن الموقف الليفيزي نحو الثقافة الشعبية قد تشكل في بدايات ثلاثينات القرن العشرين مع نشر ثلاثة نصوص، هي: "الحضارة الجماهيرية وثقافة الأقلية *"Mass Civilization and Minority Culture"* تأليف إف. آر. ليفيز، و"القصة والجمهور القارئ *Fiction and the Reading Public*"، تأليف كيو. دي. ليفيز Q. D. Leavis، و"الثقافة والبيئة *Culture and Environment*" تأليف إف آر. ليفيز F.R. Leavis ودنيس تومبسون Denys Thompson. وتشكل هذه معاً الأساس لإجابة الليفيزيين على الثقافة الشعبية.

وتستند اللفيزية على الافتراض بأن "الثقافة كانت دوماً في حفظ الأقلية" (ليفيز وتومبسون، Leavis and Thompson, 1977: 3):

> تعتمد قوتنا على الأقلية في الاستفادة من أفضل تجارب الانسان الماضية، فهم يحافظون على حياة الأجزاء الأكثر قابلية للفناء من التقاليد. وعليهم تعتمد المعايير الباطنة التي تنظم الحياة الأفضل لأي حقبة، معنى أن هذا يستحق أكثر من ذاك، وأن هذا وليس ذلك هو الاتجاه الذي إليه نسير، وأن المركز هو هنا وليس هناك (5).

وما تغيير هو مكانة هذه الأقلية. فلم يعد ممكنا لها أن تأمر بالإذعان الثقافي، ولم تعد سلطتها الثقافية دون منازع. وتشير كيو. دي. ليفيز إلى وضع تكون فيه "الأقلية، التي وضعت حتى الآن معايير الذوق دون أي تحد حقيقي" قد واجهت "انهيار السلطة" (185، 187). وتماماً مثل أرنولد الذي تأسف على زوال "العادات الاقطاعية القوية من التبعية والإذعان"، (انظر القسم السابق)، فإن كيو. دي. ليفيز Q.D. Leavis يملؤها الحنين إلى زمن كانت فيه الجماهير تعرض "موافقتها العمياء للسلطة" (191). وقد اقتبست من ادموند غوز Edmund Gosse لتأكيد خطورة الوضع:

> أحد الأخطار التي توقعتها طويلاً نتيجة انتشار المشاعر الديمقراطية هي أن تقاليد الذوق الأدبي، وشرائع الأدب، قد تم عكسها بنجاح بتصويت شعبي. فحتى وقتنا الحاضر، وفي جميع أنحاء العالم، فإن جماهير الأشخاص غير المتعلمين أو شبه المتعلمين، الذين يشكلون الأكثرية الساحقة من القراء، ورغم أنهم لا يستطيعون، ولايقدّرون كلاسيكيات عرقهم، أصبحوا قانعين بالاعتراف بتفوقهم التقليدي. وقد بدا لي مؤخراً وجود علامات مؤكدة، خاصة في أمريكا، عن ثورة للرعاع ضد سادتنا الأدبيين ... فإن كان الأدب سيقيمّ بواسطة الاحتكام إلى العامة، وإذا انتبه العوام إلى قوتهم، فمن المؤكد أنهم سيتوقفون بدرجات عن دعم السمعة التي لا تعطيهم سروراً، والتي لا يستطيعون فهمها. إن الثورة ضد الذوق، ما أن تبدأ حتى تضعنا في فوضى لا يمكن إصلاحها (190).

ووفقاً لليفيز وتومبسونLeavis and Thompson ، فإن ما خشيه غوز فقط قد حان الآن مروره:

> لقد كانت الثقافة دوماً في حفظ الأقلية. ولكن الأقلية الآن أصبحت واعية، ليس فقط لبيئة غير موائمة، ولكن معادية
>
> (p 24) ... لقد أصبحت "الحضارة" و "الثقافة" مصطلحين متناقضين. ليس مجرد أن القوة والشعور بالسلطة قد تطلقتا الآن من الثقافة، بل ان بعض أكثر حدبنا غير المغرض للحضارة أصبح من شأنه، بوعي أو عن غير وعي، أن يكون مناوئاً للثقافة (1977: 26).

تشكل الحضارة الجماهيرية وثقافتها الجماهيرية جبهة افسادية تهدد "بوضعنا في فوضى لا يمكن إصلاحها". وضد هذا التهديد تكتب الليفيزية بياناتها الرسمية، وتقترح "إدخال تدريب على مقاومة [الثقافة الجماهيرية] في المدارس (ليفيز 1933: 188 – 189)؛ العمل وخارج المدارس على تنمية "جهد واعٍ ومباشر". ليأخذ شكل مقاومة من قبل أقلية مسلحة ونشطة" (كيو . دي. ليفيز، 1978: 270). وتهديد الديمقراطية في أمور ثقافية وسياسية هي فكرة مرعبة لليفيزية. وإضافة لذلك، ووفقاً لكيو. دي. ليفيز "إن الشعب المزود بالسلطة لم يعد يمثل السلطة الفكرية والثقافة" (191). وهي، شأنها شان أرنولد، ترى أن انهيار السلطة التقليدية آتٍ في نفس وقت نهوض الديمقراطية الجماهيرية. ومعا ستعصران الأقلية المثقفة وتنتجان أرضاً مواتية "للفوضى".

وتعزل الليفيزية بعض الجوانب الرئيسية للثقافة الجماهيرية لتناقشها بشكل خاص. فالقصص الشعبية، على سبيل المثال، مدانة لأنها تعطي أشكالاً يدمن عليها من "التعويض"، و "الالهاء":

> هذا الشكل من أشكال التعويض ... هو على العكس تماماً من الترفية، من حيث انه يميل لا إلى تقوية وتجديد الإدمان على الحياة، بل إلى زيادة عدم لياقته من خلال تعويده على التهربات الضعيفة، وعلى رفض مواجهة الحقيقة على الإطلاق (ليفيز وتومبسون، 1977: 100).

وتشير كيو. دي. ليفيز (1978) إلى قراءة مثل "ادمان المخدرات على القصص" (152)، وبالنسبة لأولئك القراء للقصص الرومانسية فهي يمكن أن تؤدي إلى "عادة التخيلات [التي] سوف تؤدي إلى الازورار في الحياة الفعلية" (54). وإيذا الذات هو شيء، ولكن هناك ما هو أسوأ: فادمانهم "يساعد على جعل الجو الاجتماعي غير مواتٍ "لتطلعات الأقلية. وهي في الحقيقة تقف في طريق الشعور الحقيقي والتفكير المسؤول" (74). وبالنسبة لأولئك غير المدمنين على القصة الشعبية، فإن هناك دوماً خطر السينما. وشعبيتها تجعل منها مصدر سرور خطراً جداً بالتأكيد: "فهي [الأفلام] تتضمن

الاستسلام، في ظل حالات التلقي المنوّم لارخص النداءات العاطفية، النداءات الأقل عاطفية لأنها مقرونة بوهم مقنع بصورة إجبارية عن الحياة الحقيقية " (ليفيز، 2009: 14). وبالنسبة لكيو. دي. ليفيز (1978) فإن أفلام هوليود هي "إلى حد بعيد تثير الاستمناء" (165). ورغم أن الصحافة الشعبية التي وصفت بأنها "أكثر مزيل للتعليم قوة وضلالاً للعقل العام" (ليفيز وتومبسون، 1977: 138)، وأن الإذاعة قد قيل أنها تضع نهاية للفكر النقدي (ليفيز، 2009) فإن الإعلانات بتلاعباتها الدؤوبة، المضللة، والمثيرة للاستمناء" (ليفيز وثومبسون، 1977: 139) هي التي وفرت لها اللفيزية لهجتها الأكثر إدانة.

الاعلان، وكيف يتم استهلاكه هو بالنسبة لليفيزية الاعراض الرئيسية لانحطاط الثقافة. ولفهم لماذا يجب أن نفهم موقف الليفيزية نحو اللغة. يقول ليفيز وتومبسون في الثقافة والبيئة: "يجب ان يُوضَّح للذين يتعلمون أن هذا الانحطاط في اللغة ليس مجرد مسألة كلمات، إنه انحطاط الحياة العاطفية، ونوعية الحياة" (1977: 4).

(p 25) ولهذا فالإعلان ليس ملوماً فقط على حطّه من اللغة، ولكنه مدان لحطّه الحياة العاطفية لمجتمع اللغة بكامله، وتقليل "مستوى المعيشة". وهما يقدمان أمثلة للتحليل (معظمها كتبه إف. آر. ليفيز نفسه). والأسئلة التي يطرحانها تكشف إلى حد كبير عن موقف الليفيزية العام. وفيما يلي مثال نموذجي، إعلان عن توباكو "تو كويكرز Two Quakers".

- **تبغ (توباكو) اللفة النموذجية**
  THE TOBACCO OF TYPICAL TWIST

"نعم، إنه أفضل ما دخنت على الإطلاق. ولكنه مكلف إلى حد بعيد، ماذا يعني بنسان إضافيان؟ ولكن على أي حال أنت تسترجعهما وأكثر. يحترق بنظافة وببطء تلك هي اللفّة النموذجية، تعطيها الشكل الغريب. المراوغة العلمية الجميلة. كما ترى، لقد تم اختبارها ..". "أوه! اقطع الثرثرة، وأعطنا عبوة ثانية. انك تتحدث كإعلان". وبعد ذلك السلام وغليون من تو كويكرز.

ثم أنهما يطرحان الأسئلة التالية على طلاب المدارس في الأشكال (الصفوف) الخامس والسادس:

1. صف نوع الشخص الذي تم تمثيله.
2. كيف تتوقع ان تشعر نحوه؟

3. ماذا تعتقد ان موقفه سيكون نحونا؟ كيف سيتصرف في حالات تتأجج فيها عواطف الغوغاء؟ (16-17).

وثمة أمران يلفتان النظر حول هذه الأسئلة. قبل كل شيء، العلاقة التي أقيمت بين الإعلان وما أطلق عليه عواطف الغوغاء. وهذا سؤال غير عادي، حتى لطلاب الدراسات الثقافية. وثانياً، لاحظ الـ "نحن" الحصرية، ولاحظ أيضاً كيف يحاول الضمير إنشاء عضوية نخبة صغيرة متعلمة. وهناك أسئلة أخرى تعمل بالطريقة نفسها إلى حد كبير. وهنا بعض الأمثلة:

صف نوع القارئ الذي ستسره هذه القطعة، واذكر لماذا ستسره. أي نوع من الأشخاص يمكنك تصوره يستجيب لمثل هذا النداء طالما هو موجود؟ أي معرفة تتوقعها منهم لأعمال شكسبير وقدرة تقديرهم لها؟ (40).

ويمكن الطلب من الطلاب أن يستذكروا ملاحظاتهم الخاصة عن نوع الأشخاص الذين قد رأوهم يزورون "المقامات أو المزارات" (51).

على ضوء "قانون غريشام Gresham Law" [1]أي نوع من التأثير تتوقع أن يكون للسينما على الذوق والعقلية العامين؟ (114).

أي نوع من المعايير مشار إليه هنا؟ ما حكمك على جودة "الأدب" الذي يقرأه، ومقدار القراءة التي يكرسها له؟ (119).

لماذا نحن نجفل من العقلية التي تستخدم هذا المصطلح؟ (121).

[بعد وصف السينما بانها تعمل على "ابتذال، والانحطاط، والتشويه]: طور مناقشة عن القيمة التعليمية للسينما كما هو مقترح هنا (144).

(p 26)من الصعب رؤية كيف ان مثل هذه الأسئلة بدلاً من أن تشجع "التمييز والمقاومة" ستدعو أي شيء آخر غير الخيلاء الموهِنة والمؤكدة للذات.

---

[1] **قانون غريشام Gresham Law المبدأ النقدي الذي يرى أن "العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة .(المترجمان)**

وفي هروب مؤقت من "الفوضى التي لا يمكن إصلاحها" للوقت الحاضر، تنظر الليفيزية إلى الخلف بتوق إلى العصر الثقافي الذهبي، الماضي الريفي الأسطوري، عندما وجدت هناك ثقافة مشتركة غير مفسدة بالمصالح التجارية. وغالباً ما تتم الإشارة إلى مسرح شكسبير في العصر الاليزابيثي كفترة للتماسك الثقافي قبل التفسخ الثقافي للقرنين التاسع عشر والعشرين. وقد كتب إف. آر. ليفيز (1933) عن انتماء شكسبير إلى "ثقافة وطنية أصيلة، إلى مجتمع كان ممكنا فيه للمسرح أن يناشد المثقفين والعامة في نفس الوقت" (216). وفي "القصة والجمهور القارئ" رسمت كيو. دي. ليفيز (1978) هذا التقهقر المفترض. وروايتها عن العلاقات العضوية بين العامة والمثقفين شفافة للغاية: كانت الجماهير تتلقى تسليتها من فوق ... كان عليهم أخذ نفس التسلية ممن هم أفضل منهم ... ولحسن الحظ لم يكن لهم خيار" (85). ووفقاً لكيو. دي. ليفيز:

> كان مُشاهِدُ الدراما الاليزابيثية، رغم أنه قد لا يكون قادراً على متابعة "الفكر" بدقة في التراجيديات العظيمة، يحصل على تسليته من العقل والأحاسيس التي أنتجت تلك المقاطع، من فوق وليس من شخص من طبقته هو. ولم يكن هناك فصل كامل كما لدينا نحن ... بين حياة المثقف وحياة العموم (264).

وما هو مثير للاهتمام في روايتهم عن الماضي هو ما تكشفه عن مستقبلهم المثالي. فالعصر الذهبي لم يكن مميزاً فقط بالتماسك الثقافي، ولكن ولحسن حظ الليفيزيين، بتماسك ثقافي مستند إلى مبادئ السلطوية والتراتبية (الهرمية). لقد كانت ثقافة مشتركة هي التي أدت إلى تحفيز فكري في إحدى النهايتين، والسعادة المؤثرة في النهاية الأخرى. لقد كان هذا عالماً اسطورياً عرف فيه كل شخص مكانه، عرف محطته في الحياة. ويلح إف. آر. ليفيز (1984) في أنه "كان هناك في القرن السابع عشر ثقافة حقيقية للشعب ... ثقافة تقليدية غنية ... ثقافة إيجابية ولكنها اختفت" (188-9). وقد تحطم معظم هذه الثقافة، حسب الليفيزية، بالتغييرات التي أحدثتها الثورة الصناعية. وعلى أي حال، فإن الفضالة الأخيرة من المجتمع العضوي لا يزال يمكن العثور عليها في المجتمعات الريفية في انجلترا القرن التاسع عشر. وهو يستشهد بأعمال جورج بورن George Bourne "التغيير في القرية Change in the Village "و"دكان صانع العربات The Wheelwright's Shop" كبرهان على ذلك؛ وفي الصفحات الأولى من "الثقافة والبيئة" يقدم إف. آر. ليفيز وثومبسون (1977) تذكيراً بما كان قد ضاع:

> إن ما فقدناه هو المجتمع العضوي والثقافة الحية التي يجسدها. فالأغاني الشعبية، والرقصات الشعبية، وأكواخ كوتسولد Cotsold، ومنتجات الحرف اليدوية هي علامات وتعبيرات عن أشياء أكثر من ذلك: فن حياة، وطريقة معيشة، منظمة ويقتدى بها، متضمنة

الفنون الاجتماعية، وقواعد الجماع، والتكيف الاستجابي، نامية من الخبرة السحيقة، إلى البيئة الطبيعية وإيقاع السَنَة (1-2).

كما وأنهما يدعيان أيضاً أن نوعية العمل قد تدهورت أيضاً مع ضياع المجتمع العضوي. والأهمية المتزايدة التي أوليت لأوقات الفراغ يمكن رؤيتها كعلامة على هذا الضياع.

. (p 27) فبينما كان العامل في الماضي يعيش في عمله أو عملها، فهو، أو هي، يعمل الآن من أجل أن يعيش خارج عمله أو عملها. ولكن نتيجة للتصنيع، فإن خبرة العمل قد تدهورت إلى حد أن العمال في الواقع قد جُعلوا عاجزين في عملهم" (69). ولهذا فبدلا من الترفيه recreation (اعادة خلق recreating ما ضاع في العمل)، فإن الفراغ يزود العمال فقط "بنزع الحياة decreation" (مضاعفة الخسارة التي يتعرضون لها من خلال العمل). ونظراً لهذا الوضع، فإنه ليس بمستغرب كثيراً أن يلتفت الناس إلى الثقافة الجماهيرية للتعويض والالهاء السلبي؛ فتطورت عادة الادمان وأصبحوا مدمنين على "المعيشة البديلة". وقد ضاع عالم التناغم الريفي لصالح "سُكنى الضواحي" الرتيبة والمتوسطة بين الرداءة والجودة (99). وفي حين ان ثقافة كل يوم في المجتمع العضوي كانت دعماً مستمراً لصحة الفرد، ففي مجتمع الحضارة الجماهيرية يجب على المرء أن يبذل جهداً واعياً وموجهاً لتجنب التأثير غير الصحي لثقافة كل يوم. وكما علق ويليامز Williams (1963) فقد أخفق الليفيزيون في ذكر، "العوز، والاستبداد الغاشم، والمرض، والوفيات، والجهل، والذكاء المحبط، والتي كانت أيضا من بين مكونات هذا المجتمع (253). إن ما يقدم إلينا ليس سرداً تاريخياً، ولكن أسطورة أدبية لجلب الانتباه إلى طبيعة خسارتنا المفترضة: "يجب أن تكون ذكرى النظام القديم الحافز الرئيسي نحو الجديد" (ليفيز وثومبسون، 1977: 97). ولكن، ورغم أن المجتمع العضوي قد ضاع، فما زال من الممكن الوصول إلى قيمه ومعاييره عن طريق قراءة أعمال الأدب العظيم. إن الأدب هو خرافة تجسد كل ما يمكن تثمينه في التجربة الإنسانية. ولسوء الحظ أن الأدب كجوهرة في تاج الثقافة قد خسر سلطته، مثله مثل الثقافة. وكما أشير سابقاً، فإن الليفيزية وضعت خططا لمعالجة هذا عن طريق إرسال بعثات تبشيرية ثقافية، مجموعة صغيرة منتقاة من المفكرين، من أجل إنشاء مراكز حدودية للثقافة داخل الجامعات للمحافظة على التقاليد الثقافية/ الأدبية وتشجيع "تجددها التعاوني المستمر" (ليفيز، 1972: 27)؛ وفي داخل المدارس لتسليح التلاميذ لشن حرب ضد البربرية العامة للثقافة الجماهيرية والحضارة الجماهيرية. وإعادة تأسيس سلطة الأدب لا تعني بالطبع إعلان عودة المجتمع العضوي، ولكنها تبقي تحت السيطرة توسع تأثير الثقافة الجماهيرية وبالتالي تحافظ وتديم استمرارية التقاليد الثقافية لانجلترا. وباختصار، فإنها ستساعد على حفظ وإنتاج "جمهور

متعلم" والذي سيستمر في المشروع الأرنولدي في الإبقاء في الحسبان "أفضل ما تم التفكير به وقوله" (جرى تقليله الآن تقريبا إلى قراءة الأعمال الأدبية العظيمة).

ومن السهل جداً أن يكون المرء ناقداً لمنهاج الليفيزيين نحو الثقافة الشعبية. لكن، وكما أشار بنيت Bennett (1982b):

> حتى في وقت متأخر كأواسط الخمسينات [من القرن العشرين] ... فإن الليفيزية [قدمت] المنطقة الفكرية المطوّرة الوحيدة والتي من الممكن الانكباب عليها في دراسة الثقافة الشعبية. ومن الناحية التاريخية، بالطبع، فإن الأعمال التي قدمها الليفيزيون كانت ذات أهمية لقاحية، مشكّلةً المحاولة الأولى للتطبيق على الأشكال الشعبية تكنيكات التحليل الأدبي التي كانت محجوزة سابقاً للأعمال "الجادة" ... وربما كان أكثر أهمية التأثير العام لليفيزية، على الأقل في لذاعتها في انتقاد الثقافة "العليا" و "الجبين الأوسط" المعتمدة كأشكال شعبية مقصود بها زعزعة الشرائع السائدة للحكم والتقييم الفنيين واللذين لهما على المدى البعيد، عواقب راديكالية للغاية وغير المنظورة غالبا (5-6).

(p 28)وسنبدأ في الفصل الثالث النظر في بعض هذه العواقب الراديكالية للغاية وغير المنظورة غالباً كما تظهر في أعمال ريتشارد هوغارت Richard Hoggart وريموند ويليامز Raymond Williams .

الثقافة الجماهيرية في أمريكا: مناقشات ما بعد الحرب Mass Culture in America: the post-war debate

في السنوات الخمس عشرة الأولى أو نحوها والتي تبعت نهاية الحرب العالمية الثانية، انخرط المفكرون الأمريكيون في مناقشات حول ما يسمى الثقافة الجماهيرية. ويرى اندرو روس Andrew Ross (1989) كلمة "الجماهير mass" كأحد التعابير الرئيسية التي تحكم التمييز الرسمي ما بين الأمريكي/ غير الأمريكي American/ UnAmerican (42). وهو يجادل في أن "التاريخ وراء هذا التمييز هو من عدة نواح تاريخ تشكيل الثقافة الوطنية الحديثة" (المرجع نفسه). ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية شهدت أمريكا النجاح المؤقت للتوافق الثقافي والسياسي – والمفترض أنه استند إلى التحررية، والتعددية وانتفاء الطبقات. وحتى انهيارها في الاضطرابات من أجل الحقوق المدنية للسود، فإن تشكل الثقافة المضادة، والمعارضة لحرب فيتنام، وحركة تحرر المرأة، وحملات حقوق المثليين جنسياً من الرجال والنساء، كان التوافق معتمداً إلى حد كبير على السلطة الثقافية للمفكرين الأمريكيين.

وكما يبين روس: "ربما لأول مرة في التاريخ الأمريكي، فإن المفكرين، كتجمع اجتماعي، كانت أمامهم الفرصة للتعرف إلى أنفسهم كوكلاء وطنيين للقيادة الثقافية، والأخلاقية، والسياسية" (43). وهذه الأهمية التي وجدت حديثاً كانت جزئياً بسبب "المناقشات العامة المكثفة، والهادفة حول "الثقافة الجماهيرية" والتي شغلت المفكرين لخمسة عشر عاماً تقريباً، وحتى أواخر خمسينات القرن [العشرين]" (المرجع نفسه). ويقضي روس معظم وقته عازياً النقاش إلى أيديولوجية الحرب الباردة "الاحتواء": الحاجة إلى المحافظة على جسم سياسي متمتع بالصحة في الداخل (ضد مخاطر الافقار الثقافي) ومن الخارج (ضد أخطار الشيوعية السوفياتية). وهو يحدد ثلاثة مواقف في النقاش:

1. موقف ليبرالي – جمالي يتحسّر على الحقيقة التي أعطت أغلبية السكان اختيار ما ادعي أنه النصوص والممارسات الثقافية من الدرجة الثانية والثالثة تفضيلاً على نصوص وممارسات الثقافة العليا (الرفيعة).

2. موقف ليبرالي – مندمج أو تقدمي يدعي أن الثقافة الشعبية تخدم وظيفة لطيفة يجعل الناس يألفون مسرات الاستهلاك في المجتمع الرأسمالي – الاستهلاكي الجديد.

3. الموقف المتطرف أو الاشتراكي الذي يرى الثقافة الجماهيرية كأحد أشكال، أو وسائل، السيطرة الاجتماعية.

وقرب نهايات خمسينات القرن العشرين، أصبح النقاش مسيطراً عليه بصورة متزايدة بالموقفين الأولين. وهذا يعكس في جزء منه نمو ضغط المكارثيين McCarthyite لإدانة أي شيء يشابه التحليل الاشتراكي. وبالنظر لضيق المساحة، سنركز فقط على النقاش حول صحة الجسم السياسي من الداخل. ومن أجل فهم النقاش فإن قراءة أحد المطبوعات يبدو ضرورياً – مجموعة مختارات "الثقافة الجماهيرية: الفنون الشعبية في أمريكا Mass Culture: The Popular Arts in America" المنشور عام 1957. وبقراءة المساهمات العديدة [في هذا العمل] سرعان ما يكتسب المرء فهماً لنطاق النقاش – ما هو على المحك، ومن هم المشاركون الرئيسيون.

(p 29)يجادل برنارد روزنبرغ Bernard Rosenberg (المحرر المشارك مع ديفيد ماننينغ وايت David Manning White في أن الثروة المادية وحالة الرفاه للمجتمع الأمريكي تم تقويضها بتأثيرات الثقافة الجماهيرية المزيلة للإنسانية. وقلقه الأعظم هو أنه "في أسوأ الأحوال، فإن الثقافة الجماهيرية تهدد ليس فقط بهلوسة أذواقنا، ولكن بجعل حواسنا قاسية بوحشية أثناء تعبيد الطريق لدخول التوتاليتارية (الشمولية). (1957: 9)

وهـو يـدعي أن الثقافـة الجماهيريـة ليسـت أمريكيـة بطبيعتهـا، ولا كمثـال، ولا هـي ثقافـة حتميـة للديمقراطية. فالثقافة الجماهيرية، وفقا لروزنبرغ Rosenberg ، ليس منتشرة في أي مكان أكثر من الاتحاد السوفياتي. ومؤلفها ليس الرأسمالية بل التكنولوجيا. ولهذا فلا يمكن إعتبار أمريكا مسؤولة عن نشوئها ولا عن استمرارها، ويقدم وايت White (1957) نقطة مماثلة ولكن لهدف مختلف. ويلاحظ وايت White أن "نقاد الثقافة الجماهيرية (13) يتخذون وجهة نظر قاتمة جداً عن المجتمع الأمريكي المعاصر" (14). ودفاعه عن الثقافة الجماهيرية الأمريكية هو مقارنتها بجوانب من الثقافة الشعبية في الماضي. وهو يصر على أن النقاد صبغوا الماضي بالرومانسية من أجل انتقاد الحاضر بقسوة. كما أنه يدين أولئك الذي يبحثون الثقافة الأمريكية وكأنهم يمسكون بأيديهم حيواناً ضارياً ميتاً (المرجع نفسه)، ومع ذلك ينسون الحقيقة السادية والوحشية لاصطياد الحيوانات التي كانت الثقافة اليومية التي ظهرت فيها مسرحيات شكسبير لأول مرة. ووجهة نظره هي أن كل فترة في التاريخ قد انتجت "رجالاً استغلوا جهل وعدم الأمان للجزء الأكبر من السكان ... ولهذا فإننا بحاجة إلى أن لا ننصدم بوجود مثل هؤلاء في يومنا هذا" (المرجع نفسه). ويتألف الجزء الثاني من دفاعه من فهرسة الحد الذي ازدهرت إليه الثقافة العالية في أمريكا: فمثلاً، "شكسبير على التلفزيون Shakespeare on TV" والأرقام القياسية لاستعارة الكتب من المكتبات، وجولة ناجحة لباليه ويلز تأليف سادلر Sadler's Wells Ballet، وحقيقة أن عددا متزايداً من الناس يحضرون حفلات الموسيقى الكلاسيكية أكثر من أولئك الذين يحضرون مباريات البيسبول، والعدد المتزايد من الاوركسترات السيمفونية.

وأحد الشخصيات الرئيسية في النقاش هو دوايت ماكدونالد Dwight Macdonald. وفي مقالة ذات تأثير كبير، "نظرية للثقافة الجماهيرية A theory of mass culture" فإنه يهاجم الثقافة الجماهيرية على أكثر من جهة. فقبل كل شيء، الثقافة الجماهيرية تقوّض حيوية الثقافة العالية. إنها ثقافة طفيلية، تتغذى على الثقافة العالية، في حين أنها لا تقدم شيئاً بالمقابل.

> نمت الفنون الشعبية من أسفل، لقد كانت عفوية، تعبيراً اصلياً عن الناس، شكلوها بأنفسهم، وإلى حد كبير دون الاستفادة من الثقافة الرفيعة، وذلك لتلائم احتياجاتهم الخاصة. والثقافة الجماهيرية مفروضة من فوق. وهي مفبركة من قبل فنيين استأجرهم رجال الأعمال؛ وجمهورها مستهلكون سلبيون، وخيارهم محدود في أن يشتروا أو أن لا يشتروا. وباختصار، فإن لوردات المطبخ يستغلون الحاجات الثقافية للجماهير من أجل تحقيق الربح و/أو المحافظة على حكم طبقتهم ... وفي الأقطار الشيوعية، فإن الهدف الثاني فقط يتحقق. لقد كان فن الشعب هو مؤسسته الخاصة، حديقته الصغيرة الخاصة المسوّرة قبالة الحديقة العامة الرسمية الكبيرة للثقافة الرفيعة لأسياده. ولكن الثقافة

الجماهيرية حطّمت السور، دامجة الجماهير في شكل لا أساس له من الثقافة الرفيعة، وبذلك أصبحت أداة للسيطرة السياسية (1998: 23).

ومثل المساهمين الآخرين في النقاش، سرعان ما أنكر ماكدونالد Macdonald الإدِّعاء بأن أمريكا هي أرض الثقافة الجماهيرية: " بل الحقيقة هي أن الاتحاد السوفياتي هو أكثر أرض للثقافة الجماهيرية من الولايات المتحدة (المرجع نفسه).

(30 p) وهو يدعي أن هذه الحقيقة غالباً ما تغيب عن النقاد الذين يركزون فقط على "شكل" الثقافة الجماهيرية في الاتحاد السوفياتي. ولكنها الثقافة الجماهيرية (وليست ثقافة الشعب: كتعبير عن الناس؛ ولا الثقافة الرفيعة: كتعبير عن الفنان الفرد)؛ وهي تختلف عن الثقافة الجماهيرية الأمريكية في أن "نوعيتها هي حتى أدنى"، وفي أنها "تستغل بدلاً من أن تلبي الاحتياجات الثقافية للجماهير ...تستغلها لأسباب سياسية أكثر منها تجارية" (24). وبالرغم من تفوقها على الثقافة الجماهيرية السوفياتية، فإن الثقافة الجماهيرية الأمريكية لا تزال تمثل مشكلة ("حادة في الولايات المتحدة"). واندفاع الجماهير على المسرح السياسي [أنتج] ... نتائج ثقافية كارثية (المرجع نفسه). وقد تفاقمت هذه المشكلة بغياب "نخبة ثقافية معرفة بوضوح" (المرجع نفسه). ولو وجدت واحدة، لكان للجماهير ثقافة جماهيرية، وللنخبة ثقافية عالية. ولكن دون نخبة ثقافية فإن أمريكا واقعة تحت تهديد قانون غريشام Gresham's Law للثقافة: الرديء سيطرد الجيد؛ والنتيجة لن تكون فقط ثقافة متجانسة بل "ثقافة مفروض تجانسها ... والتي تهدد بابتلاع كل شيء في حمأتها الآخذة بالانتشار" (27)، ناثرة الكريما من الأعلى ومحولة الشعب الأمريكي إلى جماهير صبيانية. وأقل ما يقال عن استنتاجاته هي انها متشائمة: "بعيداً عن أن تتحسن الثقافة الجماهيرية، سنكون محظوظين إذا لم تزدد سوءاً" (29).

ويتعثر التحليل مرة أخرى عندما نتحرك من التروتسكية السابقة المحبطة لماكدونالد إلى ليبرالية ارنست فان دن هاج Ernest Van den Haag (1957)، الذي يقترح أن الثقافة الجماهيرية هي النتيجة الحتمية لمجتمع الجماهيرية والإنتاج الجماهيري:

إن المادة التي تنتجها الجماهير يجب أن لا تستهدف الأدنى، ولكن يجب عليها أن تستهدف متوسط الأذواق,. وفي ارضائها لجميع (أو على الأقل للكثير من) الأذواق الفردية في بعض النواحي، فإنها تغضب كل واحد منها في نواحٍ أخرى. لأنه حتى الآن لا يوجد أشخاص متوسطون لهم أذواق متوسطة. والمتوسطات ما هي إلا تركيبات إحصائية. والمادة التي تنتجها الجماهير، في حين أنها تعكس ذوق كل شخص تقريباً إلى حد ما، إلا أنه من غير

المرجح أنها ستجسد ذوق أي شخص بالكامل. وهذا هو أحد مصادر معنى الانتهاك الذي يعلل بغموض في النظريات حول الانحطاط المتعمد للذوق (512).

وهو يقدم أيضا سبباً آخر: الإغراءات المقدمة من الثقافة الجماهيرية للثقافة الرفيعة. وهناك عاملان لا بد من أنهما مغريان على وجه الخصوص: (1) المردودات المالية للثقافة الجماهيرية، و (2) الجمهور الهائل المتوقع. وهو يستخدم دانتي Dante كمثال. فرغم أن دانتي قد يكون قد عانى من الضغوط الدينية والسياسية، إلا أنه لم يتم إغواؤه ليشكل أعماله كي يجعلها مرغوبة من قبل المتوسط من الأذواق. ولو أنه "تم إغواؤه ليكتب لمجلة سبورتس اليستريتد Sports Illustrated" أو قد طُلب منه أن يُكثف عمله للنشر في ريدرز دايجست Reader's Digest"، أو لو أنه أعطي عَقداً "لتكييف عمله للسينما"، فهل كان سيكون قادراً على الحفاظ على معاييره الجمالية والأخلاقية؟" لقد كان دانتي محظوظاً،إذ أن موهبته لم يتم إغواؤها حقيقة لتطيش بعيداً عن الدرب الحقيقي للابداع: "لم يكن هناك بدائل لأن يكون كاتباً جيداً كما كان إلا بمقدار ما تسمح به موهبته" (521).

ويقول فان دِن هاج Van den Haag ليس فقط أن الذوق الجماهيري قد تدهور كثيراً، ولكن الذوق الجماهيري قد أصبح أكثر أهمية لمنتجي الثقافة في المجتمعات الغربية. ومثل وايت White ، فقد لاحظ تعدد النصوص والممارسات التي تُستهلك في أمريكا. ومع ذلك، فهو يلاحظ أيضاً الطريقة التي تم فيها استيعاب الثقافة الرفيعة وثقافة الشعب في الثقافة الجماهيرية، وبالتالي تم استهلاكها كثقافة جماهيرية: "إنه ليس بالجديد ولا هو بالمصيبة أن قليلاً من الأشخاص يقرأون الكلاسيكيات.

(p 31) ولكن الجديد أن العديد من الأشخاص أخطأوا فهمها" (528). وهو لم يستطع في النهاية إلا إعلان أن الثقافة الجماهيرية هي مخدر يقلل من قدرة الناس على تجربة الحياة نفسها (529). والثقافة الجماهيرية هي في نهاية المطاف دلالة على الإفقار المدقع. وهي تشير على إزالة الفردية من الحياة: بحث لا نهاية له وراء ما يدعوه فرويد Freud "الإرضاءات البديلة" [7]. والمشكلة في الإرضاءات البديلة وفقاً لنقاد الثقافة الجماهيرية هي أنها تحجب "الإرضاءات الحقيقية" (532-5). وهذا يقود فان دِن هاج Van den Haagإلى الإشارة إلى أن استهلاك الثقافة الجماهيرية هو شكل من أشكال الكبت؛ فالنصوص والممارسات الفارغة للثقافة الجماهيرية يتم استهلاكها لملء فراغ في الداخل، والذي يزداد خواؤه كلما ازداد استهلاك النصوص والممارسات الفارغة للثقافة الجماهيرية.

وعملية دائرة الكبت هذه -على نحو متزايد - تجعل من المستحيل تجربة "الإرضاءات الحقيقية". والنتيجة هي كابوس يكون فيه "مستمني" أو "مدمن" الثقافة الجماهيرية واقعاً في فخ دائرة من عدم التحقيق أو الانجاز، متحركاً دون هدف بين الضجر والإلهاء:

على الرغم من أن الشخص الشاعر بالملل يتعطش لأن تحدث له أمور، إلا أن الحقيقة المؤلمة هي أنه عندما تحدث له يقوم بإفراغها من معناها بالذات الذي كان يتوق إليه عن غير وعي وذلك باستعمالها كالهاءات. وفي الثقافة الشعبية فإنه حتى القادم التالي سيصبح مجرد شريط سينمائي مربع "قاحل" يمكن مشاهدته على شاشة التلفزيون حتى ظهور ميلتون بيرلي Milton Berle (535).

ويختلف فان دِن هاج Van den Haag عن "أولئك الذين يحنّون للماضي الثقافي" والذين يستخدمون صيغاً من الحكايات الغرامية المختلفة من الماضي لإدانة الحاضر، في عدم يقينه عن الماضي. فهو يعرف ان "الثقافة الشعبية تُفقر الحياة دون أن تؤدي إلى قناعة. ولكن ما إذا كان" جمهور الرجال" يشعر بالأفضل أو الأسوأ دون تقنيات الإنتاج الجماهيري والتي تشكل الثقافة الشعبية جزءاً حتمياً منها، فأمر لن نعرفه أبداً" (536). ولم يكن لادوارد شيلز Edward Shils (1978) أي من عدم يقين فان دِن هاج. وأكثر من ذلك، فإنه يعرف أنه عندما يقول فان دنِ هاج إن الصناعة أفقرت الحياة فإنه يقول هراءً:

إن المسرات الحالية للطبقة العاملة والمتوسطة الدنيا ليست جديرة بالاحترام الكبير الجمالي، والأخلاقي، والفكري ولكنها بالتأكيد ليست أقل شأناً من الأشياء الخسيسة التي أعطت السرور لأسلافهم الأوروبيين من القرون الوسطى وحتى القرن التاسع عشر (35).

ويرفض شيلز تماما

الفكرة الخاطئة بالكامل بأن القرن العشرين هو فترة تدهورٍ حاد، وأن هذا التدهور المزعوم هو نتاج الثقافة الجماهيرية ... وبالتأكيد، أنه سيكون من الصحيح أكثر بكثير التأكيد على أن الثقافة الجماهيرية هي الآن أقل تخريباً للطبقات الدنيا مما كان عليه في أي وقت مضى الوجود الكئيب والقاسي للقرون السابقة (36).

وبقدر ما يمكن لشيلز أن يرى فإن المشكلة ليست الثقافة الجماهيرية، ولكنها استجابة المفكرين للثقافة الجماهيرية. وبنمط مماثل، فان دي. دبليو. بروغان D. W. Brogan (1978) في حين أنه متفق مع كثير من أطروحات ماكدونالد، إلا أنه يبقى أكثر تفاؤلاً.

(p 32) وهو يعتقد أن ماكدونالد في كونه "ناقداً متجهماً لأمريكا الوقت الحاضر، فإنه لطيف أكثر مما ينبغي مع الماضي في أمريكا ومع الماضي والحاضر في أوروبا" (191). وبهذه الطريقة، فإن تشاؤم

ماكدوند حول الحاضر مستمر فقط بنظرته التفاؤلية الكلية حول الماضي. وباختصار فإنه "يبالغ في .. السمو السيء للولايات المتحدة" (193).

وفي "الوسط ضد كلا النهايتين The middle against both ends" فإن لسلي فيدلر Leslie Fiedler (1957)، وعلى خلاف المساهمين الآخرين في النقاش، يدعى أن الثقافة الجماهيرية

> هي ظاهرة أمريكية بشكل خاص ... وأنا لا أعني ... أنها وجدت فقط في الولايات المتحدة، ولكن حيثما كانت، فإنها أتت أولاً من لدينا، وما زالت ستكتشف في شكلها كامل التطور فقط بيننا. وتجربتنا باتجاه هذه الخطوط هي، في هذا المعنى، عرض أولي لبقية العالم لما لا محالة سيتبع الانحلال الحتمي للثقافات الارستقراطية القديمة (539).

وبالنسبة لفيدلر، فإن الثقافة الجماهيرية هي ثقافة شعبية "ترفض أن تعرف مكانها". وكما يوضح،

> الثقافة المعاصرة السوقية هي وحشية مقلقة: التعبير شبه العفوي لقاطني المدن المجهولة غير المنتمين والمحرومين ثقافيا، مبتدعين أساطير تقلل إلى شكل يمكن التحكم به تهديد العلم، ورعب الحرب غير المحدودة، والانتشار العام للفساد في عالم حيث القواعد الاجتماعية للولاءات والبطولات القديمة تم تدميرها منذ وقت طويل (540).

ويطرح فيدلر السؤال: ما هو الخطأ في الثقافة الجماهيرية الأمريكية؟ وهو يعلم أنه بالنسبة لبعض النقاد، داخل البلاد وخارجها، فإن حقيقة أنها أمريكية هو سبب كاف لإدانتها. ولكن، بالنسبة لفيدلر، فإن حتمية التجربة الأمريكية تجعل النقاش عديم المعنى؛ أي أنه ما لم يكن أولئك الذين يدعمون النقاش هم أيضاً ضد التصنيع، والتعليم الجماهيري، والديمقراطية. وهو يرى أمريكا "في غمرة حرب طبقية غريبة على جبهتين". ففي الوسط "العقل المتوسط المهذب"، وفي القمة "الإحساس الارستقراطي الساخر"، وفي القاع "العقلية الشعبوية القاسية" (545). والهجوم على الثقافة الشعبية هو من أعراض التهيب وتعبير عن التوافق في مسائل الثقافة: "الخوف من السوقية هو الوجه الآخر للخوف من التميز، وكلاهما جانبان من جوانب الخوف من الاختلاف: أعراض حملة للمطابقة على مستوى عديم العقل والجسد، المهذب، المتهيب، العاطفي". (547). فالعقل المتوسط المهذب يريد مساواة ثقافية حسب شروطه هو. وهذا ليس المطلب الليفيزي للإذعان الثقافي، ولكنه إصرار على وضع نهاية للاختلاف الثقافي. ولهذا، فإن فيدلر يرى الثقافة الجماهيرية الأمريكية على أنها هرمية وتعددية أكثر منها متجانسة ومستوية. وأكثر من ذلك، فإنه يحتفل بها على هذا النحو.

ويقترح شيلز (1978) نموذجاً مشابها – تقسم الثقافة الأمريكية إلى ثلاث "طبقات" ثقافية، تمثل كل منها الصيغ المختلفة للثقافية: "الفائقة" أو "النقية" في القمة، والثقافة "المتوسطة" في الوسط، والثقافة "الفجة" أو القاسية في القاع (206). وقد غيرت الثقافة الجماهيرية الخارطة الثقافية، مقللة من أهمية "الثقافة الفائقة أو النقية"، وزائدة أهمية كلاً من الثقافتين "المتوسطة" و "الفجة" (209). وعلى أي حال، فإن شيلز لا يرى هذا كتطور سلبي بالكامل: "إنه علامة على الصحوة الجمالية الخام في الطبقات التي قبلت

(p 33) سابقاً ما كان قد أعطي إليها أو التي لم يكن لديها عملياً أي تعبير وتلقٍ جمالي (المرجع نفسه). ومثله مثل فيدلر، فإن شيلز لا يخجل من الإدِّعاء بأن أمريكا هي موطن الثقافة الجماهيرية. وهو يدعو أمريكا "الأكثر جماهيرية من جميع المجتمعات الجماهيرية" (218). ولكنه يبقى متفائلاً: "في واقع الأمر، إن الحيوية، والفردية، والتي يمكن أن تعيد تأهيل جمهورنا الفكري ربما ستكون ثمار تحرر القوى والإمكانات الموروثة في المجتمعات الجماهيرية" (226). وكما يقول روس Ross (1989)، ففي مقالة فيدلر، وفي أعمال الكتاب الآخرين في خمسينات وأوائل ستينات القرن العشرين:

> إن مفهوم "الطبقة" يشكل عودة مشروطة بعد سنواتها في المجاهل الفكرية. ولكن في هذه المرة، فإن تحليل الطبقة يعود لا ليجلب الانتباه إلى الصراعات والتناقضات، كما كان عليه الحال في الثلاثينات، ولكن ليخدم كلحظة سيطرة تم فيها إنشاء توافق حول الوجود العدائي للمفاهيم السياسية المختلفة في العالم. ويمكن للطبقات الثقافية أن تكون موجودة طالما حافظت على نفسها لنفسها (58).

لقد أصبح الخيار الثقافي والاستهلاك الثقافي كلاهما مؤشراً على الانتماء للطبقة وعلامة على اختلاف الطبقة. وعلى أية حال، فبدلاً من العداء الطبقي، فإن هناك فقط تعددية اختيار المستهلك من التوافق العام من الأخطار في الداخل والأخطار دونه. وباختصار، فإن النقاش حول الثقافة الجماهيرية قد أصبح الأرض التي سيتم عليها بناء الحرب الباردة لأيديولوجية الاحتواء. ورغم كل ما قيل، وكما يشير ملفين تومين Melvin Tumin (1957) "تتوفر لأمريكا والأمريكيين الموارد، في العقل والمادة، لبناء ودعم أرقى ثقافة عرفها العالم يوماً" (550). وحقيقة أن هذا لمّا يحصل بعد، لا يفزع تومين؛ فبالنسبة له فإن هذا يحفز ببساطة سؤال: كيف يمكننا أن نجعله يحدث؟ ومن أجل الإجابة فإنه ينظر إلى المفكرين الأمريكيين، الذين "لم يكونوا من قبل أبداً ... متموضعين بصورة جيدة كهذه في حالات حيث يستطيعون العمل كمفكرين" (المرجع نفسه)، ومن خلال النقاش حول الثقافة الجماهيرية، أن يأخذوا القيادة في المساعدة على بناء أرقى ثقافة شعبية عرفها العالم يوماً.

- **ثقافة الشعوب الأخرى The Culture of Other People**

من السهل ان ننتقد المقاربة لتقليد "الثقافة والحضارة" للثقافة الشعبية. وأخذاً بالاعتبار التطورات الأخيرة في مجال نظرية الثقافة، فإنه يكفي تقريباً تقديم سرد بنهجها لإدانتها لعدم قبولها الشعبي. ومع ذلك، يجب تذكر أنه من وجهة النظر التاريخية، فإن عمل التقاليد هو تأسيسي بالمطلق لمشروع دراسة الثقافة الشعبية في الدراسات الثقافية البريطانية. وعلاوة على ذلك، فإنه من الصعب المغالاة في تقدير تأثير التقاليد؛ فلأكثر من قرن كانت دون شك النموذج المهيمن في التحليل الثقافي. وفي الواقع أنه يمكن القول إنها لا تزال تشكل نوعاً من "الحس السليم" المقموع في مجالات معينة من الحياة البريطانية والأمريكية الأكاديمية وغير الأكاديمية.

(p 34) ورغم أن تقاليد "الثقافة والحضارة"، وخاصة في شكلها الليفيزي، قد خلقت مساحة تعليمية لدراسة الثقافة الشعبية، فإن هناك أيضاً شعوراً حقيقياً والذي يقوم فيه هذا النهج للثقافة الشعبية "بالإعاقة الفاعلة لتطوره كمساحة للدراسة" (بنيت، 1982b: 6). والمشكلة الرئيسية هي افتراضها العامل بأن الثقافة الشعبية تمثل دوماً أكثر بقليل من مثال على التقهقر الثقافي والفوضى السياسية المحتملة. وأخذاً بالاعتبار هذا الافتراض، فإن البحث النظري والتقصي التجريبي استمرا في تأكيد ما تتوقع دائماً أن تجده.

> لقد كان افتراضاً لنظرية أن هناك دائما شيئاً خاطئاً فيما يتعلق بالثقافة الشعبية، وأنه، بالطبع، بمجرد أن يقدم هذا الافتراض، فإن البقية تتبع: فقد وجد المرء ما كان يبحث عنه – علامات الانحطاط والتدهور – وعلى وجه الدقة لأن النظرية تطلبت أن يعثر على هذه [العلاقات]. وباختصار، فإن الدور الوحيد المعطى لمنتجات الثقافة الشعبية كان دور الفتى المغفل (المرجع نفسه).

وكما لاحظنا، فإن الثقافة الشعبية مدانة لعدة أمور. ومع هذا، وكما يشير بنيت، فإن تقاليد "الثقافة والحضارة" ليست ذائعة الصيت بسبب تحليلها التفصيلي لنصوص الثقافة الشعبية وممارساتها. وعوضاً عن ذلك، فإنها تنظر إلى الأسفل من المرتفعات الرائعة للثقافة الرفيعة إلى ما رأته كالأراضي القاحلة التجارية للثقافة الشعبية، باحثة فقط عن تأكيد للدخول الثقافي، والاختلاف الثقافي، والحاجة إلى احترامٍ، وتعليمات، وضبط ثقافي. وهي:

> كانت إلى حد كبير محاورة "المثقف" حول ثقافة أولئك الذين هم دون "ثقافة" ... وباختصار، لقد تمت مقاربة الثقافة الشعبية عن بعد، وكانت تُبقى بحذر شديد على مسافة ذراع من قبل الغرباء الذين افتقروا بكل وضوح إلى أي شعور بالود نحو، أو المشاركة

في، الأشكال التي كانوا يدرسونها. لقد كانت "ثقافة الشعوب الأخرى" دوماً هي المسألة أو المشكلة. (المرجع نفسه).

إن هموم تقاليد "الثقافة والحضارة" هي هموم حول التمدد الاجتماعي والثقافي: كيفية التعامل مع التحديات الموجهة للمقصورية (التفرد) الثقافية والاجتماعية. ومع أفوال القرن التاسع عشر، وقيام الذين هم تقليديا خارج "الثقافة" و" المجتمع" بالمطالبة بإدخالهم، فقد تم تبني استراتيجيات للضم وللاستثناء. وقد أدى "القبول إلى خلق "مجتمع رفيع" و "ثقافة رفيعة" ليتم تمييزهما عن المجتمع والثقافة، أو، حتى أفضل، عن مجتمع الجماهير وثقافة الجماهير. وباختصار، إنها التقاليد التي طالبت، وتوقعت، استجابتين من "الجماهير" (انظر الصورة 1.2) – الاختلاف الثقافي والاجتماعي، والإذعان الاجتماعي. وكما سنرى (في الفصلين 9 و 10) فإن بعض المناظرات حول ما بعد الحداثة قد تكون في جزء منها ما يزيد قليلاً على الصراع الأخير للإدخال في، والإقصاء عن، الثقافة (Culture)، والتي هي في النهاية أقل حول النصوص، وأكثر بكثير عن الناس وثقافاتهم المعاشة يوميا.

Photo 2.1 A day trip to Blackpool in the early 1950s. There are . . . no masses; there are only ways of seeing [other] people as masses (Raymond Williams, 1963: 289).

Further reading

- Storey, John (ed.), Cultural *Theory and Popular Culture: A Reader, 4th* edition, Harlow: Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains
- examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey) . The website has links to other useful sites and electronic resources.
- Baldick, Chris, *The Social Mission of English 1848--1932,* oxford: Clarendon Press, 1983. Contains interesting and informed chapters on Arnold and Leavisisrn.
- Bilan, R.P., *The Literary Criticism of F.R. Leavis,* Cambridge: Cambridge University Press, 1979. Although mostly on Leavis as a literary critic, it contains some useful material on his attitude to high and popular culture.
- Bramson, Leon, *The Political Context of Sociology,* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961_ Contains an illuminating chapter on the mass culture debate in *America.*
- Gans, Herbert J., Popular *Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste,* New York: Basic Books, 1974. The book is a late contribution to the mass culture debate in America. It presents a compelling argument in defence of cultural pluralism.
- A day trip to Blackpool in the early 1950s. There are . . . no masses; there are only ways of seeing [other] people as masses (Raymond Williams, 1963: 289).
- Johnson, Lesley, *The Cultural Critics,* London: Routledge & Kegan Paul, 1979. Contains useful chapters on Arnold and on F.R. Leavis.
- Mulhern, Francis, *The Moment* of Scrutiny, London: New Left Books, 1979. Perhaps the classic account of Leavisism.
- Ross, Andrew, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture,* London: Routledge, 1989.
- An interesting book, with a useful chapter on the mass culture debate in America. Trilling, Lionel, *Matthew Arnold,* London: Unwin University Press, 1949. Still the best
- introduction to Arnold.
- Waites, Bernard, Tony Bennett and Graham Martin (eds), Popular Culture: *Past and*
- *Present,* London: Groom Helm, 1982. A collection of essays on different examples of popular culture. Chapters 1, 4 and 6 address popular culture and the historical context that gave rise to the anxieties of the 'culture and civilization' tradition.
- *Williams, Raymond, Culture and Society,* Harmondsworth: Penguin, 1963. The seminal book on the 'culture and civilization' tradition: includes chapters on Arnold and F. R. Leavis

الفصل الثالث: الثقافية (المذهب الثقافي)

3. Culturalism*

سنتناول في هذا الفصل الأعمال الي قدمها ريتشارد هوغارت Richard Hoggart، وريموند ويليامز Raymond Williams، وإي. بي. ثومبسون E. P.Thompson، وستيوارت هول Stuart Hall، وبادي وانل Paddy Whannel في أواخر خمسينات وأوائل ستينات القرن العشرين. وهذه المجموعة من الأعمال، ورغم اختلافات معينة بين مؤلفيها، تشكل النصوص التأسيسية للثقافية أو المذهب الثقافي. وكما لاحظ هول Hall (1978) فيما بعد "ضمن الدراسات الثقافية في بريطانيا فإن "المذهب الثقافي كان أكثر الأنسجة قوة وأصالة [نابعاً من البلاد]. (19). وسينتهي الفصل بمناقشة مختصرة حول مأسسة أو ترسيخ المذهب الثقافي في مراكز الدراسات الثقافية المعاصرة.

ولقد طور كلا من هوغارت Hoggart وويليامز Williams مواقف رداً على الليفيزية Leavisism . وكما لاحظنا في الفصل الثاني، فإن الليفيزية Leavisism فتحت في بريطانيا مساحة تعليمية لدراسة الثقافة الشعبية. وقد شغل هوغارت Hoggart وويليامز Williams هذه المساحة بطريق تَحدّثْ الكثير من الافتراضات الأساسية لليفيزية Leavisism ، في حين تقاسمت معها أيضا بعض هذه الافتراضات. وكان هذا المزيج المتناقض – النظر إلى الخلف إلى تقاليد "الثقافة والحضارة"، في حين تمضي قدما نحو المذهب الثقافي وأسس منهاج الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية – هو الذي قاد إلى الإدّعاء بأن "استخدام محو الأمية، والثقافة والمجتمع The Uses of Literacy, Culture and Society؛ والثورة الطويلة The Long Revolution أنهما على حد سواء نصوص "الانسلاخ أو الانفصال break" وهي أمثلة على " اليسار الليفيزي left - Leavisism " (هول Hall 1996a).

وسيصف ثومبسون Thompson من ناحية أخرى، أعماله، آنذاك ودائماً، بأنها ماركسية. وقد صيغ مصطلح "المذهب الثقافي Culturalism" لوصف عمله، وعمل هوغارت Hoggart وويليامز Williams من قبل أحد المدراء السابقين لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة، وهو ريتشارد جونسون Richard Johnson (1979). ويستخدم جونسون هذا المصطلح للإشارة إلى وجود كتلة من الاهتمامات النظرية تربط أعمال المنظرين الثلاثة. وكل منهم، بطريقته الخاصة، انسلخ عن جوانب رئيسة من التقاليد التي ورثها. فهوغارت وويليامز انسلخا عن الليفيزية Leavisism ، وانسلخ ثومبسون عن الصيغ الالية (الميكانيستية

* أي الثقافة كأيديولوجية سياسية (المترجمان).

mechanistic)والاقتصادية للماركسية. وما يُوحّدهم هو مقاربة تُصّر على أنه من خلال تحليل ثقافة المجتمع – الأشكال النصوصية والممارسات الموثقة للثقافة – فإنه بالإمكان إعادة تشكيل السلوك المنمط ومجموعات الأفكار التي يشترك بها الرجال والنساء الذين أنتجوا واستهلكوا النصوص والممارسات لذلك المجتمع. وهذا منظور يؤكد على "الوكالة الإنسانية"، الإنتاج الفعال للثقافة أكثر من التأكيد على استهلاكها السلبي. ورغم أنها لا تندرج عادة في حسابات تشكيل المذهب الثقافي خروجاً من اليسار الليفي، فان كتاب هول ووليامز "الفنون الشعبية The Popular Arts"، قد ضمنّاه هنا لتركيزه الكلاسيكي اليساري الليفيزي على الثقافة الشعبية. وإذا أخذناها معاً ككتلة عمل، فإن مساهمات هوغارت ، ووليامز ، وثومبسون ، وهول Hall ووانل Whannel، علامة واضحة عن انبثاق ما أصبح معروفاً الآن بمنهاج الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية. وكان الموطن المؤسساتي(38 p) لهذه التطورات، وخاصة في سبعينات واوائل ثمانينات القرن العشرين هو مركز الدراسات الثقافية المعاصرة. The Centre of Contemporary Cultural Studies في جامعة بيرمنغهام University of Birmingham (انظر غرين Green، 1996).

- **ريتشارد هوغارت Richard Hoggart :**

استخدامات محو الأمية (معرفة القراءة والكتابة) *The Uses of Literacy*

يقسم [كتاب] "استخدامات محو الأمية *The Uses of Literacy* "إلى قسمين" "النظام الأقدم" ويصف ثقافة الطبقة العاملة لطفولة هوغارت Hoggart في ثلاثينات القرن العشرين؛ و"إتاحة المكان للجديد" ويصف ثقافة طبقة عاملة تقليدية تحت التهديد من الأشكال الجديدة للتسلية الجماهيرية في خمسينات القرن. وتقسيم الكتاب بهذه الطريقة يتحدث الكثير عن وجهات النظر المتخذة والاستنتاجات المتوقعة. فمن ناحية، لدينا "الثقافة المعاشة" التقليدية في ثلاثينات القرن العشرين. ومن ناحية أخرى، لدينا التقهقر الثقافي في خمسينات ذلك القرن. وفي الحقيقة أن هوغارتt يدرك أنه خلال فترة كتابته الكتاب "فإن الحنين للماضي كان يلوّن المادة مقدماً: وقد فعلت ما أستطيع لإزالة تأثيراتها" (1990:17). كما أنه يدرك أيضاً أن التقسيم الذي قام به بين "الأقدم" و "الجديد"، يقلل من قيمة مقدار الاستمرار بين الاثنين. وتجب أيضا ملاحظة أن دليله على "الأقدم" يعتمد، ليس فقط على "استحضار بعض التقاليد الرعوية المخفية بضبابية للإعتداء على الحاضر، [ولكن] وإلى حد كبير على ذكريات طفولتي قبل حوالي عشرين سنة" (23، 24). ودليله على التقهقر الثقافي ممثلاً بالثقافة الشعبية لخمسينات القرن العشرين، هي مادة تم جمعها أثناء العمل كمحاضر جامعي وباحث. وباختصار، فإن "الأقدم" مبني على الخبرة الشخصية، أما "الجديد" فعلى البحث الأكاديمي. وهذا تمييز هام ويوفر المعلومات.

ومن الجدير بالذكر أيضا ملاحظة شيء عن مشروع هوغارت والذي غالباً ما يُساء فَهمُه. فما هاجمه ليس التقهقر "الأخلاقي" لدى الطبقة العاملة على هذا النحو، ولكن ما يعتبره تراجعاً في "الجدية الأخلاقية" في الثقافة المقدمة للطبقة العاملة. وهو يكرر في عدة مناسبات ثقته في قدرة الطبقة العاملة على مقاومة العديد من تلاعبات الثقافة الجماهيرية: "إن هذه ببساطة ليست قوة مقاومة سلبية، ولكنها شيء ايجابي، وإن كانت غير بليغة.

إن لدى الطبقة العاملة قدرة طبيعية قوية على البقاء في وجه التغيير بالتكيف أو التمثل مع ما تريده في الجديد وتجاهل ما عداه" (32). وتنبع ثقته من إيمانه من أن استجابتهم للثقافة الجماهيرية هي دوماً جزئية: "ومع جزء كبير منهم فإنهم فقط "ليسوا هناك"، فهم يعيشون في مكان آخر، يعيشون بشكل حدسي، وبالعادة، وكلامياً، يستنبطون من الأساطير، والأقوال المأثورة، والطقوس. وهذا ينقذهم من بعض أسوأ الاثار" (33).

ووفقا لهوغارت،

> إن الناس من الطبقة العاملة، وبصورة تقليدية أو على الأقل لعدة أجيال، قد اعتبروا الفن باعتباره مهرباً، كشيء يُستمتع به ، ولكن لا يُفترض أن له علاقة كبيرة بموضوع الحياة اليومية. الفن هو هامشي، "متعة" ... "الحياة الحقيقية تستمر في مكان آخر ... الفن هو بالنسبة لك كي تستخدمه" (238).

(p 39) وهو يصف تقدير الجمال لدى الطبقة العاملة على أنه "اهتمام مبالغ فيه في التفاصيل الدقيقة" للحياة اليومية؛ اهتمام عميق في ما هو معروف بالفعل، تذوق للثقافة التي "تُظهر" أكثر منه في تلك التي "تستكشف". ولهذا فإن المستهلك من الطبقة العاملة، حسب هوغارت ، لا يبحث عن "مهرب من الحياة العادية" ولكن عن استشرائها (قوتها)، في الإيمان المتجسد " أن الحياة العادية في جوهرها مثيرة للاهتمام (120). وقد قيل أن الترفيه الجماهيري الجيد لخمسينات القرن العشرين يقوض هذه الجمالية:

> معظم الترفيهات الجماهيرية هي في النهاية ما وصفها دي. اتش. لورنس D.H. Lawrence بأنها "معادية للحياة". إنها مليئة باللمعان الفاسد، بالاستهواء غير اللائق والتهرب الأخلاقي ... إنها لا تعطي شيئاً يمكن أن يمسك العقل او القلب. إنها تساعد على الجفاف التدريجي لما هو أكثر إيجابية؛ والأكثر ملاءة، والأكثر تعاونا من أنواع الترفيه، والتي يكسب فيها المرء الكثير بإعطاء الكثير (340).

والأمر ليس فقط أن مسرات الترفيه الجماهيري هي "غير مسؤولة"، و "منتدبة" (المرجع نفسه) إنها أيضاً تدمر النسيج بعينه لثقافة الطبقة العاملة الأقدم، والأكثر صحة. وهو مصرّ على أنه [في خمسينات القرن العشرين]:

> إننا نتحرك نحو خلق ثقافة جماهيرية، حيث ان بقايا على الأقل ما كان في أجزاء منها من الثقافة الحضرية "للشعب" قد تم تدميره؛ وإن الثقافة الجماهيرية الجديدة هي في بعض الطرق الهامة أقل صحة من الثقافة الفجة التي غالباً ما تحل محلها (24).

وهو يدعي أن ثقافة الطبقة العاملة لثلاثينات القرن العشرين تُعَبّر عما يدعوه "الحياة الغنية الكاملة"؛ المميزة بشعور قوي بالمجتمع. وهذه ثقافة هي في مجملها مصنوعة من قبل الشعب. وهنا مثال جيد معروف إلى حد كبير عما يعنيه – وصفه ليوم تقليدي على شاطئ البحر:

> تسير العربات "charas" متدحرجة عبر الأراضي البور* moors إلى البحر، مارة بالمنازل على الطريق التي ترفع انوفها نحو مجموعات الحافلات إلى واحدة يعرف السائق أن لديها قهوة وبسكويت أو ربما إفطار كامل من البيض والبيكون (اللحم المقدد). وبعدها إلى وجبة الغذاء الكبيرة عند الوصول، وبعد ذلك: الانتشار على شكل مروحة في مجموعات. ولكن نادراً ما يبتعد الواحد منهم عن الآخر، لأنهم يعرفون جزءهم من البلدة وقطعتهم من الشاطىء، حيث يشعرون وكأنهم في بيوتهم ... ثم يقومون بمشية لطيفة أمام الدكاكين؛ وربما يتناولون مشروباً، أو يجلسون على الكراسي الطويلة يأكلون الايس كريم (البوظة)، أو يرشفون شراب النعناع؛ والكثير جداً من الضحك – على السيدة جونسون المصرة على التجذيف وفستانها مدسوس في سروالها، وعلى السيدة هندرسون وهي تتظاهر بانها "تفر" من مراقب الكراسي الطويلة، أو في الصف أمام حمام السيدات. ثم هناك شراء الهدايا للعائلة، ثم [وجبةكبيرة]مع اللحم بعد الظهر ، ثم رحلة العودة مع وقفة لتناول المشروب على الطريق. وإذا كان الرجال هناك، وبالتأكيد إذا كانت هذه نزهة للرجال، فسيكون هناك العديد من الوقفات، وصندوق أو اثنين من الجعة في الخلف لتناولها أثناء السير. وفي وسط الأرض البور فإن مجموعات الرجال جميعها تتعثر بها، مع الكثير من المزاج الخشن والنكات الصاخبة حول قدرة المثانة. والسائق يعرف تماماً ما هو المتوقع منه وهو يقود مجتمعه الدافئ، الذابل، المغني، عائداً إلى البلدة(40 p) لأنه سيناول بدوره إكرامية كبيرة، يتم جمعها أثناء السير في الأميال القليلة الأخيرة من شوارع البلدة (147-148).

---

* **moors** في بريطانيا تعني الأرض المرتفعة الوعرة غير المزروعة. **[المترجمان]**

إن هـذه هـي ثقافـة شـعبية والتي هـي مجتمعيـة ومـن صـنع الـذات. ويمكـن انتقـاد هوغـارت Hoggart لرومانسيته، ولكن يجب أن نعترف هنا، أن في الطاقة الطوبائية للمقطع [السابق]، هناك مثال على نضال هوغارت Hoggart لتأسيس تمييز فاعل يميز بين ثقافة "الشعب" و"عالم حيث تصنع فيه الأشياء للشعب" (151). ويتألف النصف الأول من كتاب استخدامات محو الأمية Uses of Literacy في غالبيته من أمثلة على الترفيه المجتمعي والمصنوع ذاتيا. والتحليل في الغالب متقدم إلى درجة كبيرة على الليفيزية Leavisism . فمثلاً، هو يدافع عن تقدير الطبقة العاملة للأغنية الشعبية ضد العداء الرافض لتوق سيسيل شارب Cecil Sharp (الليفيزي Leavisism) إلى "نقاء" موسيقى الشعب (انظر ستوري2003)، بعبارات سرعان ما ستصبح مركزية لمشروع الدراسات الثقافية. وهو يقول: إن الأغاني تنجح فقط "ودون اعتبار إلى كم يذيعها Tin Pan Alley**، إذا تم تقديمها لتلبي المتطلبات العاطفية لجمهورها الشعبي" (159). وكما يقول عن الافتراض الشعبي بعد انتهاء الحفلة After the Ball is Over" فإنهم أخذوها وفق شروطهم، ولهذا فهي ليست لهم شيئا ضعيفاً كما كان يمكن أن تكون" (162).

وفكرة أن الجمهور يمتلك لغاياته الشخصية – وحسب شروطه الشخصية – السلع التي تقدمها له صناعة الثقافة هي فكرة لم يتم استقصاؤها أبداً. ولكن الفكرة هناك، عند هوغارتt، مشيرة مرة أخرى إلى البلاغة الأقل استغلالاً لأجزاء من "استخدامات محو الأمية" والمرفوضة غالباً على أنها شبه سيرة ذاتية، غير أكاديمية، وحنينه إلى الماضي. والضعف الحقيقي في الكتاب هو في عدم قدرته على التقدم برؤى من معالجته للثقافة الشعبية في ثلاثينات القرن الماضي إلى معالجته لما يسمى الثقافة الجماهيرية للخمسينات. ولو أن ذلك كان قد تم، لكان، على سبيل المثال، قد تبين بسرعة كم هي غير صحيحة بالكامل العناوين الوصفية المتناقضة، "الحياة الغنية المليئة"، و "دعوات إلى عالم غزل البنات". ومن الجديد بالملاحظة عند هذه النقطة أنه ليس من الضروري القول أن صورة هوغارت لثلاثينات القرن العشرين كانت رومانسيته من أجل البرهنة على أن صورته لخمسينات القرن ذاك هي تفاؤلية ومبالغ فيها؛ فليس هناك حاجة لبرهنة انه كان مخطئا حول الثلاثينات، كما يبدو أن بعض النقاد يظنون، من أجل إثبات أنه مخطئ بشأن الخمسينات.فمن الممكن أن يكون مصيباً حول الثلاثينات في حين أنه مخطئ بشأن الخمسينات وشأنه شأن العديد من المفكرين الذين اصولهم من الطبقة العاملة، فإنه ربما يكون عرضة لأن لا يقرن بين تجربته الشخصية كفرد من الطبقة العاملة مقابل التعالي الحقيقي والمتخيل لرفاقه الجدد من الطبقة المتوسطة: "إنني أعرف ان الطبقة العاملة المعاصرة تبعث على الأسى، ولكن طبقتي كانت مختلفة". ورغم أنني لا أرغب في التأكيد كثيراً على هذا الدافع، إلا أنه يلقى بعض الدعم من ويليامز Williams (1957) في مراجعته لكتاب "استخدامات محو الأمية"؛ عندما علّق على رواية "هوغارت المحظوظ" لفتى المنحة الدراسية والتي كما يلاحظ ويليامز "أعتقد أنه تم تلقيها من قبل القراء بصورة جيدة (ولماذا لا؟ إنها إلى حد كبير ما يريدون سماعه، والآن يقولها فتى المنحة الدراسية الفِعلي" (7--426). ومرة أخرى، في مناقشة "الحلفاء الغريبون"

التي غالباً ما جذبتها المجموعات المسيطرة، فإن ويليامز Williams (1965) يقدم نقطة مماثلة، وان كانت أكثر عمومية:

في عصرنا نحن لدينا طبقة جديدة من نفس النوع: الشبان من الرجال والنساء الذين استفادوا من توسيع التعليم العام والذين، وبأعداد مفاجئة، تمثلوا بالعالم الذي أُدخِلوا(41 p) إليه، وهم يقضون الكثير من وقتهم في التصفيق لأقرانهم الجدد، مفسرين وموثقين الابتذال الميئوس منه للناس الذين تركوهم: والشيء الوحيد الضروري الآن، هو إضعاف الاعتقاد في الإمكانية العملية لمزيد من توسعة التعليم (8--377) .

وعندما تحول هوغارت ، في الجزء الثاني من دراسته، لتناول "بعض ملامح الحياة المعاصرة" (169)، فإن جانب صنع الذات لثقافة الطبقة العاملة قد أُخفيَ من المنظر تقريباً. فالتقدير الشعبي للجمال، وهو مهم لفهم السرور المعروض للطبقة العاملة في ثلاثينات القرن العشرين، قد تم نسيانه الآن في خضم الاندفاع لإدانة الثقافة الشعبية لخمسينات ذلك القرن. ونجاح المسلسلات القصصية الخفيفة soap opera على الراديو مع نساء الطبقة العاملة ... سببه هو اكتمالية انتباهها ... لتقديمها بصورة مستدامة مثيرة للإعجاب لما هو عادي وغير ملحوظ تماماً (181). وقد تم تكرار هذا في الرسوم الكرتونية (الكاريكاتيرية) في الصحف عن شخصيات مثل "الرجل الصغير" القلق لعدة أيام متتالية حول فرص ابنته في منافسات الطبخ في المدرسة ... وهي ممارسة يومية في مطمطة ما هو غير مهم ويكاد لا يذكر (المرجع نفسه ibid).

ما الذي حدث للدلالة الذاتية لكل يوم؟ بدلاً من الحديث عن الجمالية الشعبية، نحن مدعوون إلى جولة على السلطة الاستغلالية للصناعات الثقافية. والثقافة الشعبية لخمسينات القرن العشرين، كما يصفها هوغارت ، لم تعد توفر احتمال الحياة الغنية المليئة، فكل شيء الآن ضعيف جداً وغير مشوق. لقد نمت قوة "ثقافة تجارية" لا هوادة فيها في الهجوم على القديم (الثقافة التقليدية للطبقة العاملة) باسم الثقافة الجماهيرية الجديدة، "البربرية [الغريبة] اللامعة" (193). هذا عالم "إن كنت فيه أنت من الموضة القديمة، فأنت مدان" (192). وهذا شرط يكون أمامه الصغار على وجه الخصوص ضعافاً. فهؤلاء "البرابرة [الغرباء] في أرض العجائب" (193) يطلبون المزيد ويُعطون المزيد" مما نال، أو توقع أن ينال، آباؤهم وأجدادهم. ولكن مثل هذه المتعة الطائشة المفترضة، المغذاة بطعام ضعيف غير مشوق، تقود فقط إلى إفراط ينهك القوى.

"قضاء الوقت الممتع" قد يكون قد جُعل ليظهر مهماً لتجاوز كل ما سواه تقريباً من مطالب؛ ومع ذلك فعند السماح بالقيام بذلك، فإن قضاء الوقت الممتع يصبح إلى حد كبير مسألة روتينية. والحجة الأقوى ضد الترفيهات الجماهيرية الحديثة ليس في أنها تحط من الذوق – قد يكون الحط من الذوق حياً وفاعلاً – ولكن في أنها تبالغ في إثارته، وفي آخر الأمر تَغُمّه، وأخيراً تقتله ... وهي تقتله

في العصب، ومع ذلك هي تشوش جمهورها وتقنعه إلى درجة أن هذا الجمهور يصبح غير قادر تماماً تقريباً على رفع بصره وقول "ولكن هذه الكعكة في الحقيقة مصنوعة من نشارة الخشب" -7-196) .

ورغم أنه (في أواخر خمسينات القرن العشرين) لم يتم الوصول بعد إلى تلك المرحلة، إلا أن كل الدلائل، حسب هوغارت ، تشير إلى أن هذه هي الطريقة التي يسير فيها العالم. ولكن حتى في "عالم غزل البنات" هذا (206)، لا زالت هناك بعض العلامات على المقاومة. فعلى سبيل المثال، رغم أن الثقافة الجماهيرية قد تنتج أغانٍ شعبية فظيعة

فليس على الناس أن يغنوا أو أن يستمعوا إلى هذه الأغنيات، والكثير منهم لا يفعل ذلك: ومن يفعل ذلك غالباً ما يجعل تلك الأغنيات أفضل مما عليه حقيقة، وغالباً ما يقرؤها الناس بطريقتهم الخاصة. وهكذا فحتى هناك هم اقل تأثيراً مما يبدو أن مشترياتها تشير إليه .(231)

(42 p) ومرة أخرى، فإن هذا يذكرنا بأن هدف هوغارت هو (في الغالب) منتجو السلع التي تصنع منها الثقافة الشعبية وليس أولئك الذين يُحوّلون (أو لا يُحوّلون) تلك السلع إلى ثقافة شعبية. ورغم أنه يعطى عدة أمثلة على "برهان" التقهقر الثقافي، فإن القصة الشعبية هي، كما يمكن أن يناقش، مثاله الرئيسي على التقهقر. وهو يقارن قطعة من الكتابة المعاصرة (والحقيقة انها محاكاة كتبها بنفسه) مع مقتطف من "ايست لين East Lynne"*[2] ومقتطف من ادم بيد Adam Bede**[3]. وهو يخلص إلى أنه بالمقارنة فإن المقتطفات المعاصرة هي هزيلة وغير مشوقة: "القليل من الحليب المعلب والماء والذي يقي وخزات الجوع الايجابي ولكنه يفشل في ان يحقق رضا تناول وجبة مشبعة بقوة". ولو نحينا جانباً حقيقة ان المقتطف المعاصر هو محاكاة (كما هي جميع أمثلته المعاصرة)، فإن هوغارت يجادل في أن سبب دونيتها هو حقيقة أنها تفتقر "للنبرة الأخلاقية" (236) الموجودة في المقتطفين الآخرين. وقد يكون هذا صحيحاً، ولكن ما هو هام أيضاً هي الطريقة التي يمتلئ بها المقتطفان الآخران بالنبرة الأخلاقية في معنى محدد تماماً: إنهما يحاولان إخبار القارئ ماذا يفكر؛ وهما، كما يقرّ هو نفسه ،"خطابيان" (235).

والمقتطف المعاصر هو بالمثل هزيل في معنى محدد تماماً: إنه لا يخبر القارئ ماذا يفكر. ولهذا، ورغم احتمال وجود أرضيات مختلفة نرغب بموجبها أن نرتب المقتطفات الثلاثة، ونضع Adam Bede في القمة، والمقتطف المعاصر في القاع، فإن "النبرة الأخلاقية" (بمعنى أن القصة تخبر الناس ماذا يفكرون به) تبدو وكأنها تقودنا إلى لا مكان إلا للخلف، إلى القناعات الزائفة لليفيزية Leavisism . وعلاوة على ذلك، فإننا نستطيع بسهولة أن نعكس الحكم: يمكن تثمين المقتطف المعاصر لمزاياه الناقصة والاستجوابية؛ وهي تدعونا إلى أن نفكر

---

[2] * *East Lynne*هي رواية عاطفية كتبتها عام 1861 إلين وودEllen Wood . وكانت من أكثر الكتب مبيعا في العصر الفيكتوري(المترجمان)

[3] ** آدم بيد*Adam Bede* ، أول رواية كتبتها ماري آن إيفانز ،. تم نشرها بالاسم المستعار جورج إليوت في عام 1859، (المترجمان)

بعدم التفكير لأنفسنا؛ وهذا لا يمكن استبعاده باعتباره غياباً للفكر (أو "النبرة الأخلاقية" لتلك الغاية)، ولكن كغياب مليء بالحضور المحتمل، والذي يُطلب من القارئ أن ينتجه بفاعلية.

وأحد الدلالات المدهشة المفترضة للرحلة في عالم غزل البنات هو الزائر المعتاد إلى حانات و مِلْك بار Milk bars الجديدة، "فتى صندوق الاسطوانات juke box boy" (247) – تعبيره عن الفتى تيدي Teddy boy. وحانات مِلْك بار نفسها هي أعراض: إنها "تعبر حالاً، في قباحة حليتهم الرخيصة العصرانية، وبهرجتهم الصارخة، عن انهيار كامل للجمالية. (المرجع نفسه). والرواد هم غالباً من "الفتيان بين الخامسة عشرة والعشرين ببذلات متجعدة، وربطات عنق عليها صور، وترهل أمريكي" (248). وسببهم الرئيسي للوجود هناك هو "وضع قطعة نقود نحاسية وراء قطعة في جهاز الاسطوانات الميكانيكي" (المرجع نفسه). وتشغّل الاسطوانات بصوت عالٍ: "تترك الموسيقى تدوّي بحيث يكون الضجيج كافياً لملء قاعة رقص كبيرة الحجم" (المرجع نفسه). ومع استماعهم للموسيقى " يتمايل الشبان بأحد كتفيهم أو يحملقون، بيأس مثل همفري بوغارت Humphrey Bogart عبر الكراسي الأنبوبية" (المرجع نفسه).

> ومقارنة حتى بالبار (الحانة) عند زاوية الشارع، فإن كل هذا شكل هزيل وشاحب من الانغماس في الملذات،نوع من العفن الجاف الروحي وسط رائحة الحليب المغلي. والعديد من الزبائن – ملابسهم، قصات شعرهم، تعبيرات وجوههم – كلها تعبر عن أنهم يعيشون إلى حد كبير في عالم أسطوري مقرون ببضعة من العناصر البسيطة التي يعتبرونها أنها للحياة الأمريكية" (المرجع نفسه).

ووفقاً لهوغارت ،

> (P 43) إنهم مجموعة مثيرة للاكتئاب ...وربما أن معظمهم أقل ذكاء من المتوسط [لشبان الطبقة العاملة]، وهم بالتالي حتى أكثر عرضة من الآخرين للاتجاهات الجماهيرية المنهكة لهذا الوقت ... ليس لديهم أية مسؤوليات، ولديهم القليل من الشعور بالمسؤولية نحو أنفسهم، أو نحو الآخرين 248-9).

ورغم "أنهم غير نموذجيين" إلا أنهم يُشكّلون علامة شؤم على الأشياء القادمة:

> هذه هي الشخصيات التي تتجه بعض القوى المعاصرة الهامة إلى خلقها، العباد المدجنون عديمو الاتجاه لطبقة عقلها الآلة ... العاكفون على الملذات لإيمانهم بأنها الخير الأوحد ولكنهم الغرباء (البرابرة) السلبيون الذين يركبون حافلة بقوة خمسين حصاناً مقابل ثلاثة بنسات ليشاهدوا مقابل جنيه وثمانية بنسات فيلماً كلّف خمسة ملايين دولار، إن هذا الشخص ليس ببساطة نشازاً اجتماعياً؛ إنه نذير الشؤم (250).

إن فتى صندوق الاسطوانات يحمل بصورة فيها دلالة التنبؤ بمجتمع أحيل فيه الجزء الأكبر من الناس إلى حالة من السلبية المتلقية بكل طاعة، والمسمرّة عيونها إلى أجهزة التلفزيون، وصور الممثلات المشهورات المعلقة على الجدران، وشاشات السينما" (316).

وعلى اية حال، فإن هوغارت لا يقنط تماماً من مسيرة الثقافة الجماهيرية. فهو يعلم، على سبيل المثال، أن الطبقة العاملة "لا تعيش حياة يمكن تخيل أنها فقيرة إلى الدرجة التي توحي بها مجرد قراءة أدبها (324). فالثقافة المجتمعية القديمة وصانعة نفسها بنفسها ما زالت موجودة في طرق الطبقة العاملة في الحديث، وفي نوادي "الرجال العاملين"، وأساليب الغناء، وفرق موسيقى النحاسيات، والأنواع القديمة من المجلات، وألعاب المجموعات المحدودة مثل الدارتز darts [لوحة السهام] والدومينو (المرجع نفسه). وأكثر من ذلك، فإنه يثق بان "مصادرهم الأخلاقية الكثيرة" (325). ستتيح لهم، وستشجعهم، على الاستمرار في تكييف السلع والممارسات السلعية للصناعات الثقافية إلى أغراضهم الخاصة. وباختصار، إنهم أقل عرضة إلى حد كبير من أن يتأثروا كما كان ممكنا أن يكونوا.:

والسؤال، بالطبع، هو إلى أي مدى سيدوم هذا المخزون من رأس المال الأخلاقي، وفيما إذا كان قد تم تجديده" (المرجع نفسه) . ومن أجل كل تفاؤله الحذر هذا، فإنه يُحذّر من أنه (شكل من الانغماس الذاتي الديمقراطي لزيادة تأكيد هذه "المرونة" في وجه "الضغوط الخطرة المتزايدة (330) للثقافة الجماهيرية بكل تقويضها للمجتمع الحقيقي بالمزيد من "الدعوة الجوفاء ... للمشاركة في نوع من الصداقة" (340). وخوفه الجوهري هو أن "التجارة التنافسية" (343) قد يكون فيها تصاميم شمولية:

> مكبوحة الآن من تأكيد "تدهور" الجماهير اقتصادياً ... فإن التجارة التنافسية ... تصبح شكلاً جديداً وأكثر قوة للخضوع؛ ويَعِدُ هذا الخضوع بان يكون أكثر قوة من القديم لأن سلاسل التبعية الثقافية هي أكثر سهولة لأن تُلبس وأكثر قسوة لأن تضرب من سلاسل التبعية الاقتصادية (243-4).

إن مقاربة هوغارت للثقافة الشعبية فيها الكثير من القواسم المشتركة مع مقاربة اللفيزية Leavisism (وأكثر ما يمكن ملاحظة هذا هو في تحليل الثقافة الشعبية في الجزء الثاني من الكتاب)؛ فكلاهما يتعامل مع فكرة التقهقر الثقافي، وكلاهما يرى التمييز في التعليم كوسيلة لمقاومة الجذب المسيطر للثقافة الجماهيرية. ومع ذلك، فإن ما يجعل منهاجه مختلفاً عن الليفيزية هو انشغاله التفصيلي، وقبل كل شيء، بالتزامه الواضح نحو ثقافة الطبقة العاملة.

(44 p) وابتعاده عن الليفيزية هو أكثر وضوحاً في محتويات معارضته الثقافية "ماضٍ جيد/ حاضر سيء": فبدلاً من المجتمع العضوي للقرن السابع عشر، فإن "ماضيه الجيد" هو ثقافة الطبقة العاملة لثلاثينيات

القرن العشرين. وما يحتفل به هوغارت من الثلاثينات هو وبشكل ملحوظ، الثقافة بعينها التي تسلح الليفيزيون لمقاومتها. وهذا وحده يجعل من نهجه نقداً مبطناً، وتقدما أكاديمياً، على الليفيزية . ولكن، وكما يبين هول Hall (1980b)، ورغم أن هوغارت "رفض العديد من أحكام إف. آر. ليفيز الثقافية المحكمة"، فإنه، مع ذلك، في استعماله للمنهاج الأدبي لليفيزية ، تابع "تقليداً" في حين أنه في التطبيق بحث عن تغييره (18).

- **ريموند ويليامز: تحليل "الثقافة"**

Raymond Williams: The Analysis of Culture

لقد كان تأثير ريموند ويليامزعلى الدراسات الثقافية ضخماً. ومدى أعماله وحده هائل. ولقد قدم إسهامات هامة لفهمنا للنظرية الثقافية، والتاريخ الثقافي، والتلفزيون، والصحافة، والإذاعة، والإعلان. وببليوغرافيا الن اوكونر Alan O'Cnoor (1989) لأعمال ويليامز المنشورة تشغل تسعاً وثلاثين صفحة. وإسهاماته أكثر ما تكون روعة عندما ينظر المرء إلى أصوله في الطبقة العاملة في ويلز (كان أبوه عامل إشارة في السكك الحديدية)، وكأكاديمي كان أستاذا للدراما في جامعة كيمبردج. وسنُعلّق فقط في هذا القسم على مساهمته في تأسيس المذهب الثقافي وما تساهم به في دراسة الثقافة الشعبية.

يحدد ويليامز (2009) في "تحليل الثقافة The Analysis of culture" ثلاث فئات عامة في تعريف "الثقافة" (32). أولاً، هناك [الفئة] "المثالية" حيث تكون الثقافة حالة أو عملية للتمام الإنساني، بعبارات "القيم المطلقة أو العالمية" (المرجع نفسه). وباستخدام هذا التعريف، فإن دور التحليل الثقافي "هو في جوهره اكتشاف القيم التي يمكن رؤيتها في الحياة والأعمال تشكل نظاماً سرمدياً، أو اكتساب مرجع دائم للحالة الإنسانية العالمية" (المرجع نفسه).

وهذا هو التعريف الموروث من ارنولد والذي استخدمته الليفيزية Leavisism : وهو ما دعاه في كتاب "الثقافة والمجتمع Culture and Society" الثقافة "كمعلمة الاستئناف الإنساني النهائية التي تقام فوق عمليات الأحكام الاجتماعية العملية، ومع ذلك تقدم نفسها كخيار مسكّن وجامعٍ لشعثها" (ويليامز Williams, 1963: 17).

ثانيا، هناك السجل "الوثائقي": النصوص والممارسات الباقية من ثقافة ما. وفي هذا التعريف "الثقافة هي كتلة أو مجموعة الأعمال الفكرية والتخيلية، والتي سجلت فيها بطريقة متنوعة مفصلة، الأفكار والتجارب الإنسانية" (ويليامز Williams، 2009: المرجع نفسه). والهدف من التحليل الثقافي، باستخدام هذا التعريف هو هدف من التقييم النقدي. ويمكن أن يأخذ هذا شكل تحليل مشابها لذلك الذي تم تبنيه فيما يتعلق

بالتعريف "المثالي"؛ عمل من الغربلة النقدية حتى اكتشاف ما يدعوه ارنولد "أفضل ما تم التفكير به وقوله" (انظر الفصل الثاني). كما أنه قد ينطوي على ممارسةٍ أقل فعالية: الثقافي كهدف نقدي وتقييمي للوصف التفسيري (الدراسات الأدبية هي المثال الواضح على هذه الممارسة). وأخيراً، فإنها قد تنطوي أيضاً على وظيفة تقييميه أكثر تاريخية وأقل أدبية: فعل قراءة نقدية لقياس أهميتها "كوثيقة تاريخية" (الدراسات التاريخية هي المثال الواضح على هذه الممارسة).

(p 45) ثالثا، هناك التعريف "الاجتماعي" للثقافة، وفيه الثقافة هي وصف لطريقة معينة في الحياة" (المرجع نفسه). والتعريف "الاجتماعي" للثقافة عليه المعوّل في تأسيس المذهب الثقافي. ويقدم هذا التعريف ثلاث طرق جديدة للتفكير في الثقافة. أولاً، الوضع "الانثروبولوجي" الذي يرى الثقافة كوصف لطريقة محددة من الحياة؛ وثانياً، الافتراض أن الثقافة "تعبر عن معانٍ وقيم محددةً (المرجع نفسه)؛ وثالثا، الإدِّعاء بأن عمل التحليل الثقافي يجب أن يكون "توضيح المعاني والقيم، الضمنية والصريحة، لطريقة محددة من الحياة، ثقافة محددة (المرجع نفسه).

وويليامز مدرك أن نوع التحليل الذي يطلبه التعريف "الاجتماعي" للثقافة غالباً ما "سيشمل تحليل العناصر في طريقة الحياة والتي هي لاتّباع التعريفين الآخرين ليست ثقافة قطعياً" (32). وعلاوة على ذلك، ففي حين أن مثل هذا التعريف قد لا يزال يشغّل طرق تقييم النوع "المثالي" والنوع "الوثائقي" فإنه أيضا

> سيمتد إلى التأكيد الذي يتم ، من دراسة معانٍ وقيم محددة، ولا يبحث كثيراً عن مقارنة هذه، كطريقة لتأسيس ميزان، ولكن من دراسة طرق تغيرها، لاكتشاف "قوانين" أو "اتجاهات" عامة محددة يمكن بواسطتها أن يُفهم التطور الثقافي ككل بصورة أفضل (32-3).

وإذا أُخذت معاً، فإن النقاط الثلاث المركزة في التعريف: "الاجتماعي" للثقافة – الثقافة كطريقة محددة للحياة، والثقافة كتعبير عن طريقة محددة للحياة، والتحليل الثقافي كمنهاج لاعادة تشكيل طريقة محددة للحياة – فإنها تشكل كلاً من المنظور العام، والإجراءات الأساسية للمذهب الثقافي. ولكن ويليامز ، على أي حال، غير راغب في أن يزيل من التحليل أياً من الطرق الثلاثة لفهم الثقافة: "هناك إشارة هامة في كل منها ... وإذا كان الأمر هكذا، فإن العلاقات بينها هي التي يجب أن تسترعي انتباهنا" (33). وهو يصف أي تعريف لا يتضمن التعريفين الآخرين بأنه "غير صحيح" و "غير مقبول": مهما كانت الصعوبة التي تبدو في الممارسة، فعلينا محاولة رؤية العملية ككل، وأن نربط دراساتنا المحددة، إن لم يكن صراحة فعلى الأقل في الإشارة الأخيرة، بالتنظيم الفعلي والمعقّد" (34). وكما يوضح،:

> من ثمّ سأعرّف نظرية الثقافة كدراسة للعلاقات بين العناصر في طريقة كاملة للحياة. وتحليل الثقافة هو محاولة اكتشاف طبيعة المنظمة التي هي مركّب هذه العلاقات. وتحليل أعمال معينة أو

مؤسسات هي، في هذا السياق، تحليل لنوعها الأساسي من التنظيم، العلاقات التي تجسدها الأعمال أو المؤسسات كجزء من ا لمنظمة ككل (35).

وفي تناول "التنظيم المعقد " للثقافة كطريقة محددة للحياة، فإن الغرض من التحليل الثقافي هو دوماً فهم ما الذي تعبر عنه الثقافة؛ "التجربة الفعلية التي عاشت فيها الثقافة"؛ "العناصر المشتركة الهامة"؛ "مجتمع تجربة معين" (36). وباختصار، إعادة تشكيل ما يدعوه ويليامز "بنية الشعور structure of feeling" (المرجع نفسه). وهو يعني ببنية الشعور القيم المشتركة لمجموعة معينة، أو طبقة، أو مجتمع. ويستخدم المصطلح لوصف بنية متمددة هي تقاطع بين لاوعي ثقافي جمعي وفكرة أيديولوجية. فعلى سبيل المثال، هو يستخدم المصطلح لوصف الطريقة التي استخدمت فيها العديد من روايات القرن التاسع عشر (46 p "الحلول السحرية" لسد الفجوّة في ذلك المجتمع بين "الأخلاق والتجربة".

وهو يضرب أمثلة عن كيف انعتق رجال ونساء من زواج لا حب فيه كنتيجة للموت، أو الجنون، المناسب للشريك الاخر؛ والإرث الذي يظهر فجأة للتغلب على النكسات في الثروة؛ أو الأشرار الذين يضيعون في الإمبراطورية، أو الفقراء الذين يعودون من الإمبراطورية حاملين ثروات كبيرة؛ أو أن أولئك الذين لم تتحقق آمالهم من خلال الترتيبات الاجتماعية السائدة يوضعون على مركب ليحققوا أحلامهم في مكان آخر. كل هذه (وأكثر منها) يتم تقديمها كأمثلة على البنية المشتركة للشعور، الحلول الواعية (المقصودة) واللاواعية (غير المقصودة) في النصوص القصصية لتناقضات مجتمع القرن التاسع عشر. إن هدف التحليل الثقافي هو قراءة بنية الشعور من خلال السجل الوثائقي" من القصائد إلى الأبنية إلى موضات الملابس" (37).وكما يوضح تماماً:

إن ما نبحث عنه دوما هو الحياة الفعلية التي وجدت المنظمة بكاملها للتعبير عنها. إن أهمية الثقافة الوثائقية هي، أكثر وضوحاً من أي شيء آخر، إنها تعبر لنا عن تلك الحياة بتعابير مباشرة عندما يكون الشهود الأحياء صامتين (المرجع نفسه).

ويتعقد الوضع بحقيقة أن الثقافة توجد دائما على ثلاثة مستويات:

علينا ان نميز ثلاثة مستويات للثقافة، حتى في أكثر تعريفاتها عمومية. فهناك **الثقافة المعاشة** لوقت ومكان معينين، والتي يمكن الوصول إليها بشكل كامل فقط من قبل أولئك الذين يعيشون في ذلك الوقت والمكان. وهناك **الثقافة المسجلة**، من كل نوع، من الفنون إلى أكثر الحقائق اليومية: ثقافة الفترة. وهناك أيضاً، وكعامل يربط الثقافة المعاشة بثقافات الفترة، **ثقافة التقاليد الانتقائية** (37).

والثقافة المعاشة هي الثقافة التي يعيشها الناس ويواجهونها في وجودهم من يوم إلى يوم في مكان معين وفي لحظة معينة من الزمن؛ والأشخاص الوحيدون الذين يستطيعون الوصول الكامل لهذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوا فعليا بنيتها من الشعور. وحالما تنتهي اللحظة التاريخية فإن بنية الشعور تبدأ بالتشظي. والتحليل الثقافي يمكنه الوصول فقط من خلال السجل الوثائقي للثقافة. "ولكن السجل الوثائقي نفسه يتشظى تحت عمليات "التقاليد الانتقائية" (المرجع نفسه). وما بين الثقافة المعاشة و بين إعادة تشكيلها في التحليل الثقافي، من الواضح أن الكثير من التفاصيل تضيع. فمثلاً، وكما يوضح ويليامز ، لا يستطيع أحد الإدِّعاء بأنه قرأ جميع روايات القرن التاسع عشر. و بدلاً من ذلك، فإن ما لدينا هو المتخصص الذي يستطيع الإدِّعاء أنه ربما قرأ عدة مئات؛ والأكاديمي الذي قرأ أقل من ذلك؛ والقارئ المتعلم، الذي قرأ أقل من هذا مرة أخرى. وهذه العملية الانتقائية بصورة واضحة لا تمنع المجموعات الثلاث من القراء تقاسم الشعور بطبيعة رواية القرن التاسع عشر. ووويليامز على دراية بالطبع أنه لا يوجد قارئ لروايات القرن التاسع عشر الذي قرأها حقيقة جميعها. ونقطته، على أي حال، هي أن قارئ القرن التاسع عشر "لديه شيء ... لا يستطيع قارئ متأخر استرجاعه بالكامل: الشعور بالحياة التي كتبت الروايات فيه، والذي نقترب منه الآن من خلال انتقائنا" (38). وبالنسبة لويليامز ، فإنه من المهم جداً أن نفهم انتقائية التقاليد الثقافية. فهي دوما (لا محالة) تنتج سجلاً ثقافياً، تقليداً ثقافياً،
(47 p) مميزاً "برفض مجالات معبرة عما كان يوماً ثقافة حية" (38). وعلاوة على ذلك، وكما يوضح في "الثقافة والمجتمع Cultural and Society"، "سيكون هناك دوماً ميل لعملية الانتقاء هذه ان تكون مرتبطة، وحتى محكومة، بمصالح الطبقة التي هي المهيمنة" (1963: 313):

> داخل مجتمع معين، فإن الانتقاء يكون محكوماً بعدة أنواع من المصالح الخاصة، بما في ذلك مصالح الطبقة. وتماماً كما أن الحالة الاجتماعية الفعلية ستحكم إلى حد كبير الانتقاء المعاصر، كذلك فإن تطور المجتمع، وعملية التغير التاريخي، ستقرر إلى حد كبير تقاليد الانتقاء. وستكون الثقافة التقليدية للمجتمع دائما ميّالة إلى التوافق مع نظامها المعاصر من المصالح والقيم، لأنها ليست كتلة مطلقة من العمل وإنما هي اختيار وتفسير مستمران (2009: 38-9).

إن لهذا تداعيات عميقة على طالب الثقافة الشعبية. وبالنظر إلى أن الاختيار يتم بصورة لا متغيرة على أساس المصالح المعاصرة، وبالنظر إلى حدوث العديد من "الانعكاسات وإعادة الاكتشافات" فيتبع ذلك أن "وثاقة صلة العمل الماضي، في أي حالة مستقبلية، هي أمر لا يمكن التنبوء به" (39). وإذا كان الأمر كذلك، فيتبع أيضاً ان الأحكام المطلقة حول ما هو جيد وما هو سيء، وما هو عالٍ وما هو منخفض في الثقافة المعاصرة يجب أن تجري بمقدار كبير من أقل اليقين، وأن تكون منفتحة كما هي على الاصطفافات التاريخية في دوامة محتملة من المصادفات التاريخية.

ويؤيد ويليامز ، كما تمت ملاحظته، شكلاً من التحليل الثقافي الذي يعي أن "التقاليد الثقافية ليست فقط انتقاء ولكنها تفسير أيضاً" (المرجع نفسه). ورغم أن التحليل الثقافي لا يستطيع عكس هذا، فإن بامكانه، بتحويله النص أو الممارسة إلى لحظتها التاريخية، أن يظهر "بدائل تاريخية" أخرى للتفسير المعاصر و "القيم المعاصرة التي تستند عليها" (المرجع نفسه). وبهذه الطريقة، فإننا قادرون على إجراء تمييزات واضحة بين "كامل المنظمة التاريخية التي تم التعبير عنها داخلها" و"المنظمة المعاصرة التي تم استخدامها فيها" (المرجع نفسه ibid). وبالعمل بهذه الطريقة "فإن العمليات الثقافية سوف تظهر" (المرجع نفسه).

ويختلف تحليل ويليامز مع الليفيزية Leavisism في عدد من الطرق. أولاً، ليس هناك مكانة خاصة للفنون – فهي فعالية إنسانية إلى جانب فعاليات إنسانية أخرى: "إن الفن هناك، كفعالية، مع الإنتاج، والتجارة، والسياسة، وتنشئة العائلات" (34). ويؤكد ويليامز على قضية التفسير الديمقراطي للثقافة: الثقافة هي طريقة معينة للحياة. فهو يميز في "الثقافة والمجتمع Culture and Society" بين ثقافة الطبقة المتوسطة كفكرة فردية أساسية، والمؤسسات، والسلوك، وعادات التفكير، والنوايا التي تتقدم من هذا" (1963: 313). وبعد ذلك يعطي روايته لانجازات ثقافة الطبقة المتوسطة:

> إن الطبقة العاملة، بسبب موقعها، لم تقم، منذ الثورة الصناعية، بإنتاج ثقافة بالمعنى الضيق. والثقافة التي أنتجتها، والتي من المهم تمييزها، هي المؤسسة الديمقراطية الجمعية، سواء في اتحادات عمالية، أو حركة تعاونية، أو حزب سياسي. وثقافة الطبقة العاملة، في المرحلة التي كانت تمر من خلالها، هي اجتماعية في المقام الأول (من حيث أنها أنشأت مؤسسات) أكثر منها فردية (في عمل فكري أو تخيلي معين). وحين(48 p) النظر إليها في السياق، فيمكن رؤيتها كانجاز خلاق رائعٍ جداً (314).

وإنه عندما يصرّ ويليامز على الثقافة كتعريف "للحياة المعاشة للرجال والنساء العاديين، والتي تُصنع في تفاعلهم اليومي مع النصوص والممارسات للحياة اليومية، فهو حينها ينفصل نهائيا بشكل قاطع عن الليفيزية . وهنا هو الأساس لتعريف ديمقراطي للثقافة. وهو يأخذ على محمل الجد دعوة ليفيزLeavis لثقافة مشتركة أو عمومية. ولكن الفرق بين الليفيزية وويليامز حول هذه النقطة هو أن ويليامز لا يريد ثقافة مشتركة، في حين أن الليفيزية تريد فقط ثقافة هرمية مختلفة وإذعانية. ومراجعة ويليامز لكتاب "استخدامات محو الأمية The Uses of Literacy" تشير إلى بعض الاختلافات الرئيسية بين موقفه الخاص وبين تقاليد الليفيزية (والتي يجد فيها جزئياً هوغارت):

> إن تحليل صحف يوم الأحد وقصص الجريمة والغراميات هو ... عادي، ولكن، عندما تكون أنت نفسك قد أتيت من جمهورهم الواضح، وعندما تميز في نفسك الروابط التي لا تزال تربطك، فإنك لا تستطيع الاقتناع بالصيغة الأقدم: الأقلية المستنيرة، والجماهير المنحطة. إنك تعلم مدى سوء معظم "الثقافة الجماهيرية"، ولكنك تعلم أيضاً أن انفجار "الحشود الخنازيرية" التي تنبأ بيرك

Burke أنها ستسحق بأقدامها التنوير والتعلم، هي الوصول إلى القوة النسبية والعدالة النسبية لأناسك أنت، والتي لا تستطيع، ولو حاولت، التخلي عنها.(5-424 :1957).

ورغم أنه لا يزال يدعي تمييز مدى سوء معظم "الثقافة الشعبية"، فإن هذا لم يعد حكماً يصدر من داخل دائرة مسحورة من اليقين، محروسة بالوصفة القديمة: الأقلية المستنيرة، الجماهير المنحطة". وعلاوة على ذلك، فإن ويليامز لا يزال مصراً على وجوب التمييز بين السلع التي أتاحتها الصناعات الثقافية وبين ما تفعله الجماهير بهذه السلع وهو يعرّف ما يسميه:

التماهي/ التماثل (identification) المدمر بشكل كبير وغير الصحيح تماما "للثقافة الشعبية (الصحف التجارية، والمجلات، ووسائل الترفيه، الخ)، مع "ثقافة الطبقة العاملة". والحقيقة أن المصدر الرئيسي لهذه الثقافة الشعبية" يقع خارج الطبقة العاملة تماماً، لأنه مُؤَسَس، ومُمَوّل، ومُشَغّل من قبل البرجوازية التجارية، ويبقى بشكل تقليدي رأسمالياً في أساليب إنتاجه وتوزيعه. والقول أن أناس الطبقة العاملة يشكلون أكثرية المستهلكين لهذه المادة ... لا يبرر، في الحقيقة، هذه التماثل أو التوحد السهل (425).

بعبارات أخرى، إن الشعب لا يمكن اختزاله في السلع التي يستهلكها. ومشكلة هوغارت ، كما يقول ويليامز، هي أنه أولى العديد من الصيغ أكثر من اللازم" من "ماثيو ارنولد Matthew Arnold"' إلى "الأفكار المعاصرة المحافظة عن اضمحلال السياسة لدى الطبقة العاملة"؛ والنتيجة هي نقاش بحاجة إلى مراجعةراديكالية" (المرجع نفسه). وقد وصف هول Hall (1980) نشر "تحليل الثقافة The Analysis of Culture" مع فصول أخرى من "الثورة الطويلة The Long Revolution" كحدث يشمل على بذور التطور في الحياة الفكرية البريطانية ما بعد الحرب" (19)، والتي فعلت الكثير لتقديم مراجعة راديكالية ضرورية لوضع أسس دراسة غير ليفيزية للثقافة الشعبية.

- **إي. بي. تومبسون : صنع الطبقة العاملة الانجليزية**

E. P. Thompson: The Making of the English Working Class

يعرض إي. بي. تومبسون في التمهيد لـ "صنع الطبقة العاملة الانجليزية: The Making of the English Working Class

إن لهذا الكتاب عنواناً أخرقَ، ولكنه عنوان يحقق الهدف منه. صنع، لأنه دراسة في عملية فاعلة، والتي تدين للوكالة كنوع من التكييف. والطبقة العاملة لم تبزغ كالشمس في وقت محدد. لقد كانت حاضرة عند صنعها لنفسها (1980: 8).

الطبقة العاملة الانجليزية، كأي طبقة، هي بالنسبة لتومبسون "ظاهرة تاريخية"؛ هي ليست "بنياناً" أو "فئة"، ولكن تكاتف عدد من الأحداث المتباينة والتي يبدو أنها غير مترابطة، في كل من المادة الخام للتجربة وفي الوعي"؛ إنها "شيء هو في الواقع قد حدث (ويمكن إظهاره ليحدث) في العلاقات الإنسانية" (المرجع نفسه). وعلاوة على ذلك، فإن الطبقة ليست "شيئاً" إنها دوماً علاقة تاريخية للوحدة والاختلاف: توحيد طبقة واحدة كأنها مقابل طبقة أو طبقات أخرى. وكما يوضح: "تحدث الطبقة عندما يشعر بعض الرجال، نتيجة لتجربة عمومية (موروثة أو مشتركة) ويطورون هوية اهتماماتهم كأنها بين أنفسهم، وكأنها مقابل رجال آخرين اهتماماتهم مختلفة (وعادة مضادة) لاهتماماتهم ، (8-9). والتجربة العمومية للطبقة "تتقرر إلى حد كبير بالعلاقات الإنتاجية التي يولد فيها الرجال – "أو أُدخلوا فيها عنوة" (9). وعلى أي حال، فإن وعي الطبقة، ترجمة التجربة إلى ثقافة، "تعرّف من قبل الرجال وهم يعيشون تاريخهم الخاص، وفي النهاية، فإن هذا هو التعريف الوحيد لها" (10). وبالتالي، فإن الطبقة بالنسبة لتومبسون هي "تشكيل اجتماعي وثقافي، ينشأ من عمليات يمكن دراستها وهي تخرج نفسها على مدى فترة تاريخية طويلة (11).

يفصل [كتاب] "صنع الطبقة العاملة الانجليزية" التشكيل السياسي والثقافي للطبقة العاملة الانجليزية بمقاربة موضوعها من ثلاث وجهات نظر مختلفة ولكنها ذات صلة. الأولى، أنها تعيد بناء التقاليد السياسية والثقافية للراديكالية الانجليزية في القرن الثامن عشر: المعارضة الدينية، والسخط الشعبي، وتأثير الثورة الفرنسية. الثانية، انها تركز على التجربة الاجتماعية والثقافية للثورة الصناعية كما عاشتها مختلف المجموعات العاملة: النساجون، وعمال الحقول، وغازلو القطن، والحرفيون، الخ. وأخيراً، أنها تحلل نمو ووعي الطبقة العاملة الواضحة في النمو المتماثل في "سلسلة سياسية واجتماعية وثقافية من مؤسسات طبقة عاملة ذات قاعدة قوية ووعي بالذات" (212-213). وهو يصر على ان الطبقة العاملة قد صنعت نفسها بقدر ما صُنعت" (213). وهو يخلص إلى استنتاجين من بحثه. الأول، "عند بذل كل حذر ممكن، فإن الحقيقة الصارخة هي أن الفترة ما بين 1790 و 1830 هي فترة تشكيل "الطبقة العاملة" (212). والثاني، هو يدعي أن "هذا كان، لربما، أكثر ثقافة شعبية تميزاً عرفتها انجلترا" (914).

إن "صنع الطبقة العاملة الانجليزية هو مثال كلاسيكي على "التاريخ من الأسفل. وهدف تومبسون هو وضع "تجربة" الطبقة العاملة الانجليزية لتكون أساسية لأي فهم لتشكيل مجتمع رأسمالي صناعي في العقود التي سبقت ثلاثينات القرن التاسع عشر. إنها التاريخ من الأسفل بالمعنى المزدوج الذي اقترحه غريغور ماكليلان Gregor McLellan (1982):

(50 p) تاريخ من الأسفل لأنه يسعى لإعادة تقديم تجربة الطبقة العاملة إلى داخل العملية التاريخية؛ وتاريخ من الأسفل لأنه يصر على أن الطبقة العاملة كانت الوسائل الواعية من صنع أيديها. (8) ويعمل تومبسون مع إدِّعاء ماركس Marx (1977) الشهير حول الطريقة التي يصنع بها الرجال والنساء التاريخ: "يصنع الرجال تاريخهم، ولكنها لا يصنعونه فقط كما يشاؤون؛ وهم لا يصنعونه في ظل ظروف يختارونها بأنفسهم، ولكن تحت ظروف يواجهونها مباشرة، معطاة ومبثوثة من الماضي" (10). وما يفعله تومبسون هو التأكيد على الجزء الأول من إدِّعاء ماركسMarx (الوسائل الإنسانية) مقابل ما يعتبر أنه كان تأكيداً زائداً من قبل مؤرخي الماركسية على الجزء الثاني (المحددات الهيكلية). والمفارقة، أو أنها ليست كذلك، أنه نفسه قد تم انتقاده على المغالاة لدور الوساطة الإنسانية – التجارب الإنسانية، القيم الإنسانية – على حساب العوامل البنيوية (انظر اندرسون Anderson، 1980).

إن كتاب صنع الطبقة العاملة الانجليزية هو من عدة نواح مساهمة ضخمة في التاريخ الاجتماعي (فمن حيث الحجم فقط: طبعة بنجوين Penguin تصل لأكثر من تسعمائة صفحة). وما يجعله هاماً لطالب الثقافة الشعبية هو طبيعة معالجته التاريخية. فالتاريخ عند تومبسون ليس مجرد عمليات اقتصادية وسياسية مجردة؛ ولا هو رواية لأعمال العظماء والمشهورين. والكتاب هو عن الرجال والنساء العاديين؛ تجاربهم، وقيمهم، وأفكارهم، وأفعالهم، ورغباتهم: وباختصار، الثقافة الشعبية كموقع للمقاومة لأولئك الذين لمصلحتهم قامت الثورة الصناعية. ويدعوها هول Hall (1980b) "العمل المَنوي الأكثر للتاريخ الاجتماعي لحقبة ما بعد الحرب"، مشيراً إلى الطريقة التي تتحدى بها "المفهوم الضيق والنخبوي "للثقافة" المنصوص عليها في التقاليد الليفيزية ، فضلاً عن المقاربة التطورية التي يتميز بها أحياناً عمل ويليامز "الثورة الطويلة" *(20-19)*.

وفي مقابلة بعد عقد من الزمن أو ما يقاربه من نشر الكتاب، علّق تومبسون (1976) على منهاجه التاريخي كما يلي: "إن أردت تعميماً فإن عليّ القول إن على المؤرخ أن يكون مستمعا طيلة الوقت" (15). وليس هو المؤرخ الوحيد في أي معيار الذي يستمع؛ فالمؤرخ المحافظ جي. إم. يونغ G. M. Young يستمع أيضاً، وإن كان بطريقة أكثر انتقائية: "التاريخ هو محادثة الناس المهمين" (مقتبس في ما كليلان quoted in McLellan, 1982: 107). وما يجعل استماع تومبسون مختلفا بشكل راديكالي هو الناس الذين يستمع إليهم. وكما يوضح في المقطع الشهير من التمهيد لكتاب صنع الطبقة العاملة الانجليزية:

إنني أسعى إلى إنقاذ صانع الجوارب الفقير، المزارع محطم الماكينات Luddite*، حائك المغزل اليدوي "المندثر"، الحرفي "الطوباتي"، وحتى التابع المخدوع لجوانا ساوثكوت Joanna Southcott من التواضع الهائل المشوب بالتعالي من الأجيال اللاحقة. قد تكون حرفهم وتقاليدهم آخذة في الموت. وقد تكون عداوتهم للصناعية الجديدة تنظر إلى الوراء. وقد تكون مثاليتهم المجتمعية خيالية. وقد تكون مؤامراتهم الابتعاثية مقهورة. ولكنهم عاشوا تلك الأيام من الاضطرابات الاجتماعية الحادة، ونحن لم نفعل ذلك. وتطلعاتهم صالحة من حيث تجربتهم الخاصة؛ وإن كانوا ضحايا التاريخ، فإنهم يبقون، ملعونين في حياتهم الخاصة، كضحايا (12 :1980) .

وقبل اختتام هذا السرد الموجز لمساهمة تومبسون في دراسة الثقافة الشعبية، يجب ملاحظة انه هو نفسه لا يقبل تعبير "المذهب الثقافي culturalism" كوصف لعمله.((51 p) وهذه النقطة،ونقاط أخرى مرتبطة بها، كانت موضوع نقاش "ورشة عمل في التاريخ History Workshop" بين ريتشارد جونسون Richard Johnson، وستيوارت هول Stewart Hall وتومبسون Thornpson نفسه (انظر صامويل see Samuel, 1981). وإحدى الصعوبات عند قراءة المساهمات في هذا النقاش هي الطريقة التي حُملّ فيها المذهب الثقافي معنيين مختلفين تماما. فمن ناحية، تم استخدام المصطلح كوصف لمنهجية معينة (وهذا هو ما نستعمله نحن هنا). ومن ناحية أخرى، تم استخدامه كمصطلح للنقد (عادة من قبل موقف ماركسي تقليدي، أو من قبل البنيوية الماركسية).

وهذه مسألة معقدة، ولكن كخاتمة لهذا البحث عن هوغارت ، ووليامز ، وتومبسون ، هنا توضيح بسيط: ايجابيا، المذهب الثقافي هو منهجية تؤكد على الثقافة (الوكالة أو الوسائل) الإنسانية، والقيم الإنسانية، والتجربة الإنسانية، بصفتها ذات أهمية مصيرية لفهم كامل اجتماعي وتاريخي لتشكيل اجتماعي معين؛ ومن ناحية سلبية، فإن المذهب الثقافي، يستعمل للإيحاء بأن استخدام مثل هذه الافتراضات، دون الإقرار الكامل والاعتراف بان الثقافة هي آثار الهياكل ما وراء نفسها، وأن هذه لها التأثير النهائي لتقرير، وضبط، وأخيرا إنتاج، الثقافة (الوكالة الإنسانية، والقيم الإنسانية، والتجربة الإنسانية). ويختلف تومبسون بشدة مع الطرح الثاني، ويدحض تماماً أي اقتراح بأن المذهب الثقافي، بصرف النظر عن التعريف، يمكن تطبيقها على عمله.

---

* **Luddite** جماعة من العمال الانجليز عمدت في أوائل القرن **19** إلى تحطيم ماكينات المصانع لاعتقادها بان استعمال هذه الماكينات سوف يفضي إلى تناقص الطلب على الايدي العاملة (المترجمان).

- **ستيوارت هول وبادي و انل : الفنون الشعبية**

Stuart Hall and Paddy Whannel: The Popular Arts

الأطروحة الرئيسية للفنون الشعبية في كتاب The Popular Arts هي "من حيث الجودة الفعلية ... فإن الصراع بين ما هو جيد وجدير بالاهتمام وما هو زائف وخسيس ليس صراعاً ضد الأشكال الحديثة من الاتصال، ولكنه تنازع داخل هذه الوسائل الإعلامية" (هول Hall ووانل Whannel، 1964: 15). وكان همّ هول و وانل هو صعوبة القيام بهذه التمييزات. وقد وضعا لنفسيهما مهمة تطوير "منهاج نقدي لتناول ... مشكلات القيم والتقييم" (المرجع نفسه) في دراسة الثقافة الشعبية. وقد قدما في هذه المهمة شكرا خاصا لهوغارت Hoggart وويليامز Williams، والشكر العابر للأشخاص الرئيسيين في الليفيزية .

لقد كُتب الكتاب على خلفية القلق من تأثير الثقافة الشعبية في غرف الصف المدرسية. ففي عام 1960 أقر الاتحاد الوطني للمعلمين The National Union of Teachers (NUT) في مؤتمره السنوي قراراً ينص في جزء منه:

> يؤمن المؤتمر أنه يجب بذل جهود حثيثة لمواجهة الانحطاط في المعايير الناتجة عن سوء استخدام الصحافة، والإذاعة، والسينما، والتلفزيون ... وهو [المؤتمر] يطلب بشكل خاص من أولئك الذين يستخدمون ويسيطرون على وسائل إعلام الاتصال الجماهيري، ومن الأباء والأمهات، دعم جهود المعلمين في محاولة منع النزاع الذي كثيراً ما يحدث بين القيم التي تغرسها غرف الصف في الأذهان وتلك التي يواجهها الأشبال في العالم الخارجي (مقتبس في هول ووانل ، 1964:23, quoted in Hall and Paddy Whannel).

لقد أدى هذا القرار إلى المؤتمر الخاص للاتحاد الوطني للمعلمين" بعنوان "الثقافة الشعبية والمسؤولية الشخصية Popular Culture and Personal Responsibility". وقد قال أحد المتحدثين في المؤتمر، وهو الملحن مالكولم ارنولد Malcolm Arnold:

(p 52 "ما من شخص هو أفضل أخلاقياً، أو بأي طريقة أخرى، لمحبته بيتهوفن أكثر من ادم فيث Adam Faith *[4]... وبالطبع، فإن الشخص الذي يحب الاثنين هو في وضع غاية بالسعادة لأنه قادر على الاستمتاع في حياته أكثر من الكثيرين من الناس الآخرين (المرجع نفسه: 27). وعلى الرغم من أن هول Hall ووانل Whannel (1964) يعترفان بالنوايا الصادقة" في ملاحظات أرنولد ، فإنهما يتساءلان عما يسميانه

[4] ***Adam Faith** هو تيرينس نيلهامز- رايت**Terence Nelhams-Wright** ، والمعروف باسم **Adam Faith** (23 يونيو1940 -8 مارس 2003). كان مغنيا وممثلا، وصحافيا ومعبودا للشباب وكانت أغانيه من أكثر الأعمال شعبية في الستينيات في المملكة المتحدة (المترجمان)

"الاستخدام العشوائي لادم فيث Adam Faith كمثال" لأنه، كما يدعيان" كمغن للأغاني الشعبية هو بأي معايير جادة بعيد في أسفل القائمة".

وعلاوة على ذلك، وكما يوضحان "نحن نعني بالمعايير الجادة تلك التي يمكن أن تطبّق بصورة صحيحة على الموسيقى الشعبية – المعايير الموضوعة، على سبيل المثال، من قبل فرانك سيناترا Frank Sinatra أو راي تشارلز Ray Charles" (28). وما يفعله هول ووانل هنا هو رفض حجة كل من الليفيزية ونقاد الثقافة الشعبية (الأمريكية في الغالب) التي تقول إن كل الثقافة الرفيعة هي جيدة، وإن كل الثقافة الشعبية هي سيئة، مقابل الحجة التي تقول، من ناحية فإن معظم الثقافة الرفيعة جيد، ومن ناحية أخرى، وخلاقاً لليفيزية ونقاد الثقافة الجماهيرية، فإن بعض الثقافة الشعبية هو جيد أيضاً – والمسألة في نهاية المطاف هي مسالة التمييز الشعبي.

إن جزءاً من هدف الفنون الشعبية، هو بالتالي الاستعاضة عن "التعميمات المضللة" للهجومات السابقة على الثقافة الشعبية عن طريق المساعدة على تسهيل التمييز الشعبي داخل، وعبر، مجموعة الثقافة الشعبية نفسها. وعوضاً عن "القلق بشأن "تأثيرات" الثقافة الشعبية، "يجب أن نسعى إلى تدريب جمهور أكثر تطلباً" (35). والجمهور الأكثر تطلباً هو، حسب هول ووانل، ذاك الذي يفضل موسيقى الجاز على موسيقى البوب، ومايلز ديفيس Miles Davis على ليبريس Liberace، وفرانك سيناترا على ادم فيث، والأفلام البولندية على أفلام هوليوود السائدة، و[فيلم] L' Annee Derniere a Marienband على [فيلم] جنوب الباسيفيك South Pacific، ويعرف بالحدس والغريزة أن الثقافة الرفيعة ("شكسبير وديكينز ولورنس") عادة ما تكون الأفضل دائماً.

وهما يأخذان من كليمنت غرينبرغ Clement Greenberg (وهو بدوره أخذ من ثيودور ادورنو Theodor Adorno) فكرة أن الثقافة الجماهيرية هي دوماً "قابلة للهضم" (إن استجاباتنا مقررة مسبقاً أكثر من أن تكون نتيجة لتفاعل حقيقي مع النص أو الممارسة)، واستخدما الفكرة كوسيلة للتمييز، ليس فقط بين الجيد والرديء من الثقافة الشعبية، ولكن لاقتراح أنه يمكن تطبيقها أيضا على أمثلة من الثقافة الرفيعة: "النقطة المهمة حول مثل هذا التعريف [الثقافة كقابلة للهضم]. هي أنها تقطع عبر التمييز الشائع. وهي تنطبق على الأفلام ولكن ليس جميعها، وعلى بعض برامج التلفزيون وليس كلها. وهي تغطي قطاعات من الثقافة التقليدية فضلاً عن الثقافة الشعبية" (36). لقد قادهما نهجهما هذا إلى رفض إستراتيجيتين تعليميتين عامتين غالباً ما يتم التعرض لهما عند تقديم الثقافة الشعبية إلى غرفة الصف. الأولى، هناك الإستراتيجية الدفاعية التي تقدم الثقافة الشعبية كي تدينها كثقافة من الدرجة الثانية. والثانية، الإستراتيجية "الانتهازية" التي تحتضن الأذواق الشعبية للطلاب على أمل قيادتهم في نهاية المطاف إلى أمورٍ أفضل. وهما يؤكدان على أنه "ليس هناك في الحالتين كلتيهما أي استجابة أصلية، ولا أي أساس لإصدار

حكم حقيقي" (37).ولا تقود أي منهما إلى ما يصرّان على انه ضروري: "التدريب على التمييز" (المرجع نفسه). ومع تكرار نقطة سبق ذكرها) فإن هذا ليس التمييز التقليدي الذي قدمته الليفيزية دفاعاً عن الثقافة الرفيعة "الجيدة" ضد التحديات من الثقافة الشعبية "السيئة"، ولكنه التمييز داخل الثقافة الشعبية: ضرورة التمييز في الداخل وليس فقط ضد الثقافة الشعبية؛ غربلة الثقافة الشعبية الجيدة من الثقافة الشعبية السيئة. وعلى أية حال، فرغم أنهما لا يؤمنان في تقديم نصوص وممارسات الثقافة الشعبية في التعليم "كحجرات قفز في هرمية الذوق" التي تقود في النهاية إلى ثقافة حقيقية (9)، إلا أنهما ما يزالان مصرين (كما يفعل هوغارت Hoggart ووليامز Williams) على أن هناك اختلافاً جوهرياً قاطعاً – اختلافاً في القيمة – بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية.

(53 p) و مهما يكن من أمر، فإن الاختلاف ليس بالضرورة مسألة تفوق/ دونية، بل إنه حول الانواع المختلفة من الرضا أو الارتياح: فليس من المفيد القول أن موسيقى كول بورتر Cole Porter هي أدنى من موسيقى بتهوفن. إن موسيقى بورتر وبتهوفن ليستا من نفس القيمة، ولكن بورتر لم يكن يقوم بمحاولة فاشلة لخلق موسيقى تقارن بموسيقى بتهوفن (39).

وهناك تمييز يصعب جداً تفريغه، ليس غير متكافئ، ولكنه من قيمة مختلفة. وما يبدو أنه يشير إليه هو أنه يجب أن نحكم على النصوص والممارسات وفقاً لشروطها الخاصة بها: ادراك أهداف مختلفة ... تقييم انجازات متفاوتة ذات حدود معرّفة (38). ومثل هذه الإستراتيجية ستفتح التمييز أمام سلسلة كاملة من الفعالية الثقافية وتدرأ حالة الفيتو الدفاعية من العالي ضد البقية. ورغم أنهما يعترفان "بالدين الهائل" الذي يدينان به "لرواد" الليفيزية ، ويقبلان تقريباً نظرة الليفيزيين (معدلة بقراءة من ويليام موريس William Morris) عن الثقافة العضوية للماضي، فإنهما، على أي حال، في حركة يسار الليفيزية الكلاسيكية، يرفضان محافظة الليفيزية وتشاؤمها، ويصران ضد الصيحات من أجل المقاومة من قبل أقلية مسلحة وواعية" لثقافة الحاضر (كيو. دي. ليفيز Q.D. Leavis)، والتي "إن أردنا إعادة خلق ثقافة شعبية أصيلة، فعلينا السعي إلى إظهار نقاط النمو داخل المجتمع الموجود الآن" (39). وهما يقولان بتبني "توجه نقدي وتقييمي" (46) يجعل من الممكن "الانفصال عن التمييز الزائف ... بين "الجاد" و "الشعبية" وبين "التسلية" و "القيم" (47).

ويؤدي هذا بهول و وانل إلى ما يمكن أن نقول عن الجزء الثاني من أطروحتهما: ضرورة التمييز داخل الثقافة الشعبية لفئة متميزة سمياها "الفن الشعبي popular art". والفن الشعبي ليس فناً حاول وفشل في أن يكون فناً "حقيقياً"، ولكنه فن يعمل داخل حدود الشعبي. وباستخدام أفضل قاعة موسيقى، وبخاصة قاعة ماري لويد Marie Lloyd، كمثال (ولكن التفكير أيضا بشارلي شابلن في أوائل أعماله، وعرض غوون The Goon Show، وموسيقيي الجاز)، فإنهما يقدمان هذا التعريف:

مع الاحتفاظ بالكثير من القواسم المشتركة مع فن الناس، إلا أنه أصبح فناً فردياً، يتواجد داخل ثقافة تجارية متعلمة. وقد تم ادخال عناصر معينة "شعبية" رغم أن الفنان حلّ محل الفنان الشعبي المجهول ، وأن الأسلوب، أصبح أسلوب المؤدي أكثر من كونه أسلوباً مجتمعياً. والعلاقات هنا أكثر تعقيداً – لم يعد الفن ببساطة مصنوعاً من قبل الناس من الأسفل – ومع ذلك فإن التفاعل، عن طريق أعراف التقديم والشعور، تعيد تأسيس الصلة. ورغم أن هذا الفن لم يعد الإنتاج المباشر "لطريقة الحياة" لـ "مجتمع عضوي"، و رغم أنه ليس "مصنوعاً من قبل الناس"، فإنه لا يزال وبطريقة لا تنطبق على الفنون الرفيعة، فناً شعبياً، من أجل الناس (59).

ووفقاً لهذه الحجة، فإن الثقافة الشعبية الجيدة، (الفنون الشعبية) قادرة على اعادة تأسيس الصلة (علاقة الوئام) بين المؤدي والجمهور والتي ضاعت مع ظهور التصنيع والتحضر. وكما يوضحان:

الفن الشعبي ... هو في الأساس فن تقليدي (متمسك بالتقاليد والأعراف، يعيد، وبشكل مكثف، تأسيس القيم والمواقف المعروفة أصلاً، والذي يقيس ويعيد التأكيد، ولكنه يضيف إلى هذا شيئاً من مفاجأة(54 p) الفن إضافة إلى صدمة الاعتراف.ويشترك مثل هذا الفن مع الفن الشعبي في أصالة الاتصال بين الجمهور والمؤدي: ولكنه يختلف عن الفن الشعبي في أنه فن مفرد، فن المؤدي المعروف. وقد أصبح الجمهور كمجتمع يعتمد على مهارات المؤدي، وعلى قوة الأسلوب الشخصي، لتطوير قيمه المشتركة وتفسير تجاربه (66).

واحدى مشكلات تمييزهما بين الفن والفن الشعبي هو أنه يعتمد في وضوحه على الفن (كمفاجأة)، ولكن هذا الفن معرف بتعابير حداثية. وقبل ثورة الحداثة في الفنون، يمكن لكل شيء هنا أن يدّعى أنه فن شعبي، إنه يدّعى بقدر مساوٍ أنه فن بشكل عام. وهما يقدمان تمييزاً آخر ليشملا "الفن الجماهيري". هناك الفن الشعبي (الجيد والسيء)، وهناك الفن (الجيد وغير الجيد كثيراً)، وهناك الفن الجماهيري mass art. والفن الجماهيري هو صيغة "فاسدة" من الفن الشعبي؛ وهما يعتمدان هنا دون تمحيص الانتقادات العادية التي توجه للثقافة الجماهيرية: هي وصفية، انهزامية، عديمة القيمة جمالياً، وغير مجزية عاطفياً.

وبدلاً من مجابهة نقد الثقافة الجماهيرية، فإنهما يسعيان إلى إعطاء ميزة لنصوص وممارسات معينة من الثقافة الشعبية، وبالتالي رفعها من مجال إدانة نقاد الثقافة الجماهيرية. وفي سبيل فعل ذلك، فإنهما يقدمان فئة جديدة – الفنون الشعبية. فالفنون الشعبية هي ثقافة جماهيرية ارتقت فوق أصولها. وعلى خلاف "الأفلام وموسيقى البوب المتوسطة (العادية) والتي هي فن جماهيري مصنّع" فإن الفن الشعبي، على سبيل المثال، هو "أفضل سينما"، و"أكثر موسيقى جاز تقدماً" (78). وهما يدعيان أنه "بمجرد ان يتم التمييز بين الفن الشعبي والفن الجماهيري، فإننا نجد أننا قد تجاوزنا التنظيمات الأكثر فجاجة حول "الثقافة الجماهيرية" وأننا نواجه المجموعة الكاملة من المواد التي تقدمها وسائل الإعلام (المرجع نفسه).

والتركيز الرئيسي في [كتاب] "الفنون الشعبية" هو على النوعيات النصية للثقافة الشعبية. وعلى أي حال، فعندما يلتفت هول ووانل لموضوعات ثقافة الشباب فإنهما يجدان أنه من الضروري أن يبحثا التفاعل بين النص والجمهور. وعلاوة على ذلك، فإنهما يدركان أنه لتحقيق العدالة الكاملة للعلاقة، فإن عليهما أن يضما جوانب أخرى من حياة المراهقين: العمل، والشؤون السياسية، والعلاقة بالعائلة، والمعتقدات الاجتماعية والأخلاقية، وهلم جرا" (269). وهذا بالطبع يطرح سؤال لماذا أن هذا ليس ضرورياً أيضا عند بحث الجوانب الأخرى من الثقافة الشعبية. فثقافة موسيقى البوب – الأغاني، والمجلات، والحفلات الموسيقية، والمهرجانات، والأشرطة الكرتونية، والمقابلات مع نجوم البوب، والأفلام، الخ – تساعد على تأسيس إحساس بالهوية بين الشباب:

> إن الثقافة التي يقدمها سوق الترفيه التجاري ... تلعب دوراً حاسماً. وهي مرآة للتوجهات والمشاعر التي هي هناك من قبل، والتي تقدم في نفس الوقت مجالاً تعبيرياً ومجموعة من الرموز التي من خلالها يمكن عرض هذه التوجهات (276).

وعلاوة على ذلك، فإن أغاني البوب

> تعكس صعوبات المراهقة في التعامل مع مجموعة متشابكة من المشكلات العاطفية والجنسية. وهي تثير الحاجة إلى تجربة الحياة مباشرة وبشكل مكثف. وهي تعبر عن (p 55) السعي إلى الأمام في عالم عاطفي غير مستقر ومتغير. وحقيقة أنها منتجة لسوق تجاري تعني أن الأغنيات وترتيبات إخراجها تفتقر إلى أصالة معينة. ومع ذلك فهي تهوّل المشاعر الأصلية: فهي تعبر بصراحة وجرأة عن معضلة المراهقين العاطفية (280).

وتعرض موسيقى البوب "واقعية عاطفية"، و"يتماهى الشبان والشابات مع هذه التمثيلات الجماعية و ... يستخدمونها كحكايا مرشدة. ومثل هذه الحكايا الرمزية هي الفوكلور والتي بواسطتها يقوم المراهق وبشكل جزئي بصياغة وتشكيل صورته الذهنية عن العالم" (281). ويحدد هول ووانل أيضاً الطريقة التي يستخدم فيها المراهقون طرقاً معينة في الحديث، والأماكن المعينة التي يذهبون إليها، والطرق المعينة لرقصهم، والطرق المعينة للبسهم، وذلك لخلق مسافة بينهم وبين عالم الكبار. فهم يصفون أسلوب لباسهم، على سبيل المثال، كفن شعبي طفيف أو غير هام ... يستخدم توجهات معينة معاصرة ... فمثلاً، تيار قوي من عدم الاتساق الاجتماعي، والتمرد" (282). وهذا الخط من التقصي يؤتي أكله في أعمال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة Centre for Contemporary Cultural Studies، والتي أجريت خلال سبعينات القرن العشرين تحت إدارة هول Hall نفسه. ولكن هول ووانل يتراجعان هنا عن القوة الكاملة للاحتمالات التي أتاحتها أبحاثهما؛ قلقين من أن "نسبية متراخية ... انثروبولوجية" مع تركيزها على الأداء الوظيفي لثقافة

موسيقى البوب قد تمنعهما من طرح أسئلة ذات قيمة ونوعية حول المستحبات مثل (هل هذه المستحبات كافية؟) والحاجات ("هل الحاجة صحيحة؟") والأذواق ("ربما يمكن توسيع الأذواق") (296).

وفي مناقشتهما لثقافة موسيقى البوب فإنهما يعترفان بأن الإدّعاء "أن صورة الشبان اليافعين كابرياء استغلتهم" صناعة موسيقى البوب هو تبسيط مفرط" (المرجع نفسه). ومقابل ذلك، فإنهما يقولان إن هناك في الغالب صراعاً بين استخدام النص، أو سلعة أحيلت إلى نص (انظر البحث في الفرق في الفصل 10) من قبل الجمهور؛ وبين الاستخدام الذي قصده المنتجون. وقد لاحظا بصورة مثيرة للاهتمام أن "هذا الصراع مميز بصورة خاصة في مجال ترفيه المراهقين ... [على الرغم] من أنه شائع إلى حد ما في جميع مجال الترفيه الجماهيري في بيئة تجارية (270). والاعتراف بالصراع المحتمل بين السلع واستخداماتها قاد هول ووانل إلى صيغة هي مشابهة بشكل ملحوظ لتخصيصات الدراسات الثقافية (التي قادها هول نفسه) لمفهوم غرامشي Gramsci للهيمنة (انظر الفصل الرابع). إن ثقافة المراهقين هي مزيج متعارض بين الأصيل والمصنّع: إنها منطقة للتعبير عن الذات بالنسبة للشبان ومراعٍ خصبة لمقدمي الخدمات التجارية" (276).

وكما لاحظنا سابقاً، فإن هول Hall ووانل Whannel يقارنان سلباً موسيقى البوب مع موسيقى الجاز. وهما يقولان إن الجاز هو "غني بلا حدود ...جمالياً وعاطفياً" (311). وهما يقولان أيضا إن المقارنة هي "مكافئة أكثر بكثير" من المقارنة الأكثر اعتيادية بين موسيقى البوب والموسيقى الكلاسيكية، لأن الجاز والبوب كليهما موسيقى شعبية. والآن، قد يكون كل هذا صحيحاً، ولكن ما هو الهدف النهائي للمقارنة؟ في حالة الموسيقى الكلاسيكية مقابل البوب فإن الهدف هو دوماً إظهار إبتذال موسيقى البوب وقول شيء عن هؤلاء الذين يلتهمونها. فهل مقارنة هول ووانل مختلفة جوهرياً؟ فيما يلي تبريرهما لهذه المقارنة:

> (p 56) يجب أن لا يكون الهدف من وراء هذه المقارنات ببساطة فطام المراهقين عن أبطال صناديق الموسيقى، ولكن لتنبيههم إلى المحدوديات الشديدة، والنوعية سريعة زوال والتي تسودها صيغة موصوفة، والمتناغمة مباشرة مع المعايير المقررة من السوق التجاري. إنها توسعة أصيلة من مجموعة عاطفية ورقيقة الشعور والتي يجب ان يتم السعي إليها – هي امتداد للأذواق والتي قد تقود إلى تمديد في المتعة. وأسوأ ما يمكن أن نقوله عن موسيقى البوب ليس أنها مبتذلة، أو شريرة أخلاقياً، ولكن، وببساطة أكثر، هو أن الكثير منها ليس جيداً (311 – 12).

وعلى الرغم من الصيغة الافتراضية النظرية لتحليلهما (خاصة تعريفهما لتناقضات ثقافة الشباب)، وعلى الرغم من احتجاجاتهما على العكس من ذلك، فإن موقفهما من موسيقى البوب هو موقف لا يزال يجاهد لتحرير نفسه من القيود النظرية لليفيزية : يجب إقناع المراهقين أن ذوقهم يبعث على الأسى وأنه بالاستماع

إلى موسيقى الجاز بدلاً من موسيقى البوب فإنهم قد يتخلصون من القيود المفروضة عليهم والمفروضة من أنفسهم، ويوسعون مشاعرهم، ونطاق عواطفهم، وربما يزيدون من متعتهم. وفي النهاية، يبدو أن موقف هول ووانل ينجرف قريباً جداً من الإستراتيجية التعليمية التي أداناها على أنها "انتهازية" – من حيث يبدو أنهما يلمحان إلى أنه بسبب أن معظم طلاب المدارس غير متاح لهم – لأسباب متنوعة – أفضل ما تم التفكير به و ما تم قوله – فإنه عوضاً عن ذلك، يمكن إعطاؤهم إتاحة نقدية لأفضل ما تم التفكير به وقوله ضمن الفنون الشعبية لوسائل الإعلام الجماهيرية الجديدة: الجاز، والأفلام الجيدة ستعوضهم عن غياب بتهوفن وشكسبير. وكما يوضحان:

> هذه العملية – الاستبعاد العملي لمجموعات وطبقات في المجتمع من التقليد الانتقائي لأفضل ما كان، وما يتم، إنتاجه في الثقافة – هي عملية مدمرة بشكل خاص في مجتمع ديمقراطي، وتنطبق على كل من الأشكال التقليدية والجديدة من الفن الرفيع. ومع ذلك، فإن مجرد وجود هذه المشكلة يجعلها حتى أكثر أهمية بحيث أن بعض وسائل الإعلام القادرة على إيصال الأعمال الشعبية المبثوثة هناك يجب أن تكون من أعلى ترتيب ممكن، وضمن شروطها هي (75).

وما ينشقان فيه بصورة كبيرة عن الليفيزية هو دفاعهما عن التدريب على الإحاطة النقدية، ليس كوسيلة للدفاع ضد الثقافة الشعبية، ولكن كوسيلة للتمييز بين ما هو جيد وما هو سيء ضمن الثقافة الشعبية. وهذه حركة كان لها أن تؤدي إلى انفصال حاسم عن الليفيزية عندما وضعت معاً أفكار هول ووانل ، وتلك التي لهوغارت Hoggart وويليامز Williams وتومبسون Thornpson تحت راية المذهب الثقافي في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنغهام.

- **مركز الدراسات الثقافية المعاصرة**

The Centre for Contemporary Cultural Studies

في مقدمة كتاب "الثورة الطويلة The Long Revolution" يأسف ويليامز Williams (1965) لحقيقة "أنه لا يوجد هناك موضوع أكاديمي يمكن من خلاله للأسئلة التي أهتم بها أن أتابعها ؛ وأنني آمل أن يكون هناك واحد [موضوع] في يوم من الأيام" (10). وبعد ثلاث سنوات من نشر هذه التعليقات، أسس هوغارت Hoggart مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنغهام. وفي محاضرته الافتتاحية عند تأسيس المركز [وعنوانها] "مدارس الانجليزية والمجتمع المعاصر" بَيَّن هوغارت (1970) "أنه من الصعب أن تستمع إلى برنامج من أغاني البوب ... دون أن تشعر بمزيج معقد من الانجذاب والنفور" (258). وكما يصف ذلك مايكل غرين Michael Green (1996) " ما أن بدأ عمل المركز تحوله، من هوغارت إلى غرامشي" (49)،

وبخاصة تحت إدارة هول Hall، حتى وجدنا ظهور توجه مختلفة تماماً نحو ثقافة موسيقى البوب، والثقافة الشعبية بوجه عام. وكثير من الباحثين (وأنا منهم) الذين تابعوا هوغارت في المركز، لم يجدوا في الاستماع إلى موسيقى البوب ما ينفر منه على الأقل؛ وعلى العكس لقد وجدناها جذابة إلى حد كبير. وقد كان تركيزنا على هوغارت مختلف، شخص نزاع إلى الانتقاد عند أخذ ما يقال على قيمته الظاهرية، ناقد يقترح إجراء من شأنه أن يتردد صداه في نهاية المطاف من خلال ممارسة قراءة الدراسات الثقافية:

> علينا أن نجرب ونرى ما وراء العادات التي تمثلها هذه العادات، وأن ننظر من خلال الأقوال إلى ما تعنيه الأقوال حقيقة (والتي قد تكون عكس الأقوال نفسها)، وأن نتلمس الضغوط المختلفة للعواطف وراء العبارات الاصطلاحية والملاحظات الطقوسية ... [وأن نرى طريقة] المنشورات الجماهيرية [على سبيل المثال] وهي تتصل بالتوجهات المقبولة عموماً، وكيف أنها تغير تلك التوجهات وكيف هي تجابه المقاومة (1990: 17-19).

ويدرس منظرو المذهب الثقافي النصوص والممارسات الثقافية في سبيل إعادة إنشاء، أو إعادة هيكلة، التجارب، والقيم، الخ .– "بنيان الشعور" لمجموعات شعبية، أو طبقات، أو المجتمعات كاملة، من أجل فهم أفضل لحياة أولئك الذين عاشوا الثقافة. وفي طرق مختلفة،فإن مثال هوغارت ، وتعريف ويليامز الاجتماعي للثقافة، وقانون تومبسون للانقاذ التاريخي، وتوسيع هول ووانل "الديمقراطي" لليفيزية – كل مساهمة نوقشت هنا تحاجج في أن الثقافة الشعبية (بتعريفها كالثقافة المعاشة من قبل الرجال والنساء العاديين) هي جديرة بالدراسة. وعلى هذا الأساس، والافتراضات الأخرى للمذهب الثقافي، الجارية عبر قنوات تقاليد دراسة الانجليزية وعلم الاجتماع، والتاريخ، بدأت الدرسات الثقافية الانجليزية. ومهما يكن من أمر، فإن المركز سرعان ما وضع المذهب الثقافي في علاقات معقدة، وغالباً متناقضة، ومتصارعة مع المذهب البنيوي structuralism الفرنسي (انظر الفصل السادس)، جالبا بدوره المنهاجين إلى حوار نقدي مع التطورات في "الماركسية الغربية" وخاصة أعمال لويس التوسير Louis Althusser وانتونيو غرامشي Antonio Gramsci (انظر الفصل الرابع). وأنه من هذا المزيج المعقد والنقدي ولد مجال " ما بعد التخصصات post-disciplinary" للدراسات الثقافية الانجليزية.

- Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader; 4th* edition, Harlow: Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey). The website has links to other useful sites and electronic resources.

- Chambers, lain, *Popular Culture: The Metropolitan Experience,* London: Routledge, 1986. An interesting and informed survey - mostly from the perspective of culturalism - of the rise of urban popular culture since the 1880s.

- Clarke, John, Chas Critcher and Richard Johnson (eds), *Working Class Culture: Studies in History and Theory,* London: Hutchinson, 1979. Some good essays from a culturalist perspective. See especially Richard Johnson's 'Three problematics: elements of a theory of working class culture'.
- Eagleton, Terry (ed.), *Raymond Williams: Critical Perspectives,* Cambridge: Polity Press, 1989. Essays in critical appreciation of the work of Raymond Williams.

- Hall, Stuart and Tony Jefferson (eds), *Resistance Through Rituals, London:* Hutchinson, 1976. The Centre for Contemporary Cultural Studies' seminal account of youth subcultures. Chapter 1 provides a classic statement of the CCCS's version of culturalism.

- Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), *Culture, Media, Language,* London: Hutchinson, 1980. A selection of essays covering almost the first ten years of the CCCS's published work. See especially Chapter 1, Stuart Hall's important account of the theoretical development of work at the CCCS: 'Cultural studies and the Centre: some problematics and problems' .
- Jones, *Paul, Raymond Williams's Sociology of Culture: A Critical Reconstruction,*
- Basingstoke: Palgrave, 2004. An interesting account. But its insistence on claiming *Williams for sociology* [d]istort[s] his place in cultural studies.

- Kaye, Harvey J. and Keith McClelland (eds), *E.P. Thompson: Critical Perspectives, Oxford:* Polity Press, 1990. A collection of critical essays on different aspects of Thompson's contribution to the study of history; some useful references to *The Making of the English Working Class.*
- O'Connor, Alan (ed.), *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics,* Oxford: Basil Blackwell, 1989. Provides a critical survey of Williams's work. Excellent bibliograp

الفصل الرابع: الماركسية

4 Marxism

(p59

- **الماركسية التقليدية Classical Marxism**

الماركسية هي مجموعة من الأعمال الصعبة والجدلية . ولكنها أكثر من ذلك أيضاً: إنها مجموعة من نظرية ثورية هدفها تغيير العالم. وكما قال ماركس Marx (1976b) بجملته الشهيرة: "إن الفلاسفة قاموا فقط بتفسير العالم، وبطريقة مختلفة؛ والهدف هو تغييره" (65). وهذا يجعل التحليل الماركسي سياسياً وفي طريقة محددة تماماً. ولكن هذا لا يعني أن المناهج والمقاربات الأخرى غير سياسية؛ فعلى العكس، إذ تؤكد الماركسية أنها جميعاً سياسية في نهاية المطاف. وكما يقول الناقد الثقافي الماركسي الأمريكي فريدريك جيمسون Fredric Jameson (1981)، "إن المنظور السياسي هو الأفق المطلق لجميع القراءات والتفاسير" (17).

تصرّ المقاربة الماركسية للثقافة على أن النصوص والممارسات يجب أن تحلل حسب علاقتها بالأحوال التاريخية لإنتاجها (وفي بعض الصيغ، للأحوال المتغيرة لاستهلاكها وتلقيها). وما يجعل المنهجية الماركسية مختلفة عن المناهج التاريخية الأخرى للثقافة هو المفهوم الماركسي للتاريخ. والبيان الأكمل للمنهاج الماركسي للتاريخ موجود في التمهيد والمقدمة لكتاب مساهمة في نقد التاريخ السياسي A Contribution to a Critique of Political History. وهنا يحدد ماركس Marx تفسيره الشهير الآن "القاعدة \ البنيان الفوقي" للتطور الاجتماعي والتاريخي. وسنقوم الآن بتوضيح هذه الصيغة بتفصيل أكبر ونبين كيف يمكن استعمالها لفهم "العزم أو التصميم الذي يؤثر على إنتاج الثقافة الشعبية واستهلاكها.

يجادل ماركس Marx بأن كل حقبة مهمة في التاريخ قد شيدت حول "نمط معين من الإنتاج": بمعنى الطريقة التي بتم فيها تنظيم المجتمع (أي: الرقيق، الإقطاع، الرأسمالية) لإنتاج ضروريات الحياة – الطعام، المأوى، الخ. وبتعبيرات عامة، فإن كل نمط من الإنتاج ينتج: (i) طرقاً محددة للحصول على ضروريات الحياة؛ و (ii) علاقات اجتماعية محددة بين العمال وأولئك الذي يسيطرون على نمط الإنتاج؛ و (iii) مؤسسات اجتماعية محددة (بما فيها الثقافية). وفي قلب هذا التحليل الإدِّعاء بأن في كيفية إنتاج المجتمع لوسائل وجوده (النمط الخاص لإنتاجه) يقرر في نهاية المطاف الشكل السياسي والاجتماعي والثقافي لذلك المجتمع وتطوراته المستقبلية المحتملة.

(P 60) وكما يوضح ماركس Marx، "إن نمط إنتاج الحياة المادية يُكيف عملية الحياة الاجتماعية، والسياسية، والفكرية بشكل عام، (a 1976: 3). وهذا الإدِّعاء مبني على افتراضات معينة حول العلاقات بين "القاعدة" و"البنيان الفوقي". وأنه على هذه العلاقة – بين "القاعدة" و "البنيان الفوقي" – يقوم تحليل الماركسية للثقافة.

وتتكون القاعدة من مزيج من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج. وتشير قوى الإنتاج إلى المواد الخام، والأدوات أو المعدّات، والتكنولوجيا، والعمّال ومهاراتهم، الخ. وتشير علاقات الإنتاج إلى العلاقات الطبقية لأولئك المنهمكين بالإنتاج. أي أن كل نمط من الإنتاج إضافة إلى كونه مختلفاً، لنقل أنه حسب شروط أساسه في الإنتاج الزراعي أو الصناعي، هو أيضاً مختلف في أنه ينتج علاقات معينة من الإنتاج: نمط العبودية ينتج علاقات سيد/ عبد؛ والنمط الإقطاعي ينتج علاقات لورد/ فلاح؛ والنمط الرأسمالي ينتج علاقات برجوازية/ بروليتاريا [الطبقة العمالية]. وانه بهذا المعنى يتحدد الموقع الطبقي للفرد حسب علاقته بنمط الإنتاج.

ويتكون البنيان الفوقي (الذي يتطور بالتلازم مع نمط معين للإنتاج) من مؤسسات (سياسية، وقانونية، وتعليمية، وثقافية، الخ)، وأشكال معينة من الوعي الاجتماعي (السياسي، والديني، والأخلاقي، والفلسفي، والجمالي، والثقافي، الخ)، الذي ولدته هذه المؤسسات. والعلاقة بين القاعدة والبنيان الفوقي لها شقان. فمن ناحية، يُعبّر البنيان الفوقي عن القاعدة ويعطيها الشرعية. ومن الناحية الثانية، يقال إن القاعدة "تُكيّف" أو "تقرر" مضمون البنيان الفوقي وشكله. ويمكن فهم هذه العلاقة في طائفة من الطرق المختلفة. فيمكن رؤيتها كعلاقة ميكانيكية (تقرير أو تصميم اقتصادي) للسبب والنتيجة: ما يحدث في البنيان الفوقي هو انعكاس سلبي لما يجري في القاعدة. وغالباً ما تنتج عن هذا نظرية انعكاسية 'reflection theory' ماركسية سوقية (مبتذلة) للثقافة، والتي تكون فيها الأمور السياسية للنص أو الممارسة مقروءة بعيداً عن الأحوال الاقتصادية الإنتاجية، أويتم تخفيضها إليها. ويمكن رؤية العلاقة أيضاً كوضع للحدود، توفير إطار عمل محدد تكون فيه بعض التطورات محتملة دون الأخرى.

وبعد وفاة ماركس Marx في عام 1883، وجد فريدريك انجلز Frederick Angels، الصديق والشريك، أن عليه أن يشرح من خلال سلسلة من الرسائل العديد من خفايا الماركسية للماركسيين الأصغر سناً والذين في خضم حماستهم الثورية، هددوا بإنقاصها إلى شكل من أشكال الجبرية الاقتصادية. وفيما يلي جزء من رسالته الشهيرة إلى جوزيف بلوخ Joseph Bloch:

> طبقاً للمفهوم المادي للتاريخ، فإن العنصر الأكثر تقريراً من ناحية أساسية في التاريخ هو إنتاج الحياة الحقة وإعادة إنتاجها. فلا ماركس ولا أنا أكدنا أبداً أكثر من ذلك. ولهذا فإذا حرّف أحد هذا إلى القول إن العامل الاقتصادي هو العامل المقرر الوحيد، فإنه يحول هذا الطرح إلى عبارة لا معنى

لها، تجريدية، وسخيفة. إن الوضع الاقتصادي هو الأساس، ولكن المكونات المختلفة للكيان الفوقي ... تمارس أيضاً نفوذها على مجرى الصراعات التاريخية وتحدد في كثير من الحالات شكلها ... إننا نصنع تاريخنا، ولكن، وقبل كل شيء، في ظل افتراضات وظروف واضحة للغاية. ومن بين هذه [الافتراضات والظروف] فإن الاقتصادية منها هي الحاسمة في نهاية المطاف، ولكن [الافتراضات والظروف] السياسية وما إلى ذلك، بل وحتى التقاليد التي تطارد عقول البشر، تلعب أيضاً دوراً، وإن لم يكن هو العامل الحاسم (2009:61).

وما يقوله انجلز Engels هو أن القاعدة الاقتصادية تنتج حقل البنيان الفوقي (هذا الحقل وليس ذلك)، ولكن شكل النشاط الذي يحدث هناك يتم تقريره ليس فقط بحقيقة أن الحقل تم إنتاجه ويجري إعادة إنتاجه من قبل القاعدة الاقتصادية (رغم أن هذا يضع بوضوح حدوداً، ويؤثر على النتائج)، ولكن من قبل تفاعل المؤسسات والمشاركين أثناء إشغالهم للحقل. لهذا، ورغم أن النصوص والممارسات ليست أبداً "القوى الأولى أو الرئيسية" في التاريخ، فإنها يمكن أن تكون عوامل فاعلة في التغيير التاريخي أو خدماً للاستقرار الاجتماعي.

ويدعى ماركس وانجلز (2009) أن "أفكار الطبقة الحاكمة هي في كل حقبة من الزمن الأفكار السائدة، أي أن الطبقة التي هي القوة المادية الحاكمة في المجتمع هي في نفس الوقت القوة الفكرية الحاكمة" (58). وما يعنيانه بهذا هو أن الطبقة المهيمنة، وعلى أساس ملكيتها لوسائل الإنتاج المادي، وسيطرتها عليها، مضمون لها فعلياً السيطرة على وسائل الإنتاج الفكري. ومع ذلك، فإن هذا لا يعني أن أفكار الطبقة الحاكمة هي ببساطة مفروضة على الطبقات التابعة. فالطبقة الحاكمة "مجبرة ... على أن تصور اهتماماتها وكأنها الاهتمامات العمومية لكل أفراد المجتمع ... وأن تعطي أفكارها صيغة العالمية؛ وتصورها على أنها الأفكار الوحيدة المنطقية، والصالحة عالمياً، (59). ونظراً لعدم التيقن من هذا المشروع، فإن النزاع الأيديولوجي لا مفر منه تقريباً. وخلال فترات التحول الاجتماعي فإنه [الصراع] يصبح دائماً: وكما يوضح ماركس 1976a) (إنه في "الأشكال الفكرية للبنيان الفوقي (والتي تتضمن نصوص الثقافة الشعبية وممارستها) يصبح الرجال والنساء "واعين ... للصراع ويحاربونه" (4).

من شأن النهج الماركسي الكلاسيكي للثقافة الشعبية- فوق كل ما عداه - أنه يصر على أنه لفهم وتفسير النص أو الممارسة فيجب وضعهما دائماً في لحظتهما التاريخية من الإنتاج، وأن يجري تحليله حسب شروط الأحوال التاريخية التي أنتجتهما. وثمة مخاطر هنا: فالأحوال التاريخية هي اقتصادية في نهاية الأمر، ولهذا فإن التحليل الثقافي سرعان ما ينهار إلى تحليل اقتصادي ا(الثقافي يصبح انعكاساً سلبياً للاقتصادي). وإنه من الأهمية بمكان ، كما حذر ماركس وانجلز ، وكما أوضح تومبسون Thompson (انظر الفصل الثالث) الإبقاء في المسرحية على حوار كامل بين "الوكيل" وبين " البنيان". فعلى سبيل المثال، إن تحليلاً كاملاً للميلودراما المسرحية في القرن التاسع عشر، عليه أن ينسج معاً في التركيز كلاً من التغيرات الاقتصادية التي

أنتجت جمهورها والتقاليد المسرحية التي أنتجت شكلها.

وهذا صحيح أيضاً عند إجراء تحليل كامل للقاعة الموسيقية. وعلى الرغم من أنه لا يجب في الحالتين كلتيهما تقليص الأداء إلى مجرد تغييرات في البنية الاقتصادية للمجتمع، فإن ما يجب الإصرار عليه هو أن التحليل الكامل للميلودراما المسرحية أو للقاعة الموسيقية لا يمكن أن يتم دون الرجوع إلى التغيرات في الإقبال على المسرح والذي أفرزته التغيرات في البنية الاقتصادية للمجتمع. ويحاجج التحليل الماركسي في أن هذه التغيرات هي التي أنتجت في نهاية المطاف شروط إمكانية أداء مسرحية مثل(مؤخرة رأسي) My Poll وشريكي جو My Partner Joe، ولظهور ونجاح مؤدية (ممثلة) مثل ماري لويد Mary Lloyd. وبهذه الطريقة، فإن التحليل الماركسي يصر على انه في النهاية، ومهما يكن بطريقة غير مباشرة، فإن هناك في جميع الأحوال علاقة حقيقية وجوهرية بين ظهور الميلودراما المسرحية والقاعة الموسيقية والتغيرات التي حدثت في النمط الرأسمالي للإنتاج. ولقد أبدينا حجة مماثلة حول اختراع "تقاليد" عيد الميلاد الانجليزي في القرن التاسع عشر (ستوري Storey, 2009b)

(p 62

- **مدرسة فرانكفورت**

The Frankfurt School

مدرسة فرانكفورت هو الاسم الذي أطلق على مجموعة من المفكرين الألمان المرتبطين بمعهد البحوث الاجتماعية Institute for Social Research في جامعة فرانكفورت University of Frankfurt. وقد تأسس المعهد في عام 1923. وبعد وصول هتلر إلى السلطة في عام 1933، انتقل المعهد إلى نيويورك، رابطاً نفسه بجامعة كولومبيا. وفي عام 1949 عاد ثانية إلى ألمانيا. وقد أعطي اسم "النظرية النقدية Critical Theory" للمزيج النقدي للمعهد من الماركسية والتحليل النفسي. وأعمال المعهد على الثقافة الشعبية مرتبطة بكتابات ثيودور أدورنو Therodor Adorno ، ووالتر بنجامين Walter Benjamin، وماكس هوركهايمر Max Horkheimer، وليو لوينثال Leo Lowenthal، وهربرت ماركوز Herbert Marcuse.

في عام 1944 صاغ ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر(Horkheimer, 1979) مصطلح "صناعة الثقافة للتعبير عن منتجات الثقافة الجماهيرية وعملياتها". وهما يقولان إن منتجات صناعة الثقافة مميزة بميزتين: التجانس، "تشكل الأفلام والإذاعة والمجلات نظاماً متسقاً في مجموعه وفي كل جزء [منه] ... جميع الثقافة الجماهيرية متماثلة (120-1)؛ وذات قابلية للتوقع:

حالما يبدأ الفيلم، فمن الواضح جداً كيف سينتهي، ومن الذي سيُكافأ، أو يعاقب، أو ينُسى. وفي الموسيقى الخفيفة (الموسيقى الشعبية) فبمجرد أن تسمع الأذن المدربة أول نوته من أغنية مشهورة، فإنها ستستطيع تخمين ما الذي سيلي وتحس بالإطراء عندما يأتي ... والنتيجة هي إعادة إنتاج ثابتة للشيء نفسه (125، 134).

وفي حين أن أرنولد Arnold والليفيزية Leavisism شعروا بالقلق من أن الثقافة الشعبية مثلّت تهديدا للسلطة الثقافية والاجتماعية، فإن مدرسة فرانكفورت تقول إنها فعلياً تنتج التأثير المضاد؛ فهي تحافظ على السلطة الاجتماعية. وحيث رأى أرنولد Arnold وليفيز "فوضى" رأت مدرسة فرانكفورت "اتساقا" فقط؛ حالة تكون فيها "الجماهير المخدوعة" (133) حبيسة في "دائرة من التلاعب والحاجة الارتجاعية والتي تنمو فيها وحدة النظام بشكل أكثر قوة من أي وقت مضى" (121). وها هنا قراءة أدورنو لحالة كوميدية أمريكية حول معلمة مدرسة صغيرة السن أجرها قليل [بعض الأمور لا تتغير]، وتفرض عليها مديرة مدرستها غرامات باستمرار. ونتيجة لذلك فهي دون نقود وبالتالي دون طعام. وتتألف الفكاهة لسطور القصة في محاولات المعلمة المتكررة تأمين وجبة على حساب الأصدقاء والمعارف. وفي قراءته لهذه الحالة الكوميدية، يسترشد أدورنو بالافتراض أنه في حين أنه من الصعب دائماً، إن لم يكن من المستحيل، تحديد "الرسالة" التي لا لبس فيها لعمل ثقافي "أصيل"، فإن "الرسالة الضمنية" لقطعة من الثقافة الجماهيرية ليس من الصعب على الإطلاق تمييزها. ووفقاً لأدورنو (1991)، " كما يوحي السيناريو":

> إذا كنت هزلياً، طلق المحيا، سريع الفهم، وساحراً مثلها ، فلا تقلق من أن يدفع لك مرتب تجويع ... وبعبارة أخرى، فإن السيناريو هو أسلوب ذكي لتحفيز التكيف للأحوال المذلة بتقديمها بهزلية موضوعية، وبإعطاء صورة عن شخص خَبِر حتى وضعها الخاص غير الصحيح كموضوع للمرح والواضح انه خال من أي احتقار (143-4).

(P 63)إن هذه هي واحدة من طرق قراءة هذه الكوميديا التلفزيونية. ولكنها ليست بأي حال هي الطريقة الوحيدة. فبرتولت بريخت Bertolt Brecht، صديق بنجامين Benjamin المقرب (والذي يعتبره أدورنو غير ناضج) قد يعرض طريقة أخرى للقراءة، طريقة توصي بجمهور أقل سلبية. وباحثا مسرحيته "الأم شجاعة[كوريج] وأولادها Mother Courage and Her Children" يقول بريخت (1978) "حتى لو أن كوريج (Courage) لا تعرف شيئا آخر فإن الجمهور على الأقل يستطيع، من وجهة نظري، تعلم أشياء عن طريق ملاحظتها" (229). ويمكن القيام بنفس النقطة ضد أدورنو بالإشارة إلى سلوك معلمة المدرسة.

ويؤكد ليو لونثال (1961) Leo Lowenthal أن صناعة الثقافة، بإنتاجها ثقافة مميزة "بالمعيارية، والنمطية، والمحافظة، و الكذب، والتلاعب بالبضائع الاستهلاكية " (11)، قد عملت على عدم تسييس الطبقة العاملة – محددة افقها بالأهداف السياسية والاقتصادية التي يمكن تحقيقها ضمن الإطار القمعي

والاستغلالي للمجتمع الرأسمالي. وهو يصر على أنه "عندما تُظهر الميول الثورية رأساً متردداً، فيمكن الحد منها و اختصارها بتحقيق مزيف لأحلام رغباتها [الثورية]، مثل الثروة، والمغامرة، والحب الشغوف، والسلطة، والأحاسيس العاطفية بشكل عام" (المرجع نفسه). وباختصار، فإن صناعة الثقافة لا تشجع "الجماهير" على التفكير فيما وراء حدود الحاضر. وكما يدعي هيربرت ماركيوز Herbert Marcuse (1986_a) في كتاب الإنسان ذو البعد الواحد *One Dimensional Man":*

إن الناتج الذي لا يمكن مقاومته للترفيه وصناعة الإعلام [صناعة الثقافة] يحمل معه توجهات وعادات محددة، ردود فعل فكرية وعاطفية معينة تربط المستهلكين بشكل مبهج تقريباً بالمنتجين، ومن خلال هؤلاء، بالمجموع. وتقوم المنتجات بالتلقين [الفكري] والسيطرة، وهي تعزز وعياً زائفاً / كاذبا بينما هي محصنة ضد زيفها / كذبها هي ... وتصبح أسلوباً للحياة. إنها أسلوب جيد للحياة – أفضل بكثير من ذي قبل – وكطريقة جيدة للحياة، فإنها تعمل بتأثير ضد التغيير النوعي. وهكذا ينبثق نمط من فكر وسلوك ذي بعد واحد تكون فيه الأفكار، والتطلعات، والأهداف والتي، بمضمونها، تتجاوز الكون الموجود للحوار والفعل، إما مطرودة أو مصغرة بلغة هذا الكون (26-7).

وبعبارات أخرى، عن طريق تزويدها الوسائل لإشباع حاجات معينة، فإن الرأسمالية قادرة على منع تشكيل رغبات أكثر جوهرية. وهكذا فإن صناعة الثقافة تقزّم الخيال السياسي. وكما هو الحال مع أرنولد والليفيزية ، فإن الفن أو الثقافة الرفيعة تبدو أنها تعمل بشكل مختلف. فهي تجسّد مُثلاً عُليا تنُكرها الرأسمالية. وعلى هذا النحو فإنها توفر نقداً ضمنياً للمجتمع الرأسمالي، رؤية طوبائية كبديل. وحسب هوركهايمر (Horkheimer, 1978) فإن الثقافة "الأصلية" استولت على الوظيفة الطوبائية للدين: الحفاظ على الرغبة الإنسانية في عالم أفضل أبعد من حدود الحاضر؛ وهي تحمل المفتاح لفتح المنزل – السجن الذي أنشأه تطور الثقافة الجماهيرية عن طريق صناعة الثقافة الرأسمالية (5). ولكن عمليات صناعة الثقافة تهدد بشكل متزايد الإمكانات المحتملة الراديكالية للثقافة "الأصيلة". فصناعة الثقافة تسطّح بشكل متزايد ما يتبقى من

العداء بين الثقافة والواقع الاجتماعي من خلال طمس العناصر المعارضة، والعدائية، والمتعالية في الثقافة الرفيعة بحكم أنها تشكل بعداً آخر للواقع.. (p 64) وهذا التخلص من الثقافة ذات البعدين يحدث ليس من خلال إنكار "القيم الثقافية" ورفضها، ولكن من خلال اندماجها الكامل في النظام القائم، ومن خلال إعادة إنتاجها وعرضها على نطاق واسع (ماركيوز، 1968a: 58).

ولهذا، فإن المستقبل الأفضل الذي وعدت به الثقافة "الأصيلة" لم يعد متعارضاً مع الحاضر التعيس – ويكون حافزاً لصنع المستقبل الأفضل؛ وتؤكد الثقافة الآن أن هذا هو المستقبل الأفضل – هنا والآن –

المستقبل الأفضل الوحيد. وهي تعطي "اكتفاءً" بدلاً من الترويج "للرغبة". ويتمسك ماركيوز Marcuse بالأمل في أن "الصور والمواقع الأكثر تقدما"، للثقافة "الأصيلة" قد تبقى تقاوم "الاستيعاب" و "تستمر في مطاردة الوعي باحتمالية ولادتها من جديد في غد أفضل (60). وهو يأمل أيضا أنه في أحد الأيام فان أولئك الذين هم على هوامش المجتمع، "المنبوذين والغرباء" (61)، الذين هم بعيدون عن متناول القبضة الكاملة لصناعة الثقافة، سوف يبطلون الهزائم [للثقافة الأصيلة]، ويحققون الأماني ، ويرغمون الرأسمالية على تحقيق امانيها في عالم ما بعد الرأسمالية. أو كما يلاحظ هوركهايمر (1978) ،

> قد نتعلم في يوم من الأيام أنه في أعماق قلوب الجماهير... قد عرفوا الحقيقة سراً ، وكفروا بالكذب، مثل المرضى بالخبل الذين يعلنون فقط في نهاية غشيتهم أن لا شيء قد فاتهم. لهذا فقد لا يكون لا معنى تماماً للاستمرار بالتحدث في لغة لا تفهم (17).

ولكن، وكما يشير أدورنو (1991b)، فإن الثقافة الجماهيرية نظام يصعب تحديه:

> اليوم، إن أي شخص غير قادر على التحدث بالأسلوب المنصوص عليه، أي الإنتاج للصيغ دون جهد ، [ويحمل] القناعات، والأحكام للثقافة الجماهيرية وكأنها له هو، فإنه مهدد في وجوده بالذات، مشكوك في كونه إما أنه أحمق أو مثقف (79).

تقوم صناعة الثقافة، في سعيها لتحقيق الأرباح والتجانس الثقافي، بحرمان الثقافة "الأصيلة" من وظيفتها المصيرية، وضعها الإنكاري، رفضها العظيم" (ماركيوز، 1968_a: 63). والتسليع (الذي يفهم أحيانا من قبل بعض النقاد على أنه تتجير [تحويل إلى تجارة]) يقلل من قيم الثقافة "الأصيلة"، جاعلاً منها أكثر سهولة للوصول إليها بتحويلها إلى سلعة أخرى قابلة للبيع.

> إن النقاد المحافظين الجدد [الذبن ينقدون] النقاد اليساريين للثقافة الجماهيرية يسخرون من الاحتجاج ضد باخ Bach كموسيقى خلفية في المطبخ، وضد [بيع كتب] أفلاطون Plato وهيجل Hegel، وشليShelley ، وبودلير Baudelaire ، و ماركس Marx ، وفرويد Freud في الصيدلية. وعوضاً عن ذلك هم يلحوّن على الاعتراف بحقيقة أن الكلاسيكية قد غادرت الضريح mausoleum وعادت إلى الحياة ثانية، وأن الناس قد أصبحوا متعلمين أكثر. هذا صحيح، ولكن في عودتها إلى الحياة ككلاسيكيات، فإنها عادت إلى الحياة كشيء غير نفسها؛ فقد تم حرمانها من قوتها المعادية ، ومن الاغتراب الذي كان البعد الصميمي لحقيقتها. فالقصد من هذه الأعمال ووظيفتها قد تغيرت جذريا. وإن كانت قد وقفت يوماً متناقضة مع الوضع القائم، فإن هذا التناقض قد تم تسطيحه الآن (63-4).

(p65) ليس من الصعب التفكير بأمثلة على هذه العملية (سواء قرأناها، أو لم نقرأها، بنفس الطريقة، اليسارية أو المحافظة – الجديدة). في ستينات القرن العشرين، وبالكاد تجد غرفة نوم وجلوس (سويت) مزودة دون ملصق لتشي غيفارا على الإطلاق. فهل كان الملصق علامة على الالتزام بالسياسة الثورية أو التزام بآخر موضة (أو هل كان مزيجاً معقداً من الاثنين)؟ يقدم بنيت Bennett مثالاً واضحاً عن إعلان مدرج في [صحيفة] التايمز The Times عام 1974:

> إعلان يتألف من صفحة كاملة لاستنساخ ملون من لوحة ماتيس Matisse لوبون Le Pont (الجسر المعلق) والذي يظهر تحته التعليق التفسيري "الأعمال حياتنا، ولكن ليست كلها أعمالاً". متناقض إلى حد كبير، ما كان معارضاً ظاهرياً للحياة الاقتصادية وحُوّل ليكون جزءاً منها، وما كان منفصلاً أصبح مستوعبا حيث ان أي بعد نقدي كان يمكن عزاؤه إلى لوحة ماتيس تم حجبه بوظيفتها الجديدة وغير الموافق عليها كدعاية لسلع الرأسمالية المالية (45).

وقد نفكر أيضا بالطرق التي تم فيها استخدام الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية لبيع أي شيء من الخبز وحتى السيارات باهظة الثمن (للأمثلة، انظر الجدول 4.1). فهل يمكن، على سبيل المثال، أن تسمع الحركة الثانية من سيمفونية العالم الجديد لدفوراك Dvorak's New World Symphony، دون استحضار صورة خبز هوفيز Hovis[5] ؟

إن هذا لا يعني أن ماركيوز أو الأعضاء الآخرين في مدرسة فرانكفورت يعترضون على جعل الثقافة ديمقراطية [دمقرطتها]، ولكن فقط أنهم يعتقدون أن استيعاب صناعة الثقافة هو غير ناضج تاريخياً؛ فهو يؤسس للمساواة الثقافية في حين انه يحتفظ بالهيمنة" (ماركيوز، 1968_a: 64) وباختصار، فإن جعل الثقافة ديمقراطية ينتج عنه حجب المطالبة بالديمقراطية الكاملة؛ إنها تعمل على استقرار النظام الاجتماعي السائد.

وبحسب مدرسة فرانكفورت، فإن العمل وأوقات الفراغ في ظل الرأسمالية يشكلان علاقة ملزمة: إن تأثيرات صناعة الثقافة مضمونة بطبيعة العمل؛ فعملية العمل تؤّمن تأثيرات صناعة الثقافة. ولهذا فإن وظيفة صناعة الثقافة، في نهاية المطاف، هي تنظيم وقت الفراغ بنفس الطريقة التي نظّم التصنيع فيها وقت العمل. والعمل في ظل الرأسمالية يكبح الحواس؛ وتستأنف صناعة الثقافة العملية: "الهروب من الكدح اليومي الذي تعد به صناعة الثقافة كلها وهو الفردوس ... الهروب من الكدح القديم ... مصمم مسبقاً للعودة

[5] ماركة خبز مشهورة ابتدأ انتاجه عام **1886** واصبح ماركة مسجلة عام **1890** (المترجمان)

ثانية إلى نقطة البداية. وتشجع المتعة التخلي عن [الكدح] والذي يجب عليها أن تساعد على نسيانه" (أدورنو و هوركهايمر Adorno and Horkheimer, 1979: 142). وباختصار، العمل يؤدي إلى الثقافة الجماهيرية، والثقافة الجماهيرية تؤدي ثانية إلى العمل. وبالمثل، الفنون أو الثقافة "الأصيلة" المتداولة من قبل صناعة الثقافة تعمل بنفس الطريقة. والثقافة "الأصيلة" التي تعمل خارج حدود صناعة الثقافة هي الوحيدة التي تستطيع أن تأمل بالخروج من الدائرة.

ومن أجل جعل هذه النقاط أكثر تماسكاً ، فإننا سنتفحص الآن مثالاً محدداً من مقاربة مدرسة فرانكفورت للثقافة الشعبية – مقالة أدورنو (2009) عن الموسيقى الشعبية On popular music". وهو يقدم في المقالة ثلاثة إدِّعاءات محددة حول الموسيقى الشعبية. فهو يطالب أولاً بأن تكون "معيارية". والمعيارية كما يوضح أدورنو "تمتد من المزايا الأكثر عمومية إلى أكثرها تحديداً"(64)، وبمجرد أن يثبت نمط موسيقى أو كلمات غنائية حتى يصبح عرضة للاستغلال بالاستنفاد [الإنهاك] التجاري، بالغاً الذروة في "بلورة المعايير" (المرجع نفسه). وعلاوة على ذلك، فإن التفاصيل من أغنية شعبية يمكن استبدالها بتفاصيل من أخرى. وخلافا للبنيان العضوي" للموسيقى الجادة، حيث يُعبّر كل تفصيل عن الكل، فإن الموسيقى الشعبية ميكانيكية، بمعنى أن تفصيلاً معيناً يمكن نقله من أغنية إلى أخرى دون أي تأثير حقيقي على البنيان ككل. ومن أجل إخفاء المعيارية، فإن صناعة الموسيقى معنية بما يسميه أدورنو التفريدية (صنع الفردية) الزائفة pseudo-individualization (p 67): إن إخضاع الأغاني الناجحة للمعايير يحافظ على الزبائن مُصطَفين لسماعها كما كانت". أما التفريدية الزائفة فهي من جهتها تحافظ عليهم مُصطَفين بجعلهم ينسون أن ما يستمعون إليه بالفعل استمعوا إليه من أجلهم، أو أنه "مسبق التصنيف"(69)

Table 4.1 Depriving 'authentic' culture of its critical function[6] **جدول 4.1 حرمان الثقافة "الأصيلة" من وظيفتها الهامة** The Use of Opera and Classical Music in Advertisements	
استخدام الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية في الإعلانات	
Bach: Suite No. 3 in D - Hamlet Cigars	Offenbach: Tales of Hoffmann - Bailey's Irish Cream
Bach: Sleepers Awake! - Lloyds Bank	
Bach: Harpsichord Concerto in F minor- NASDAQ	Offenbach: Orpheus in the Underworld - Bio Speed Weed
Beethoven: Symphony No. 6 in F - Blueband Margarine	Orff: Carmina Burana - Old Spice/Carting Blacl Label/Fiat Marea

[6] **أبقينا أسماء أعمال الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية بلغتها الأصلية إذ لا فائدة من ترجمتها(المترجمان)**

Beethoven: FUr Elise - Heinz Spaghetti/Uncle Ben's rice	Pachelbel: Canon in D - Thresher Wines
Bellini: Norma - Ford Mondeo	Prokofiev: Peter and the Wolf - Vauxhall Astra
Boccherini: Minuet - Save and Prosper Building Society	Prokofiev: Romeo and luliet - Chanel L'Egoiste
Britten: Simple Symphony Opus 4 - Royal Bank of Scotland	Puccini: Madama Butterfly - Twinings teal Del Monte orange juice
Debussy: Suite bergamasque - Boursin Cheese	Puccini: Gianni Schicchi - Phillips DCC
Delibes: Lakrne - British Airways/Basmati Rice/ Ryvita/IBM Computers/Kleenex tissues	Puccini: La Boherne - Sony Walkman
Delibes: Coppelia - Ius-Rot	Puccini: Tosca - FreeServe
Dukas: The Sorcerer's Apprentice - Fiesta Towels/Sun Liquid/Royal Bank of Scotland/ Philips/DCC	Ravel: Bolero — Ryvita
Dvofak: New World Symphony - Hovis Bread	Rimsky-Korsakov: Tsar Saltan - Black and Decker
Faure: Requiem Opus 48 - Lurpak Butter	Rossini: The Barber of Seville - Ragu Pasta Sauce/Fiat Strada/Braun cordless shavers
Gluck: Orfeo ed Euridice - Comfort Fabric Softener	Saint-Saens: Carnival of the Animals - Tesco
Grieg: Peer Gynt - Nescafe/AEG/Alton Towers	Satie: Gvmnopedie No. 3 - Bourneville Chocolate/Strepsils lozenges
Handel: Serse - Rover	Schumann: Scenes from Childhood - Chocolate Break
Handel: Solomon - Woolworths	Smetana: Ma Vlast - Peugeot 605
Hoist: The Planet Suite - Dulux Weathershield	J Strauss: Morning Papers Waltz — TSB
Khachaturian: Spartacus - Nescafe	Tchaikovsky: The Nutcracker Suite - Reactolite sunglasses/Cad bury's Fruit and Nut/Hellmann's Mayonnaise
Mascagni: Cavalleria rusticana - Kleenex tissues/Stella Artois/Baci Chocolates	Verdi: Aida - Diet Pepsi/Michelob/Egypt
Mozart: Piano Concerto No. 21 - Aer Lingus	Verdi: 1\ Trovatore - Ragu Pasta Sauce
Mozart: The Marriage of Figaro - Citroen ZX	Verdi: La Forza del Destino - Stella Artois
Mozart: Cosl fan tutte - Mercedes Benz	Verdi: Nabucco - British Airways
Mozart: Horn Concerto No. 4 - Vauxhall Carlton	Verdi: Rigoletto - Ragu Pasta Sauce/Little Caesar's Pizza
Mussorgsky: Night on a Bare Mountain - Maxell Tapes	Vivaldi: The Four Seasons - Chanel19 perfume/Kingsmill Bread/Citroen BX/Braun

الإدِّعاء الثاني لأدورنو Adorno هو أن الموسيقى الشعبية تحفز الاستماع السلبي. وكما لاحظنا مسبقاً، فإن العمل في ظل الرأسمالية مملّ ولهذا فهو يحفز إلى البحث عن مهرب، ولكن لأنه يبعث على الملل أيضاً، فإنه يترك القليل من الطاقة لهروب حقيقي – الطلب على الثقافة "الأصيلة". وبدلاً من ذلك يتم البحث عن ملجأ في أشكال مثل الموسيقى الشعبية – والتي يكون استهلاكها دائما سلبياً،

ومُكَـرَراً إلى مـا لا نهايـة، مؤكـداً بـأن "العـالم كمـا هـو[في الواقـع]". وفي حـين أن الموسـيقى "الجـادة" (بيتهـوفن، على سـبيل المثـال) تلعـب دوراً في متعـة التخيـل، نتيجـة الانخـراط في "العـالم كمـا يمكـن أن يكـون"، فـإن الموسـيقى الشـعبية هي "المتلازم غير المنتج" (70) للحيـاة في المكتـب أو على أرض المصـنع. ويقود "الإجهاد و الضجر" في العمل الرجال والنسـاء إلى "تفادي بذل الجهد" في وقت فـراغهم. ويجعل أدورنـو كل هـذا يبـدو كأنـه طقـوس لا أمـل فيهـا لمـدمن على الهيرويين (كمـا هـو مـأخوذ مـن الأدب البوليسـي الـذي يمقتـه كثيراً). ومحـرومين مـن "الحداثـة في أوقـات عملهـم، ومنهكـين إلى درجـة أن لا يبحثوا عنها في أوقات فراغهم، "فإنهم يتوقون لمنبه أو منشـط" - الموسـيقى الشـعبية تشبع توقهم.

> يُقَابَل تَحْفيزهـا هـذا بعـدم القـدرة على إناطـة جهـد متطابق دوماً. وهـذا يعني الضجر مـرة أخـرى. إنهـا دائـرة تجعـل الهـروب مسـتحيلا. وتسـبب اسـتحالة الهـروب الموقـفَ المنتشـر على نطاق واسع وهو عدم الانتباه إلى الموسيقى الشعبية. ولحظة االإدراك [الموسيقى الشعبية] هي الإحسـاس بهـا دون جهـد. والانتبـاه المفـاجئ المرتبط بهـذه اللحظـة يحـرق نفسـه على الفـور ويهبط بالمستمع إلى عالم من الغفلة والإلهاء (71).

وتعمل الموسيقى الشعبية في نوع من الجدلية (الدايلكتية)الضبابية: في سبيل أن تُستَهلك فإنها تطلب عدم الانتباه والإلهاء، في حين أن استهلاكها ينتج عدم انتباه المستهلك وإلهائه.

ونقطـة أدورنـو الثالثـة هي الإدِّعـاء بـأن الموسـيقى الشـعبية تعمـل "كاسـمنت اجتمـاعي" (72). "فوظيفتها النفسية الاجتماعية" هي أن تحقق في مستهلكي الموسيقى الشعبية "تكيفاً سيكولوجياً" مع متطلبات بنيان القوة السائدة (المرجع نفسه). وهذا "التكيف" يظهر نفسه بقوة في "نمطين رئيسين نفسيين اجتماعيين من السلوك الجماهيري ... النمط المطيع "الإيقاعي" والنمط "العاطفي" (المرجع نفسه). والنمط الأول يرقص في إلهاء على إيقاع استغلال[الشخص] وقمعه. ويتخبط النمط الثاني في بؤس عاطفي، غافل عن الأحوال الحقيقية للوجود.

ويمكن إبداء عدد من الملاحظات على تحليل أدورنو. أولاً، علينا أن نقرّ أنه يكتب في عام 1941. وقد تغيرت الموسيقى الشعبية كثيراً منذ آنذاك. وعلى أية حال، ومع قولنا ذلك، فإن أدورنو لم يفكر مطلقاّ في تغيير تحليله بعد التغيرات التي حدثت في الموسيقى الشعبية حتى وفاته في عام 1969. هل الموسيقى الشعبية مونوليثية monolithic (وحدة متراصة ومتناغمة كلياً) كما يريدنا أن نعتقد؟ فمثلاً، هل التفردية الزائفة تفسر حقيقة اختراع الروك آندرول rock'n roll في عام 1956. وظهور البيتلز Beatles في عام 1962، والموسيقى المضادة للثقافة في عام 1965؟ وهل هي تفسر روك البنك rock punk والروك ضد العنصرية Rock Against Racism في سبعينات القرن العشرين، وبيت

الأسيد acid house وبوب اللامبالاة indie في الثمانينات، والريف rave (الهذيان) والهيب هوب hip hop في التسعينات؟ وعلاوة على ذلك: هل استهلاك الموسيقى الشعبية سلبي كما يدعي أدورنو؟

(p 68) يقدم سيمون فريث Simon Frith (1983) أرقام مبيعات تبين غير ذلك: "على الرغم من صعوبات العمليات الحسابية ... فان معظم المعلقين على الأعمال يتفقون على أن حوالي 10 بالمئة من جميع إصدارات الاسطوانات (الأقل القليل منها لأغنية واحدة، وأقل الكثير لتسجيلات طويلة [أكثر من أغنية] تكسب المال" (147). وإضافة لهذا، فان حوالي 10 بالمئة أخر ى فقط تغطي تكاليفها (المرجع نفسه). وهذا يعني ان حوالي 80 بالمئة من الاسطوانات تخسر المال في الواقع . وعلاوة على ذلك، قام بول هيرش Paul Hirsch بحساب أن حوالي 60 بالمئة من اسطوانات الأغاني الفنية التي تم إصدارها لم يتم سماعها من قبل أي شخص (مقتبس من فريث، 147 :1983, cited in Frith)

وهذا لا يعني بأن أعمال صناعة الثقافة القوية جداً من السهل عليها السيطرة على المستهلكين. ولكنه يبدو أكثر وكأن صناعة الثقافة تحاول بصعوبة بيع جميع الاسطوانات إلى جمهور نقّاد وقادر على التمييز. وبالتأكيد أن هذه الأرقام تعني أن الاستهلاك هو أكثر نشاطاً مما توصي به حجج أدورنو. والاستخدام الثقافي الفرعي subcultural للموسيقى هو بوضوح يقع على الطرف القيادي لمثل هذا التمييز النشط، ولكنه ليس المثال الوحيد بأي حال من الأحوال.

وأخيرا، هل تعمل الموسيقى الشعبية حقاً كالاسمنت الاجتماعي؟ الثقافات الفرعية أو ثقافات تذوق الموسيقى، على سبيل المثال، سوف تبدو وكأنها تستهلك الموسيقى الشعبية بطريقة ليست غير مختلفة كثيراً عن النمط المثالي لأدورنو عن استهلاك "الموسيقى الجادة". ويجادل ريتشارد داير Richard Dyer (1990) بالقول أن هذه هي بالتأكيد الحالة فيما يتعلق باستهلاك المثليين جنسياً للديسكو. وهو يتلمس في الديسكو رومانسية تبُقي على قيد الحياة طريقة للوجود هي دائماً في نزاع مع (السلوك) الدنيوي واليومي. وكما يوضح، "الرومانسية تؤكد ان حدود العمل والألفة ليست هي حدود التجربة" (417).

إن التحليل المقدم من غالبية مدرسة فرانكفورت يعمل في سلسلة من المعارضات الثنائية التي بقيت في مكانها الصحيح بالفرق الجوهري المفترض بين الثقافة والثقافة الجماهيرية (الجدول 4.2).

ومقالة والتر بنجامين Walter Benjamin (1973) "عمل الفن في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي The work of art in the age of mechanical reproduction" هي أكثر تفاؤلاً حول احتمالية التحول الثوري للرأسمالية. فهو يدعي ان الرأسمالية " في نهاية الأمر ... سوف تخلق أحوالاً تجعل من الممكن القضاء على الرأسمالية نفسها" (219).ويؤمن بنجامين أن التغييرات في إعادة الإنتاج التكنولوجي للثقافة يغير وظيفة الثقافة في المجتمع: تستطيع تقنية إعادة الإنتاج وضع نسخة عن الأصلي في

أوضاع تبعد عن متناول الأصلي نفسه" (222). وهكذا فإن إعادة الإنتاج تتحدى ما يدعوه بنجامين "هالة" النصوص والممارسات.

الجدول 4.2 "الثقافة و"الثقافة الجماهيرية" طبقا لمدرسة فرانكفورت	
الثقافة	الثقافة الجماهيرية
حقيقية	كاذبة (مزيفة)
أوروبية	أمريكية
الأبعاد المتعددة	البعد الواحد
الاستهلاك النشط	الاستهلاك السلبي
الإبداع (الخَلْق) الفردي	الإنتاج الجماهيري
التخيل	الإلهاء
الإنكار (الرفض)	التماسك "الاسمنت "الاجتماعي

(p69) يستطيع المرء التعميم بالقول إن تكنيك إعادة الإنتاج يفصل المادة المعاد إنتاجها التقاليد. وبعمل العديد من المعاد إنتاجه فإنه تستبدل العديد من النسخ مكان الوجود الفريد من نوعه. وبالسماح للمعاد إنتاجه أن يصل إلى المشاهد أو المستمع في وضعه الشخصي المعين، فإنه يعيد تفعيل المادة التي أعيد إنتاجها. وتقود هاتان العمليتان إلى تكسير مبعثر ضخم للتقاليد ... ووكيلهما الأكثر قوة هو الفيلم. وأهميته الاجتماعية، لا سيما في شكله الأكثر إيجابية، لا يمكن تصوره دون جانبه المحطمّ، المسهل، أي تصفية القيم التقليدية للتراث الثقافي (223).

"هالة" أو شذا النص أو الممارسة هي إحساسها "بالأصالة"، و "السلطة"، و "الاستقلالية"، و "البعد". وانحلال الهالة يفصل النص أو الممارسة عن سلطة التقاليد وطقوسها. وهي تجعلها عرضة لمجموعة من إعادة التفسير، وتحررها كي تستخدم في سياقات أخرى، ولأغراض أخرى. ولأنها لم تعد جزءاً مضمنة في التقاليد، فإن الأهمية أصبحت الآن مفتوحة "للنزاع،وأصبح المعنى مسألة استهلاك، حدثاً نشطا (سياسياً). أكثر منه سلبياً (نفسائياً بالنسبة لأدورنو). و إعادة الإنتاج التكنولوجي يغيرالإنتاج: "إلى درجة كبيرة أكثر مما مضى، أصبح العمل الفني المعاد إنتاجه هو العمل الفني المصمم لإمكانية أعادة الإنتاج" (226). وقد تغير الاستهلاك أيضاً: من موقعه في الطقوس الدينية إلى موقعه في طقوس الجمالية، وأصبح الاستهلاك الآن مستنداً إلى ممارسات السياسة. وقد تكون الثقافة قد أصبحت ثقافة جماهيرية، ولكن الاستهلاك لم يصبح استهلاكاً جماهيريا.

إعادة الإنتاج الميكانيكي للفن يُغير من ردة فعل الجماهير نحو الفن. والموقف الرجعي نحو رسومات بيكاسو Picasso تتغيرإلى رد فعل تقدمي نحو أفلام شابلن. ويتميز رد فعل التقدمي بالانصهار (الاندماج) المباشر والصميمي للاستمتاع البصري والعاطفي مع توجهات الخبير (236).

لقد تحولت مسائل المعنى والاستهلاك من التأمل السلبي إلى الكفاح السياسي الايجابي. و احتفاء بنجامين Benjamin بالإمكانات الايجابية "لإعادة الإنتاج الميكانيكي"، ووجهة نظره في أنها تبدأ عملية انتقال من ثقافة "ذات هالة" إلى ثقافة "ديمقراطية" والتي لم يعد المعنى فيها يبدو فريداً من نوعه، بل هو منفتح على الاستفسار، وعلى الاستخدام والتنقل، كان له تأثير كبير (ولو غير معترف به في الغالب) على نظرية الثقافة والثقافة الشعبية. وتصف سوزان ويليس Susan Willis (1991) مقالة بنجامين هكذا: "قد تكون هذه إلى حد كبير أكثر مقالة منفردة أهمية في تطور النقد الماركسي للثقافة الشعبية "(10). وفي حين يضع أدورنو المعنى في نمط الإنتاج (كيفية إنتاج النص الثقافي تحدد استهلاكه وأهميته)، فإن بنجامين يومئ إلى أن المعنى ينتج في لحظة الاستهلاك؛ والأهمية تتقرر بعملية الاستهلاك، دون اعتبار لنمط الإنتاج. وكما يوضح فريث Frith، إن "المحاورة" بين أدورنو وبنجامين – بين التعليل النفسي – الاجتماعي للاستهلاك مقروناً بإصرار على القوة المقررة للإنتاج، مقابل محاولة البرهنة على أن الإنتاج هو مسألة سياسية – لا تزال تناقش في الاعتبارات المعاصرة للموسيقى الشعبية: "من أدورنو انبثقت تحليلات اقتصاديات الترفيه ... و التأثيرات الأيديولوجية لصنع الموسيقى التجارية ... وانبثقت من بنجامين نظريات الثقافة الفرعية، وتوصيفات الصراع ... لجعل معانيها الخاصة في أعمالها من الاستهلاك" (57).

(70 p) على الرغم من حنكتها الماركسية ونيتها السياسية المثيرة للإعجاب، فإن مقاربة مدرسة فرانكفورت للثقافة الشعبية (باستثناء بنجامين) يمكن أن تناسب من بعض النواحي تقاليد "الثقافة والحضارة" التي بحثناها في الفصل الثاني . ومثل الرؤية التي طورها أرنولد، والليفيزية وبعض منظري الثقافة الجماهيرية الأمريكيين، فإن رؤية مدرسة فرانكفورت للثقافة الشعبية هي جوهرياً خطاب من الأعلى عن ثقافة الناس الآخرين (خطاب عن "نحن" و "هم"). ومن الصحيح أن مدرسة فرانكفورت تنتقد بشدة النقاد الثقافيين المحافظين الذين يتحسرون على موت، أو التهديدات بموت، ثقافة مستقلة "نقية" لصالحها هي. إن أدورنو ، وكما يوضح جي. إم. برنشتاين J. M. Bernstein (1978) "يعتبر دفاع المحافظين عن الثقافة الرفيعة هو عاكس للتحويل غير القابل للانعكاس إلى حالة مادية الثقافة التي تحمي الوضع الاقتصادي القائم" (15). ومع ذلك، يبقى الحال ان هناك بعض أوجه الشبه بين تركيز تقاليد "الثقافة والحضارة"، وتركيز مدرسة فرانكفورت. فهما يدينان نفس الأشياء، ولكن لأسباب مختلفة. فتقاليد "الثقافة والحضارة" تهاجم الثقافة الجماهيرية لأنها تهدد المعايير الثقافية والسلطة الاجتماعية، واتهام مدرسة فرانكفورت الثقافة الجماهيرية لأنها تهدد المعايير الثقافية وتنزع الصفة السياسية عن الطبقة العاملة،

وبالتالي تحافظ على القبضة الحديدية للسلطة الاجتماعية: "الطاعة على إيقاع النظام الحديدي ... السلطة المطلقة للرأسمالية" (أدورنو وهوركهايمر، 1979: 120). وإنه لمن الصعب تصور احتمالية وكالة سياسية في حالة من السلطة المطلقة.

- **التوسيرية[المذهب التوسيري] Althusserianism**

كان لأفكار لويس التوسير Louis Althusser تأثير هائل على نظرية الثقافة والثقافة الشعبية. وكما يلاحظ هول Hall (1978) "تدخلات التوسير وتطويرها المتلازم هي مكون هائل في مجال الدراسات الثقافية" (21). وأكثر مساهمات التوسير أهمية في هذا المجال هي محاولاته المختلفة لتنظير مفهوم الأيديولوجية. ولهذا فإننا سنقتصر بحثنا على هذه الناحية من أعماله.

يبدأ التوسير برفض التفسير الميكانيكي لصيغة القاعدة/ الكيان الفوقي، مصراً بدلاً من ذلك على مفهوم التكوين الاجتماعي. ووفقاً لالتوسير (1969)، يتألف التكوين الاجتماعي من ثلاث ممارسات: الاقتصادية، والسياسية، والفكرية. والعلاقة بين القاعدة والكيان الفوقي ليست مسألة تعبير، أي كون الكيان الفوقي تعبيراً أو انعكاساً سلبياً عن القاعدة، بل إن الكيان الفوقي ينظر إليه كضرورة لوجود القاعدة. ويفتح هذا النموذج المجال للاستقلالية النسبية للكيان الفوقي. ويبقى التحديد، ولكنه تحديد في "آخر لحظة". وهذا يعمل ضمن ما يدعوه "الكيان المسيطر"؛ بمعنى، أنه رغم أن الاقتصادي هو دائما "المقرر"، إلا أن هذا لا يعني أنه في ظرف تاريخي معين سيبقى مسيطراً. وعلى سبيل المثال، في إطار الاقطاع، كان السياسي هو المستوى المسيطر.
(p71) ومع ذلك، فإن الممارسة التي هي المسيطرة في تشكيل اجتماعي معين ستعتمد على شكل محدد من الإنتاج الاقتصادي. وما يعنيه بهذا هو أن التناقضات الاقتصادية للرأسمالية لا تأخذ أبداً شكلاً نقياً: "إن الساعة الوحيدة للحظة الأخيرة لا تأتي أبداً، (113). والاقتصادي هو المقرر في اللحظة الأخيرة، ليس لأن اللحظات الأخرى ظواهر مصاحبة لها، ولكن لأنها تقرر أي الممارسات هي المسيطرة. يقدم ماركس Marx (1976c)في المجلد الأول من "رأس المال Capital" نقطة مماثلة رداً على الانتقادات المشيرة إلى حدود قطعية للأهداف النقدية للتحليل الماركسي:

> [الماركسية ، كما يقول نقادها] هي صحيحة تماماً لعصرنا، حيث الاهتمامات المادية هي الراجحة، ولكن ليس بالنسبة للعصور الوسطى، المهيمن عليها بالكاثوليكية، ولا بالنسبة لأثينا وروما، المسيطر عليها بالسياسة ... وأمر وحيد واضح: العصور الوسطى لم تستطع العيش على الكاثوليكية، ولا استطاع العالم القديم العيش على السياسة. وعلى العكس، فإن الأسلوب الذي اكتسبوا فيه معاشهم هو الذي يوضح لماذا أن السياسة في إحدى

الحالتين، والكاثوليكية في الحالة الأخرى لعبت الدور الرئيسي ... ثم إن هناك دون كشوت Don Quixote، والذي دفع منذ زمن بعيد جزاء تخيله الخاطئ بأن التجوال الفرساني متوافق مع جميع الأشكال الاقتصادية للمجتمع" (176).

يقدم التوسير ثلاثة تعريفات للأيديولوجية، اثبت تعريفان منها أنهما نافعان بصورة خاصة لدارسي الثقافة الشعبية. التعريف الأول، والذي يتداخل في بعض النواحي مع الثاني، هو القول بأن الأيديولوجية – "نظام (له منطقه الخاص وصرامته) لتمثيلات (الصور، أو الأساطير، أو الأفكار، أو المفاهيم)" (1969: 31) - هي "ممارسة" يعيش من خلالها الرجال والنساء علاقاتهم بالأحوال الواقعية للوجود. "وبالممارسة ... أنا أعني أي عملية تحول مادة خام معينة حاسمة إلى منتج حاسم، التحول متأثر بعمل إنساني حاسم، مستخدماً وسائل حاسمة (للإنتاج)" (1966). ولهذا في حين أن الاقتصادي، النمط المحدد تاريخياً للإنتاج، يحول مواداً خاماً معينة إلى منتجات باستخدام وسائل معينة للإنتاج، متضمنة علاقات حاسمة للإنتاج، كذلك فإن الممارسة الأيديولوجية تشكل العلاقات المعاشة للفرد في التحول الاجتماعي. وبهذه الطريقة، فإن الأيديولوجية تبدد التناقضات في التجربة المعاشة. وهي تحقق هذا بإعطاء حلول زائفة، ولكنها، حلول للمشكلات الحقيقية. وهذه ليست عملية "واعية"؛ فالأيديولوجية "غير واعية إلى حد كبير" (233) في نمط عملياتها.

لا يعبر الناس في الأيديولوجية... عن العلاقة بينهم وبين أحوال وجودهم، ولكن عن الطريقة التي يعيشون فيها العلاقة بينهم وبين أحوال وجودهم: وهذا يفترض مسبقاً كلاً من علاقة حقيقية و [علاقة] تخيلية (وهمية)، علاقة "معاشة". والأيديولوجية ... تعبير عن العلاقة بين الرجال و "عالمهم"، أي وحدة (مصممة بقوة) للعلاقة الحقيقية والعلاقة التخيلية بينهم وبين الأحوال الحقيقية للوجود (233-4).

والعلاقة هي حقيقية وتخيلية معاً، بمعنى أن الأيديولوجية هي الطريقة التي نعيش فيها علاقاتنا بالأحوال الحقيقية للوجود على مستوى التمثيلات (الأساطير، المفاهيم، الأفكار، الصور، المحاورات): هناك الأحوال الحقيقية وهناك الطرق(p72) التي نمثل فيها هذه الأحوال لأنفسنا وللآخرين.

وهذا ينطبق على كل من الطبقات المهيمنة والتابعة؛ بالأيديولوجية لا تقنع فقط المجموعات المقموعة بأن كل شيء حسن في العالم، ولكنها أيضا تقنع المجموعات الحاكمة بأن الاستغلال والقهر هي في الحقيقة أمور مختلفة تماماً، أعمال من ضرورة عالية. والخطاب "العلمي" (ماركسية التوسير) فقط يستطيع أن يرى من خلال الأيديولوجية الأحوال الحقيقية للوجود.

ولأن الأيديولوجية بالنسبة لا لتوسير هي نظام مغلق، فإنها تستطيع فقط أن تحدد أبداً لنفسها مشكلات بقدر ما تستطيع الإجابة عليها؛ أي أن تبقى داخل حدودها (دنيا أسطورية دون تناقضات)، ويجب عليها أن تبقى صامتة تجاه الأسئلة التي تهدد بأخذها إلى ما وراء هذه الحدود. وقد قادت هذه الصيغة التوسير إلى مفهوم "الإشكالية". وقد استخدم هذا المفهوم لأول مرة في شرح "الانفصال المعرفي (الابستيمولوجي) epistemological ،الذي يدعي أنه حدث في أعمال ماركس عام 1845. وإشكالية ماركس "النظام المرجعي الموضوعي الداخلي ... نظام الأسئلة التي تقود الإجابات المعطاة" (67)، يقرر ليس فقط الأسئلة والإجابات القادرة على إبرازها، بل أيضاً غياب المشكلات والمفاهيم في أعماله.

وبحسب التوسير فإن الإشكالية تتكون من الافتراضات، والدوافع، والأفكار الضمنية، الخ والتي منها يصنع نصُ (ولنقل، إعلان). وبهذه الطريقة، يمكن المجادلة في أن النص يصاغ بما هو غائب (ما لم يُقَلْ) بقدر بما هو حاضر (ما قيل). ويجادل التوسير بأنه إذا أردنا أن نفهم تماماً معنى نص ما، فإن علينا أن نكون واعين، ليس فقط لما هو في النص، ولكن أيضاً للافتراضات التي تكّونه (والتي قد لا تظهر في النص نفسه في أي صورة مباشرة ولكنها توجد فقط في إشكالية النص).

واحدى الطرق التي تنكشف فيها افتراضاً إشكالية النص هي في الطريقة التي يبدو فيها أن النص يجيب على الأسئلة التي لم يطرحها بصورة رسمية. وقد قيل إن مثل هذه الأسئلة قد طرحت في إشكالية النص. ومهمة الممارسة الالتوسيرية Althusserian الحرجة هي تحطيم النص أو تفكيكه للكشف عن الإشكالية. وفعل ذلك هو القيام بما يدعوه التوسير "قراءة الأعراض symptomatic".

وفي "قراءة] كتاب] رأس المال" يميز التوسير منهجية ماركس في قراءة أعمال آدم سميث Smith Adam"كقراءة أعراض" من حيث:

> أنها تفشي أسرار حدث غير مفشية في النص الذي تقرأه وتنسبها في نفس الحركة إلى نص آخر، الحاضر كضرورة غائب في (النص) الأول. ومثل قراءته الأولى، فإن قراءة ماركس الثانية تفترض مسبقاً وجود نصين، وقياس الأول مقابل الثاني. ولكن ما يميز هذه القراءة الجديدة عن الأولى هي حقيقة أنه في القراءة الجديدة فإن النص الثاني يبين ثغرات / هفوات النص الأول (التوسير وباليبار Althusser and Balibar، 1979: 67).

واستطاع ماركس بقراءة الأعراض عند آدم سميث ان يصوغ لأجل التحليل "الإشكالية المرئية مبدئياً في كتاباته ضد الإشكالية الخفية (غير المرئية)الواردة في العبارة المتناقضة ظاهرياً في الإجابة التي لا صلة لها بأي سؤال تم طرحه" (28). ويقول ماركس نفسه (1951) هذا عن سميث، "تناقضات آدم سميث لها أهميتها لسبب أنها تحتوي مشكلات وصحيح أنه لم يقم بحلها، ولكنه كشفها بمناقضته

لنفسه" (146). ولهذا، فأن نقرأ نصاً قراءة أعراض، يعني القيام بقراءة مزدوجة: قراءة النص المعلن عنه (المعتمد) أولاً، ومن ثم، ومن خلال الثغرات / الهفوات ، والتحريفات، والصمت، والغيابات ("أعراض مشكلة تناضل من أجل ان تُطرح) في النص(p73) المعتمد من أجل إظهار النص الكامن وقراءته. فمثلاً، قراءة أعراض للفلم "سائق التكسي Taxi Driver [7]قد تكشف عن "إشكالية عرضت فيها أجوبة على أسئلة بالكاد تستطيع أن تسميها: "كيف يعود المحارب القديم إلى وطنه أمريكا بعد الويلات الإستعمارية في فيتنام؟ وفي قلب إشكالية الفيلم أسئلة تتعلق بمشكلات تاريخية حقيقية، رغم أنها قد حوّلت إلى سعي فنتازي (خيالي) وحلول دموية. وقراءة أعراض لـ "سائق التكسي"، قراء الأعراض بحثاً عن دليل لمرض خفي، قد يبنى من تناقضات الفيلم، ومن تهرباته، وسكوته، وعنفه الذي لا يمكن تفسيره، ونهايته كالقصص الخرافية، [قد يشكل] الغياب المركزي والباني – حرب أمريكا في فيتنام.

ويمكن رؤية مثال آخر في عدد الإعلانات الحديثة للسيارات التي تضع العربات معزولة في الطبيعة (كمثال انظر الصورة 4.1 والصورة 4.2). وبإمكاننا أن نجادل بأن هذا النمط من الإعلان، هو استجابة إلى المجموعة المتزايدة من الشهرة (السمعة) السلبية التي اجتذبها أصحاب السيارات (خاصة من حيث التلويث وازدحام الطرق). ولمنع مثل هذه الشهرة من ان يكون لها تأثير معاكس على مبيعات السيارات يجب التصدي لمثل هذه الانتقادات. ومواجهتها بصورة مباشرة قد يعني دائما المخاطرة بالسماح للانتقادات أن تقع بين السيارات المعلن عنها وبين أي مشترٍ محتمل. ولهذا، فإن عرض السيارات في كل من الطبيعة (غير الملوثة) والفضاء (غير المزدحم) يواجه الإدِّعاءات دون المخاطرة بإعطائها رؤية خطرة وغير ضرورية. وبهذه الطريقة، فإن الانتقادات قد أجيب عليها دون ان تكون الأسئلة نفسها قد طُرحت بطريقة رسمية. ولهذا فإن التأكيد على الطبيعة والفضاء هو رد على السؤالين التؤام (اللذين يبقيان غير موجهين في الإعلان نفسه ولكنهما موجودان في الافتراضات التي تنظم الإعلان – في إشكالية" النص): هل شراء سيارة يزيد كلاً من التلوث وازدحام الطرق؟ والجواب(p74) المعطى، دون توجيه السؤال، هو أن هذه السيارة، وكأنه بفعل السحر، لا تلوث ولا تساهم في ازدحام الطرق.

---

7 سائق التاكسي (Taxi Driver) فيلم أنتج عام 1976 من بطولة Robert Mario De Niro Jr و Jodie Foster وCybill Shepherd ومن إخراج Martin Scorsese وكتب القصة Paul Schrader وتدور قصة الفيلم حول سائق التاكسي الذي يريد تنقية بلاده من الفساد الذي انتشر فيها(المترجمان).

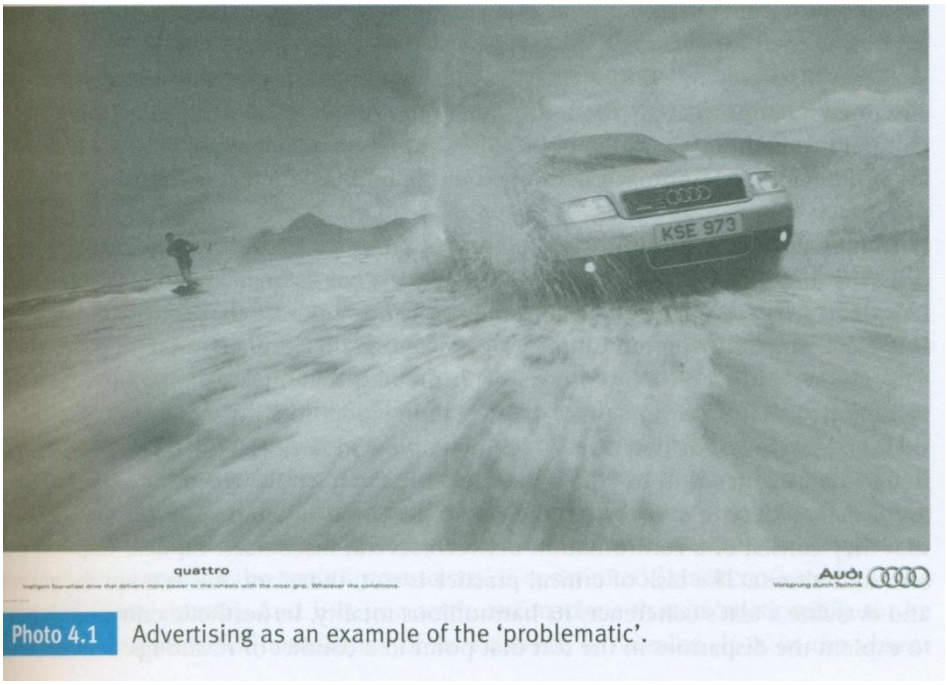


Photo 4.1 Advertising as an example of the 'problematic'.

Photo 4.2 Advertising as an example of the 'problematic'.

الشكلان (4.1) (4.2) مثال على الإعلان كإشكالية

[وكتاب] بيير ماكيري Pierre Macherey (1978) "نظرية الإنتاج الأدبي *A Theory of Literary Production*" هو بلا شك أكثر المحاولات تأييداً لتطبيق تكنيك قراءة الأعراض الالتوسيرية Althusserian على النصوص الثقافية. ورغم عنوان الكتاب وكما يوحي ، بأن تركيز ماكيري Macherey الرئيسي هو على الإنتاج الأدبي، فإن المنهج المطوّر في الكتاب هو ذو فائدة كبيرة لدارسي الثقافة الشعبية.

وفي بلورته لمنهاج التوسير لقراءة الأعراض، فإنه يرفض ما يسميه "المغالطة التفسيرية" : [وهي] وجهة النظر بأن للنص معنى واحداً والذي من واجب النقد إظهاره. وبالنسبة إليه فإن النص ليس أحجية تخفي المعنى، إنه بناء له معانٍ متعددة. و "تفسير" النص يكون بالتعرف على هذا. وللقيام بذلك يجب الابتعاد عن فكرة أن النص وحدة متناغمة، متصاعدة إلى الأمام من لحظة قصدية طاغية. ومقابل ذلك، فإنه يقول إن النصوص الأدبية " منحرفة عن المركز ": غير مكتملة بذاتها . لنقول هذا فإنه لا يعني ان هناك حاجة إلى إضافة شيئ من أجل جعله كاملا ..

ووجهة نظره بأن النصوص الأدبية " منحرفة عن المركز" (غير مركزة على قصد تأليفي) في معنى دقيق بأنها تتألف من مواجهة بين عدة خطابات : ظاهرة، وخفية/ ضمنية، وحاضرة، وغائبة. ومهمة الممارسة النقدية لهذا ليست محاولة لقياس وتقييم تماسك النص ، ولكن، وبدلاً عن ذلك،[مهمته] تفسير التفاوتات في النص التي تشير إلى نزاع في المعاني.

> هذا النزاع ليس مؤشراً على وجود النقص، إنه يكشف عن إدراج الآخرية(otherness) في العمل، والتي من خلاله يحافظ على العلاقة معها التي ليست هي[موجودة]، الذي يحدث على هوامشه. ولتفسير العمل يعني إظهار أنه، خلافاً للمظاهر، ليس مستقلاً، ولكنه يحمل في جوهره المادي بصمة الغياب الحاسم والذي هو أيضا مبدأ هويته. والكتاب مثلّم بملمح وجود الكتب الأخرى مقابل ما وضعت له؛ وهو يدور حول غياب ذاك الذي لا يستطيع قوله، مسكوناً بغياب كلمات معينة مكبوتة والتي تصنع عودتها. إن الكتاب ليس امتداداً لمعنى، إنه متولد من عدم القدرة على التوافق بين عدة معانٍ، وهي أقوى رابط يرتبط بواسطته بالواقع، "في مواجهة متوترة دائمة التجدد (79-80). .

إنه هذا النزاع بين المعاني المتعددة هو الذي يبني النص: فهو يعرض هذا التضارب ولكنه لا يستحدثه - غيابه الحاسم. وتقليدياً، رأى النقد دوره في أن يظهر ما هو ضمني في النص، ويجعل مسموعاً ما هو مجرد همس (أي، معنى منفرد). وبالنسبة لماكيري Macherey ، المسألة ليست جعل ما هناك يتحدث بوضوح أكثر، حتى يتم التأكد أخيراً من معنى النص. ولأن معاني النص هي "كل من الداخلي والغائب" (78)، وأن تكرر ببساطة المعرفة الذاتية للنص هو الفشل حقاً في

تفسير النص . إن مهمة الممارسة النقدية المؤهلة تماما هي ليست جعل الهمس مسموعاً، ولا إكمال ما تركه النص دون قول، ولكن إنتاج معرفة جديدة من النص: معرفة تفسر الضرورة الأيديولوجية لصمتها، وغيابها، وعدم اكتمال بنيتها – إبراز (مسرحة) ذاك الذي لا تستطيع قوله:

> إن فعل المعرفة ليس مثل فعل الاستماع إلى خطاب مُكوّن بالفعل، مجرد حكاية أو خيال علينا ببساطة أن نترجمه. بل هو تطوير أو توسيع لخطاب جديد، النطق بالصمت. المعرفة ليست اكتشاف أو إعادة إنشاء معنى كامن، منسيّ أو مخفي، إنها شيء ينمّى من جديد، إضافة إلى الحقيقة التي منها يبتدئ (6).

وبالاستعارة من عمل فرويد Freud عن الأحلام (انظر الفصل الخامس)، فإن ماكيري يحاجج انه من أجل أن يقال شيء، يجب ترك أشياء أخرى غير مقولة. وإنها السبب / الأسباب لهذه الغيابات، وهذا الصمت، داخل النص هو ما يجب استجوابه. "إن المهم في العمل هو الذي لم يقله"، (87).

وثانية، كما هو الحال مع فرويد Freud ، الذي اعتقد أن معاني مشكلات مرضاه لم تكن مخبأة في خطابهم الواعي، ولكنها مكبوتة في الخطاب المضطرب للاوعي، مستلزمة شكلاً دقيقاً من التحليل مرهف الحساسية للفرق بين ما قيل وبين ما أُظهر، كذلك فإن مقاربة ماكيري ترقص بين الفروق الدقيقة المختلفة من قول وعرض (of telling and showing). وقد قاده هذا إلى الإدِّعاء أن هناك "فجوة"؛ " تباعد داخلي"، بين ما يريد النص أن يقوله وبين ما يقوله فعلاً. ولتفسير نص، من الضروري الذهاب إلى ما وراءه، لفهم ما "أُجبر على قوله في سبيل قول ما يريد قوله" (94).وإنه هنا يتشكل "لاوعي" النص (مصطلح ماكيري لما يدعوه التوسير "إشكالية".). وإنه في لا وعي النص تنكشف علاقته بالأحوال الأيديولوجية والتاريخية لوجوده. وإنه في المركز الغائب(p76) ، المفرّغ بالخطابات المتضاربة، يكون انتساب النص إلى التاريخ – إلى لحظة محددة من التاريخ، وإلى خطابات أيديولوجية معينة تدور في تلك اللحظة.ولا يعكس لا وعي النص تناقضات تاريخية، بل إنه يستحضرها، ويبرزها، ويعرضها، متيحاً لنا ليس معرفة "علمية" للأيديولوجية، ولكن وعياً "للأيديولوجية المتناقضة مع نفسها"؛ متهاوية أمام أسئلة لا يستطيع الإجابة عليها مخفقة في القيام بما يُفترض بالأيديولوجية أن تقوم به:"أيديولوجية توجد على وجه التحديد من أجل محو كل أثر للتناقض" (130).

من الناحية الرسمية، يبدأ النص دوماً بطرح مشكلة يجب حلها. ويكون النص بالتالي عملية كشف: الحركة السردية نحو الحل النهائي للمشكلة. ويجادل ماكيري بأنه ما بين طرح المشكلة وإعطاء الحل، بدلاً من الاستمرارية، هناك دائما تمزق. وانه بدراسة هذا التمزق نحن نكتشف

علاقة النص بالأيديولوجية والتاريخ: "إننا نجد دائما في نهاية المطاف، وعلى حافة النص، لغة الأيديولوجية، مختبئة مؤقتاً، ولكنها بليغة بغيابها ذاته، (60).

تحتوي جميع الأعمال السردية على مشروع أيديولوجية: أي بمعنى، أنها تعد بقول "الحقيقة" عن شيء ما. تحجب المعلومات مبدئياً مع الوعد بأن يتم الكشف عنها. ويشكل السرد حركة نحو الإظهار. إنها تبدأ بحقيقة موعودة وتنتهي بحقيقة تم كشفها. وليكون أكثر ترسيميةً(تخطيطيةً) يقسم ماكيري النص إلى ثلاث مراحل: المشروع الأيديولوجي ("الحقيقة الموعودة")، والتحقق ("الحقيقة" المنكشفة)، ولاوعي النص (يظهره فعل قراءة الأعراض): عودة "الحقيقة" التاريخية المكبوتة. وهو يدّعي أن "الصمت" يذهب بالأيديولوجية، يلغيها، والأدب يتحدى الأيديولوجية باستخدامها . وإذا كان يُفكرّ بالأيديولوجية على أنها مجموعة غير نظامية من مجموعة دلالات ، فإن العمل يقترح قراءة هذه التعبيرات، عن طريق جمعها كإشارات. والنقد يعلمنا قراءة هذه الإشارات" (133) . وبهذه الطريقة فإن ممارسة ماكيري النقدية تسعى إلى شرح الطريقة التي، بإعطاء الأيديولوجية شكلاً ، يعرض من خلاله النص الأدبي الأيديولوجية في تناقضها مع نفسها.

وفي مناقشة لأعمال كاتب قصص الخيال العلمي الفرنسي جول فيرن Jules Verne، فإنه يوضح كيف أن أعمال فيرن قد أبرزت تناقضات الامبريالية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر. وهو يقول إن المشروع الأيديولوجي لأعمال فيرن هو الإبراز الرائع لمغامرات الامبريالية الفرنسية: احتلالها الإستعماري للأرض. فكل مغامرة تختص بفتح أو إخضاع البطل للطبيعة (جزيرة غامضة، القمر، قاع البحر، مركز الأرض). وبروايته لهذه القصص، فإن فيرن "مجبر" على قول [شيء] آخر: كل رحلة فتح تصبح رحلة إعادة اكتشاف، عندما يكتشف أبطال فيرن إما أن آخرين كانوا هناك قبلهم، أو أنهم هناك بالفعل. ومغزى هذا، بالنسبة لماكيري ، يكمن في التفاوت الذي يدركه بين "التمثيل representation (ما هو مقصود: موضوع السرد) و"التشكيل figuration" (كيف تم تحقيقه: نقشه في السرد): "يمثل" فيرن أيديولوجية الامبريالية الفرنسية، في حين أنه في نفس الوقت، ومن خلال فعل "التشكيل" (جعل المادة في شكل قصة)، يقوض واحدة من أساطيرها المركزية بالإبراز المستمر لحقيقة أن الأرض هي دائما محتلة من قبل (وبالمثل، فإن الطبعة الأولى من هذا الكتاب كُتبت في وسط سيل خطابي لإدِّعاء وسائل الإعلام – وآخرين – بأن أمريكا قد اكتشفت عام 1492). "في الانتقال من مستوى التمثيل إلى مستوى التشكيل، تخضع الأيديولوجية إلى تعديل كامل ... ربما بسبب أنه لا توجد أيديولوجية(p77) متساوية أو ثابتة بما فيه الكفاية لتبقى حية بعد اختيار التشكيل" (194-5).

وهكذا، بإعطاء شكل قصصي للأيديولوجية الإستعمارية، فإن أعمال فيرن – "لنقرأها مقابل الميل الفطري لمعناها المقصود" (230) – تبرز التناقض بين أسطورة الامبريالية وحقيقتها. والقصص لا تزودنا بشجب "علمي" ("معرفة بالمعنى الدقيق" للامبريالية، ولكنها عن طريق فعل قراءة أعراض "والتي تزيح العمل داخلياً"، فإنها "تجعلنا نرى"، "تجعلنا ندرك"، "تجعلنا نشعر"، التناقضات الرهيبة لخطابات الأيديولوجية والتي يتشكل منها كل نص: "التي منها يولد، والتي فيها يستحم، والتي منها ينزع نفسه .. والتي إليها يلمّح" (التوسير Althusser، 1971: 227). وقصص الخيال العلمي لفيرن يمكن بالتالي جعلها تكشف لنا – رغم أنه ليس بالطريقة المقصودة بها – عن الأحوال الأيديولوجية والتاريخية لظهورها.

في القرن التاسع عشر كان هناك عدد كبير من الكتب التي كتبت لتقديم النصح للشابات حول السلوك الصحيح. وهنا، على سبيل المثال، مقتطف من كتاب توماس برودهيرست Thomas Broadhurst "نصيحة إلى السيدات الشابات حول تحسين العقل وسلوك الحياة (1810) .

> إن تلك الموظفة للقيام بالواجبات المختلفة للزوجة والابنة، للأم والصديقة، هي مشغولة بعمل نافع أكثر بكثير من تلك، الملومة لإهمالها أكثر الالتزامات أهمية، والمستغرقة يومياً بالتأملات الفلسفية والأدبية، أو ترتفع عاليا وسط المناطق المسحورة من القصص والغراميات (مقتبس في ميلز Mills، 2004: 80).

وبدلا من رؤية هذا كعلامة واضحة على اضطهاد المرأة فإن التحليل الماكيري Machereyan قد يستجوب المدى الذي يبدو فيه هذا النص أيضا كإشارة إلى فشل النساء في شغل المراكز التي كانت تُطلب تقليدياً منهن. وبعبارة أخرى، إذا لم تكن النساء مشغولات بالتأملات الفلسفية والأدبية، فليس هناك حاجة لتوجيه النص إليهن بعكس ذلك. ولهذا، فالنساء المنغمسات في التأملات الأدبية والفلسفية، وربما أكثر من ذلك بكثير، هن الغياب الحاسم في النص. وبالمثل، تشير ساره ميلز Sara Mills (2004) كيف أن كتابات المرأة عن الرحلات في القرن التاسع عشر كان عليها أن تخاطب باستمرار خطاب الأنثوية الذي كان يوحي بأن الرحلات هي أمر بعيد عن قوة المرأة والتزامها.فمثلاً، نحن نقرأ في تقرير الكسندرا ديفيد – نيل Alexandra David–Neel عن رحلاتها في التيبت، "لقد مشينا لمدة تسع عشرة ساعة. ومن الغريب بما فيه الكفاية، أنني لم اشعر بالتعب" (مقتبس في ميلز 2004: 90). وإن عبارة "من الغريب بما فيه الكفاية" هي التي تشير إلى الغياب الحاسم: الخطاب الذكوري بعدم التصديق الذي يطارد اللاوعي في النص.

وأخيراً، تبين الصورة 4.3 شخصين على شاطئ فارغ فيما عداهما؛ وهما يبدوان يشعران بالبرد وغير مرتاحين. وعن محاولة تقرير ما الذي تعبر عن هذه الصورة، فمن المحتمل كثيراً أن تفسيرنا

سينتظم ويتشكل بغياب حاسم محدد تاريخياً: مرتاحين ويمتعان نفسيهما. وإنه هذا الغياب الحاسم هو الذي يموضع "معنى" الصورة في لحظة تاريخية محددة: قبل ظهور عطلات شاطئ البحر في أربعينات القرن التاسع عشر، كان هذا التوقع المعياري غير متاح كإطار تفسيري. وبكلمات أخرى إن المعنى الذي نقول به هو تاريخي ومنظم معاً بالغياب ..

Photo 4.3 Two figures on a beach.

صورة رقم 4.3 شخصان على الشاطئ

في صياغة التوسير الثانية، فإن الإيديولوجية لا تزال تمثيلاً للعلاقة التخيلية للأفراد بالأحوال الحقيقية للوجود، ولكن فقط إن الإيديولوجية لم تعد تُرى الآن كتلة أفكار، ولكن ممارسة مادية حية – طقوساً، عادات، أنماط سلوك، طرق تفكير، أشكال حديث عملية – معاداً إنتاجها منن خلال ممارسات وإنتاج أجهزة الدولة الفكرية Ideological State Apparatuses (ISAs): التعليم، والدين المنظم، الأسرة، الشؤون السياسية المنظمة، وسائل الإعلام، صناعات الثقافة، الخ. وبحسب هذا التعريف الثاني، "كل الإيديولوجيات لها وظيفة (هي التي تعرفها) "هيكلية أو بناء" الأفراد الواقعيين كموضوعات" (2009: 309). ويتم إنتاج الموضوعات الإيديولوجية بأفعال "المناداة" أو "الاستجواب". ويستخدم التوسير مثال رجل شرطة ينادي شخصاً: "هيه،

أنت هناك!؟. وعندما يلتفت الشخص المنادى مستجيباً، فانه يكن قد استجوب، يكون قد أصبح موضوعاً لخطاب رجل الشرطة. وبهذه الطريقة، فإن الإيديولوجية هي ممارسة مادية تخلق موضوعات هي بدورها خاضعة لأنماطها المحددة من التفكير وأنماط السلوك.

وكان لهذا التعريف للإيديولوجية أثر هام على الدراسات الثقافة ودراسة الثقافة الشعبية. فعلى سبيل المثال، تنشر جوديث ويليامسون Judith Williamson (1978) تعريف التوسير الثاني للإيديولوجية في دراستها ذات التأثير الكبير للإعلانات "فك رموز الإعلانات Decoding Advertisements. وبه تقول إن الإعلان هو إيديولوجي بمعنى أنه يمثل علاقة تخيلية لأحوال وجودنا الحقيقة. وبدلاً من التمييز الطبقي المبني على دورنا في عملية الإنتاج، فإن الإعلان يوحي باستمرار بأن ما هو مهم حقيقة هو التمييز المبني على استهلاك بضائع معينة. وهكذا، فإن الهوية الاجتماعية تصبح مسألة ما الذي نستهلكه لا ما ننتجه. ومثل كل أيديولوجية، فان الإعلان يعمل عن طريق الاستجواب: فالمستهلك يُستجوب ليصنع معنى وفي النهاية ليشتري ويستهلك، ثم يشتري ويستهلك ثانية. فمثلاً، عندما تتم مخاطبتي بعبارة مثل "الناس الذين مثلك، تديرون هذا المنتج أو ذاك، أكون قد أجُبرت كواحد من مجموعة، ولكن ما هو أكثر أهمية كفرد "أنت" من تلك المجموعة. فقد خوطبت كفرد أستطيع تمييز نفسي في الفضاء التخيلي الذي فتحه الضمير "أنت". وهكذا فأنا مدعو لأكون "أنت" التخيلي الذي يخاطبه الإعلان. ولكن مثل هذه العملية بالنسبة لالتوسير هي فعل سوء تقدير" أيديولوجي". أولا: من حيث أنه كي يعمل الإعلان فإن عليه أن يجذب الكثير من الآخرين والذين يتعرفون على أنفسهم في "أنت" (كل منهم يعتقد أنه "أنت" المعني بهذا الخطاب). وثانياً، إنه سوء تقدير بمعنى آخر: إن "أنت" الذي أميزه في الإعلان هو في الحقيقة "أنت" خلقه الإعلان. وكما يوضح سلافو جيشيك Slavo Zizek (1992). يعمل الاستجواب كما يلي: "أنا لا أميز نفسي فيه لأنني أنا المخاطب، وأصبح أنا مخاطبته في اللحظة التي أميز نفسي فيه" (12).فالإعلان، بالتالي، وطبقاً لهذه الرؤية، يسطحنا إلى التفكير بأننا "أنت" الخاص لخطابه وبفعل ذلك نصبح تابعين لممارساته المادية وخاضعين لها: أفعال استهلاك. وهكذا فان الإعلان هو أيديولوجي في كلا الطريقة التي يعمل بها والآثار التي ينتجها. وإحدى المشكلات مع نموذج التوسير الثاني للأيديولوجية، وتطبيقها في النظرية الثقافية، هي أنه يعمل بصورة جيدة أكثر من اللازم. فالرجال والنساء يتم دوماً إعادة إنتاجهم بنجاح مع كل العادات الفكرية الضرورية المطلوبة بنمط الصراع، أو المقاومة، فليس هناك معنى للفشل، ناهيك عن أي فكرة للنزاع، أو الصراع، أو المقاومة. وبحسب الثقافة الشعبية، هل الإعلانات، على سبيل المثال، تستجوبنا بنجاح دائما لنكون تابعين مستهلكين؟ وعلاوة على ذلك، حتى لو أن الاستجواب يعمل، فان الاستجوابات السابقة قد تعترض الطريق (تُناقض وتمنع من العمل) الاستجوابات الحالية. وببساطة، لو أنني أعرف أن التمييز العنصري خطأ، فإن نكتة عنصرية ستفشل في استجوابي. وانه مقابل هذه الخلفية من المخاوف فإن الكثير من الأعمال في مجال الدراسات الثقافية التفتت إلى أعمال الماركسي الايطالي انتونيو غرامشي Antonio Gramsci

- **السيطرة (الهيمنة) Hegemony**

مفهوم السيطرة، أو الهيمنة، هو مركزي للدراسات الثقافية المخصصة لغرامشي. والسيطرة بالنسبة لغرامشي هو مفهوم سياسي طوره (مع الأخذ بالاعتبار الطبيعة الاستغلالية والقمعية للرأسمالية) لتفسير غياب الثورات الاجتماعية في الديمقراطيات الغربية الرأسمالية. ويستخدم غرامشي (2009) مفهوم السيطرة للإشارة إلى الحالة العاملة التي تكون فيها طبقة مسيطرة (بالتحالف مع طبقات، أو فئات طبقات، أخرى) ليس فقط تحكم مجتمعاً بل تقوده من خلال

(p 80) ممارسة "القيادة الفكرية والأخلاقية" (75). وتنطوي السيطرة على نوع معين من التوافق: تسعى مجموعة اجتماعية إلى تقديم مصالحها الخاصة على أنها المصالح العامة للمجتمع ككل. وبهذا المعنى، فإن المفهوم يُستخدم للقول بمجتمع تكون فيه، رغم القمع والاستغلال، درجة كبيرة من التوافق، مقدار كبير من الاستقرار الاجتماعي؛ مجتمع تظهر فيه المجموعات والطبقات التابعة داعمة بنشاط ومساهمة في القيم، والمثل، والأهداف، والمعاني الثقافية والسياسية، التي تربطهم، و"تدمجهم" في الهياكل السائدة للسلطة.

فمثلاً، خلال معظم سياق القرن العشرين، كان يجري التنافس في الانتخابات العامة في بريطانيا بين ما هو الآن الحزبان السياسيان الرئيسيان، العمال والمحافظون. وكان التنافس في كل مناسبة يتمحور حول سؤال، من الذي يستطيع أن يدير بصورة أفضل الرأسمالية (يشار إليها عادة بالاصطلاح الأقل شحناً سياسياً "الاقتصاد") – ملكية عامة أقل، ملكية عام أكثر، ضرائب أقل، ضرائب أكثر، وهلم جرا. وفي كل مرة كانت وسائل الإعلام الرئيسة توافقها الرأي. وبهذا المعنى، فإن القيمة الثابتة (أو المقياس) لمناقشة الانتخابات كانت تفرض في نهاية المطاف من الحاجات الخاصة للرأسمالية ومصالحها، والمقدمة على أنها مصالح وحاجات المجتمع ككل.

ومن الواضح أن هذا مثال على حالة تكون فيها مصالح جزء واحد من المجتمع قد "عولمت" على أنها مصالح كامل المجتمع. وتبدو الحالة "طبيعية" تماماً، وفعلياً وراء أي خلافات خطيرة. ولكنها لم تكن هكذا دائماً. فالسيطرة الرأسمالية هي نتيجة تغيرات عميقة سياسية، واجتماعية، وثقافية، واقتصادية حدثت عبر فترة لا تقل علن 300 عام. وحتى وقت متأخر هو الجزء الثاني من القرن التاسع عشر، كان مركز الرأسمالية لا يزال غير مؤكدا [12]. وكان فقط في القرن الواحد والعشرين أن النظام بدا أنه قد فاز، أو أنه على الأقل في طريقه للفوز، خاصة مع الانهيار السياسي والاقتصادي للاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية، وظهور سياسة "الباب المفتوح" و "اشتراكية السوق" في الصين. فالرأسمالية الآن، وإلى حد كبير، مسيطرة "عالمياً.

ورغم أن السيطرة أو الهيمنة تدل ضمناً على مجتمع بدرجة كبيرة من التوافق، فيجب أن لا يفهم منها أنها تشير إلى مجتمع تمت فيه إزالة كل أشكال النزاع. إن ما قصد المفهوم ان يقوله هو مجتمع فيه احتواء النزاع وتسييره إلى موانئ آمنة أيديولوجياً. بمعنى أن السيطرة تستدام (ويجب استدامتها باستمرار: هي عملية متقدمة باستمرار) من قبل المجموعات والطبقات المهينة، والمتفاوضة مع الطبقات والمجموعات التابعة، والمتواصلة معها إلى إجراء تنازلات. وعلى سبيل المثال، لننظر إلى الحالة التاريخية للهيمنة البريطانية في منطقة الكاريبي Caribbean. فقد كانت إحدى الطرق التي حاولت فيها بريطانيا الهيمنة على السكان الأصليين، والرجال والنساء والأطفال الأفارقة الذين نقلتهم إلى هناك كعبيد، هي بوسيلة فرض صبغة من الثقافة البريطانية (وهي ممارسة ثابتة للأنظمة الإستعمارية في كل مكان): وكان جزء من هذه العملية تعيين اللغة الانجليزية كلغة رسمية. ومن الناحية اللغوية، لم تكن النتيجة فرض الانجليزية، ولكن بالنسبة لغالبية السكان، خلق لغة جديدة.

والعنصر المهيمن في هذه اللغة الجديدة هو الانجليزية ولكن اللغة نفسها ليست الانجليزية بكل بساطة. فما ظهر كان انجليزية متحولة، مع نبرات جديدة وإيقاعات جديدة، مع إسقاط بعض الكلمات، وإدخال كلمات جديدة (من اللغات الإفريقية وغيرها). إن اللغة الجديدة هي نتيجة "تفاوض" بين الثقافتين المهيمنة والتابعة، لغة تتميز بكل من "المقاومة" و "الإدماج": بمعنى، ليست لغة مفروضة من فوق، ولا لغة نشأت تلقائياً من الأسفل، ولكنها(p 81) لغة هي نتيجة صراع السيطرة بين ثقافتي لغتين – ثقافة لغة مهيمنة، وثقافات لغة تابعة، تنطوي على كل من "المقاومة" و "الإدماج".

إن الهيمنة لم تكن أبداً ببساطة قوة مفروضة من فوق: إنها دوماً نتيجة "تفاوضات" بين المجموعات المسيطرة والتابعة، عملية مميزة بكل من "المقاومة" و الإدماج". وبالطبع هناك حدود لمثل هذه التفاوضات والتنازلات. وكما يوضح غرامشي، لن يسمح لها أبداً أن تتحدى الأساسيات الاقتصادية لسلطة الطبقة. وعلاوة على ذلك، ففي أوقات الأزمات، وحين لا تكون القيادة الأخلاقية والفكرية كافية لتأمين سلطة مستمرة، فان عملية الهيمنة يتم الاستعاضة عنها، مؤقتاً، بالسلطة القسرية "لأجهزة الدولة القمعية": الجيش، الشرطة، نظام السجون، الخ.

ويتم "تنظيم" الهيمنة من قبل أولئك الذين يلقبّهم غرامشي بـ "المفكرين العضويين". ووفقا لغرامشي، فان المفكرين يتميزون بوظيفتهم الاجتماعية. وهذا يعني: جميع الرجال والنساء لديهم "القدرة على المسعى الفكري، ولكن رجالاً ونساء معينين فقط لهم في المجتمع وظيفة المفكرين. فكل طبقة، كما يوضح غرامشي، تخلق "عضوياً" مفكريها الخاصين:

قطاع أو أكثر من المفكرين الذين يعطونها التجانس ووعياً لوظيفتها الخاصة ليس فقط في المجال الاقتصادي ولكن أيضاً في الحقول الاجتماعية والسياسية. إن صاحب المشروع الرأسمالي، على سبيل المثال، يخلق إلى جانبه الفني الصناعي، والمتخصص في الاقتصاد السياسي، ومنظمي ثقافة جديدة، أو نظام قانوني جديد، الخ . (2009: 77).

ويعمل المفكرون العضويون كمنظمين للطبقة (بالمعنى الأوسع للكلمة). وإن مهمتهم هي تشكيل وتنظيم إصلاح الحياة الأخلاقية والفكرية. وقد جادلت في موقع آخر[13] أن ماثيو أرنولد Arnold أفضل ما يفُهم على أنه مفكر عضوي، ما يعرّفه غرامشي كواحد من "نخبة من رجال الثقافة، والذين من وظيفتهم تقديم قيادة ذات طبيعة ثقافية وفكرية عامة" (ستوري 1985: 217). ويميل غرامشي إلى التحدث عن المفكرين العضويين كأفراد، ولكن الطريقة التي تمت بها تعبئة المفهوم في الدراسات الثقافية بعد اعتراف التوسير Althusser بالكاد أنه أخذ من غرامشي، هي بمعنى مفكرين عضويين جماعيين collective – ما يُسمّون الأدوات الفكرية للدولة – العائلة، التلفزيون، الصحافة، التعليم، الدين المنظم، صناعات الثقافة، الخ.

وباستخدام نظرية الهيمنة (السيطرة) فإن الثقافة الشعبية هي ما يصنعه الرجال والنساء من خلال الهيمنة لنصوص وممارسات الصناعات الثقافية. وربما كانت الثقافات الفرعية للشباب المثال الأكثر إثارة عن هذه العملية. ويقدم ديك هبديج Dick Hebdige (1979) تفسيراً واضحاً ومقنعاً لعملية (البريكولاج bricolage) والتي بواسطتها تقوم الثقافات الفرعية للشباب بتخصيص السلع المقدمة تجارياً لأغراضها هي ومعانيها. فيتم تجميع المنتجات أو تحويلها بطرق لم تكن مقصودة من قبل المنتجين؛ ويتم إعادة ربط السلع ببعضها لإنتاج معانٍ "معارضة".
وبهذه الطريقة، ومن خلال أنماط من السلوك، وطرق الحديث، وتذوق للموسيقى، الخ، تنغمس الثقافات الفرعية للشباب في أشكال رمزية لمقاومة كل من الثقافة السائدة وثقافة الوالدين. وتبعاً لهذا النموذج، فإن ثقافات الشباب تتحرك دوماً من الأصالة والمعارضة إلى الإدماج التجاري، (p 82) والانتشار الأيديولوجي كما تنجح صناعات الثقافة في النهاية في تسويق مقاومة الثقافة الفرعية لأغراض الاستهلاك العام والربح. وكما يوضح هبديج Hebdige : "قد تبدأ الأنماط الثقافية للشباب بإصدار تحديات رمزية، ولكنها يجب أن تنتهي بتأسيس أطقم جديدة من الأعراف، عن طريق خلق سلع جديدة، وصناعات جديدة لإعادة شباب القديمة" (96).

يسمح مفهوم الهيمنة أو السيطرة لطلاب الثقافة الشعبية بتحرير أنفسهم من التحليل المعطّل لعديد من المناهج السابقة لهذا الموضع. فالثقافة الشعبية لم تعُد إيقاف للتاريخ، وثقافة مفروضة من التلاعب السياسي (مدرسة فرانكفورت)، ولا علامة على التراجع والاضمحلال الاجتماعي (تقاليد "الثقافة

والحضارة")، ولا شيئاً منبثقاً عفوياً من الأسفل (بعض صيغ النظرية الثقافية)، ولا هي آلة معانٍ تفرض الذاتية على الرعايا السلبيين (بعض صيغ الهيكلية) .

فبدلاً عن هذه وغيرها من المناهج، تسمح لنا نظرية الهيمنة بالتفكير في الثقافة الشعبية على أنها "مزيج تم التوصل إليه بالتفاوض" من كل مما تم صنعه من "الأعلى" ومن "الأسفل"؛ وكل من "التجاري" و "الأصيل"؛ ميزان قوى متحرك بين المقاومة والإدماج. ويكن تحليل هذا في عدة تشكيلات مختلفة: الطبقة، الجندر (الجنسانية)، الجيل، العرق، "العنصر"، المنطقة، الدين، عدم القدرة "العجز"، عدم الأهلية الجنسوية، النشاط الجنسي، الخ. ومن هذا المنظور، فان الثقافة الشعبية هي مزيج متناقض من المصالح والقيم المتنافسة: ليست طبقة متوسطة ولا عاملة، وليست عنصرية ولا غير عنصرية، وليست جنسوية ولا غير جنسوية، وليست .... ولكنها دوما ميزان متحرك بين الاثنين – ما يدعوه غرامشي "توازن تسوية" (2009: 76). فالثقافة المقدمة تجارياً من قبل صناعات الثقافة يتم إعادة تعريفها، وإعادة تشكيلها، وإعادة توجيهها في أفعال إستراتيجية من الاستهلاك الانتقالي، وأفعال منتجة من القراءة والربط باتساق، وغالباً بطرق لم تكن مقصودة، ولا حتى متوقعة، من قبل المنتجين.

- **ما بعد الماركسية Post-Marxist والدراسات الثقافية**

Post - Marxism and cultural studies

لم تعد الماركسية ، كما تلاحظ انجيلا ماكروبي Angela McRobbie (1992) مؤثرة في الدراسات الثقافية كما كانت في الماضي:

> الماركسية ، كنقطة مرجعية رئيسية لجميع مشروع الدراسات الثقافية في المملكة المتحدة، قد تم تقويضها ليس فقط من وجهة نظر نقاد ما بعد الحداثة الذين هاجموا افتراضاتها الغائية، ووضعها ما بعد السردي، وماهيويتها [*] واقتصاديتها، ومركزيتها الأوروبية، ومكانها في المشروع التنويري كله، ولكن أيضاً، وبالطبع، وكنتيجة للأحداث في أوروبا الشرقية، مع تشويه الكثير من المشروع الاشتراكي (719).

[*] الماهويوية **essentialism** نظرية تقدم الجوهر أو الماهية على الوجود (فهي نقيض الوجودية). (المترجمان).

وما هو مؤكد، كما توضح، هو أن "العودة إلى ماركسية ما قبل الحداثة كما يرسم خطوطها النقاد من أمثال فريدريك جيمسون Fredric Jameson (1984)، وديفيد هارفي David Harvey (1989) يتعذر الدفاع عنها لأن شروط تلك العودة تعزى إلى وضع العلاقات الاقتصادية والتحديات الاقتصادية كأولويات فوق العلاقات الثقافية والسياسية عن طريق وضع هذه الأخيرة في دور ميكانيكي وانعكاسي" (المرجع نفسه). ولكن ما هو أكثر من هذا، هو أن هناك(83 p) شعوراً حقيقياً بأن الدراسات الثقافية كانت دائما – فعلاً ما بعد الماركسية. وكما يوضح هول Hall (1992):

> لم يكن هناك أبداً لحظة مسبقة عندما كانت الدراسات الثقافية و الماركسية ممثلة تناسباً نظرياً كاملاً. فمنذ البداية ... كان هناك دائماً – فعلاً مسألة غير الملاءمة الكبيرة، نظرياً وعملياً، والصمت المدوي، والتهريبات الكبيرة للماركسية – الأمور التي لم يتحدث عنها ماركس أو يبدو أنه يفهمها والتي كان هدفنا المميز أن ندرسها: الثقافة، الأيديولوجية، اللغة، الرمزية. وبدلاً من هذا، كانت هذه دائما – فعلاً الأشياء التي أسرت الماركسية باعتبارها نمطاً للفكر، وكإحدى فعاليات الممارسة النقدية – عقيدتها القويمة، وطابعها المذهبي، وحتميتها (أو جبريتها)، واختزاليتها، وقانونها الثابت للتاريخ، ومكانتها باعتبارها ما بعد السردية. وهذا يعني أن المواجهة بين الدراسات الثقافية البريطانية و الماركسية يجب فهمها أولاً على أنها الاشتباك مع مشكلة – وليس مع نظرية، ولا حتى إشكالية(279).

ويمكن ان تعني ما بعد الماركسية Post-Marxist أمرين اثنين على الأقل. وكما يبين أرنستو لاكلاو Ernesto Laclau وشانتال موف Chantal Muffe (2001) في مساهمتهما المؤثرة بعمق في ما وراء الماركسية " الهيمنة والإستراتيجية الاشتراكية: نحو سياسات ديمقراطية راديكالية : Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics" إذا كان مشروعنا الفكري في هذا الكتاب هو ما بعد الماركسية ، فمن الواضح أنه أيضا ما بعد الماركسية " (4). فأن تكون **ما بعد** الماركسيةt Marxis-*post* يعني أن تترك الماركسية خلفك إلى شيء أفضل، في حين أن تكون ما بعد **الماركسية** Post-*Marxist* هو أن تسعى إلى تحويل الماركسية ، وذلك بالإضافة إليها تطورات نظرية معاصرة وبخاصة من النسوية، وما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، والتحليل النفسي اللوكاني Locanian. ولاكلاو وموف هما ما بعد **ماركسيين** أكثر منهما **ما بعد** ماركسيين. وهما يتصوران شراكة بين الماركسية و "النسوية الجديدة، وحركات الاحتجاج من قبل الأقليات العرقية، والوطنية، والجنسوية، والنضالات الايكولوجية (البيئوية ضد المؤسساتية التي تشنها الطبقات المهمشة من السكان، والحركات المناوئة للأسلحة النووية، والأشكال غير النمطية للكفاح الاجتماعي في الأقطار على محيط الرأسمالية" (1). ومن وجهة نظري، فإن الدراسات الثقافية هي ما بعد الماركسية post-Marxist بالمعنى الايجابي الذي دافع عنه لاكلاو وموف.

إن مفهوم الخطاب discourse هو مركزي بالنسبة لتطور ما بعد الماركسية . وكما يوضح لاكلاو (1993)، "إن الفرضية الأساسية للمنهاج الاستطرادي هي ان الإمكانية الدقيقة للإدراك الحسي، والفكر، والعمل تعتمد على بناء او هيكلة مجال معين ذي معنى والذي يسبق في وجوده أي فورية واقعية" (431). ولشرح ما يعنيانه بالخطاب يعطي لاكلاو وموف (2009) مثالاً عن شخصين يبنيان جداراً. ويطلب الشخص الأول من الثاني أن يناوله طوبة. وعند استلامه الطوبة يضيفها الثاني إلى الجدار. ومجموع هذه العملية يتألف في لحظة لغوية (طلب الطوبة) ولحظة غير لغوية (إضافتها للجدار). فالخطاب، وفقاً للكلاو وموف يتألف في مجموع اللغوي وغير اللغوي. وبعبارة أخرى، هما يستعملان تعبير الخطاب "لتأكيد حقيقة أن كل تكوين اجتماعي هو ذو معنى. فانا إن ركلت جسماً كروياً في الشارع، أو ركلت كرة في مبارة كرة قدم، فإن الحقيقة المادية هي نفسها، ولكن معناها (مغزاها) مختلف. فالجسم هو كرة قدم فقط إلى الحدود التي تنشئ فيها نظام علاقات مع الكائنات الأخرى، وهذه العلاقات لا تُعطى بمجرد كون الكائنات مادية في مرجعيتها، ولكنها بالأحرى لكونها مبنية اجتماعياً. وهذه المجموعة النسقية من العلاقات هي ما ندعوه "الخطاب" (159). وعلاوة على ذلك:

> (p 84) إن الطابع الخطابي لكائن ما لا يعني، تحت أي ظرف، وضع وجوده موضع تساؤل. فحقيقة أن كرة القدم هي فقط كرة قدم طالما هي مبرمجة في داخل نظام لقواعد منشئة اجتماعياً لا يعني أنها لم تعد كائناً مادياً ... ولنفس السبب فإنه الخطاب الذي يشكل الموقع الموضعي للعامل الاجتماعي، وليس، وبالتالي، إن العامل الاجتماعي هو أصل الخطاب – نفس نظام القواعد الذي يجعل من جسم كروي كرة قدم، يجعل مني لاعباً (159).

وبعبارة أخرى، فإن الكائنات موجودة باستقلالية عن ارتباطاتها الاستطرادية، ولكن فقط ضمن الخطاب يمكنها أن تكون كائنات ذات معنى. فمثلاً، الهزات الأرضية موجودة في العالم الحقيقي، ولكن ما إذا كانت:

> مبنية (مهيكلة) على أنها "ظواهر طبيعية" أو تعبير عن غضب الله" فأمر يعتمد على هيكلة (بناء) المجال الاستطرادي. وما هو منفي ليس أن مثل هذه الكائنات غير موجودة خارجياً للتفكير، بل هو التأكيد المختلف على أن بإمكانها تشكيل نفسها ككائنات خارج الحالة الاستطرادية للظهور (لاكلاو وموف، 2001: 108).

والمعاني التي ينتجها الخطاب تعطي الفعل شكلاً وتنظمه. فإنه في الخطاب فقط، على سبيل المثال، أن "علاقة الإخضاع" يمكن أن تصبح "علاقة قمع"، وبالتالي تشكل نفسها كموقع للكفاح" (153). قد يكون بعض الأشخاص مقموعين "موضوعياً" ولكن ما لم يميزوا تبعيتهم على أنها قمع فمن غير المحتمل أن هذه

العلاقة ستصبح في أي وقت عدائية وبالتالي مفتوحة لإمكانية التغيير. فالهيمنة تعمل، كما يوضح لاكلاو (1993) بتحويل العدائية إلى فرق بسيط.

> تكون طبقة مسيطرة ليس كثيراً إلى حد أنها تستطيع فرض مفهوم موحد عن العالم على بقية المجتمع، ولكن إلى حد أنها تستطيع ربط رؤى مختلفة عن العالم بطريقة حيث يتم تحييد عدائيتها المحتملة. فبرجوازية القرن التاسع عشر الانجليزية تم تحويلها إلى طبقة مهيمنة ليس من خلال فرض أيديولوجية موحدة على بقية الطبقات، ولكن إلى الحد الذي نجحت فيه بربط أيديولوجيات مختلفة إلى مشروعها المهيمن عن طريق القضاء على طابعها العدائي (161 – 2).

والربط المفصلي (الصياغة \ التعبير) articulation ، هو مصطلح مفتاحي في الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية Post-Marxist "إن ممارسة "الربط" كما يوضح كلاو وموف (2001) "يتألف ... في الترسيخ أو التثبيت الجزئي للمعنى" (113). وقد طور هول Hall (1996_b) المفهوم ليفسر الطرق التي تكون فيها الثقافة أرضاً للكفاح الأيديولوجي. وهو يجادل، مثله مثل كلاو وموف، بأن النصوص والممارسات ليست منقوشة مع المعنى؛ فالمعنى هو دائماً نتيجة فعل الربط. وكما يوضح، "المعنى هو إنتاج اجتماعي، ممارسة. العالم يجب أن يُصنَع ليعني" (2009_a: 121). وهو يقترب أيضا من أعمال المنظر الروسي فالنتين فولوشينوف Valentin Volsinov (1973). ففولوشينوف يجادل بأن النصوص والممارسات هي "متعددة النبرات": بمعنى أنها يمكن "التحدث" بها ب"نبرات" من قبل أناس مختلفين(p.85) في خطابات مختلفة وفي سياقات مختلفة لأمور سياسية مختلفة. فعلى سبيل المثال، عندما يقوم مؤدٍ [ممثل أو مغن] أسود باستخدام كلمة "زنجي nigger" لمهاجمة العنصرية المؤسساتية، فإنها "تقال" "بنبرة" مختلفة كثيرا عن "النبرة" المعطاة للكلمة في، ولنقل، خطاب عنصري للنازيين الجدد. وهذا، بالطبع، ليس مجرد مسألة نضال لغوي – نزاع حول دلالات لفظية – ولكنه علامة على نضال سياسي حول من يستطيع إدِّعاء القوة والسلطة على تثبيت "جزئي" لمعنى واقع اجتماعي.

ومثال مثير للاهتمام على عمليات الربط هي موسيقى الريغى reggae للثقافة الراستفارية Rastafarian. على سبيل المثال، حقق بوب مارلي Bob Marley، نجاحاً عالمياً بالأغاني التي تربط قيم ومعتقدات الراستفاري Rastafari. ويكون النظر إلى هذا النجاح بطريقتين. فمن الناحية الأولى، هي تشير إلى التعبير عن رسالة معتقداته الدينية إلى جمهور هائل في جميع أنحاء العالم؛ ودون شك أن الموسيقى لكثير من جمهوره كان لها تأثير التنوير، والفهم، وربما التحول إلى، والارتباط بالنسبة لأولئك المقتنعين أصلاً، بمبادئ الإيمان (العقيدة). ومن ناحية أخرى، فإن الموسيقى قد حققت، وما زالت مستمرة في تحقيق، الأرباح الطائلة لصناعة الموسيقى (المروجون، اسطوانات ايلند Island Rocords، الخ).

وما لدينا هو تناقض ظاهري ارتبطت فيه مفصلياً سياسية الراستفاري المناهضة للرأسمالية بالمصالح الاقتصادية للرأسمالية: الموسيقى تزلّق (تشحم) النظام بعينه الذي تحاول إدانته، أي أن سياسات الراستفاري تم التعبير عنها بصيغة هي في نهاية المطاف ذات نفع مادي للثقافة المهيمنة (بمعنى أنها سلعة يتم تداولها من أجل الربح). وعلى أي حال، فإن الموسيقى هي تعبير عن سياسة (دينية) معارضة، وربما أنها تتداول هكذا، وربما أنها تنتج أثاراً سياسية وثقافية معينة. ولهذا فإن موسيقى الريغي الرستفارية هي قوة للتغيير والتي من المفارقة أنها تعمل على استقرار (اقتصادي على الأقل) القوى بعينها التي تحاول الإطاحة بها

ومثال آخر، وربما من بعض النواحي أكثر إقناعاً من مثال الريغي، هو الموسيقى المناهضة للثقافة الأمريكية American counterculture. فقد ألهمت الناس لمقاومة التجنيد وأن ينتظموا ضد حرب أمريكا Amerika في فيتنام، ومع ذلك، وفي نفس الوقت، فإن موسيقاها حققت الأرباح (التي لم يكن لها سيطرة عليها) والتي يمكن استخدامها فيما بعد لدعم جهود الحرب في فيتنام. وكلما زاد غناء جيفرسون ايروبلين Jefferson Airplane لِـ "وكل ممتلكاتك الخاصة/ هي هدف لعدوك، وعدوك/ هو نحن All your private property / Is Is We /And your enemy /target for you enemy/" كلما ازدادت الأموال التي جنتها اسطوانات آر. سي.إيه RCA Records. وقد زاد انتشار سياسات جيفرسون ابروبلين Jefferson Airplane المناهضة للرأسمالية من أرباح شركة اسطواناتها الرأسمالية.

ومرة أخرى، هذا مثال على عملية التعبير (الربط المفصلي): الطريقة التي تحاول فيها مجموعات مهيمنة في المجتمع "مفاوضة" الأصوات المعارضة إلى أرض تؤمن للمجموعات المهيمنة موقعاً مستمراً للقيادة. ولم تكن الموسيقى المناهضة للثقافة تعبيراً غير معترف به (هناك قليل من الشك في أن هذه الموسيقى أنتجت أثاراً ثقافية وسياسية معينة)، ولكن ما هو صحيح أيضاً أن هذه الموسيقى كانت مرتبطة مفصلياً في المصالح الاقتصادية للصناعة الرأسمالية للموسيقى المؤيدة للحرب[15]. وكما قال كيث ريتشاردز Keith Richards من [فرقة موسيقى] الرولينغ ستونز The Rolling Stones:

> لقد اكتشفنا، ولم يكن ذلك إلا بعد سنين، أن كل الخبز الذي صنعناه لديكا Decca، كان يذهب إلى صنع صناديق سوداء تدخل قاذفات سلاح جو الأمريكي لقصف فيتنام الشمالية الملعونة. لقد أخذوا الخبز الذي صنعناه لهم ووضعوه في قسم الرادار الخاص بأعمالهم. وعندما اكتشفنا ذلك، فجر ذلك عقولنا. هكذا كان الأمر. اللعنة، إنك تكتشف أنك ساعدت على قتل، ما يعلمه الله، الكثير من الاف الناس دون أن تعرف ذلك حقيقة (مقتبس في ستوري 2009: 92).

(p 86)لقد تفحصنا في الفصل الثالث تعريف وليامز Williams (2009) الاجتماعي للثقافة. وقد بحثناه من حيث كيف أنه يوسع تعريف الثقافة: بدلا من أن تُعرّف الثقافة على أنها فقط النصوص والممارسات "النخبوية" (البالية، الأوبرا، الرواية، الشعر)، فإن وليامز أعاد تعريف الثقافة لتشمل كثقافة، على سبيل المثال، موسيقى البوب، والتلفزيون، والسينما، والإعلان، والذهاب في عطلات، الخ. ومع ذلك، فإن جانباً آخر من تعريف ويليامز الاجتماعي للثقافة قد أثبت أنه حتى أكثر أهمية للدراسات الثقافية – خاصة الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية Post-Marxist – وذلك هو الرابط الذي جعله بين المعنى والثقافة.

> هناك التعريف "الاجتماعي" للثقافة، والتي فيه الثقافة وصف لطريقة معينة من الحياة، والتي تعبر عن معان وقيم معينة ليس فقط في الفنون والتعلم، ولكن أيضا في المؤسسات والسلوك العادي. وتحليل الثقافة، من مثل هذا التعريف، هو توضيح المعاني والقيم المضمنة في طريقة معينة من الحياة (32).

وتكمن الأهمية لطريقة معينة من الحياة في أنها "تعبر عن معان وقيم محددة". وعلاوة على ذلك، فإن التحليل الثقافي من منظور هذا التعريف للثقافة "هو التوضيح للمعاني والقيم المضمنة في طريقة معينة من الحياة". وفوق ذلك، فالثقافة كنظام دالٍ أو معبر غير قابل للتصغير إلى "طريقة معينة في الحياة". بل إنها جوهرية لتشكيل "طريقة معينة في الحياة" وإبقائها متماسكة معاً. وهذا لا يعني (اختزال) كل شيء"صعوداً"، إلى ثقافة كنظام دالٍ، ولكنه إصرار على أن الثقافة بتعريفها بهذه الطريقة، يجب فهمها على أنها "جوهرياً معنية بكل أشكال النشاطات الاجتماعية (ويليامز Williams، 1981: 13). وفي حين أنه هناك ما هو أكثر للحياة من الأنظمة الدالة، إلا أن القضية مع ذلك هي "سيكون ... من الخطأ افتراض أننا سنستطيع أبداً بحث النظام الاجتماعي بشكل مفيد دون تضمين أنظمته الدالة، كجزء من العملية، والتي يعتمد عليها، كنظام بشكل جوهري" (207).

وبإتباع هذا التعريف، ونظرية الخطاب للاكلاو Laclau وموف Mouffe ، فإن الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية Post-Marxist تعرف الثقافة على أنها إنتاج المعاني وتداولها واستهلاكها. وكما يوضح هول Hall (1997b)، على سبيل المثال، "الثقافة ... ليست إلى حد كبير مجموعة من الأشياء – الروايات واللوحات أو البرامج التلفزيونية والرسوم الهزلية (الكرتونية) – كعملية، مجموعة من الممارسات. ففي المقام الأول، الثقافة معنية بإنتاج المعاني وتبادلها – إعطاء المعاني وأخذها" (2). ووفقاً لهذا التعريف فان الثقافات لا تتألف إلى هذا الحد من، لنقل، الكتب؛ ولكن الثقافات هي الشبكات المتحولة من الدلالات والتي بها، لنقل، *تصنع* الكتب لتدل على كائنات ذات معنى. فمثلاً، لو أنني أعطيت بطاقتي (بطاقة العمل) إلى شخص في الصين، فإن الطريقة المهذبة للقيام بذلك هي باليدين الاثنتين. لو أعطيتها بيد واحدة، فلربما أكون قد سببت إهانة.ومن الواضح أن هذه مسألة ثقافة. ومع ذلك، فان الثقافة ليست إلى حد كبير في الإيماءة كما

هي في معنى الإيماءة. وبعبارة أخرى، ليس هناك جوهريا ما يدل على التهذيب في استعمال اليدين الاثنتين، ولكن قد جعل من استعمال اليدين الاثنتين دلالة على التهذيب. وعلى أية حال، لقد أصبحت الدلالة متجسدة في الممارسة المادية، والتي بدورها يمكن أن تنتج أثراً مادياً (سأتحدث بالمزيد عن هذا لاحقاً). وبالمثل، وكما لاحظ ماركس (1976c) "إن رجلاً واحداً هو الملك فقط لأن الرجال الآخرين يقفون في العلاقة كرعايا له.وهم، على العكس، يتخيلون أنهم رعايا لأنه هو ملك" (149). وهذه العلاقة تعمل لأنهم يشتركون في ثقافة(87 p) تكون فيها مثل هذه العلاقات ذات معنى. وخارج ثقافة كهذه فإن هذه العلاقة تكون لا معنى لها. ولهذا فالكون ملكاً، ليس هبة من الطبيعة، ولكنه شيء بُني في الثقافة. وإنها الثقافة وليس الطبيعة التي تعطي للعلاقة معنى.

وبالتالي، فإن المشاركة في الثقافة هي تفسير للعالم – جعله ذا معنى، وتجربته كذي معنى – بطرق متشابهة قابلة للتمييز. وتحدث ما تسمى "بالصدمة الثقافية" عندما نواجه شبكات معانٍ مختلفة جذرياً: عندما تواجه "طبيعتنا" أو "حسنا السليم" بـ"طبيعة" أو "الحس السليم" لشخص آخر. ومع ذلك، فان الثقافة ليس أبداً ببساطة شبكات متحولة من المعاني المشتركة: الثقافة هي حيث تتقاسم و"تتنازع معاني أنفسنا، معاني كل منا للآخر، ومعاني العوالم الاجتماعية التي نعيش فيها.

وتخلص دراسات ما بعد الماركسية Post-Marxist الثقافية إلى استنتاجين من هذه الطريقة في التفكير بالثقافة. الأول، على الرغم من أن العالم موجود في كل ماديته الممكنة والمقيدة خارج الثقافة، فإنه في الثقافة فقط أن العالم *يمكن أن يقدّم (أو يُصنع) على أنه* يعني. وبعبارة أخرى، الثقافة تبني الحقائق التي يبدو فقط أنها تصفها. والثاني، لأنه يمكن أن تعزى عدة معانٍ لنفس "النص" (أي شيء يمكن جعله دالاً)، فان صنع المعاني (أي، صنع الثقافة) هو دائماً موقع محتمل للنضال و/أو للتفاوض. فمثلاً، الذكورة لها حالة وجود مادية حقيقيةً، والتي نفكر بها على أنها "ببيولوجية"، ولكن هناك عدة طرق لتمثيل الذكورة في الثقافة، عدة طرق "لكون المذكر". وعلاوة على هذا، فإن هذه الطرق المختلفة لا تحمل جميعها نفس الإدِّعاءات بـ "الأصالة"، و "الحالة الطبيعية". لهذا، فالذكورة قد تعتمد على الأحوال البيولوجية للوجود، ولكن ما تعنيه، والصراع حول ما تعنيه، يأخذ مكانة في الثقافة دائماً. وهذه ليست مسألة خلاف في دلالات الألفاظ – مسألة بسيطة حول تفسير أو فهم الكلمة بشكل مختلف – إنها مسألة حول علاقات الثقافة والقوة؛ حول من يستطيع الإدِّعاء بالقوة والسلطة لتعريف الحقيقة الاجتماعية، *لجعل العالم (والأشياء التي فيه)* يعني بطرق معينة. الثقافة والقوة هما الهدف الرئيسي للدراسة في الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية . وكما يوضح هول Hall (1997: 4)، "المعاني [أي الثقافات] ... تضبط سلوكنا وممارستنا وتنظمها – فهي تساعد على وضع القواعد، والمعايير والأعراف التي تنظم الحياة الاجتماعية وتحكمها. و هي ... لذلك، ما يسعى إلى بنائه وتشكيله أولئك الذين يرغبون في حكم وضبط سلوك الآخرين وأفكارهم". والمعاني لها وجود "مادي"، في انها تساعد على تنظيم الممارسة، وتؤسس معايير السلوك، كما لاحظنا في أمثلة الذكورة المختلفة وتقديم بطاقات "العمل" في

الصين.

وبكلمات أخرى إذن، فإن الطرق المهيمنة لجعل العالم ذا معنى، والتي ينتجها أولئك الذين لديهم القوة لجعل معانيهم متداولة في العالم، تستطيع أن تولد الحقائق المهيمنة، والتي تصل إلى تولي سلطة على الطرق التي بها نرى، ونفكر، ونتواصل، ونعمل في العالم وتصبح "الحس السليم" الذي يوجه أفعالنا، أو تصبح تلك الموجهة أفعالنا ضدها. ولكن، وعلى الرغم من أن الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية تعترف بأن صناعات الثقافة هي موقع رئيسي للإنتاج الأيديولوجي، و تبني صوراً فورية، وأوصافاً، وتعاريف، وأطراً مرجعية لفهم العالم، إلا أنها ترفض وجهة النظر القائلة بأن "الناس" الذين يستهلكون هذه المنتجات هم "مغفلون ثقافيون"، ضحايا "شكل محدث من أفيون الشعوب" وكما يصر هول (2009_b) بقوله،

> (p88)قد يجعلنا هذا الحكم نشعر بالصواب، والاحترام، والقناعة الذاتية لإدانتنا وكلاء التلاعب والخداع الجماهيري – الصناعات الثقافية الرأسمالية: ولكن لا أعلم إن كانت هذه وجهة نظر يمكن أن تعيش طويلاً باعتبارها تعليلاً مناسباً للعلاقات الثقافية، وحتى إلى حد أقل كمنظور اشتراكي لثقافة الطبقة العاملة وطبيعتها. وفي نهاية المطاف، فإن فكرة أن الناس كقوة سلبية خالصة هي منظور لا اشتراكي عميق (5/2).

.إن الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية يعلم عنها الطرح بأن الناس يصنعون الثقافة الشعبية من ذخيرة السلع التي تقدمها صناعات الثقافة. وعمل الثقافة الشعبية ("الإنتاج في وضع الاستخدام") يمكن أي يكون مانحاً للسلطة للتابعين ولمقاومة الفهم السائد للعالم. ولكن هذا لا يعني القول إن الثقافة الشعبية هي دائما مانحة للسلطة ومقاومة. وإنكار سلبية الاستهلاك لا يعني إنكار أن الاستهلاك قد يكون سلبياً أحياناً، وإنكار أن المستهلكين هم مغفلون ثقافيون لا يعني إنكار أن صناعات الثقافة تسعى إلى التحكم. ولكنه إنكار أن الثقافة الشعبية هي أقل قليلا من مشهد منحط من التحكم أو التلاعب التجاري والأيديولوجي المفروض من فوق من أجل جني الأرباح وتأمين السيطرة الاجتماعية.

وتصر الدراسات الثقافية لما بعد الماركسية على أن تقرير مثل هذه الأمور يتطلب اليقظة والانتباه إلى تفاصيل الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك للسلع التي قد يصنع منها الناس، أو لا يصنعون، ثقافة. وهذه ليست أموراً يمكن تقريرها مرة وإلى الأبد (خارج مصادفات التاريخ والسياسية) بلمحة نخبوية وهزء فوقي متلاطف. كذلك لا يمكن قراءتها بعيداً عن لحظة إنتاجها (العثور على معنى، السرور، الأثر الأيديولوجي، احتمال الإدماج، إمكانية المقاومة، في، التنوع، القصد، وسائل الإنتاج، أو الإنتاج نفسه): هذه هي مجرد جوانب من سياق "الإنتاج في الاستعمال"؛ وهي، في النهاية، في "الإنتاج في

الاستعمال" والتي تثير الشك حول أن المعنى، أو السرور، أو الآثر الأيديولوجي، أو الإدماج أو المقاومة، يمكن تقريرها (مصادفة).

Further reading

- Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edition, Harlow:
- Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey). The website has links to other useful sites and electronic resources.
- Barrett, Michele, *The Politics of Truth: From Marx to Foucault,* Cambridge: Polity Press, 1991. An interesting introduction to 'post-Marxism'.
- Bennett, Tony, *Formalism and Marxism,* London: Methuen, 1979. Contains helpful chapters on Althusser and Macherey.
- Bennett, Tony, Colin Mercer and Ianet Woollacott (eds), *Culture, Ideology and Social Process,* London: Batsford, 1981. Section 4 consists of extracts from Gramsci andthree essays informed by hegemony theory. The book also contains similar sections on cultural ism and structuralism.
- Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style,* London: Methuen, 1979. The seminal account of youth subcultures: an excellent introduction to hegemony theory and popular culture.
- Laing, Dave, *The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey,* Hemel Hempstead:
- Harvester Wheatsheaf 1978. A very readable introduction to Marxist theories of culture. Contains an interesting section on popular culture.
- Marx, Karl and Frederick Engels, *On Literature and Art,* St Louis: Telos. 1973. A useful selection of the writings by Marx and Engels on matters cultural.
- Nelson, Cary and Lawrence Grossberg [eds), *Marxism and the Interpretation of Culture,* London: Macmillan, 1988. An interesting collection of recent essays on Marxism and culture.
- Showstack Sassoon, Anne, (ed.). *Approaches to Gramsci,* London: Writers and Readers, 1982. A collection of essays on

- Gramsci. Contains a useful glossary of key terms.
- Si m, Stuart (ed.), *Post-Marxism: A Reader,* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Interesting collection of essays on the question of post-Marxism.
- Sirnon, Roger, *Cramsci's Political Thought: An Introduction,* London: Lawrence & Wishart, 1982. A very readable introduction to Gramsci.
- Slater, Phil, *Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective,* London: Routledge & Kegan Paul, 1977. The book provides a critical overview of the work of the Frankfurt School. Chapter 4, on the culture industry, is of particular interest to the student of popular culture.

الفصل الخامس : التحليل النفسي

5. Psychoanalysis

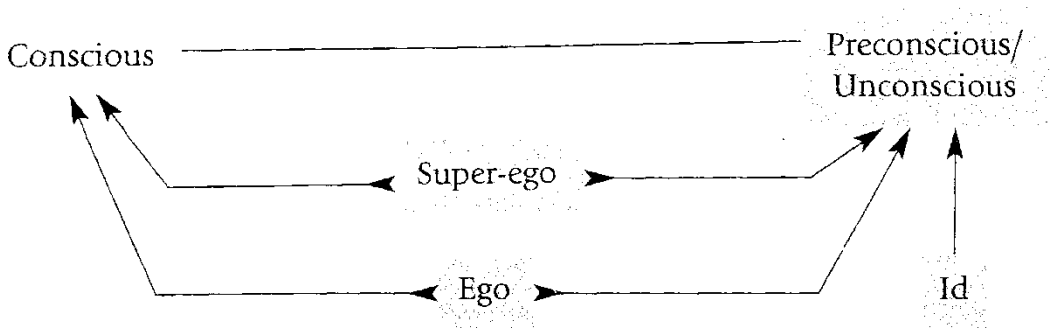
سنستكشف في هذا الفصل التحليل النفسي كمنهاج لقراءة النصوص والممارسات. وهذا يعني أنه على الرغم من أننا سنشرح إلى حد ما كيف أن التحليل النفسي يفهم السلوك الإنساني، فإن هذا سيتم فقط بمقدار ما يمكن أن يمتد إلى التحليل الثقافي في الدراسات الثقافية. ولهذا، فسوف نكون انتقائيين جدا من حيث جوانب التحليل النفسي التي نختارها للمناقشة.

التحليل النفسي الفرويدي Freudian Psychoanalysis

يجادل سيجموند فرويد Sigmund Freud (1973a) بأن خلق الحضارة قد أدى إلى كبت غرائز الإنسان الأساسية. وعلاوة على ذلك "فإن كل فرد يقوم بعملية دخول جديدة إلى المجتمع الإنساني يكرر تضحيته بإشباع غريزته في سبيل صالح المجتمع ككل (47). وأكثر الدوافع الغرائزية أهمية هي [الغريزة] الجنسية. وتطالب الحضارة بأن يتم إعادة توجيه هذه الدوافع في عمليات لا واعية من التسامي:

> وهذا يعني القول، إنه تم تحويلها عن أهدافها الجنسية وتوجيهها إلى [أهداف] أخرى والتي هي أعلى اجتماعيا ولم تعد جنسية. ولكن هذا الترتيب غير مستقر، فالجنسي قد تم ترويضه بصورة غير كاملة، وفي حالة كل فرد كان المفروض أن يشارك في عمل الحضارة فهناك مخاطرة في ان غرائزه الجنسية قد ترفض ان توضع في ذلك الاستخدام. ويعتقد المجتمع أنه لا يوجد تهديد قد ينشأ لحضارته أكثر من تحرير الغرائز الجنسية وعودتها إلى أهدافها الأصلية (47-8)[16].

والأمر الجوهري في هذه المحاججة هو اكتشاف فرويد للاوعي. فهو أولاً يقسم النفس إلى قسمين، الوعي conscious واللاوعيunconscious . والوعي هو القسم المتعلق بالعالم الخارجي، في حين أن اللاوعي هو موقع الحوافز (المحركات) الغزائزية والرغبات المكبوتة. وبعدها يضيف إلى هذا النموذج الثنائي ما قبل الوعي preconscious . وما لا نستطيع تذكره في أي لحظة محددة-ولكننا نعلم أننا نستطيع استرداده بشيء من المجهود العقلي، نستعيده من ما قبل الوعي. وما هو في اللاوعي، ونتيجة للرقابة والمقاومة، يتم التعبير عنه مطلقاً في شكل مشوه؛ فنحن لا نستطيع كفعل إرادي أن نستدعي مادة من اللاوعي إلى الوعي



(Figure 5.1) The Freudian psyche

الشكل (5.1): النفس عند فرويد

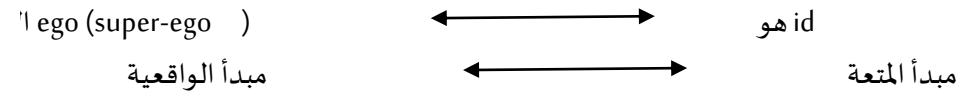
(p 92) ويقدم نموذج فرويد النهائي للنفس ثلاثة مصطلحات جديدة: الأنا ego، والأنا العليا Super-ego والـ (هو أو هي) id (انظر الشكل 5.1). والهو id هو أكثر الأجزاء بدائية من وجودنا. هو الجزء من (طبيعتنا) [الذي] هو غير شخصي، وهو، لنقل، عرضة للقانون الطبيعي" (فرويد، Freud, 1984: 362) ؛ إنه الجزء المظلم الذي لا يمكن الوصول إليه من شخصيتنا ... فوضى، مرجل مليئة بإثارات تغلي وقد امتلأت بطاقة تصل إليها من الغرائز، ولكن ليس لها أي تنظيم، ولا تنتج أي إرادة جمعية، ولكن تسعى جاهدة فقط لاستحضار إشباع للحاجات الغرائزية مراعية مبدأ المتعة" (فرويد .Freud, 1973b: 106)

وتتطور الأنا من الـ هو id: "لا تستطيع الأنا أن تتواجد في الفرد منذ البداية؛ فالأنا يجب تطويرها" (1984: 69). وكما يوضح أكثر، الأنا:

> [تمثل] الـ هو id التي تم تعديلها بالتأثير المباشر للعالم الخارجي ... وعلاوة على ذلك، فإن الأنا تسعى إلى حمل تأثير العالم الخارجي على الـ هو id وتوجهاتها، وتجهد إلى ان تضع مبدأ الواقع مكان مبدأ المتعة الذي يحكم الـ هو id دون قيود... وتمثل الأنا ego ما يمكن أن تدعوه المنطق والحس السليم، على النقيض من الـ هو id التي تحتوي على العواطف (363-4).

ويقارن فرويد (1973b) العلاقة بين الـ هو id والأنا على أنها مشابهة لشخصٍ يمتطي حصاناً: "يقدم الحصان طاقة الحركة، في حين أن الراكب يتمتع بميزة تقرير الهدف وتوجيه حركة الحيوان القوي، ولكن يظهر في الغالب بين الأناego والـ هو id الوضع غير المثالي تماما بأن يصبح الراكب مجبراً على قيادة [الحيوان] عبر الممر الذي يريده هو أن يسير الحيوان فيه" [109-10]. وفي الواقع أن الأنا تجهد في خدمة الأشياء الثلاثة للهو، العالم الخارجي، والرغبة الجنسية للهو، و"شدة الأنا العليا " (1984: 397).

ومع انحلال عقدة أوديب Oedipus complex (التي سنبحثها لاحقاً في هذا الفصل) فقط تظهر الأنا االعليا super-ego. وتبدأ الأنا العليا super-ego بالاستيعاب الداخلي أو الغرس الداخلي لسلطة والدي الطفل، وخاصة سلطة الأب. تم تتراكم فوق هذه السلطة الأولى أصوات أخرى للسلطة منتجة ما نفكر به على أنه الوعي. وعلى الرغم من أن الأنا العليا هي من عدة نواح صوت الثقافة، إلا أنها تبقى متحالفة مع الـ هو id. ويفسرها فرويد كما يلي: "في حين أن الأنا هي في الأساس ممثلة للعالم الخارجي للواقع، فإن الأنا االعليا بالمقابل تمثل(93 p) العالم الداخلي، الهو (360).



الشكل 5.2 نموذج فرويد لصراع النفس البشرية

Freud's conflict model of the human psyche.

وبالتالي فإن الأنا العليا هي قريبة دائما من الهو ويمكن أن تعمل ممثلاً لها مقابل الأنا. وهي تصل إلى أعماق الهو ولهذا السبب هي أبعد عن الوعي من الأنا" (390). وعلاوة على ذلك "يظهر التحليل في نهاية المطاف أن الأنا العليا قد تم التأثير عليها بعمليات بقيت غير معروفة للأنا" (392).

ولنلاحظ أمرين خاصين حول نموذج فرويد للنفس. الأول، نحن نولد مع هو في حين أن الأنا تتطور مع الثقافة، والتي بدورها تنتج الأنا العليا . وبعبارة أخرى، فإن طبيعتنا محكومة (بنجاح أحيانا، ودون نجاح في أحيان أخرى) بالثقافة. وما يدعى "بالطبيعة الإنسانية" ليس شيئا طبيعياً "في الأساس"، ولكنه حاكمية طبيعتنا بالثقافة. وهذا يعني أن الطبيعية الإنسانية ليست شيئاً فطرياً وغير قابل للتغير، إنها، جزئياً على الأقل، شيء مقدم من الخارج. وعلاوة على ذلك، وبحكم أن الثقافة هي دائما تاريخية ومتغيرة، فإنها في ذاتها عرضة للتغيير دائماً. والثاني، وربما أكثر جوهرية بكثير للتحليل النفسي، هو تصوير النفس وكأنها موقع لنزاع دائم (أنظر الشكل 5.2).والصراع الأكثر عمقا هو بين الهو والأنا. فالهو يريد إشباع الرغبات دون اعتبار لمطالبات الثقافة، في حين أن الأنا، وأحياناً بتحالف فضفاض مع الأنا العليا ، مجبرة على تلبية مطالبات المجتمع وقناعاته. وهذا النزاع يتم تصويره أحياناً كنزاع بين "مبدأ المتعة" و"مبدأ الواقع". فعلى سبيل المثال، في حين أن الهو (محكوماً بمبدأ المتعة) قد يطلب "أريد ذلك" (مهما كان ذلك) فإن الأنا (محكومة بمبدأ الواقع) يجب أن تؤجل التفكير بذلك حتى تقدر كيف يمكنها الحصول عليه.

وجوهر القمع، حسب ما يقول فرويد، يكمن ببساطة في تحويل شيء بعيداً، وإبقائه على مسافة [بعيدة] من الوعي" (147). وبهذه الطريقة، إذن، نستطيع القول إن القمع هو شكل خاص من فقدان الذاكرة؛ فهو

يزيل كل الأشياء التي لا نستطيع، أو لا نريد، التعامل معها. ولكن، كما يوضح فرويد (1985)، من المكن أن نكون قد قمعنا هذه الأشياء، ولكنها لم تندثر، في الواقع: وفعلياً، نحن لا نتخلى عن شيء أبداً؛ نحن فقط نستبدل شيئاً بشيء. وما يبدو تنازلاً هو في الواقع تشكيل لبديل أو تعويض (133). وهذه "التشكيلات التبديلية تجعل بالإمكان عودة المكبوت (المقموع) (فرويد، 1984: 154). والأحلام تقدم أكثر انطلاق دراماتيكي لعودة المكبوت. وكما يدعي فرويد (1976) "إن تفسير الأحلام هو الطريق الملكي إلى اللاوعي (769).

إن الوظيفة الأساسية للأحلام هي أن تكون "حُراساً للنوم للتخلص من اضطرابات النوم" (فرويد، 1973a: 160). ويتعرض النوم للتهديد من ثلاث جهات: المحفزات الخارجية، والأحداث الحديثة، و"الدوافع الغرائزية المكبوتة، والتي هي مترقبة فرصة لإيجاد التعبير" (45). والأحلام تحرس النوم عن طريق إدماج الاضطرابات المحتملة في رواية أو سرد الحلم. فمثلاً، لو أن ضجة حدثت أثناء النوم، فإن الحلم يحاول احتواء الضجة في تنظيم السرد. وبالمثل، عندما يتعرض النائم إلى اضطرابات جسمانية (عسر الهضم هو أكثر الأمثلة وضوحاً)،(P 94) فإن الحلم سوف يحاول استيعابها حتى لا تزعج نوم الحالم.وعلى أي حال، فإن المحفزات الداخلية والخارجية من هذا النوع يتم تحويلها دائماً. وكما يوضح، "لا تعيد الأحلام إنتاج المحفزات؛ إنها تتفحصها، وتصنع تلميحات لها، ثم تضعها ضمن سياق ما، وتضع مكانها شيئا آخر" (125). والساعة المنبه، على سبيل المثال، قد تبدو وكأنها كصوت أجراس كنيسة في صباح يوم أحد مشمس، أو كصوت فرقة المطافئ المندفعة إلى موقع حريق مدمر. ولهذا، ورغم أننا نستطيع إدراك كيف أن التحفيز الخارجي قد يساهم بشيء في الحلم، فإنه لا يفسر لماذا، أو كيف، تم فحص هذا الشيء. وبالمثل، فإن الأحلام يتم تزويدها بالمعلومات بالتجارب الأخيرة، "بقايا النهار" (264). وهذه غالباً ما تقرر الكثير من محتويات الحلم، ولكن، كما يصرّ فرويد، وكما هو الحال مع الضوضاء والاضطرابات الجسمانية، فإن هذه مجرد المادة التي يتشكل منها الحلم. وليست هي نفس الشيء كالرغبة اللاواعية. وكما يوضح، "إن الدافع اللاواعي هو الصانع الواقعي للحلم؛ إنه ما ينتج الطاقة النفسانية لبناء لحلم (1973_b: 47).

والأحلام، وفقا لفرويد، هي دائما " بنية لحل وسط compromise-structure" (48). بمعنى أنها ، حل وسط بين الرغبات النابعة من الهو، والرقابة التي تفعّلها الأنا: "إذا كان معنى أحلامنا يبقى عادة غامضاً لنا ... فإن ذلك بسبب [أنها تحتوي على] رغبات نخجل منها؛ وهذه يجب أن نخفيها عن أنفسنا، وهي بالتالي تم كبتها، ودفعها في اللاوعي. والرغبات المكبوتة من هذه النوع ومشتقاتها يُسمح لها بالظهور في التعبير فقط في شكل مشوه للغاية (1985: 136). الرقابة تحدث ولكن الرغبات يتم التعبير عنها، بمعنى أنه يتم تشفيرها (ترميزها) في محاولة للتملص من الرقابة. وبحسب صيغة فرويد الشهيرة (1976) "الحلم هو تحقيق (مقنع) لرغبة (مقموعة أو مكبوتة)" (244).

وتنتقل الأحلام بين مستويين: أفكار الحلم الكامنة (اللاوعي)، والمضمون المعلن (ما يتذكر الحالم أنه حلم به). ويحاول تحليل الأحلام فك شيفرة المضمون المعلن في سبيل اكتشاف "المعنى الواقعي " للحلم. ومن أجل القيام بهذا فإن عليه فك شيفرة الاليات "الميكانيزمات mechanism المختلفة التي ترجمت أفكار الحلم الكامنة إلى مضمون معلن. وهو يدعو هذه الاليات "الميكانيزمات "أعمال الحلم" (2009: 246). ويتألف عمل الحلم من أربع عمليات: التكثيف، والتشريد، والترميز، و(التنقيح) المراجعة الثانوية. وتنتج كل منها بدورها "تحويل الأفكار إلى تجربة هلوسية" (1973_a: 250).

والمحتوى المعلن هو دائماً أصغر من المحتوى الكامن. وهذا نتيجة التكثيف، والذي يمكن أن يعمل في ثلاث طرق مختلفة: (i) يتم حذف العناصر الكامنة؛ و (ii) يصل جزء فقط من عنصر كامن إلى المضمون المعلن؛ و (iii) يتم تكثيف العناصر الكامنة التي بينها شيء مشترك في "هياكل مركبة" (2009: 47)؛ ونتيجة التكثيف، فإن عنصراً في الحلم المعلن قد يتصل (تكون له علاقة) بعناصر عديدة في الأفكار الحلمية الكامنة؛ ولكن، وبالعكس أيضاً، قد يكون عنصر في الأفكار الحلمية ممثلاً في عدة صور في [المضمون المعلن لِـ] الحلم" (1973b:)49. ويقدم فرويد المثال التالي:

> انك لن تجد صعوبة في استذكار حالات من أحلامك الخاصة عن أشخاص مختلفين تم تكثيفهم في شخص واحد. وشكل (شخص) تسوية كهذا قد يبدو مثل A، ولكنه يلبس مثل B، وقد يقوم بأمور نحن نذكر أن C يقوم بها، وفي نفس الوقت قد تعلم أنه هو D (2009: المرجع نفسه).

(P 95) وتظهر العناصر الكامنة أيضاً في المضمون المعلن عبر سلسلة من الروابط أو التلميحات التي يدعوها فرويد الإزاحة . وتعمل هذه العملية بطريقتين:

> في الأولى، يتم استبدال عنصر كامن ليس بجزء لا يتجزأ منه، ولكن بشيء أكثر بعداً – أي بتلميح (إشارة)؛ في الثانية، يتم تحويل اللهجة النفسانية من عنصر مهم إلى عنصر آخر غيره والذي هو غير مهم، بحيث يبدو الحلم مركزاً بشكل مختلف وغريباً (248).

هذا الجانب الأول من الإزاحة يعمل على طول سلاسل من الروابط والتي يلمّح فيها ما هو موجود في المضمون المعلن إلى شيء في أفكار الحلم الكامنة. فلو أنني، على سبيل المثال، أعرف شخصاً يعمل كمعلمة مدرسة، فقد تظهر في أحلامي كأنها حقيبة. وبهذه الطريقة، فإن التأثير (الكثافة العاطفية المرتبطة بالشخص/ الشكل) تحول من مصدره (تلك التي تعمل في مدرسة)، إلى شيء مرتبط بعملها في مدرسة. أو إذا كنت أعرف شخصية اسمها كلارك Clarke، فإنها قد تظهر في أحلامي كشخص يعمل في مكتب. ومرة أخرى،

فإن التأثر قد انتقل مع سلسلة من الارتباطات من اسم شخص أنا أعرفه إلى فعالية مرتبطة باسمها. وأنا قد أحلم بحلم يقع في مكتب، وألاحظ فيه شخصاً يعمل على مكتب (قد لا يكون حتى امرأة). ولكن جوهر حلمي هو امرأة أعرفها تُدعى كلارك Clarke ..

وهذه الأمثلة تعمل بشكل كنائي (ميتونيميكالي metonymically) من حيث التشابه على أساس الانقباض أو الانكماش: الجزء يقف عوضاً عن الكل. والالية / الميكانزمية الثانية للإزاحة تغير التركيز في الحلم. فما يبدو في المضمون المعلن هو "مركز بشكل مختلف عن أفكار– الحلم - فمضمونها به عناصر مختلفة كنقطته المركزية (1976: 414)؛ و "بمساعدة الإزاحة " فإن مراقب الأحلام يخلق بُنىً استبدالية هي ... تلميحات ليس من السهل تمييزها على أنها كذلك، والتي لا يمكن تتبع الطريق منها بسهولة عودة إلى الشيء الأصيل، والتي هي مرتبطة بالشيء الأصيل بالروابط الخارجية الأغرب، والأكثر إستثنائية " (1973_a: 272). وهو يوضح هذا الجانب الثاني من الإزاحة بنكتة:

> كان هناك حداد في قرية، وقد ارتكب جريمة عقوبتها الإعدام. وقضت المحكمة أنه يجب معاقبة هذه الجريمة؛ ولكن لأن الحداد كان هو الحداد الوحيد في القرية ولا يمكن الاستغناء عنه، ولأنه من ناحية أخرى كان هناك ثلاثة خياطين يعيشون هناك، فقد تم شنق أحدهم بدلاً [عن الحداد] (2009: 249).

وفي هذا المثال، فإن سلسلة الروابط والتأثير قد تغيرت بشكل دراماتيكي. فالعودة إلى الحداد من مصير أحد الخياطين يتطلب قدراً كبيراً من التحليل، ولكن يبدو أن الفكرة المركزية هي. "يجب تنفيذ العقوبة حتى ولو لم تقع على المذنب" (1984: 386). وعلاوة على ذلك، وكما يوضح، "لا يوجد هناك جزء آخر من عمل الحلم أكثر مسؤولية من جعل الحلم غريباً ولا يمكن استيعابه من قبل الحالم. إن الإزاحة هي الوسيلة الرئيسية المستخدمة في تشويه الحلم والتي إليها يجب أن تستسلم أفكار– الحلم [المكنونة] تحت تأثير الرقابة (1973_b: 50).

والجانب الثالث من عمل الحلم، العامل في الجانبين الأولين، هو التعبير بالرموز(الترميز) symbolization "ترجمة أفكار الحلم إلى وضع بدائي من التعبير شبيه(p 96) بكتابة الصورة (1973_a: 267)، والتي تكون فيها أفكار الحلم الكامنة ... قد تم تهويلها وتوضيحها" (1973_b: 47). والترميز يحول الأفكار الكامنة [للحلم] والتي تم التعبير عنها بكلمات إلى صور حسية، معظمها من النوع البصري (1973_a: 215). ولكن كما يوضح فرويد تماماً، لا يتم تحويل كل شيء بهذه الطريقة: فبعض العناصر موجودة في أشكال أخرى. ومع ذلك، فالرموز تشمل جوهر تشكيل الأحلام (2009: 249). وعلاوة على ذلك، فإن الأغلبية العظمى من الرموز في الأحلام، كما يحافظ فرويد على القول، "هي رموز جنسية" (973a: 187). ولهذا، وعلى سبيل المثال، فإن الأعضاء التناسلية للذكور يتم تمثيلها في الأحلام بسلسلة من "البدائل الرمزية" التي هي منتصبة مثل العصي،

والمظلات، والأعمدة، والأشجار"، وبأشياء قادرة على الولوج أو الاختراق، مثل السكاكين، والخناجر، والرماح، والسيوف ... والبنادق، والمسدسات، والمسدسات العادية الطاحونة " (188). أما الأعضاء التناسلية للإناث فيتم تمثيلها بأشياء تشترك في "سمات ضم فضاء، أو حيز أجوف يمكن أن يأخذ شيئاً في داخله مثل "الحُفَر، التجاويف، المفرّغات، والسفن، والزجاجات ... والأوعية، والصناديق، والعلب، والحقائب، والجيوب، وهلم جرا" (189). وهذه البدائل الرمزية مستمدة من مخزون دائم التغير من الرموز. وهو يجعل هذا واضحاً في مناقشته للطريقة التي يتم بها استخدام الأشياء القادرة على تحدي قوانين الجاذبية لتمثيل الانتصاب الذكري. و يكتب في عام 1917، مشيرا إلى حقيقة ان منطاد زبلين Zeppelin قد انضم مؤخراً إلى مخزون هذه الأشياء (1976: 188). وعلى الرغم من أن هذه الرموز مأخوذة من الأساطير، والدين، وحكايات الجنيات، والنكات، ولغة الاستخدام اليومي، فإن الأشياء لا يتم اختيارها عن وعي من المخزون: "معرفة الترميز هي لا وعي بالنسبة للحالم ... إنها تخص حياته العقلية" (1973: 200). ومثال آخر على دور الثقافة في التحليل النفسي هو اللغة. فإن الروابط التي قد يقدمها المريض إلى شيء ما سيتم تفعيلها أو تقييدها باللغة (اللغات) التي قد يتكلمها، وعلاوة على ذلك، فإن الأمثلة المختلفة التي يقدمها فرويد (1976) لكلمات تمثل شيئاً آخر غير معناها الحرفي، هي أيضا محدودة باللغة (اللغات) التي يفهمها المريض.

وفرويد واضح تماماً حول استحالة تفسير الحلم ما لم يكن تحت تصرف المرء ارتباطات الحالم بها؛ (1973: 36). وقد تعطي الرموز جواباً أولياً على السؤال "ماذا يعني هذا الحلم؟" ولكنها إجابة أولية فقط يجب تأكيدها، أو نفيها، بتحليل للجوانب الأخرى من عمل الحلم جنباً إلى جنب مع تحليل الروابط التي استحضرها الشخص الذي يتم تحليل حلمه. وكما يحذر: "أرغب في نطق تحذير ضد المبالغة في تقدير أهمية الرموز في تفسير الأحلام، وضد قصر عمل ترجمة الأحلام إلى مجرد ترجمة الرموز، وضد التخلي عن تكنيك الاستفادة من روابط الحالم (477). وعلاوة على ذلك، فإن الرموز كثيراً ما يكون لها أكثر من معنى واحد، أو حتى عدة معانٍ، ... ويمكن فقط الوصول للتفسير الصحيح في كل مناسبة بناء على السياق، (1976: 470). ومرة أخرى، فإن السياق سيكون شيئاً أنشأه الحالم.

والعملية النهائية لعمل الحلم هو التنقيح أو المراجعة الثانوية. وهذه هي السرد (الحكاية) التي يضعها الحالم على رمزية الحلم. وهي تأخذ شكلين. الأول أنها التقرير اللفظي للحلم: ترجمة الرموز إلى لغة وسرد ... "نملأ الفراغات ونقدم روابط، وفي قيامنا بذلك غالباً ما نكون مذنبين بإساءة فهم كاملة" (1973_b: 50). والثاني، والأكثر أهمية أن المراجعة الثانوية هي الإستراتيجية النهائية الحاسمة والموجهة للأنا، جاعلة معنى ومغزى في عمل رقابة (لا واعية).

(p 97) بعد تفسير الأحلام، ربما كان أكثر ما اشتهر به فرويد هو نظريته لعقدة أوديب Oedipus complex. وقد طور فرويد العقدة من مسرحية سوفوكليس Sophocles "أوديب الملك Oedipus The King" (حوالي 477 قبل الميلاد). يقوم أوديب في مسرحية سوفوكليس بقتل والده (غير مدرك أنه والده) ويتزوج من أمه (غير مدرك أنها أمه). وعند اكتشافه الواقع ، يعمي أوديب نفسه ويذهب إلى المنفى. وقد طور فرويد صيغتين من عقدة أوديب ، واحدة للصبيان وواحدة للبنات. فحوالي سن الثالثة إلى الخامسة، تصبح الأم (أو من تقوم بالدور الرمزي للأم) محط رغبة الصبي. وعلى ضوء هذه الرغبة، فإن الأب (أو من يقوم بالدور الرمزي للأب) يُرى كمنافس على حب الأم ومودتها. ونتيجة لهذا، فإن الصبي يرغب بموت الأب. ومع ذلك، فإن الطفل يخشى قوة الأب، وبخاصة قوته على الانتقام. ولهذا يتخلى الصبي عن رغبته في الأم ويبدأ في التماهي مع الأب، واثقاً من معرفة أنه في احد الأيام ستكون له قوة الأب، بما في ذلك زوجة (كبديل رمزي للأم) خاصة به.

ولم يكن فرويد واثقا من كيفية عمل عقدة أوديب بالنسبة للبنات: "يجب الاعتراف أنه بشكل عام فان رؤيتنا المتبصرة لهذه العمليات التطورية في البنات غير مقنعة، وهي ناقصة وغامضة.(321 :1977) . ونتيجة لهذا فقد استمر في مراجعة أفكاره حول هذا الموضوع. وإحدى الصيغ تبدأ برغبة الفتاة في الأب (أو من له الدور الرمزي للأب). وتُرى أن الأم (أو من لها الدور الرمزي للأم) كمنافس على حب الأب ومودته. وترغب البنت بموت الأم. وتنحل العقدة عندما تتماهى البنت مع الأم، مقدرة أنها ستصبح مثلها في أحد الأيام. ولكنه تماهٍ يبعث على الاستياء – فالأم تفتقر للقوة. وبرواية أخرى، فإنه يجادل في أن عقدة أوديب "نادراً ما تتجاوز أخذ دور أمها وتبني توجهاً انثوياً نحو والدها" (المرجع نفسه). ولإدراكها مسبقاً أنها تم (خصيها) castrated فان البنت تبحث عن تعويض: "فهي تتخلى عن رغبتها في أن يكون لها عضو ذكري، وتضع مكانها رغبة في ان يكون لديها طفل: وبهذا الهدف أمامها فانها تتخذ من والدها هدفاً أو موضعاً للحب" (340). ورغبة البنت في طفل والدها تتضاءل تدريجياً: "قد يكون لدى المرء الانطباع بان عقدة أوديب يتم التخلي عنها بعد ذلك بالتدريج لأن الرغبة لم تتحقق أبداً" (321). ويكون التناقض "في حين أن عقدة أوديب تُحطم بعقدة الخِصاء، فإنها في البنات تصبح ممكنة ويقاد إليها بعقدة الخِصاء" (341).

ثمة طريقتان على الأقل يمكن بهما استخدام التحليل النفسي الفرويدي Freudian psychoanalysis كمنهاج لتحليل النصوص. والمنهاج الأول محوره المؤلف، ويعامل النص وكأنه معادل لحلم المؤلف. ويحدد فرويد (1985) ما يدعوه "صنف الأحلام التي لم يُحلم بها أبداً .. أحلام خلقها الكتاب التخيليون ونسبوها إلى الشخصيات التي تم اختراعها في معرض القصة" (33). وسطح النص (الكلمات والصور) يعتبر وكأنه المضمون المعلن، في حين أن المضمون الكامن هو رغبات الكاتب الخفية. وتتم قراءة النصوص بهذه الطريقة

لاكتشاف أوهام أو خيالات المؤلف؛ وحسب فرويد هذه الأوهام أو الخيالات تُرى على أنها المعنى الواقعي للنص. ووفقا لفرويد (1973a)،

> الفنان هو ... منطوٍ، ليس بعيداً عن العصاب". وهو مرهق بحاجات غرائزية قوية للغاية. إنه يرغب بالفوز بالشرف، والسلطة، والغنى، وحب النساء؛ ولكنه يفتقر إلى وسائل تحقيق هذه الإشباعات (الارضاءات). وبالتالي، وكأي رجل آخر غير مكتف(رغباته غير الملباة)، فإنه يبتعد عن الواقع p) (98 ويحوّل كل اهتماماته، ورغباته الجنسية أيضا، إلى البُنى المتمناة لحياته الوهمية حيث قد يؤدي المسار إلى العصاب (423).

ويصاعد الفنان رغبته (أو رغبتها). وبقيامه بذلك فإنه يجعل خيالاته (أوهامه) متاحة للآخرين، مما يجعل "من الممكن للآخرين أن يشاركوه الاستمتاع بها" (423:4). فهو، أو هي، "يجعل من الممكن لأشخاص آخرين ... أن يشتقوا العزاء والسرور في لاوعيهم الذي أصبح متعذراً الوصول إليه من قبلهم" (424). والنصوص تهدئ الرغبات غير المحققة لدى الفنان المبدع في المقام الأول، وبالتالي في جمهوره من المشاهدين، (1986: 53). وكما يشرح: "إن الهدف الأول للفنان هو تحرير نفسه، ثم، وعن طريق إيصال أعماله للناس الآخرين الذين يعانون من نفس الرغبات المحبوسة، يقدم لهم نفس التحرر" (53).

والمنهاج الثاني محوره القارئ، وهو يستمد من الجانب الثانوي من المنهاج الذي محوره المؤلف. وهذا المنهاج مهتم بكيف تسمح النصوص للقراء بتمثل الرغبات والنزوات والأوهام رمزياً في النصوص التي يقرأونها. وبهذه الطريقة، فإن النص يعمل كحكم بديل. وينشر فرويد فكرة " تباشير اللذة /المتعة " 'fore-pleasure' لشرح الطريقة التي بها مسرات النص " تجعل من الممكن إطلاق المزيد من المتع الأكبر المنبعثة من مصادر نفسانية أكثر عمقاً" (1985: 141). وبعبارة أخرى، تبرز النصوص القصصية (الخيالية) تخيلات توفر إمكانية السرور والاكتفاء اللاواعي. وكما يفسر أيضا،

> في رأيي، جميع المتعة الجمالية التي يتيحها لنا الكاتب الخلاّق لها طابع " تباشير اللذة /المتعة " ... تمتعنا الفعلي بعمل تخيلي يتقدم من التحرر من التوتر في أذهاننا ... ويمكننا من الآن فصاعداً من التمتع بأحلام يقظتنا دون لوم للذات أو خجل (المرجع نفسه).

وبعبارة أخرى، على الرغم من أننا نستمد المتعة من القيم الجمالية للنص، فإن هذه في الواقع فقط الآلية التي تتيح لنا الولوج إلى متع أكثر عمقاً من الخيال اللاواعي.

الصغيرة ذات الرداء الأحمر [قصة ليلى والذئب] Little Red cape

كان هناك في يوم من الأيام طفلة صغيرة حلوة أحبها الجميع والذين كانوا كثيراً ما يطيلون النظر إليها، وأكثر من أحبها كان جدتها والتي كانت دائمة المحاولة لتقديم هدايا جديدة للطفلة. وفي أحد الأيام قدمت لها غطاء رأس مخملياً أحمر صغيراً، ولأنه ناسبها بشكل جيد جداً فإنها لم تعد ترغب بارتداء شيء آخر، حتى أصبحت ببساطة تدعى بالرداء الأحمر الصغير Little Redcape. وفي أحد الأيام قالت لها والدتها "تعالي" يا رد كيب Redcape الصغيرة، هذه قطعة كعك (كيك) وزجاجة نبيذ، اذهبي بها إلى جدتك؛ إنها مريضة وضعيفة وستتمتع بهما كثيراً. اذهبي قبل ان تشتد الحرارة، وفي طريقك حاذري خطواتك كأي فتاة جيدة، ولا تبتعدي عن الدرب وإلا لسقطتِ وكسرت الزجاجة ولن تحصل جدتك على شيء. وعندما تدخلين غرفتها تذكري أن تقولي صباح الخير وأن لا تحملقي في أنحاء الغرفة كلها أولاً. فأجابت ريد كيب Redcape الصغيرة أمها قائلة "لا تقلقي، سأقوم بكل شيء كما يجب أن أفعل، وأعدك بذلك بإخلاص. وكانت الجدة تعيش بعيداً في الغابة، على(p 99) بعد نصف ساعة من القرية.

وعندما دخلت ريد كيب Redcape الصغيرة الغابة قابلها الذئب، ولم تكن ريد كيبRedcape الصغيرة تعرف كم هو وحش شرير، ولم تخف منه. وقال لها "صباح الخير، يا ريد كيبRedcape الصغيرة" "أشكرك، يا ذئب". "إلى أين أنت ذاهبة في وقت مبكر كهذا يا ريد كيبRedcape الصغيرة؟" "إلى منزل جدتي". "ما الذي تحملينه تحت مئزرك (مريلتك)؟" "كعكة ونبيذ .. لقد خبزنا بالأمس، وجدتي مريضة وضعيفة" ولهذا يجب أن تحصل على شيء جيد يساعدها على استعادة قوتها. "وأين تعيش جدتك يا ريد كيب الصغيرة؟" فقالت ريد كيب الصغيرة، على بعد أكثر من ربع ساعة أخرى من السير قدُمًا في الغابة، وتحت شجرات البلوط الثلاث الكبيرة، هناك يقع منزلها وهناك سور من شجرات البندق بقربه، وأنا متأكدة أنك تعرف المكان.

وفكر الذئب لنفسه: هذا الشيء الصغير الناعم، ستكون لقمة ممتلئة plump morsel ، وحتى أن مذاقها سيكون أفضل من مذاق المرأة العجوز. ولكن علي أن أعالج الأمر بمكر وسأفوز بهما معاً..وهكذا سار لفترة وجيزة بجانب ريد كيب الصغيرة ثم قال "انظري يا ريد كيب الصغيرة إلى هذه الأزهار الجميلة تنمو حولنا لماذا لا تنظرين حولك؟ أعتقد أنك حتى لا تشعرين بعذوبة غناء الطيور. إنك تسيرين إلى الأمام مباشرة وكأنك ذاهبة إلى المدرسة، مع أنها متعة كبيرة هنا في الغابة

ونظرت ريد كيب الصغيرة إلى الأعلى، وعندما رأت أشعة الشمس ترقص جيئة وذهاباً بين الأشجار، وكل الأزهار الجميلة تنمو في كل مكان، فكرت: لو أنني آخذ لجدتي باقة من الأزهار اليانعة فسيسعدها ذلك أيضاً، وما زال الوقت مبكراً جداً وسأصل إلى هناك في وقت قريب. وأسرعت من الدرب متجهة إلى داخل الغابة بحثا عن الأزهار. وكلما قطفت زهرة بدا أنها ترى واحدة أجمل منها تنمو على مسافة أبعد، وركضت لتقطفها، وتعمقت أكثر وأكثر في الغابة. ولكن الذئب انطلق مباشرة إلى منزل جدتها وطرق على الباب. من هناك؟ أنا ريد كيب الصغيرة وقد أحضرت لك بعض الكعك والنبيذ؛ افتحي الباب. فقالت الجدة: فقط ادفعي المزلاج للأسفل، ودون أي كلمة ذهب مباشرة إلى فراش المرأة العجوز واستحوذ عليها (ابتلعها). ثم لبس ملابسها وغطاء رأسها الليلي وتمدد في سريرها وأرخى الستائر.

ولكن ريد كيب الصغيرة Little Redcape كانت تتجول راكضة تقطف الأزهار، وعندما قطفت كمية كبيرة بحيث لم تعد تستطيع حمل المزيد منها تذكرت جدتها وانطلقت ثانية نحو منزلها. وتفاجأت بأن الباب كان مفتوحاً، وعندما دخلت الغرفة بدا كل شيء غريباً حتى أنها فكرت: يا الهي، كم اشعر بالتوتر اليوم، ومع ذلك فأنا دوما أتمتع بزيارة جدتي! وصاحت: صباح الخير، ولكنها لم تتلق جواباً. وبعدها انطلقت إلى السرير وفتحت الستائر – وكانت جدتها متمددة هناك وقلنسوتها مسحوبة للأسفل على وجهها وبدت غريبة جداً.

لماذا يا جدتي، لك أذنان كبيرتان. "لأسمعك أفضل بهما". لماذا يا جدتي لك عينان كبيرتان!" "لأراك أفضل بهما". لماذا يا جدتي ذراعاك كبيرتان! "لأمسكك أفضل بهما". "ولكن يا جدتي، كم هما فكاك كبيرتان!" "لآكلك أفضل بهما". وما أن قال الذئب ذلك حتى مال خارجاً من السرير وابتلع ريد كيب الصغيرة المسكينة.وبعد أن أشبع شهيته، تمدد الذئب على الفراش ثانية،

فنام وبدأ بالشخير صوت عال. وكان صياد ماراً بالصدفة من جانب المنزل في تلك (p100 اللحظة ففكر: كيف أن امرأة عجوزاً تشخر هكذا" دعونا نرى ما هي المسألة معها. وهكذا دخل الغرفة، وعندما وصل إلى السرير رأى الذئب مستلقياً هناك، فقال: "هكذا وجدتك هنا، أيها العجوز الآثم ا، لقد كنت أبحث عنك منذ وقت طويل. وكان على وشك تسديد بندقيته للهدف عندما خطر بباله أنه لربما أن الذئب قد ابتلع المرأة العجوز، وأنه ما زال بالإمكان إنقاذها – وهكذا بدلاً من إطلاق النار أحضر مقصاً وبدأ بفتح معدة الذئب النائم وبعد أن قام بقصة أو اثنتين، رأى اللمعان الأحمر لرداء البنت الصغيرة، وبعد عدة قصات قفزت خارجه وهي تصيح:" كم كنت خافة، كم كان مظلماً داخل الذئب! وبعدها خرجت جدتها العجوز أيضاً، وهي ما تزال حية وبالكاد تستطيع أن تتنفس. ولكن ريد كيب الصغيرة أحضرت بسرعة بعض الحجارة الكبيرة، وملأت بها بطن الذئب، وعندما استيقظ حاول أن يركض هارباً، ولكن الحجارة كانت ثقيلة بحيث أنه انهار ومات من السقطة. وهنا كان ثلاثتهم سعداء؛ وقام الصياد بسلخ الذئب وأخذ جلده لمنزله، و أكلت الجدة الكعكة وشربت النبيذ اللذين أحضرتهما ريد كيب الصغيرة، وقد أشعرها ذلك بالتحسن. ولكن ريد كيب الصغيرة قالت لنفسها: "طالما عشت لن أحيد عن الدرب أبداً وأركض فى الغابة لوحدى فى حين قالت والدتى أن على أن لا أفعل

ما سبق هو قصة خيالية جمعها جاكوب وويلهلم غريم Jacob and Wilhelm Grimm في أوائل القرن التاسع عشر. ومنهاج التحليل النفسي لهذه القصة سيحللها كحلم بديل (يبحث عن عمليات عمل الحلم) تبدو فيه دراما عقدة أوديب بارزة. فريد كيب الصغيرة هي الابنة التي ترغب بالأب (الذي يقوم بدوره في الدرجة الأولى الذئب) . ولإزالة الأم (المكثفة في مخلوق مركب هو الأم والجدة)، فإن ريد كيب الصغيرة توجه الذئب إلى منزل جدتها. وفي قصة هي ضمنية الشكل للغاية، فإن من المثير للاهتمام أن وصفها للمكان حيث تعيش جدتها هو اللحظة التفصيلية الواقعية الوحيدة في جميع القصة. فمجيبة على سؤال الذئب، هي تقول "على بعد أكثر من ربع ساعة أخرى من السير قدماً في الغابة تحت شجرات البلوط الثلاث الكبيرة، هناك يقع منزلها، وهناك سور البندق، أنا متأكدة أنك تعرف المكان". يأكل الذب الجدة (تشريد أو نزوح عن الجماع)، ثم يأكل ريد كيب الصغيرة. وتنتهي القصة بالصياد (أب ما بعد أوديب)، موصلاً الجدة (الأم الكبيرة) والأبنة إلى عالمٍ ما بعد أوديب ، حيث تكون العلاقات العائلية "الطبيعية" قد استعيدت. والذئب مات، وريد كيب الصغيرة تقطع وعدا بأنها لن تحيد عن الدرب وتركض في الغابة لوحدها، في حين أن الأم قالت بأن عليها ألا تفعل ذلك. والمقطع الأخير يلمح إلى نقطة فرويد حول التماهي الذي يُشعر بالازدراء. وبالإضافة إلى هذه الأمثلة على التكثيف والإزاحة ، فإن القصة تحتوي على حالات عديدة من الترميز. وتتضمن الأمثلة الأزهار والغابة، والدرب، والرداء المخملي الأحمر، وزجاجة النبيذ تحت مئزرها (إذا تركت الدرب قد تقع الزجاجة وتكسر) ... وجميع هذه تضيف دفعة رمزية أكيدة للسرد.

وما قاله فرويد عن تفسير الأحلام يجب أخذه بالاعتبار عندما ننظر في نشاطات القراء. وكما قد تذكرون، فإنه قد حذر من استحالة تفسير حلم ما لم يكن تحت تصرف المرء ارتباطات الحالم بها (1973:36).
(p101) وهذا يثير بعض القضايا النظرية المثيرة جداً للاهتمام فيما يتعلق بمعنى النصوص. فهي تقول إن معنى النص ليس فقط في النص نفسه، بل إننا في حاجة إلى أن نعرف الروابط التي يحمّلها القارئ على النص. وبعبارة أخرى، هو يشير بوضوح إلى الإدِّعاء بأن القارئ لا يقبل بسلبية معنى النص: فهو ينتج بفاعلية معناه، مستخدما الخطابات (المحاورات) التي يستحضرها للمواجهة مع النص. وقراءتي الخاصة لقصة ريد كيب الصغيرة Little Redcape ممكنة فقط بسبب معرفتي للخطاب الفرويدFreudian . ، وكان تفسيري دون هذه المعرفة سيكون مختلفاً.
وترجمة فرويد Freud للتحليل النفسي إلى التحليل النصي يبدأ بصيغة فجة إلى حد ما من السيرة الذاتية النفسية وتنتهي برواية معقدة إلى حد ما من كيفية صنع المعنى. وعلى أي حال، فإن اقتراحاته حول المسرات الواقعي ة للقراءة قد يكون لها تأثير معطّل معين على انتقادات التحليل النفسي. أي، إذا كان المعنى يعتمد على الروابط التي يجلبها القارئ إلى النص، فما هي قيمة تحليل النص تحليلاً نفسياً؟ وعندما يخبرنا ناقد محلل نفسي أن النص يعني في الواقع X (شيئاً ما) فإن المنطق في التحليل النفسي الفرويدي هو القول بأن هذا هو فقط ما يعنيه لك أنت.

- **التحليل النفسي اللاكاني Lacanian Psychoanalysis**

يعيد جاك لاكان Jacque Lacan قراءة فرويد Freud مستخدماً المنهجية النظرية التي طورها المذهب البنيوي structuralism. وهو يسعى إلى ربط التحليل النفسي بقوة في الثقافة لا في علم الأحياء. وكما يشرح، فإن هدفه هو تحويل "معنى عمل فرويد بعيداً عن الأساس البيولوجي الذي كان يرغب فيه نحو المراجع الثقافية التي أطلقت من خلالها" (1989: 116). وهو يأخذ بنيان فرويد التطوري ويعيد ربطه من خلال قراءة نقدية للبنيوية لينتج تحليلاً نفسياً ما بعد البنيوي . وكان لاعتبار لاكان Lacan لتطور "الموضوع" البشري تأثير هائل على الدراسات الثقافية وخاصة دراسة السينما.

"حاجة/ افتقار lack"، وبالتالي نقضي بقية حياتنا محاولين التغلب على هذه الحالة. وتُجرَب (أو تُختبَر) الحاجة بطرق مختلفة وكأشياء مختلفة، ولكنها دائماً تعبير غير قابل للتمثيل للحالة الجوهرية باعتباره إنساناً. والنتيجة هي سعي لا ينتهي بحثاً عن لحظة متخيلة من الوفرة. ويفسر لاكان Lacan هذا على أنه بحث عما يدعوه (الكائن الآخر الصغير)؛ ذاك المرغوب به ولكنه بعيد المنال للأبد، كائن ضائع، دالُ على لحظة تخيلية من الزمن. وغير قادرين على الإمساك بهذا الكائن أبداً، فإننا نواسي أنفسنا باستراتيجيات انزياحية وكائنات بديلة.

ويجادل لاكان Lacan في أننا نقوم برحلة عبر ثلاث مراحل من التطور.: الأولى هي "مرحلة المرآة mirror stage"؛ والثانية هي "لعبة الفورت دا fort-da game"، والثالثة هي "عقدة أوديب ". وتبدأ حياتنا في عالم يدعوه لاكان Lacan "الواقعي Real". هنا نحن ببساطة. في الواقعي نحن لا نعرف أين ننتهي وأين يبدأ كل شيء آخر. والواقعي هو مثل الطبيعة Nature قبل الترميز (أي قبل التصنيف الثقافي). وهو معا في الخارج في ما قد تدعوه "الواقع الموضوعي"، وفي الداخل في ما يسميه فرويد محركاتنا الغرائزية. والواقعي هو كل شيء قبل أن يصبح متوسطاً (مندمجاً) بواسطة الرمزي Symbolic

(p 102) الرمزي يقطع الواقعي إلى أجزاء منفصلة. ولو كان بالإمكان الوصول إلى ما وراء الرمزي، لرأينا الواقعي وكأن كل شيء ممزوج في كتلة واحدة. وما نظن أنه كارثة طبيعية ما هو إلا انفجار للواقعي. ومع ذلك، فكيف نستطيع تصنيفه يكون هو دائماً من داخل الرمزي؛ وحتى عندما ندعوه كارثة طبيعية فإننا نكون قد رمّزنا الواقعي . ولنضعها في طريقة أخرى، الطبيعة كطبيعة هي دائما تعبير مطور عن الثقافة: الواقعي موجود، ولكن دائماً كما هي الحقيقة مشكلة (أي تم جلبها إلى حيز الوجود) من قبل الثقافة – الرمزي. وكما يشرحها لاكان Lacan ، "إن مملكة الثقافة" هي مفروضة فوق مملكة الطبيعة" (73): "عالم الكلمات ... يخلق عالم الأشياء" (72).

وفي عالم الواقع/الواقعي ، فإن اتحادنا مع الأم (أو مع من يلعب هذا الدور الرمزي) مُجرَّبُ على أنه مثالي وكامل. وليس لدينا شعور بأنانية منفصلة. وشعورنا بكوننا فرداً مميزاً (فريداً) يبدأ بالظهور فقط فيما يدعوه لاكان (2009) "مرحلة المرآة". وكما يوضح لاكان ، فإننا جميعاً ولدنا قبل الأوان. ويستغرق الأمر بعض الوقت كي نكون قادرين على التحكم بحركاتنا وتنسيقها. وهذا لم يتحقق بالكامل عندما رأى الطفل الرضيع نفسه لأول مرة في المرآة (بين سن 6 أشهر و 18 شهراً) [20]. فالرضيع الذي "ما زال غارقاً في عجزه الحركي واعتماده على الرضاعة" يشكل تماهياً مع الصورة في المرآة. والمرآة توحي بالسيطرة والتنسيق اللذين لم يوجدا بعد. ولهذا فإن الرضيع عندما يرى نفسه لأول مرة في المرآة، فإنه لا يرى فقط صورة عن نفسه الحالية، ولكن ايضا الوعد بنفس أكثر كمالا، وإنه في هذا الوعد تبدأ الأنا بالظهور. و وفقا للاكان Lacan ، " مرحلة المرآة عبارة عن دراما يعجل دفعها الداخلي من قصور في التوقع– والتي تصنع للموضوع، والمحصورة في إغراء التماهي المكاني، تتابع الخيالات التي تمتد من صورة مجزأة للجسم إلى شكل لكامل الجسم " (257). وعلى أساس هذا التمييز/ الادراك، أو أكثر صحة، سوء التمييز/ الإدراك (ليس النفس، بل صورة عن النفس)، نبدأ برؤية أنفسنا كأفراد منفصلين: أي كلاً من الفاعل/ الموضوع (النفس التي تبدو) والمفعول به الكائن (النفس التي ينظر إليها). وتعلن "مرحلة المرآة" عن لحظة الدخول في نظام ذاتي يدعوه لاكان Lacan الوهمي أو التخيلي Imaginary:

> التخيلي بالنسبة للاكان هو هذا العالم من الصور الذي نقوم فيه بالتماهي (بالتماثل)، ولكن لقيامنا بذلك في العمل ذاته فإننا ننقاد إلى خطأ رؤية، وخطأ إدراك، لأنفسنا. ومع نمو الطفل فإنه يستمر بالقيام بمثل هذه التماثلات التخيلية مع الكائنات، وهكذا هي الطريقة التي تنمو بها الأنا. وبالنسبة للاكان ، فإن الأنا هي مجرد هذه العملية النرجسية والتي بها تدعيم الشعور الوهمي/ التخيلي لأنانية وحدوية عن طريق إيجاد شيء في العالم نستطيع أن نتماهي (نتماثل) معه (إيغلتون Eagleton, 1983:165).

ومع كل صورة جديدة، فإننا سوف نحاول العودة إلى زمن ما قبل "الحاجة/ الافتقار إلى" لنجد أنفسنا في ما هو ليس أنفسنا؛ وفي كل مرة سوف نفشل. "الفاعل/ الموضوع ... هو مكان الحاجة، مكان خال تحاول محاولات تماثل متعددة أن تملأه (لاكلاو Laclau 1993:436). وبعبارة أخرى، الرغبة هي رغبة في العثور على ما نفتقر إليه، أنفسنا كاملة مرة أخرى، كما كنا قبل أن نواجه التخيلي والرمزي. وكل أفعالنا للتماثل هي دائماً أفعال إخفاق في التماثل، إنها ليست أنفسنا أبداً التي نميزها، ولكنها فقط صورة محتملة أخرى عن أنفسنا. الرغبة هي كناية metonymd (لاكان193 :1989): إنها تسمح لنا باكتشاف جزء آخر، ولكن ليس الكل أبداً.

(p 103) والمرحلة الثانية من التطور هي لعبة امام –خلف "فورت - دا "fort-da"، والتي سماها فرويد في الأصل عندما شاهد حفيده يرمي ببكرة من القطن بعيداً (ذهبت gone) ثم يعود ويسحبها عائدة عن طريق خيط مربوط بها ("هنا here"). وقد رأى فرويد في هذا طريقة الطفل في التصالح مع غياب أمه ... فالبكرة تمثل الأم، التي يمارس الطفل عليها السيادة. وبعبارة أخرى، فإن الطفل يعوض عن اختفاء أمه عن طريق السيطرة على الوضع: هو يجعلها تغيب (للأمام fort) ثم تعاود الظهور للخلف (da;). ويعيد لاكان قراءة هذا على أنه تمثيل لابتداء الطفل الدخول في الرمزي، وعلى وجه الخصوص إدخاله في اللغة: اللحظة التي تصبح فيها الرغبة إنسانية هي أيضاً تلك التي يولد فيها الطفل في اللغة" (113).ومثل لعبة الـ "fort-da" فاللغة هي "حضور يُصنع من غياب" (71). وبمجرد أن ندخل اللغة، فإن اكتمال الواقعي يذهب وإلى الأبد. وتقدم اللغة انقساماً منفراً بين الوجود والمعنى، فقبل اللغة كان لدينا فقط وجود (طبيعة كاملة للنفس)، وبعد اللغة فنحن كائن ووجود معاً: وهذا يبدو واضحاً في كل مرة أفكر بها (موضوع) بنفسي(كائن). وبعبارة أخرى، أنا أتماهى وأتماثل نفسي في اللغة، ولكن فقط عندما أفقد نفسي فيها ككائن (94). فانا "أنا" عندما أتحدث إليك، وانا "أنت" عندما تتحدث إلي. وكما يفسر لاكان ، "إنها ليست مسألة معرفة ما إذا كنت أتحدث عن نفسي بطريقة تتسق مع ما أنا عليه، بل معرفة ما إذا كنت نفس ذاك الذي أتكلم عنه" (182). وفي محاولة لشرح هذا الانقسام، يعيد لاكان كتابة مقولة رينية ديكارت Rene Descartes (1993) "أنا أفكر، ولهذا أنا موجود " الى "أنا أفكر أنني لست هناك، ولهذا فأنا موجود حيث لا أفكر" (لاكان، 183 :1989). وفي هذه الصيغة فإن "أنا أفكر" هي موضوع اللفظ أو الإعلان (الموضوع التخيلي/ الرمزي)، و"أنا موجود" هي موضوع الملفوظ أو المعلن (الموضوع الواقعي). ولهذا، فإن هناك دائما فجوة بين "أنا" الذي يتكلم و "أنا" الذي يُتحدث عنه. والدخول في الرمزي ينتج عنه ما يصفه لاكان (2001) بالخِصاء (التعطيل): الفقدان الرمزي لتكون ذاك الضروري لدخول المعنى. ومن أجل الانخراط في الثقافة، فإننا قد تخلينا عن تماثلنا الذاتي مع طبيعتنا. عندما"انا"أتحدث فانا دائماً مختلف عن "أنا" الذي أتحدث عنه، ودائماً انزلق في الاختلاف والهزيمة: عندما يظهر الموضوع في مكان ما كمعنى، فإنه يبدو في مكان آخر كـ "متلاشٍ" كـ "اختفاء" (218).

الرمزي هو شبكة متداخلة المواضيع من المعاني، والموجودة كهيكل علينا دخوله. وعلى هذا النحو، فإنه يشبه كثيراً الطريقة التي تُفهم فيها الثقافة في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية (أنظر الفصل الرابع). ولهذا، فهي ما نجربه كواقع : الواقع كونها التنظيم الرمزي للواقعي . وما أن ندخل الرمزي فإن ذاتيتنا سيتم تفعيل قدرتها (نستطيع أن نفعل أشياءً وأن نصنع معانٍ) وتقييدها (هناك حدود لما نستطيع أن نفعله، ولكيف نستطيع صنع المعاني). ويؤكد النظام الرمزي من نكون. قد أفكر بأنني هذا أو ذاك، ولكن ما لم يتم تأكيد هذا – ما لم أستطيع أنا وآخرون تمييز هذا في الرمزي – فإن ذلك لن يكون صحيحاً في الواقع. وفي اليوم الذي سبق منحي درجتي الجامعية الأولى لم أكن أكثر ذكاء مني في اليوم الذي تلاه، ولكنني بالمعنى

الرمزي، كنت كذلك: لقد أصبحت الآن أحمل درجة! فالنظام الرمزي يميز (أو يدرك) وبالتالي يسمح لي وللآخرين أن نميز (ندرك) مكانتي الفكرية الجديدة.

والمرحلة الثالثة من التطور هي "عقدة أوديب ": المواجهة مع الاختلاف (الفرق) الجنسي. والإتمام الناتج لعقدة أوديب يجبر (يفرض) تحولنا من التخيلي إلى الرمزي. وإضافة لذلك هو يضاعف شعورنا بالحاجة (الافتقار). فاستحالة الانجاز تتم الآن تجربتها أو معرفتها كحركة من دال (المعبر عن) إلى دال غير قادر p) (104 على الثبات على مدلول عليه واحد. وبالنسبة للاكان (1989) فإن الرغبة هي السعي اليائس نحو الدال الثابت (الـ "الآخر"، "الواقعي "، لحظة الكمال أو الوفرة، جسد الأم)، والذي دائماً وإلى الأبد يتحول إلى دالٍ آخر – الانزلاق المستمر الدائم للمدلول عليه تحت الدال" (170). وتوجد الرغبة في استحالة سد الفجوة بين النفس (الذات) والآخر – تحقيق ذاك الذي نفتقر إليه. نحن نتوق إلى وقت كنا موجودين فيه في "الطبيعة" (غير قابلين للانفصال عن جسد أمنا)، وحيث كان كل شيء ببساطة هو نفسه، قبل توسط اللغة والرمزي. ومع تقدمنا إلى الأمام عبر سرد (حكاية) حياتنا، فإننا ننقاد برغبة في التغلب على هذه الحالة، وفيما نحن ننظر إلى الخلف فإننا نستمر في "التصديق" (هذه في الغالب عملية لا واعية) بأن الاتحاد مع الأم (أو الشخص الذي يلعب الدور الرمزي للأم) كانت لحظة كمالٍ أو وفرة قبل السقوط في "الحاجة/ الافتقار). و"الدرس" من "عقدة أوديب " هو أن:

> الطفل يجب أن يستسلم الآن إلى حقيقة أنه لن يستطيع أبداً الحصول على وصول مباشر إلى ... الجسد المحرّم للأم ... وبعد أزمة أوديب ، فلن يكون بمقدورنا ثانية أبداً الحصول على هذا الهدف الثمين حتى ولو أنفقنا جميع عمرنا بحثاً عنه. وعلينا أن نكتفي عوضاً عن ذلك بأهداف (كائنات) بديلة ... التي نحاول بها عبثاً سد الفجوة في صميم وجودنا. ونحن ننتقل بين البدائل بحثاً عن بدائل، بين المجازات بحثاً عن المجازات، غير قادرين أبداً على استعادة هوية الذات (النفس) وإكمال الذات النقية (وإن تكن قصصية fictive) ... وفي النظرية اللانكانية Lacanian ، إنه الكائن (الهدف) الأصلي الضائع (- جسد الأم – هو الذي يدفع إلى الأمام سرد (حكاية) حياتنا حاضاً لنا على مطاردة البدائل لهذا الفردوس المفقود في حركة الرغبة الكنائية (الميتونيميك metonymic) التي لا نهاية لها (ايجلتون 185 ,168 ,167 :1983) .

إن أيديولوجية الحب الرومانسي – والتي يكون "الحب" فيها هو الحل النهائي لجميع مشكلاتنا، يمكن الاستشهاد بها كمثال على هذا البحث الذي لا نهاية له. وما أعنيه بهذا هو الطريقة التي كان بها الغرام كممارسة استطرادية (تجوالية) (أنظر مناقشة فوكو Foucault في الفصل السادس، وما بعد الماركسية في الفصل الرابع) يعتبر أن الحب يجعلنا كاملين، فهو يكمل وجودنا. والحب في النتيجة يعد بإعادتنا إلى

"الواقع": تلك اللحظة المباركة من الوفرة، غير قابلة للفصل عن جسد الأم. ونحن نستطيع رؤية هذا معبراً عنه في غرام باريس، تكساس الذكوري. ويمكن قراءة الفيلم كسينما طريق للّاوعي، تشكيل للنضال المستحيل لترافيس هندرسون Travis Henderson للعودة إلى لحظة الوفرة. ويبرز الفيلم ثلاث محاولات للعودة: الأولى، يذهب ترافيس إلى المكسيك بحثا عن أصول أمه، ثم يذهب إلى باريس (في تكساس) بحثاً عن اللحظة التي تم الحمل به في جسد أمه؛ وأخيراً في عمل من "الإزاحة " يعيد هنتر Hunter إلى جين Jane (ابناً لأمه)، في إدراك رمزي بأن مسعاه مكتوب عليه الفشل.

- **التحليل النفسي السينمائي Cine –Psychoanalysis**

ربما أن مقالة لورا ملفي Laura Mulvey (1975) "المتعة البصرية والسينما السردية Visual pleasure and narrative cinema" هي البيان الكلاسيكي عن الفيلم الشعبي من منظور التحليل النفسي النسوي(105 p) والمقالة معنية بكيف أن السينما الشعبية تنتج وتعيد إنتاج ما تدعوه ملفي (تحديق الذكور/ الرجال male gaze). وتصف ملفي منهجها بأنه "تحليل نفسي سياسي". "نظرية التحليل النفسي مخصصة ... كسلاح سياسي [لتوضيح] الطريقة التي بنى فيها لاوعي المجتمع الأبوي شكل الفيلم" (6).

ونقش صورة المرأة في هذا النظام له شقان: (i) هي هدف (موضوع) رغبة الذكر، و (ii) هي الدال على تهديد الخِصاء (التعطيل). وفي سبيل تحدي تلاعب "السينما" الشعبية بالمتعة البصرية" دعت ملفي Mulvey إلى ما تصفه بـ "تدمير المتعة كسلاح راديكالي (متطرف)" (7). وهي لا تتساهل حول هذه النقطة: "يقال إن تحليل المتعة، أو الجمال، يدمرها. إن هذا هو القصد من هذه المقالة" (8).

إذن ما هي المتع التي يجب تدميرها؟ إنها تحدد اثنتين: الأولى، هناك الاستعراء scopophilia، متعة النظر أو المشاهدة. ومقتبسة من فرويد ، فإنها تقترح أن الأمر دائماً أكثر من مجرد متعة المشاهدة؛ فالاستعراء ينطوي على "اتخاذ الآخرين ككائنات، وإخضاعهم إلى حملقة مسيطرة" (المرجع نفسه). ومفهوم الحملقة المسيطرة هو حاسم لحجتها. ولكن هكذا هو الأمر أيضاً بالنسبة لتمثيل الشيء على أنه صورة مادية محسوسة objectification الجنسي: فالاستعراء هو جنسي أيضاً، "استخدام شخص آخر كهدف للإثارة الجنسية من خلال البصر" (10). وعلى الرغم من أنها تعرض نفسها كي تشاهد، فإن ميلفي تدعي أن أعراف السينما الشعبية هي وكأنها توحي بـ "عالم مختوم بإحكام ينحلّ بصورة سحرية، غير آبه بوجود الجمهور" (9). ويتم تشجيع خيالات الجمهور الاختلاسية (المتلصصة) النظرات بالتناقض بين عتمة السينما والأنماط المتغيرة للإضاءة على الشاشة.

وتعزز السينما الشعبية متعة ثانية وتشبعها: "تطوير الاستعراء في جانبه النرجسي (المرجع نفسه) وتعتمد ميلفي هنا على رأى لاكان (2009) حول "مرحلة المرآة" (أنظر القسم السابق)، لتقول إن هناك تناظراً يجب أن يعقد بين تكوين أنا الطفل وبين ملذات التماهي السينمائي. وكما أن الطفل يميز، ويخطئ في تمييز نفسه في المرآة، كذلك فإن المشاهد يميز، ويخطئ في تمييز نفسه على الشاشة. وهي توضح هذا كما يلي:

> تحدث مرحلة المرآة عندما تجرد الطموحات الجسدية للطفل قدراته الحركية وينتج عن ذلك أن إدراكه لنفسه مفرح من حيث أنه يتخيل صورته في المرآة أكثر اكتمالا، وأكثر كمالاً مما خبر جسده نفسه. وهكذا فإن الإدراك يكتسي بسوء الإدراك: الصورة التي يتم تمييزها يُنظر إليها على أنها الجسد المنعكس للذات، ولكن إساءة إدراكها على أنها فائقةً تعرض هذا الجسد خارج نفسه كأنا مثالية، الموضوع المبعد، الذي يعاد إقحامه كأنا مثالية، مما يسبب ظهور جيل المستقبل من التماهي مع الآخرين (9-10).

وحجتها هي أن السينما الشعبية تنتج شكلين متعارضين من المتعة البصرية. الأولى تدعو للاستعراء؛ والثانية تعزز النرجسية. وينشأ التناقض أو التعارض بسبب : "بناء على الأفلام، فإن أحدها ينطوي على فصل بين الشخصية/ الهوية الشهوانية للشخص وبين الكائن على الشاشة (استعراء نشط) والآخر يطلب تماهي الأنا مع الكائن على الشاشة من خلال انبهار المشاهد وتميزه لشبيهه" (10). وبتعبير فرويد ، الفصل هو بين غريزة الاستعراء (المتعة بالنظر إلى شخص آخر ككائن مثير للشهوة) وبين أنا الرغبة الجنسية (مشكّلة عمليات التماهي) (17).

(106 p) ولكن في عالم مبني (structured) "بعدم توازن جنسي" فإن متعة الحملقة قد تم فصلها في وضعين متميزين: نظرة الرجال وانكشاف النساء (المعروضة)– كي يكنّ في حالة أن ينظر إليهن -to-be looked-at-ness" – وكلاهما يهدفان إلى، ويدلان على، رغبة الذكر (11). ولهذا فإن النساء حاسمات لمتعة النظر (الذكورية).

> تقليدياً، فإن المرأة المعروضة قد عملت على مستويين: ككائن مثير للشهوة بالنسبة للشخصيات في القصة على الشاشة، وككائن مثير لشهوة المشاهد في القاعة، مع توتر متحول بين النظرات على جانبي الشاشة (11-12).

وهي تقدم مثلاً بفتاة الاستعراض التي يمكن ان تُرى وهي ترقص للنظرتين كلتيهما. وعندما تخلع البطلة ملابسها، فإن ذلك للحملقة الجنسية لكل من البطل في القصة والمشاهد في القاعة. وإنه فقط عندما يمارسان الحب بعد ذلك، ينشأ التوتر بين النظرتين.

وتتمحور السينما الشعبية حول اللحظتين: لحظات السرد ولحظات المشهد. (ترتبط الأولى مع الذكر النشط (الايجابي)، والثانية مع الأنثى السلبية. ويركز المشاهد الذكر حملقته على البطل ("حامل النظرة") لإشباع تشكيل الأنا، ومن خلال البطل إلى البطلة ("النظرة الشهوانية") لإشباع الرغبة الجنسية. وتتذكر النظرة الأولى لحظة الإدراك/ إساءة الإدراك أمام المرآة. وتؤكد النظرة الثانية النساء ككائنات (موضوعات) جنسية. وما يجعل النظرة الثانية أكثر تعقيداً عن طريق الإدِّعاء بأنه:

> في نهاية المطاف، فإن معنى المرأة هو اختلاف جنسي ... فهي تفيد ضمنا شيئاً تدور النظرة حوله باستمرار ولكن تتنصل من: افتقارها لقضيب، مما ينطوي على تهديد الخِصاء (التعطيل) وبالتالي عدم المتعة ... وهكذا فإن المرأة كرمز (ايقونة icon) معروضة لحملقة الرجال ومتعتهم، المسيطرين النشطين على النظرة، وتهدد دوماً بإثارة القلق الذي دلت عليه في الأصل (13).

ولإنقاذ المتعة، والهرب من إعادة التمثيل غير الممتع لعقدة الخِصاء الأصلية، فإن لاوعي الذكر يمكن أن يأخذ مسارين إلى بر الأمان. والوسيلة الأولى للنجاة هي من خلال التقصي التفصيلي للحظة الصدمة الأصلية، والتي تقود في العادة إلى "تخفيض قيمة الكائن (الموضوع) المذنب أو معاقبته أو ادخاره" (المصدر نفسه). وهي تستشهد بقصص الفيلم الأسود *film noir* كنموذج لهذا الأسلوب من ضبط القلق. والوسيلة الثانية للنجاة هي من خلال "التنصل الكامل من الخِصاء عن طريق إحلال كائن صنم (تعويذه) أو تحويل الكائن الممثل نفسه إلى صنم (تعويذه) بحيث يصبح باعثاً على الطمائنية بدلاً من أن يكون خطراً" (13-14). وهي تعطي مثالاً على ذلك "عبادة cult النجم الأنثى ... [وفيها] يبني الاستعراء الصنمي الجمال الجسدي للكائن، محولاً إياه إلى شيء مقنع في حد ذاته" (14).

وهذا يؤدي غالباً إلى النظرة الشهوانية للمشاهد التي لم تعد تحملها نظرة الذكر بطل الرواية، منتجة لحظات من مشاهد مثيرة خالصة عندما تتولى الكاميرا جسد الأنثى (مركزة في الغالب على أجزاء معينة من الجسد) من أجل نظرة المتفرج غير القابلة للوساطة. وتخلص ملفي Mulvey من محاججتها إلى اقتراح أن متعة السينما الشعبية يجب تدميرها من أجل تحرير النساء من استغلال وقهر كونهن "المادة الخام "السلبية" لحملقة الذكر "الايجابية" (17). وهي تقترح ما يصل إلى حد الثورة (p 107) البريختية Brechtian في صناعة الأفلام. إنتاج سينما "لا تخضع بعد بطريقة استحواذية للحاجات العصابية لأنا الذكرية (18)، ومن الضروري التخلص من المراوغة وصنع مادة الكاميرا، وبعث "استقلال عاطفي، دايلكتيكي" في الجمهور (المرجع نفسه). وعلاوة على ذلك، فإن النساء التي سُرقت صورتهن باستمرار واستخدمت لهذه الغاية [كائنات أو موضوعات لتحديق الرجال]، لا يستطعن رؤية انحطاط شكل الفيلم التقليدي بأي شيء أكثر من الأسف العاطفي (المرجع نفسه). (من اجل الاطلاع على الانتقادات النسوية لمحاججة ملفي ، انظر الفصل السابع).

- **الخيال عند سلافوج زيزِك و لاكان**

Slavoj Zizek and Lacanian Fantasy

يصف تيري ايغلتون Terry Eagleton الناقد السلوفاني سلافوج زيزِك Slavoj Zizek بأنه النصير العبقري الأكثر هولاً للتحليل النفسي، وبالتأكيد للنظرية الثقافية بشكل عام، والذي ظهر في أوروبا منذ عدة عقود (مقتبس في مايرز Myers، 2003:1). ومن ناحية أخرى، يدعى إبان باركر Ian Parker (2004) أنه "ليس هناك شيء كنظام نظري في أعمال زيزِك، ولكن الغالب يبدو وكأن هناك واحداً ... وهو فعلياً لم يضف أي مفاهيم محددة إلى تلك التي لمنظرين آخرين ولكنه فصّل مفاهيم الآخرين ومزجها" (115، 157). والتأثيرات الرئيسية الثلاثة على أعمال زيزِك هي فلسفة جورج ويلهام فريدريتش هيغل Georg Wilhelm Friedrich Hegel، وسياسة ماركس والتحليل النفسي للاكان. ومع ذلك، فإن تأثير لاكان هو الذي نظم مكان ماركس وهيغل في أعماله. وسواء اتفقنا مع إيغلتون أو باركر، فإن ما هو صحيح بشأن زيزِك هو أنه قارئ جيد للنصوص (انظر، على سبيل المثال، زيزِك 1991، 2009). وفي هذا التقرير القصير سأُركّز بصورة حصرية تقريباً على تطويره لفكرة لاكان عن الخيال.

الخيال fantasy هو ليس نفس الوهم illusion؛ بل إن الخيال ينظم كيف نرى الواقع ونفهمه. وهو يعمل كإطار نرى من خلاله العالم ونجعل له معنى. وخيالاتنا هي ما تجعلنا فريدين unique، وهي تزودنا بوجهة نظرنا؛ لننظم كيف نرى العالم من حولنا ونختبره. وعندما ظهر موسيقي البوب جارفيس كوكر Jarvis Cocker (المغني الرئيسي سابقاً مع فرقة بالب Pulp) على الراديو بي بي سي 4 في البرنامج الذي يبث من فترة طويلة Desert Island Discs (وذلك في 24 ابريل (نيسان) 2005)، قال تعليقه: "الواقع أنه ليس مهما أين تحدث الأشياء، إن ما يحدث في رأسك نوعاً ما هو ما يجعل الحياة مثيرة للاهتمام". وهذا مثال ممتاز عن الدور المنظم للخيال.

ويناقش زيزِك Zizek (1989) في أن الواقع هو بناء خيالي يمكننا من وضع قناع على حقيقة رغبتنا (45). ويورد فرويد (1976) تقريراً عن رجل يحلم بأن ابنه الميت قد أتى إليه شاكياً، "ألا ترى أنني أحترق؟ ويحاجج فرويد ، في أن الأب قد أوقظ برائحة احتراق كبيرة جداً. وبعبارة أخرى، فإن التحفيز الخارجي (الاحتراق)، والذي تم إدراجه في الحلم، قد أصبح أقوى من ان يحتويه الحلم. وتبعاً لزيزِك (1989)،

> إن القراءة اللاكانية" Lacanian reading" تعارض هذا مباشرة. والشخص لا يوقظ نفسه عندما يصبح التهيج (الإزعاج) الخارجي قوياً جداً؛ ومنطق استيقاظه مختلف تماماً. فأولاً هو يبني حلماً، قصة تمكنه من إطالة نومه ليتجنب الاستيقاظ إلى الواقع. ولكن الشيء الذي واجهه في الحلم،هو حقيقة رغبته،

p 108) الحقيقة اللاكانية – في مثالنا، حقيقة لوم الطفل لوالده، "ألا ترى أنني أحترق؟" موحياً بذنب الوالد الجوهري - وهذا مرعب أكثر مما يدعى الواقع الخارجي نفسه، وهذا هو سبب استيقاظه: كي يهرب من حقيقة رغبته، والتي تعلن عن نفسها في الحلم المرعب. وهو يهرب إلى ما يسمى الواقع ليكون قادراً على الاستمرار في النوم، للحفاظ على عماه، وللتخلص من الاستيقاظ في حقيقة رغبته (45).

إنه ذنب الأب في أنه لم يفعل ما يكفي لمنع وفاة ابنه هو الواقعي الذي يسعى الحلم إلى إخفائه. وبعبارة أخرى، إن الواقع الذي يصحو عليه هو أقل حقيقة من ذاك الذي واجهه في حلمه.

ويقدم زيزِك (2009) أمثلة أخرى من الثقافة الشعبية عن بناء الخيال للواقع. وبدلاً من تحقيق الرغبة، فإن الخيال هو إبراز الرغبة. وكما يوضح :

ما يخرجه [يبرزه]الخيال ليس مشهداً تتحقق فيه رغبتنا، وتُشبع بالكامل، ولكن على العكس، هوالمشهد الذي يميز، ويبرز الرغبة كرغبة. والنقطة الأساسية في التحليل النفسي هي أن الرغبة ليست شيئاً يُعطى مقدماً، ولكنها شيء يجب بناؤه – وأنه على وجه التحديد دور الخيال أن يعطي الإحداثيات لرغبة الشخص، وأن يحدد هدفها، وأن يحدد الموقع الذي يفترض كون الشخص فيه. وإنه فقط من خلال الخيال يستطيع الشخص/ الموضوع أن يعتبر راغباً: من خلال الخيال، نتعلم كيف نرغب (335).

إذن، بهذه الطريقة، "يعمل فضاء الخيال كسطح فارغ ، نوع من الشاشة لعرض الرغبات" (336). وهو يعطينا كمثال قصة قصيرة لباتريشيا هايسميث Patricia Highsmith وعنوانها "المنزل الأسود Black House". إذ يجتمع الرجال كبار السن في مشرب (بار) في بلدة أمريكية صغيرة كل مساء لتذكر الماضي. وبطرق مختلفة كانت ذكرياتهم تبدو دائماً وكأنها تتركز على منزل أسود قديم على تلة على مشارف البلدة. وكان في استطاعة كل رجل أن يتذكر أنه في هذا المنزل بالذات حدثت مغامرات معينة، وخاصة الجنسية.
وكان هناك، مع ذلك، اتفاق عام بين الرجال على أنه من الخطورة العودة إلى ذلك المنزل. وقد أخبر شاب وافد جديد إلى البلدة الرجال أنه لا يخاف زيارة المنزل القديم. وعندما استكشف المنزل بالفعل، لم يجد سوى الخراب والبلى. وعند عودته إلى المشرب أخبر الرجال المسنين أن المنزل الأسود لا يختلف عن أي منزل قديم، عقار متهالك. وقد غضب الرجال كثيراً من هذه الأخبار. وأثناء مغادرته هاجمه أحد الرجال مما تسبب في وفاة الشاب الوافد الجديد. لماذا غضب الرجال كثيراً هكذا من سلوك الشاب الوافد الجديد؟ يشرح زيزِك ذلك كما يلي:

كان المنزل الأسود ممنوعاً على الرجال لأنه عمل كفضاء خالٍ يستطيعون فيه عرض رغباتهم التواقة إلى الماضي، وذكرياتهم المشوهة؛ وبقوله بشكل علني إن البيت الأسود ليس إلا خرابة قديمة، فإن المتطفل الشاب قلل من مساحة خيالهم إلى واقع الحياة اليومية المعتادة. لقد ألغى الفرق بين الواقع وفضاء الخيال، حارماً الرجال من المكان الذي كانوا يستطيعون فيه عرض رغباتهم (337).

والرغبة لا يتم أبداً تحقيقها أو إشباعها بالكامل، وتتم إعادة إنتاجها إلى ما لا نهاية في خيالاتنا. ويتم جلب القلق باختفاء الرغبة (336). وبعبارة أخرى، القلق هو نتيجة(109 p) الاقتراب أكثر من اللزوم من ما نرغبه، مهددين بالتالي بالقضاء على "الافتقار أو الحاجة نفسها وإنهاء الرغبة. ويزداد هذا تعقيداً بالطبيعة الارتجاعية (ذات مفعول رجعي) للرغبة. وكما يلاحظ زيزِك، "المفارقة في الرغبة أنها تفترض الارتجاعية وكأنها قضيتها الخاصة، أي الكائن ..... هو كائن يمكن رؤيته فقط من خلال حملقة مشوهة بالرغبة، كائن لا يوجد لمجرد حملقة "موضوعية" (339). وبعبارة أخرى، ما أرغبه تنظمه عمليات الخيال التي تركز على كائن وتولد رغبة يبدو أنها تجرني إلى الكائن ولكنها لم توجد حقيقة قبل أن أُركّز أولاً على الكائن: وما يبدو حركة إلى الأمام هو دائما ذو مفعول رجعي (ارتجاعي).

Further reading 109

- Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader, 4th* edition, Harlow:
- Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains
- examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey). The website has links to other useful sites and electronic resources.
- Belsey, Catherine, Culture *and the Real,* London: Routledge, 2005. A very clear account of Lacan and 2i2ek.
- Easthope, Antony, *The Unconscious,* London: Routledge, 1999. An excellent introduction to psychoanalysis. Highly recommended.
- Evans, Dylan, An *Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis,* London: Routledge, 1996. Indispensable for understanding Lacan.

- Frosh, Stephen, *Key Concepts in Psychoanalysis,* London: British Library, 2002. An excelien inixoc'uciioii.
- Kay, Sarah, *Zizeh: A Critical Introduction,* Cambridge: Polity Press, 2003. An excellent
- introduction. I particularly like the way she acknowledges that sometimes she just does not understand what 2i2ek is saying.
- Laplanche, J. and J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis,* London: Karnac Books, 1988. A brilliant glossary of concepts.
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism,* Harmondsworth: Pelican, 1974. A classic and giouiidbieaking account of how feminism can use psychoanalysis to undermine patriarchy. As she claims, 'psychoanalysis is not a recommendation for a patriarchal society, but an analysis of one.'
- Myers, Tony, Slavoj *Zizeh,* London: Routledge, 2003. A very accessible introduction to 2i2ek's work.
- Parker, Ian, Slavoj ?i?'ek: A Critical Introduction. London: Pluto. 2004. Another very good account of 2i2ek's work. The most critical of the recent introduction.
- Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism,* London: Methuen, 1984. A very good introduction to psychoanalytic criticism

الفصل السادس: البنيوية وما بعد البنيوية

6. Structuralim and post-structuralism

البنيوية، خلافاً لجميع المناهج التي نبحثها هنا، هي، كما يوضح تيري إيغلتون Terry Eagleton (1983) "غير معنية تماماً بالقيمة الثقافية لموضوعها: أي شيء يصلح من "الحرب والسلام War and Peace" إلى "صيحة الحرب The War Cry. والمنهاج تحليلي وليس تقييمياً (96). والبنيوية هي طريقة لمقاربة النصوص والممارسات التي تُستمد من الأعمال النظرية لعالم اللغة السويسري فرديناند دو سوسير Saussure Ferdinand de. وأنصارها الرئيسيون هم فرنسيون: لويس التوسير Louis Althusser في النظرية الماركسية، ورولان بارت Roland Barthes في الدراسات الأدبية الثقافية، وميشال فوكو Michael Foucault في الفلسفة والتاريخ، وجاك لاكان Jacque Lacan في التحليل النفسي، وكلود ليفي – ستراوس Claude Levi Strauss - في الانثروبولوجيا، وبيار ماشيري Pierre Macherey في النظرية الأدبية. وأعمالهم في الغالب مختلفة تماماً، وفي بعض الأحيان بالغة الصعوبة. وما يوحّد هؤلاء المؤلفين هو تأثير سوسير Saussure واستخدام مفردات معينة مستقاة من أعماله. لهذا فمن الجيد أن نبدأ استقصاءنا بالنظر إلى عمله في اللغويات/ علم اللغة linguistics. وأفضل ما تتم به مقاربة هذا العمل هو دراسة عدد من المفاهيم الرئيسية.

- **فرديناند دو سوسير** Ferdinand de Saussure

يقسم سوسير Saussure اللغة إلى جزئين (عنصرين) رئيسيين. عندما أكتب كلمة "كلب" فإنها تنتج الكتابة "كلب" ولكن أيضاً المفهوم، أو الصورة العقلية لكلب: مخلوق نابي ذي أربعة أرجل. ويسمى سوسير Saussure الأول "الدالّ signifier" والثاني "المدلول عليه signified". ومعاً (كوجهي قطعة نقدية أو صفحتي ورقة) فإنهما يصيغان العلامة (الدالّة أو المؤشرة sign). وبعد ذلك ينطلق محاولاً أن يبرهن بأن العلاقة بين الدالّ والمدلول عليه هي اعتباطية بالكامل. فكلمة "كلب" على سبيل المثال ليس فيها أي صفات تشبه الكلب، وليس هناك أي سبب في أن الدالّ "الكلب" يجب أن ينتج المدلول عليه "الكلب"؛ مخلوقا نابيا ذا أربعة أرجل. (واللغات الأخرى فيها دالّات مختلفة لتنتج نفس المدلول عليه). إن العلاقة بين الاثنين هي ببساطة نتيجة توافق أو عرف(اصطلاحي) convention - اتفاق ثقافي. والدالّ "كلب" يمكن ببساطة أيضاً أن ينتج المدلول عليه "قطة": مخلوق ماكر ذو أربعة أرجل. وعلى أساس هذا الإدِّعاء ، فهو

يقول إن المعنى ليس نتيجة تراسل أساسي بين الدالّ والمدلول عليه، بل إنه نتيجة اختلاف وعلاقة. وبعبارة أخرى، فإن نظرية سوسير Saussure هي نظرية علائقية للغة. يتم إنتاج المعنى ليس من خلال علاقة واحد – لواحد لأشياء في العالم، ولكن بتأسيس اختلاف أو فرق. فمثلاً، "أم" لها معنى بعلاقتها بـ "أب"، وإبنه"(، و"إبن"، الخ.

p 112) وعلى سبيل المثال، تعمل إشارات المرور ضمن نظام من أربع دلالات: الأحمر = قف، الأخضر = انطلق، الكهرماني = استعد للأحمر، الكهرماني والأحمر = استعد للأخضر. والعلاقة بين المؤشر "أخضر" والمؤشر عليه "انطلق" هي اعتباطية، فليس هناك شيء في اللون الأخضر يرتبط بشكل طبيعي بالفعل "انطلق". ويمكن لإشارات المرور أن تعمل جيداً بصورة مساوية لو أن الأحمر" كان يدل على "انطلق" والأخضر "قف". فالنظام يعمل ليس بالتعبير عن معنى طبيعي بل بالتأثير على اختلاف، تمييز داخل نظام من الاختلاف والعلاقة.

ولتأكيد نقطة أن المعنى هو علائقي أكثر منه جوهري، فإن سوسير يعطي مثال أنظمة القطارات. فعلى سبيل المثال، قطار الساعة 12.11 من بوخوم Bochum إلى بريمن Bremen ينطلق كل يوم في نفس الموعد. ولكل هذه القطارات نحن نعطيها نفس الشخصية/ الهوية identity (قطار الساعة 12.11 من بوخوم إلى بريمن). ومع ذلك، فنحن نعرف أنه من غير المحتمل أن تكون القاطرة، والعربات، والموظفين، نفسهم كل يوم. فشخصية القطار ليست مثبتة بجوهره، ولكن بتميزه العلائقي عن القطارات الأخرى، التي تنطلق في مواعيد أخرى، وعلى خطوط أخرى. ومثال سوسير الثاني هو لعبة الشطرنج. "فالفارس knight" مثلا، يمكن تمثيله بأي طريقة يعتقد المصمم أنها مرغوبة، مع ملاحظة أن الطريقة التي تصمم فيها[هذه القطعة] يجب أن تميزها عن قطع الشطرنج الأخرى.

يمكن أيضا، بحسب سوسير، صنع المعنى في عملية من الضم (التركيب) والاختيار، عمودياً على طول المحور النمطي التصريفي paradigmatic، وأفقياً على طول المحور التركيبي syntagmatic. وعلى سبيل المثال، الجملة "صنعت مريم مرقة الدجاج اليوم" لها معنى من خلال مراكمة أجزائها المختلفة: مريم /صنعت/ مرقة الدجاج/ اليوم، ومعناها يتم فقط عند نطق الكلمة الأخيرة أو كتابتها. ويدعو سوسير هذه العملية المحور التركيبي syntagmatic للغة. ويمكن للمرء أن يضيف أجزاء أخرى لتوسيع معناها: "صنعت مريم مرقة الدجاج اليوم وهي تحلم بحبيبها". وهكذا فإن المعنى قد تم مراكمته على طول المحور التركيبي syntagmatic. وهذا يكون واضحاً تماماً عندما يتم قطع الجملة. مثل، "كنت على وشك قول أن ..."؛ "من الواضح لي أن لوي Luie يجب ..."؛ "لقد وعدتني ان تخبرني عن ...".

إن تبديل بعض أجزاء الجملة بأجزاء جديدة يمكن أيضاً أن يغير المعنى. على سبيل المثال، يمكني أن أكتب

مريم صنعت سلطة اليوم وهي تحلم بحبيبها، أو "مريم صنعت مرقة الدجاج اليوم وهي تحلم بسيارتها الجديدة. ويقال إن مثل هذه الاستعاضة تعمل على طول المحور النمطي التصريفي paradigmatic من اللغة. دعونا ننظر إلى مثال مشحون سياسياً: "قام الارهابيون بهجوم على قاعدة للجيش هذا اليوم". ويمكن للاستعاضات على المحور النمطي التصريفي paradigmatic أن تغير معنى هذه الجملة بشكل كبير. فلو وضعنا عبارة "المحاربون من أجل الحرية" أو "المتطوعون ضد الإمبريالية" مكان الإرهابيين، لكان لدينا جملة بمعنى يختلف كثيراً. ويمكن تحقيق هذا دون الرجوع إلى حقيقة ذات صلة خارج الجملة نفسها. فمعنى الجملة قد تم إنتاجه من خلال عملية اختيار وضم. وهذا سببه أن العلاقة بين "الدلالة sign" و"المرجعية referent" (في مثالنا المبكر الكلاب الحقيقيون في عالم حقيقي) هي اعتباطية أيضاً. ولهذا يتبع ذلك أن اللغة التي نتكلمها لا تعكس ببساطة الحقيقية المادية للعالم؛ بل، وعن طريق تزويدنا بخارطة مفاهيمية نستطيع بها فرض نظام على ما نراه ونمر به، فإن اللغة التي نتكلمها تلعب دوراً هاماً في ما يُشكل لنا حقيقة العالم المادي.

ويقول البنيويون إن اللغة تُنظّم وتبني إحساسنا/ إدراكنا للحقيقة - وفي الواقع أن اللغات المختلفة تُنتج خرائط مختلفة للحقيقي/ الواقع. فمثلاً،(p 113) عندما يحملق الأوروبي في فضاء ثلجي، فهو، يرى ثلجاً. وبالنسبة لشخص من الانيوت Inuit (الأسكيمو) لديه أكثر من خمسين كلمة لوصف الثلج، فإنه عندما ينظر إلى نفس الفضاء الثلجي فيُفترض أنه يرى أكثر بكثير.

ولهذا لو أن شخصاً من الانيوت Inuit (الأسكيمو) وأوروبياً كانا يقفان معاً يستعرضان (يمسحان) هذا الفضاء الثلجي فإنهما في الحقيقة يريان منظرين مفاهيميين مختلفين تماماً. وبالمثل، فإن لدى الابورجينيز Aborigines (السكان الأصليين الاستراليين) العديد من الكلمات لوصف الصحراء. وما تظهره هذه الأمثلة للبنيوي هو أن الطريقة التي نصنع منها مفاهيم للعالم تعتمد في نهاية المطاف على اللغة التي نتكلمها. وبالقياس، فإنا نعتمد على الثقافة التي نسكنها. فالمعنى الذي أصبح ممكنا بواسطة اللغة هو لهذا نتيجة لعب متداخل لشبكة من العلاقات بين الضم والاختيار، التشابه والاختلاف. والمعنى لا يمكن الاعتداد به بالرجوع إلى خارج الواقع اللغوي.وكما يلح سوسير (Saussure ، 1974): "في اللغة، هناك فقط فروقات ***دون تعابير إيجابية*** ... اللغة لا تملك أفكاراً ولا أصواتاً كانت موجودة قبل النظام اللغوي، ولكن لديها فقط اختلافات مفاهيمية وصوتية انطلقت من النظام" (120). وقد نرغب في التحقق من هذا الافتراض بملاحظة أن تسمية الانيوت Inuit (الأسكيمو) للفضاء الثلجي بشكل مختلف سببها العلاقة المادية التي تُحمّل على وجودهم اليومي. وقد يتم الاعتراض أيضاً على أن إحلال "المحاربون من أجل الحرية" مكان

"الإرهابيون" تنتج معاني لا يعتد بها بشكل خالص من قبل علم اللغة (انظر الفصل الرابع).

ويقدم سوسير تمييزا آخر أثبت أنه جوهري لتطور البنيوية. وهذا هو تقسيم اللغة إلى langue (نظام لغة/ لسان) و parole (خطاب /حديث/ قول). وتشير الـ langue إلى نظام اللغة، القواعد والأعراف التي تنظمها. وهذه هي اللغة كمؤسسة اجتماعية، وكما أشار رولان بارت Barthes (1967) "هي أساساً عقد جمعي على المرء أن يقبله بكليته إن كان يرغب بالاتصال" (14). وتشير الـ خطاب /الحديث/ القول parole إلى التفوه الفردي، الاستخدام الفردي للغة. ولتوضيح هذه النقطة يقارن سوسير اللغة بلعبة الشطرنج. فهنا نستطيع التمييز بين قواعد اللعبة ولعبة شطرنج فعلية. فبدون كتلة القواعد لا يمكن أن يكون هناك لعبة فعلية، ولكن فقط في لعبة فعلية يتم بيان هذه القواعد. ولهذا فإن هناك (نظام/ لغة / لسان) langue و (خطاب /حديث/ قول). parole، بنيان وأداء. وإن تجانس البنيان هو الذي يجعل عدم تجانس الأداء ممكناً.

وأخيراً، يميز سوسير بين منهاجين نظريين للغويين. المنهاج المتمادي أو الممتد زمنياً diachronic الذي يدرس التطور التاريخي للغة بعينها. والمنهاج المتزامن synchronic الذي يدرس لغة بعينها في لحظة معينة من الزمن. وهو يجادل في أنه من أجل إيجاد تحدثنا بشكل عام، فإن البتيويين قد أخذوا المنهاج المتزامن لدراسة النصوص والممارسات. وهم يقولون إنه من أجل فهم نص أو ممارسة حقيقية، فمن الضروري التركيز بصورة حصرية على خواصها البنائية (الهيكلية أو البنيوية). وهذا بالطبع يتيح للنقاد المعادين للبنيوية انتقادها لمقاربتها اللاتاريخية ahistorical للثقافة.

لقد أخذت البنيوية فكرتين أساسيتين من عمل سوسير . الأولى، الاهتمام بالعلاقات الكامنة للنصوص والممارسات. القواعد [اللغوية] التي تجعل المعنى ممكناً. والفكرة الثانية، وجهة نظر أن المعنى هو دائماً نتيجة اللعب (لتفاعل) المتبادل لعلاقات الاختيار والجمع والتي جُعلت ممكنة بالبنية الأساسية. وبعبارة أخرى، تُدرس النصوص والممارسات بشكل تماثلي مع اللغة. فمثلاً، تخيل أن غرباء aliens من الفضاء الخارجي قد حطّوا في برشلونه في شهر أيار (مايو) عام 1999، وكتعبير عن ترحيب أرضي بهم تمت دعوتهم إلى المباراة النهائية لأبطال الدوري بين(114 p) مانشستر يونايتد وبايرون ميونيخ. فما الذي سيشاهدونه؟ مجموعتان من الرجال في زيين مختلفي الألوان، أحدهما أحمر، والثاني فضي وخمري، يتحركون بسرعات مختلفة، في اتجاهات مختلفة، عبر مسطح أخضر، معلّم بخطوط بيضاء. وسوف يلاحظون أن جسماً صغيراً كروياً spherical projectile يبدو أن له تأثيراً على الأنماط المختلفة للتعاون والتنافس. كما قد يلاحظون أن رجلاً يرتدي ملابس خضراء غامقة، مع صفارة ينفخها لإيقاف وبدء مجموعات اللعبة. كما

أنهم كانوا سيلاحظون أنه يبدو كأن رجلين آخرين يساعدانه، يلبسون أيضا ملابس خضراء غامقة، يقف كل منهما على أحد جانبي النشاط الرئيسي، ويستخدم كل منهما علماً لمساندة السلطة المحدودة للرجل حامل الصفارة. وأخيراً، فإنهم كانوا سيلاحظون وجود رجلين، واحد عند كل نهاية من منطقة اللعب، يقفون أمام هيكل علبة ذات شبكة جزئيا. وكانوا سيشاهدون أن هؤلاء الرجال يقومون دورياً بألاعيب بهلوانية (اكروباتيكية) تتضمن التلامس مع الجسم الكروي الأبيض.

قد يقوم الزوار الغرباء بمشاهدة المناسبة (الحدث) ويصفون ما شاهدوه لبعضهم البعض، ولكن ما لم يشرح لهم أحد قواعد اتحاد كرة القدم، فإن هيكلتها، نهائي بطولة أبطال الدوري، والذي أصبح فيها فريق مانشستر يونايتد أول فريق في التاريخ يفوز بالثلاثية، دوري الأبطال، ودوري الدرجة الأولى، وكأس اتحاد كرة القدم، سيعنى القليل لهم على الإطلاق. إنها القواعد للنصوص والممارسات الثقافية هي التي تثير اهتمام البنيويين. إنه البناء الذي يجعل المعنى ممكنا لهذا، فإن مهمة البنيوية هو أن تظهر القواعد والأعراف (البنية أو الهيكل) التي تحكم إنتاج المعنى (افعال الخطاب /الحديث/ القول acts of parole).

- **كلود ليفي – ستراوس وويل رايت ، و أفلام الغرب الأمريكي**

Claude Levi-Strauss,Will Wright and the American Western

استخدم كلود ليفي–ستراوس Claude Levi-Strauss (1988) سوسير Saussure لمساعدته في اكتشاف "الأساسات اللاواعية" للثقافة فيما يُدعى المجتمعات البدائية. وهو يحلل الطبخ، والسلوك، وأنماط اللباس، والنشاطات الجمالية وغيرها من أشكال الممارسات الثقافية والاجتماعية كمماثلة analogous لأنظمة اللغة؛ وكل منها في طريقته المختلفة هو نمط من الاتصالات، شكل من التعبير. وكما يوضح تيرنس هوكس Terence Hawkes (1977)، "إن طريدته (فريسته) quarry هي باختصار، بنيان / نظام اللغة langue للثقافة بكاملها، نظامها وقوانينها العامة: وهو يطاردها من خلال التنوعات المعينة للخطاب / القول parole الخاص بها" (39). وسعياً وراء بحثه، يستقصي ليفي – ستراوس عدداً من الأنظمة. وإنه فقط تحليله للأسطورة هو ذو الأهمية المركزية لدارس الثقافة الشعبية. وهو يقول إنه يمكن اكتشاف بنيان متجانس تحت عدم التجانس الواسع للأساطير. وباختصار، هو يحاول أن يبرهن على أن الأساطير الفردية هي أمثلة على الأداء parole؛ رفع مفصلي لبنية تحتية أو بنيان / نظام اللغة langue. وبفهم هذه

البنية، يجب أن نكون قادرين حقيقة على فهم المعنى - قيمة عملياتية لأساطير معينة (ليفي–ستراوس، (Levi-Strauss, 1968: 209).

ويجادل ليفي - ستراوس Levi-Strauss في ان الأساطير تعمل مثل اللغة: فهي تتألف من البذور الأساسية للأسطورة mythemes [8] الفردية المماثلة للوحدات الفردية للغة، وكليمات "مورفيمات morphemes وفونيماتphonemes". ومثل هاتين، فإن الأسطوريات تأخذ معنى عند جمعها

(115 p) في أنماط محددة. وبرؤيتها هكذا، فإن مهمة العالم الانثروبولوجي هي اكتشاف "القواعد" الأساسية: القواعد والتعليمات التي تجعل من الممكن للأساطير أن يكون لها معنى. وهو يلاحظ أيضاً أن الأساطير مبنية في عبارات من "التعارضات الثنائية". وتقسيم العالم إلى فئتين ثنائيتين حصريتين ينتج معنى، مثل: ثقافة/ طبيعة، رجل/ امرأة، اسود/ أبيض، جيد/ سيء، نحن/ هم. وآخذا من سوسير فإنه يرى المعنى كنتيجة للتفاعل المتبادل بين عملية التشابه والاختلاف. فمثلاً، كي نقول ما هو سيء، يجب أن يكون لدينا فكرة عما هو جيد. وبنفس الطريقة فما يعنيه أن تكون رجلاً مُعرّف مقابل ما يعنيه أن تكون امرأة .

ويدعى ليفي-ستراوس أن جميع الأساطير لها (بنية) متشابهة. وعلاوة على ذلك هو يدّعي أيضاً – رغم أن هذا ليس بأي معنى موضع تركيزه الرئيسي – أن جميع الأساطير لها داخل المجتمع وظيفة ثقافية اجتماعية متشابهة. بمعنى، أن الغرض من الأسطورة هو جعل العالم قابلاً للتفسير، وأن يحلّ بصورة سحرية مشكلاته وتناقضاته. وكما يؤكد ، "يتقدم الفكر الأسطوري دائما من الوعي بالمعارضة نحو حلها ... إن غرض الأسطورة هو تقديم أنموذج منطقي قادر على التغلب على المتناقضات، (224، 229). والأساطير هي قصص نرويها لأنفسنا كثقافة من أجل إبعاد المتناقضات وجعل العالم قابلاً للفهم، وبالتالي قابلا للعيش فيه، وهي تحاول أن تضعنا بسلام مع أنفسنا ومع وجودنا.

---

[8] mythemes الميثيم هي نواة أو البذور الأساسية للأسطورة، عنصر، غير قابل للاختزال ولا تتغير
morpheme المورفيم هي أصغر وحدة ذات معنى في قواعد للغة
phoneme الفونيمة هي أصغر وحدات الكلام في النظام الصوتي للغة. (المترجمان)

يستخدم ويل رايت Will Wright (1975) في كتابه "ستة مدافع والمجتمع Six guns and Society منهجية ليفي – ستراوس البنيوية لتحليل أفلام الغرب لهوليوود. وهو يقول بأن الكثير من قوة السرد فيأفلام الغرب مستقاة من بنيتها للتعارض الثنائي. ولكن رايت Wright يختلف عن ليفي- ستراوس في أن اهتمامه "ليس نحو كشف البنية المادية بل نحو إظهار كيف أن أساطير المجتمع، في بنيتها، توصل نظاماً مفاهيمياً إلى أعضاء ذلك المجتمع" (17). وباختصار، في حين أن اهتمام ليفي – ستراوس الرئيسي هو بنية العقل الإنساني، فإن تركيز رايت هو على الطريقة التي تقدم بها أفلام الغرب مفهوماً رمزياً بسيطاً، ولكنه عميق بشكل ملحوظ، للمعتقدات الاجتماعية الأمريكية (23). وهو يزعم أن أفلام الغرب قد تطورت عبر ثلاث مراحل : الكلاسيكية (وتتضمن تنوعات يسميها "الانتقام"، و"الثيمة التحولية"، و "المهنية". وعلى الرغم من الأنواع المختلفة العامة فإنه يحدد مجموعة أساسية من التعارضات البنيوية، والمبينة في الجدول 6.1.

جدول (6.1) تنظيم (بناء) التعارضات في أفلام الغرب	
المجتمع الداخلي	المجتمع الخارجي
قوي	ضعيف
جيد (طيب)	سيء (شرير)
حضارة	مجاهل/ فيافي (49)

ولكنه يؤكد (وهذا ما يأخذه أبعد من ليفي – ستراوس) أنه من أجل الفهم الكامل للمعنى الاجتماعي للأسطورة، فمن الضروري أن نحلل ليس فقط بنيتها الثنائية ولكن أيضا بنيتها السردية – تطور (تقدم) progression الأحداث وحل النزاعات" (24). ووفقاً لرايت فإن فيلم الغرب الأمريكي "الكلاسيكي" ينقسم إلى ستة عشر وظيفة سردية (انظر بروب Propp، 1968):

(p 116)

1. **يدخل (ينضم) البطل إلى مجموعة اجتماعية.**
2. **البطل غير معروف للمجتمع.**

3. **يتم الكشف عن أن للبطل قدرات استثنائية.**
4. **يلاحظ المجتمع اختلافاً بينهم وبين البطل، يُمنح البطل مكانة خاصة.**
5. **المجتمع لا يقبل تماماً البطل.**
6. **هناك تضارب في المصالح بين الأشرار والمجتمع.**
7. **الأشرار أقوى من المجتمع؛ المجتمع ضعيف.**
8. **هناك صداقة قوية، أو احترام، بين البطل وأحد الأشرار.**
9. **يهدد الأشرار المجتمع.**
10. **يتجنب البطل التورط في النزاع.**
11. **يهدد الأشرار بالخطر أحد أصدقاء البطل.**
12. **يقاتل البطل الأشرار.**
13. **يتغلب البطل على الأشرار.**
14. **المجتمع آمن.**
15. **يقبل المجتمع البطل.**
16. **يخسر البطل، أو يتخلى عن، مكانته.**

وربما أن [فيلم] شين Shane (1953) هو أفضل مثال على أفلام الغرب "الكلاسيكية": قصة غريب يأتي من الفيافي راكباً ويساعد مجموعة من المزارعين على إلحاق الهزيمة بصاحب مزرعة قوي، ثم يركب مبتعداً مرة أخرى، عائداً إلى الفيافي. وفي أفلام الغرب الكلاسيكية، ينحاز البطل والمجتمع (مؤقتاً) في معارضة الأشرار الذين يبقون خارج المجتمع. وفي أفلام الغرب يقول رايت أن "ثيمة التحول" توفر جسراً بين أفلام الغرب الكلاسيكية،وهو الشكل الذي ساد ثلاثينات، وأربعينات، ومعظم خمسينات القرن العشرين، وبين أفلام الغرب المحترفة، وهو الشكل الذي ساد ستينات وسبعينات ذلك القرن، فإن التعارضات الثنائية يتم عكسها، ونحن نرى بطلاً خارج المجتمع يكافح ضد حضارة قوية، ولكنها فاسدة ومفسدة (الجدول 6.2).

والكثير من وظائف السرد مقلوبة أيضاً. فبدلاً من أن يكون البطل خارج المجتمع، فإنه يبدأ كعضو له قيمته في المجتمع. ولكن يتبين أن المجتمع هو الشرير الحقيقي، معارضاً البطل وأولئك الذين هم خارج المجتمع والحضارة. وفي دعمه، واصطفافه في النهاية مع أولئك الذين هم خارج المجتمع والحضارة، فإنه نفسه يعبر من الداخل إلى الخارج، ومن الحضارة إلى المجاهل. ولكن في النهاية، فإن المجتمع قوي بما فيه الكفاية ضد أولئك الذين هم خارجه، والذين هم في نهاية المطاف عاجزين أمام قوته. وأفضل ما يستطيعون فعله هو الهرب إلى الفيافي.

الجدول (6.2)تنظيم (بناء) التعارضات في أفلام الغرب "المحترفة"	
بطل	مجتمع
خارج المجتمع	داخل المجتمع
ضعيف	قوي
جيد (طيب)	سيء (شرير)
فيافي	حضارة (48-9)

(p 117) وعلى الرغم من أنه وفقاً لرايت فإن آخر أفلام الغرب في مرحلة " ثيمة التحول" كان جوني جيتار Johnny Guitar في عام 1954، وذلك يبدو واضحا، باستخدام المعارضات الثنائية الخاصة له ووظائف السرد ، فإن فيلم "الرقص مع الذئاب Dances with Wolves، المنتج عام 1990، هو مثال ممتاز على هذا النموذج. ضابط من سلاح الفرسان يحمل أوسمة الشجاعة، يرفض الشرق ("الحضارة") ويطلب أن يكلف بموقع في الغرب ("البرية أو الفيافي") – و كما يقول ترويج الفيلم، "في عام 1864 انطلق رجل وحيداً بحثاً عن التخوم فوجد نفسه. كذلك فإنه وجد مجتمعاً بين هنود السيوكس Sioux Sioux. ويروي الفيلم قصة كيف أنه انجذب في ثنايا المحبة والتشريف لقبيلة السيوكس Sioux ... وفي نهاية المطاف، كان عليه اتخاذ القرار الحاسم عندما تابع المستوطنون البيض رحلتهم العنيفة و الغاشمة في أراضي الأمريكيين الأصليين [الهنود الحمر] (فيديو جيلد هوم Guild Home، 1991). وكان قراراه ان يحارب إلى جانب السيوكس Sioux ضد (الحضارة) التي رفضها. وأخيراً، وباعتباره خائناً من قبل سلاح الفرسان، قرر مغادرة السيوكس Sioux ، حتى لا يعطي سلاح الفرسان ذريعة لذبحهم. وعلى أي حال، فإن المشهد الأخير يبين رحيله في لحظة كان فيها سلاح الفرسان دون علم منه أو من السيوكس Sioux ، يضيقون الخناق ليقوموا، بما لا شك فيه، بمذبحة للقبيلة.

وإذا قبلنا "الرقص مع الذئاب" كفيلم من أفلام الغرب Western من "ثيمة التحول" فإن ذلك يثير بعض الأسئلة المثيرة للاهتمام حول الفيلم كأسطورة. ويدّعي رايت Wright (1975) إن كل نوع من أنواع أفلام الغرب تتوافق (تتناظر)مع اختلاف الزمن مع التطور الاقتصادي المعاصر في الولايات المتحدة:

> الحبكة (العقدةplot) الكلاسيكية في أفلام الغرب تتوافق (تتناظر) مع المفهوم الفردي لمجتمع أساسه اقتصاد السوق ... وحبكة الانتقام هي تنويع بدأ يعكس التغير في اقتصاد السوق ... وتكشف حبكة المهنة عن مفهوم جديد للمجتمع يقابل القيم والاتجاهات الموروثة، في اقتصاد شركات مخطط له (15).

ويقوم كل نوع بدوره بربط صيغته الأسطورية الخاصة به مفصلياً حول كيفية تحقيق الحلم الأمريكي :The American Dream

تُظهر الحبكة الكلاسيكية أن السبيل إلى تحقيق مثل هذه المكافآت الإنسانية - كالصداقة، والاحترام، والكرامة - هو أن تفصل نفسك عن الآخرين، وأن تستخدم قوتك كفرد كامل الاستقلال لمساعدتهم ... وصيغة تباين الانتقام ... تضعف التوافق بين الفرد والمجتمع عن طريق إظهار أن الدرب إلى الاحترام والحب هو أن تفصل نفسك عن الآخرين، وأن تكافح فردياً ضد أعدائك الكثر والأقوياء، مع سعيك لأن تتذكر وتعود إلى القيم الأكثر ليونة من الزواج والتواضع. وثيمة التحول، والتي توقعت قيماً اجتماعية جديدة تجادل في أن الحب والرفقة متاحان على حساب أن يصبح الفرد - الذي يقف بحزم ضد تعصب المجتمع وجهله- منبوذاً اجتماعياً . وأخيراً فإن الحبكة المحترفة ... تجادل في أن الرفقة والاحترام لا يتحققان إلا من خلال أن تصبح فنياً ماهراً، ينضم إلى مجموعة النخبة من المحترفين /المهنيين، ويقبل أي عمل يعطى له، وأن يكون ولاؤه فقط لسلامة الفريق، وليس لأي قيم مجتمعية أو اجتماعية منافسة (171-186)

وأخذاً بعين الاعتبار النجاح المالي ولدى النقاد الذي حققه "الرقص مع الذئاب" (فاز بسبع جوائز أوسكار؛ وكان خامس أكثر الأفلام نجاحاً في المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية، محققاً في السنة الأولى لعرضه ايرادات 10.9 مليون (p 118) جنيه استرليني و 122.5 مليون دولار أمريكي في كل من المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية على التوالي)، فإنه (إذا قبلنا نظرية رايت Wright الأكثر اختزالاً للتوافق أو المقابلة correspondence) [الفيلم] يمثل فيلم غرب أمريكياً من مرحلة ثيمة التحول التي تشكل معلماً لبداية تحول عكسي، عودة إلى قيم اجتماعية ومجتمعية أقل تبشيرية – العودة في الواقع إلى أيام المجتمع والجماعة (المجتمع المحلي الصغير).

- **رولان بارت: كتاب الأساطير (الميثولوجيات)**

Roland Barthes: Mythologies

يُعنى عمل رولان بارت Roland Barthes المبكر عن الثقافة الشعبية بعمليات التعبير عن الدلالة، الآليات التي يتم بها إنتاج المعاني ووضعها في التداول . و كتاب الميثولوجيات Mythologies (1973) هو مجموعة من المقالات عن الثقافة الشعبية الفرنسية. وهو يبحث فيها، من بين أمور أخرى، المصارعة، ومساحيق الصابون والمنظفات، وألعاب الأطفال، وشرائح اللحم (الستيك) والبطاطا، والسياحة،

والتوجهات (المواقف) الشعبية نحو العلوم. ومبدأه المرشد هو دائماً استجواب "الواضح المزيف The obvious Falsely (11) لإظهار ما يبقى غالباً ضمنياً في نصوص الثقافة الشعبية وممارستها. وغرضه سياسي، وهدفه هو ما يدعوه "القواعد البورجوازية bourgeois norm" (9). وكما يقول في التمهيد لطبعة 1957، (إنني مستاء من رؤية الخلط بين الطبيعة والتاريخ عند كل منعطف، وأنا أريد أن أتتبع، في العرض الزخرفي البديهي (ما يصح دون مناقشة What - goes without - saying، إساءة الاستخدام الأيديولوجية، والتي هي من وجهة نظري مختفية هناك" (11). وكتاب الأساطير (الميثولوجيات) Mythologies هو أكثر المحاولات أهمية لتحميل منهجية علم الرموز semiology على الثقافة الشعبية. واحتمالية علم الرموز semiology كان قد افترضها أولا سوسير Saussure (1974):

> اللغة هي نظام من الإشارات signs تعبر عن أفكار، وبالتالي فهي قابلة للمقارنة بنظام كتابة، الفبائية ا لصم البكم، الطقوس الرمزية، الصيغ المهذبة، الإشارات العسكرية، الخ ... والعلم الذي يدرس حياة الإشارات داخل المجتمع يمكن تصوره... وسوف ندعوه علم الرموز semiology (16).

ويختتم كتاب الميثولوجيات Mythologies بمقالة نظرية هامة هي "الأسطورة اليوم (22)Myth Today". ويضع بارت Barthes في المقالة الخطوط العريضة لنموذج الرموز semiological model لقراءة الثقافة الشعبية. وهو يأخذ خطة أو نظام سوسير للدالّ / المدلول عليه = إشارة ويضيف إليه مستوى ثانيا من الدلالة.

كما لاحظنا سابقاً، فإن الدالّ "كلب" ينتج المدلول عليه "كلب: حيوان نابي ذو أربعة أرجل". ويقول بارت Barthes إن هذا يشير إلى دلالة أولية فقط. فالإشارة "كلب" التي تم إنتاجها على المستوى الأساسي من الدلالة هي متاحة لأن تصبح الدالّ "كلب" على المستوى الثانوي من الدلالة. وهذا يمكن أن ينتج بعدها على المستوى الثانوي المدلول عليه "كلب": كائن بشري غير مسر. وكما هو موضح في (الجدول 6.3)، فإن الإشارة في الدلالة الأساسية تصبح الدالّ في عملية دلالة ثانوية. وفي "عناصر علم الرموز Elements of Simiology" يستعمل بارت (1987) التعابير الأكثر شيوعاً، العلم بالشيء denotation (معنى الدلالة الأولى)، والمعنى الضمني connotation (الدلالة الثانية/ الثانوية): "يصبح النظام الأول [denotation] التعبير المستوي أو الدالّ على النظام الثاني الدلالة الثانوية / الدلالة الضمنية [connotation] ... ودالّات هذه، أي المعنى الضمني .connotation ... مصنوعة من إشارات النظام الرمزي (الدالّ والمدلول عليه متحدان) (89 – 91).

(p 119)الجدول 6.3 الدلالة الرئيسية والثانوية Table 6.3 Primary and secondary signification	
الدلالة الرئيسية	1. دالّ 2. مدلول عليه
العلم بالشيء	3. إشارة
الدلالة الثانوية	1. دالّ 2. مدلول عليه
المعنى الضمني	3. إشارة

وهو يدعى أنه على مستوى الدلالة الثانوية أو المعنى الضمني الـ connotation فإن الأسطورة يتم إنتاجها للاستهلاك. وهو يعني بالأسطورة أيديولوجية مفهومة على أنها كتلة من الأفكار والممارسات، والتي بترويجها النشط لقيم ومصالح المجموعات المهنية في المجتمع، تدافع عن البنى السائدة للقوة. ولفهم هذا الجانب من مناقشته، فإننا بحاجة إلى فهم الطبيعة متعددة المعاني للإشارات، أي أن لديها القدرة المحتملة للدلالة على معاني متعددة. **ومثال على هذا قد يوضح هذه النقطة. بحثنا في الفصل الأول كيف أن حزب المحافظين قدم بثاً حزبياً سياسياً انتهى بكلمة "إشتراكية" وهي موضوعة بالأحمر فوق قضبان سجن. وهذا كان بلا شك محاولة لتثبيت الدلالة الثانوية أو المعنى الضمني لكلمة "إشتراكي ة" لتعني مقيدة، ساجنة، ضد الحرية. وقد يرى بارت في هذا مثالاً على محاولة تثبيت لدلالات جديدة في إنتاج الأسطورة – إنتاج الأيديولوجية. وهو يجادل في أن كل أشكال المعاني يمكن إظهارها لتعمل بهذه الطريقة.** ومثاله الشهير على عمل الدلالة الثانوية (أنظر الصورة 6.1) مأخوذ من غلاف المجلة الفرنسية باري ماتش Paris Match (1955). وهو يبدأ تحليله بتأسيس أن المستوى الأساسي للدلالة يتألف من دالّ : بقع من الألوان والتشكيلات. وهذا ينتج المدلول عليه "جندي أسود يؤدي التحية للعلم الفرنسي". وهما معاً يشكلان الإشارة الأولية. وبعدها تصبح الإشارة الأولية الدالّ "الجندي الأسود يؤدي التحية للعلم الفرنسي" منتجاً، على المستوى الثانوي للدلالة، المدلول عليه الإستعمارية الفرنسية، وفيما يلي تقريره عن مواجهته لغلاف المجلة:

> كنت في دكان الحلاق، وقدمت لي نسخة من باري ماتش Paris Match . كان على غلافها زنجي شاب في زي رسمي فرنسي يؤدي التحية، وعيناه مرفوعتان، وربما أنهما كانتا مثبتتين على الطيات الثلاثية الألوان(للعَلَم). كل هذا هو معنى الصورة. ولكن، سواء بسذاجة أم لا، فإنني أرى جيداً جداً ما تعنيه لي: أن فرنسا هي إمبراطورية عظيمة، وأن جميع أبنائها دون تمييز حسب اللون،

يخدمون بإخلاص تحت رايتها، وأنه ليس هناك جواب على المنتقدين بقولهم أن هناك إستعمار ية مزعومة أفضل من الحماس الذي يظهره هذا الزنجي بخدمته لمن يُسمون مضطهدوه. ولهذا فيواجهني نظام دلالة رمزي semiological أكبر، فهناك الدالّ ، وهو في حد ذاته قد تشكل بالنظام السابق (جندي أسود يؤدي التحية الفرنسية)، وهناك المدلول عليه (هو مزيج مقصود من التفرنسية والتجندية)، وأخيراً هناك حضور للمدلول عليه من خلال الدالّ (2009، 265).

على المستوى الأول: جندي أسود يؤدي التحية للعلم الفرنسي. على المستوى الثاني صورة ايجابية للإستعمار ية الفرنسية.

(p 120)

ولهذا يمكن رؤية صورة الغلاف وكأنها تمثل محاولة مجلة باري ماتش Paris Match إنتاج صورة ايجابية للإستعمار ية الفرنسية وبعد الهزيمة في فيتنام (1945-1946)، والحرب الدائرة آنذاك في الجزائر (1954-1962)، فإن مثل هذه الصورة قد تبدو للكثيرين وكأنها ذات إلحاح سياسي. وكما يقول بارت Barthes "للأسطورة ... وظيفة مزدوجة: هي تدل وهي تُعلم، هي تجعلنا نفهم شيئاً وهي تفرضه علينا" (265).

ما يجعل هذا الاحتمال هي رموز الشيفرات الثقافية المشتركة والتي بارت Barthes وقراء باري ماتش Paris Match على حد سواء قادرين على الاعتماد عليها .

Photo 6.1 Black soldier saluting the flag.

صورة 6.1 جندي أسود يؤدي التحية للعلم

ولهذا فإن المعاني المضمنة لا يتم إنتاجها ببساطة بصناع الصورة، ولكنها تفعّل من رصيد ثقافي موجود مسبقاً. وبعبارة أخرى، الصورة تأخذ الرصيد أو

المخزون الثقافي وفي نفس الوقت تضيف إليه. وعلاوة على ذلك، فإن الرصيد الثقافي لا يشكل كتلة متجانسة. فالأسطورة تواجهها دائما أسطورة ضدها. فمثلاً، قد تُرى صورة تحتوي على مراجع إلى ثقافة موسيقى البوب من قبل جمهور شاب على أنها مؤشر للحرية والتغاير الجنسي [heterogeneity]، في حين أنها للجمهور الأكبر سناً قد تؤشر على التلاعب والتماثل الجنسي [homogeneity]. وأي الشيفرات سيتم تحريكه سيعتمد كثيراً على السياق الثلاثي لموضع النص، واللحظة التاريخية، والتشكيل الثقافي للقارئ.

يقدم بارت Barthes (1977a: 26) في "الرسالة الصورية" The photographic message عدداً من الاعتبارات الأخرى. فسياق النشر مهم، كما سبق وأن أشرت ، فلو أن صورة الجندي الأسود وهو يحيى العلم قد ظهرت على غلاف مجلة الإشتراكي (السوشياليست ريفيو Socialist Review)، فإن معناها (او معانيها) كان سيكون مختلفاً جداً. وكان القراء سيبحثون عن السخرية. فبدلاً من أن تُقرأ كصورة إيجابية عن الإمبريالية الفرنسية، فإنها كانت ستُرى كعلامة على الإستغلال والتلاعب الإمبرياليين. وإضافة إلى هذا، فإن الإشتراكي الذي يقرأ باري ماتش *Paris Match* الأصلية لم يكن ليرى الصورة كصورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية، ولكن كمحاولة يائسة لإظهار مثل هذه الصورة أخذاً بالاعتبار السياق التاريخي لهزيمة فرنسا في فيتنام، وهزيمتها المنتظرة في الجزائر. ولكن برغم كل هذا، فإن القصد من وراء الصورة واضح:

> للأسطورة ميزة الحتم والتثبيت ... [فهي تعتقل] في المعنيين المادي والقانوني: الإمبريالية الفرنسية تدين تحية الزنجي على أنها ليست أكثر من دالّ أدواتية، يحييني الزنجي فجأة باسم الإمبريالية الفرنسية، ولكن بنفس اللحظة، تشتد تحية الزنجي، وتصبح زجاجية، وتتجمد كمرجع أبدي معنيّ بتأسيس الإمبريالية الفرنسية (2009: 265-6)[23].

وهذه ليست الطريقة الوحيدة التي تُعطى فيها الإمبريالية الفرنسية دلالات إيجابية. ويقترح بارت Barthes دلالّات أسطورية أخرى قد تستعملها الصحافة: "أستطيع بصورة جيدة جداً أن أعطي للإمبريالية الفرنسية الكثير من الدلالّات الأخرى إضافة لتحية الزنجي: جنرال فرنسي يعلق وساماً على سنغالي بذراع واحد. راهبة تقدم فنجاناً من الشاي لعربي ملازم لسريره ، مدير مدرسة أبيض يعلم أطفالاً زنوجاً منتهين" (266).

ويترسّم بارت Barthes ثلاثة مواقف قرائية يمكن منها قراءة الصورة: الموقف الأول هو ببساطة رؤية الجندي الأسود يؤدي تحية للعلم "كمثال" على الإمبريالية الفرنسية، "رمزا" لها. وهذا هو موقف أولئك الذين ينتجون مثل هذه الأسطورة. والموقف الثاني يرى الصورة "كذريعة" للإمبريالية الفرنسية. وهذا هو موقف القارئ الإشتراكي الذي بحثناه أعلاه. والموقف القرائي الأخير هو ذاك الذي "يستهلك – الأسطورة". (268) فهو، أو هي، يقرأ، الصورة لا كمثال أو كرمز، ولا كذريعة(122): الجندي الأسود يؤدي التحية للعلم "هو الوجود بعينه للإمبريالية الفرنسية" (267)؛ بمعنى أن الجندي الأسود يؤدي التحية للعلم يمكن رؤيته وكانه يستحضر بشكل طبيعي مفهوم الإمبرياليةالفرنسية. ليس هناك أي شيء لمناقشته: من الواضح أن شيئاً يدل على وجود الثاني. فالعلاقة بين الجندي الأسود يؤدي التحية للعلم والإمبريالية الفرنسية تم "تطبيعها naturalized" وكما يشرح بارت Barthes:

> ما يتيح للقارئ أن يستهلك الأسطورة ببراءة هو أنه لا يراها كنظام رمزي/سيميولوجي بل كنظام استقرائي. وحيث يكون هناك تكافؤ فقط فإنه يرى نوعاً من العملية السببية: الدالّ والمدلول عليه بينهما، في عينيه، علاقة طبيعية. ويمكن التعبير عن هذا الخلط بطريقة أخرى. أي نظام سيميولوجي هو نظام من القيم؛ والآن يأخذ مستهلك الأسطورة دلالة النظام من الحقائق: تقرأ الأسطورة كنظام واقعي ، في حين أنها ليست سوى نظام رمزي/ سيميولوجي (268).

وبالطبع هناك موقف قراءة رابع، لبارت نفسه – [الموقف الأسطوري] الميثولوجستي mythologist. وتنتج هذه القراءة ما يسميه "الوصف البنيوي". وإنه موقف قراءة يسعى إلى تقرير وسائل الإنتاج الأيديولوجي للصورة، تحويلها التاريخ إلى طبيعة. وبحسب بارت ، "لقد علمنا السيميولوجي أن للأسطورة واجب إعطاء النية التاريخية تبريراً طبيعياً، وجعل العرضي أو الطارئ يبدو أبدياً. والآن هذه العملية هي تماماً تلك التي للأيديولوجية البروجوازية (المرجع نفسه). ومجادلته هي أن "الأسطورة تتشكل بضياع القيمة التاريخية للأشياء : تخسر الأشياء فيها الذاكرة التي صنعتها يوماً" (المرجع نفسه). إنها ما يدعوه الخطاب غير المسيس".

> في حالة الزنجي الجندي ... ما تم التخلص منه ليس بالتأكيد الإمبريالية الفرنسية (على العكس، حيث أن ما يجب تفعيله هو حضورها). إنها العارض، التاريخي، وبكلمة واحدة: القيمة المفبركة للإمبريالية. ولا تنكر الأسطورة الأشياء، وعلى العكس، فإن وظيفتها هي التحدث عنها، وببساطة هي تنقيها، إنها تجعلها بريئة، إنها تعطيها مبررات طبيعية وخالدة، إنها تعطيها وضوحاً ليس هو بتوضيح التفسير بل هو بيان الحقيقة. فإذا أنا قلت حقيقة الإمبريالية الفرنسية دون أن

أشرحها، فإنني قريب جداً من اكتشاف أنها طبيعية وبديهية. تحدث دون شرح ... وبالعبور من التاريخ إلى الطبيعة فإن الأسطورة تعمل بصورة اقتصادية: إنها تلغي تعقيدات الفعل البشري ... إنها تنظم عالما هو بلا تناقضات لأنه دون عمق، عالم مفتوح جداً، متمرغٍ wallowing بالوضوح، إنها تؤسس لوضوح مبارك، أشياء تظهر لتعني شيئاً بنفسها (269) [21].

ونادراً ما تظهر الصور دون مرافقة من نوع ما من النص اللغوي . فصورة في الجريدة، على سبيل المثال، ستكون محاطة بعنوان، وعنوان فرعي بارز، والتصنيف، والترتيب العام للصفحة. وستكون أيضاً، كما سبقت لنا ملاحظته، موضوعة داخل سياق صحيفة أو مجلة. والسياق الذي تقدمه الديلي تلغراف Daily Telegraph[*] (جمهور القراء وتوقعات القراء) مختلف تماماً عن ذاك الذي تقدمه السوشيال وركور Social Worker [**] والنص المرافق يضبط إنتاج الدلالة في الصورة.

(p 123)كانت الصورة في السابق توضح (تفسر) النص (تزيد من وضوحه)؛ أما اليوم فإن النص يثقل الصورة، يثقل كاهلها بالثقافة، والأخلاقية، والتخيل. سابقاً، كان هناك تصغير من النص لحساب الصورة؛ أما اليوم فهناك تضخيم من واحد إلى الآخر. ويتم التعرض للدلالة الآن فقط كرنين طبيعي للرمز الأساسي الذي يشكله التشابه التصويري، وهكذا فإننا مواجهون بالعملية التقليدية لتطبيع الثقافة (بارت 26 :1977a).

وبعبارة أخرى، فإن الصورة لا تصور (تفسر) النص، إنه النص هو الذي يضخم الإمكانية الدلالية للصورة. وهو يشير إلى هذه العملية على أنها تتابع أو ترحيل "relay". وبالطبع يمكن للعلاقة أن تعمل بطرق أخرى. فمثلاً، بدلاً من تضخيم مجموعة دلالات أعطيت بالفعل في الصورة ... ينتج (يخترع) النص مدلولاً جديداً عليه بالكامل، والذي يُعرض بصورة ارتجاعية في الصورة، إلى درجة أنه يظهر وكأنه – من هناك (27).

وقد يكون المثال هنا هو صورة مأخوذة عام 2007 (أنظر الشكل 6.1). لنجم موسيقى روك rock وهو يبدو متأملا، وقد استخدمت في الأصل لترويج أغنية حب عنوانها "أساء لي حبيبي (طفلي) My baby done me wrong". وفي عام 2008 أعيد استخدام الصورة لتصاحب تقرير صحيفة عن موت أحد

(*) صحيفة بريطانية محافظة. "المترجمان".

(**) صحيفة بريطانية يسارية/ اشتراكية. "المترجمان".

أصدقاء نجم الروك rock المقربين من جرعة مفرطة من المخدرات. وقد أعيد عنونة الصورة بـ "المخدرات قتلت أفضل صديق لي". (انظر الشكل 6.2). ويمكن لشرح الصورة (للكابشن The caption) تغذية الصورة لانتاج (لاختراع) دلالات على الخسارة، واليأس، وتفكير عميق مؤكد عن دور المخدرات في ثقافة موسيقى الروك rock . ويشير بارت إلى هذه العملية على أنها الملاذ "anchorage". وما يكشف عنه هذا المثال للمعاني المختلفة التي تصنع من صورة نجم الروك ، هو، كما سبقت الإشارة إليه، الطبيعة متعددة المعاني لكل الإشارات: أي، قدرتها على الدلالات المتعددة. ودون إضافة نص لغوي فإن معنى الصورة يصعب جداً تحديده.

وتعمل الرسالة اللغوية بطريقتين. فهي تساعد القارئ على تحديد المعنى الدالّ للصورة: هذه الصورة لنجم الروك يبدو فيها متأملاً. وثانيا هي تحدد الانتشار المحتمل لدلالات الصورة: نجم الروك rock يتأمل بسبب الجرعة المفرطة للمخدرات من قبل أحد أصدقائه المقربين. ولهذا فإن نجم الروك يفكر في دور المخدرات في ثقافة موسيقى الروك. وعلاوة على ذلك، فإنها تحاول جعل القارئ يعتقد بأن المعنى الدلالي هو حاضر فعلاً على مستوى الدلالة.

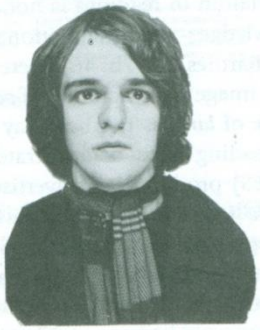


Figure 6.1 Rock-a-day Johnny 'My baby done me wrong' from the album *Dogbucket Days*.

Figure 1Rock-a-day Johnny `My baby done me wrong' from the album Doybucket Days

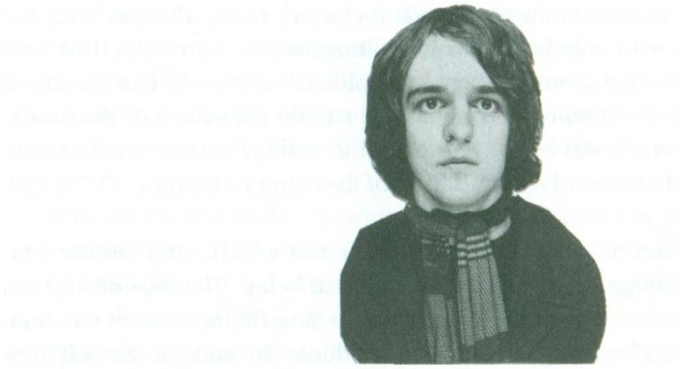


Figure 6.2 Rock-a-day Johnny 'Drugs killed my best friend'.

Figure 2 Rock-a-day Johnny `Drugs killed my best friend'

(p 124) وما يجعل الانتقال من الرمز إلى الدلالة سهلاً هو مخزون المعرفة الاجتماعية (الذخيرة الثقافية) التي يمكن للقارئ الاعتماد عليها عندما يقرأ الصورة. ودون إمكانية الوصول لهذه الشيفرة المشتركة (بوعي أو لا وعي) فإن عمليات الدلالة لا تكون ممكنة. وبالطبع، فإن مثل هذه المعرفة هي دائماً تاريخية وثقافية على حد سواء. وهذا يعني أنها قد تختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن لحظة تاريخية معينة إلى أخرى. والاختلاف الثقافي قد يكون مميزاً أيضاً باختلاف في الطبقة، أو العرق، أو الجنس، أو الجيل، أو الميول الجنسية. وكما يوضح بارت:

> تعتمد القراءة بشكل وثيق على ثقافتي، وعلى معرفتي بالعالم، ومن المحتمل أن صورة صحفية جيدة (وكلها جيد حيث تم اختيارها)، تكون جاهزة للتعامل مع المعرفة المفترضة لقرائها، فهذه الطبعات تم اختيارها لأنها تتضمن أكبر قدرٍ ممكن من المعلومات من هذا النوع بطريقة تجعل القراءة تحقق الرضا (الاشباع) بالكامل (29).

ومرة أخرى، كما يوضح، فإن التنوع في القراءة، ومهما يكن الأمر، ليس فوضوياً، إنه يعتمد على الأنواع المختلفة للمعرفة – العملية، الوطنية، الثقافية، الجمالية – والمستثمرة في الصورة من [قبل القارئ] (بارت 1977b:46) . وهنا نرى مرة أخرى التشابه مع اللغة. والصورة الفردية هي مثال على الأداء (البارول parole)، والشيفرة المشتركة (المخزون الثقافي) هي مثال على البنيان اللغوي langue. والطريقة الأفضل لجمع العناصر المختلفة لهذا النمط من القراءة معاً هو عرضه. في عام 1991 أنتجت دائرة التربية والعلوم Department of Education and Science (DES) إعلاناً وضعته في المجلة الشعبية للأفلام، إمباير Empire (انظر الصورة 6.2).

Every class contains children *of widely differing abilities and interests*

ONE GIRL WANTS TO GO TO UNIVERSITY. THE OTHER WANTS TO LEAVE AT 16. HOW DO YOU KEEP THEM BOTH INTERESTED?

Jackie on the right is motivated to learn at school by her long-term goals. However, contrary to appearances, Susan on the left may see little point in paying attention at all.

MUSIC, clothes and boys are the sort of things 14 year olds like Susan are usually most interested in. Electromagnetism, genetics and Charles Dickens, unfortunately, are not. Unless, of course, the teacher makes them interesting.

If you think that sounds difficult, you're right.

The trick is to make whatever you're teaching relevant to the interests of less motivated pupils and, most important of all, make it enjoyable.

Remembering at the same time you have to keep your lessons stimulating and challenging for the keener ones.

This is where a strong imagination and a sense of humour come in handy. (And of course these days, there are all sorts of interesting teaching aids to help you as well, many of which you will learn about in your training).

You'll also need a lot of energy, as any teacher will tell you, but it is rewarding when you see all your efforts pay off. For example, when pupils like Jackie go on to do well in higher education (especially if they choose to pursue your subject).

And equally when pupils like Susan go on to do well at work. Or better still, decide not to leave at 16 after all.

But is it rewarding when it comes to the end of the month? Well, you may be surprised to learn that teachers' starting salaries now compare well with those of graduates in general.

From December, teachers in inner London with a good honours degree will start on around £14,000 (including inner London supplement and allowance).

And if you make it to the top of your profession as a Head teacher of a large secondary school in inner London, you could earn up to £48,000.

Interested? For more information, fill in the coupon or call 0345 300121, quoting the department code xxxxxx.

THE DEPARTMENT OF EDUCATION & SCIENCE DES

Teaching brings out the best in people.

Photo 6.2 Advertising for teachers.

الصورة 6.2 الإعلان للمعلمين

وتظهر الصورة طالبتين في سن الرابعة عشرة: جاكي Jackie التي تنوي الذهاب إلى الجامعة، وسوزان Susan التي تنوي ترك الدراسة في سن السادسة عشرة. ويهدف الإعلان (البوستر) إلى جذب الرجال والنساء إلى مهنة التعليم.

وهو يعمل بخدعة مزدوجة bluff. وذلك،بأن نرى الفتاتين، ونقرأ شرح الصورة the caption، ونقرر أي الفتاتين تريد الذهاب إلى الجامعة، وأيهما تريد ترك الدراسة في سن 16. والخدعة المزدوجة هي أن الفتاة التي تريد المغادرة هي التي تعتبرها الأعراف أكاديميا دون الكفاءة الثقافية المطلوبة لتقوم بالتدريس .

وهي خدعة مزدوجة لأننا لا ننوي أن نؤخذ بهذه العملية. إننا نستطيع أن نهنئ أنفسنا على حدة ذهننا. فنحن، على خلاف الآخرين لم تُخدع – لدينا الكفاءة الثقافية الضرورية. ولهذا فنحن مادة ممتازة لنكون

معلمين. والإعلان يلعب بالمعرفة الضرورية لتكون معلماً، وتسمح لنا بإدراك أن المعرفة في أنفسنا: إنها تزودنا بوضع نقول منه: "نعم يجب أن أكون معلماً.

(p 126) ما بعد البنيوية Post-structuralism

ترفض ما بعد البنيوية Post-structuralism فكرة أن المعنى يمكن أن يستند إلى بنية هامة آمناً ومطمئناً. فالمعنى دائماً في وضع عملياتي. فما ندعوه "معنى" هو فقط وأبداً وقفة لحظية في تدفق مستمر من التفسيرات تلو التفسيرات. وقد افترض سوسير Saussure ، كما لاحظنا، أن اللغة تتألف من العلاقة بين الدالّ ، والمدلول عليه، والإشارة. ويقول منظورو ما بعد البنيوية Post-structuralism أن الوضع هو أكثرتعقيداً من هذا: الدالّون لا ينتجون مدلولاً عليهم، إنهم ينتجون المزيد من الدالّين. والمعنى كنتيجة هو أمر غير مستقر للغاية. وفي "موت المؤلف "The death of the author" يلح بارت Barthes (1977c) الذي أصبح الآن ما بعد بنيوي post-structuralist، على أن النص هو "فضاء متعدد الأبعاد والذي تمتزج فيه وتتضارب العديد من الكتابات وليس بينها ما هو أصلي". النص هو نسيج من الاقتباسات المأخوذة من المراكز غير القابلة للحصر من الثقافة" (146). والقارئ هو فقط من يستطيع تحقيق وحدة مؤقتة للنص. وعلى عكس العمل الذي يمكن رؤيته ممدداً في انجاز كامل على رفوف المكتبة وفي مخازن بيع الكتب، فإن النص يمكن تجربته في نشاط إنتاجي فقط (157). النص هو عمل تمكن رؤيته غير قابل للانفصال عن العملية النشطة لقراءاته المتعددة.

جاك دريدا Jacque Derrida

افتراضيا ما بعد البنيوية Post-structuralism هي مرادفة لأعمال جاك دريدا Jacque Derrida. الإشارة، كما سبق ولاحظنا، هي بالنسبة لسوسير Saussure تكون ذات معنى بحسب موقعها في نظام من الاختلافات. ويضيف دريدا Derrida لهذا فكرة أن المعنى هو أيضاً مؤجلُ وهو أبداً ليس حاضراً بالكامل، دائماً حاضر وغائب على حد سواء (انظر مناقشة تعريف الثقافة الشعبية في الفصل الأول). وقد ابتكر دريدا Derrida (1973) كلمة جديدة لوصف الطبيعة المنقسمة للإشارة، هي differance والتي تعني معاً يؤجل to defer ويختلف to differ. ونموذج سوسير للاختلاف مكاني/ حيزي/فضائي (spatial)، حيث يصنع المعنى في العلاقات بين الإشارات وتخوض معاً في بنية تنظم نفسها بنفسها. أما نموذج دريدا للاختلاف differance ، فهو بنيوي و زماني (temporal) معاً: يعتمد المعنى على الاختلاف البنيوي، ولكن

أيضاً على العلاقة الزمانية بين ما قبل وما بعد. فمثلاً، لو أننا تتبعنا معنى في قاموس فإننا نواجه تأجيلا لا هوادة فيه للمعنى. فلو أننا نظرنا إلى الدالّ "letter" في قاموس Collins Pocket Dictionary of the English Language لوجدنا أن له خمسة مدلولات ممكنة: رسالة مخطوطة أو مطبوعة، شكل من الألفبائية، المعنى الدقيق لاتفاق ما، على وجه التحديد (كما في، حرفياً)، كتابة أو تأشير على الأحرف على إشارة (لافتة).

ولو أننا بعد ذلك بحثنا عن واحد من هذه، وليكن المدلول عليه "رسالة مخطوطة أو مطبوعة" فإننا سنجد أنها أيضاً دالّ ينتج أربعة مدلولات عليها: اتصال من شخص أو مجموعة إلى أخرى، معنى ضمني كما في عمل فني، معتقد ديني أو سياسي يحاول أحدهم إيصاله للآخرين، ويفهم (كما في "وصلت الرسالة"). والتتبع في القاموس بهذه الطريقة يؤكد التأجيل داخل النصي الذي لا هوادة فيه؛ الإحالة الأبدية(p 127) من دالّ إلى دالّ ... والذي لا يعطي الدالّ أي نَفسَ respite... وهكذا فإنها على الدوام تدلّ مرة أخرى (1978a: 25).

وإنه فقط عندما تقع في خطاب أو تُقرأ في سياق يكون هناك توقف مؤقت للعبة التي لا نهاية لها من دالّ إلى دالّ . فمثلاً، لو أننا قرأنا أو سمعنا الكلمات "لم يتم إيصال (تسليم) شيء "Nothing was delivered" فإنها قد تعني أشياء مختلفة تماماً اعتماداً على ما إذا كانت الكلمات الافتتاحية في رواية، أو سطراً من قصيدة، أو ذريعة، أو خربشة في دفتر ملاحظات صاحب متجر، أو سطراً من أغنية، أو مثالاً من كتاب مقتطفات (أو مقاطع موسيقية) أو جزءاً من مونولوج في مسرحية،أو جزءاً من حديث في فيلم، أو تصويراً في تفسير أو شرح الفرق differance. ولكن حتى السياق لا يستطيع السيطرة على المعنى بشكل كامل: فعبارة "لم يتم إيصال شيء" سيحمل معه "أثر trace" المعاني من سياقات أخرى. فلو أنني عرفت أن السطر هو من أغنية، فإن هذا سوف يتردد صداه عبر الكلمات عندما أقرأها في دفتر ملاحظات صاحب متجر.

وبالنسبة لدريدا ، فإن المعارضة الثنائية، والتي هي مهمة جداً للبنيوية، ليست أبدا علاقة بنيوية بسيطة؛ إنها دائماً علاقة قوة أو سلطة، وفيها يكون أحد التعابير في موقع هيمنة بالنسبة للأخر. وعلاوة على ذلك، فإن هيمنة عنصر على آخر (ولنقل إنها مسألة أولوية أو امتياز) ليست بالأمر الذي يظهر (طبيعيا) من العلاقة، ولكنه أمر يتم إنتاجه بالطريقة التي تُبنى بها العلاقة. فيمكن القول إن الأسود والأبيض موجودان في تعارض ثنائي، أحدهما يوجد بغيا ب الآخر عندما يتم تعريف أحد المصطلحين. ولكن ليس من الصعب رؤية كيف أنه في الخطابات القوية يكون الأبيض هو المصطلح الايجابي، يتمتع بالأولوية والامتياز على الأسود. وحتى لو تركنا العنصرية جانباً، فإن هناك تاريخا طويلا من اشارة الأسود ضمنا سلبياً واشارة الأبيض ضمناً ايجابياً.وإعلان دائرة التربية والعلوم (DES) الذي ناقشته سابقاً يضم ما

سيدعوه دريدا (1978b) "التراتبية الهرمية العنيفة" (41) في ثنائيتها، الفتاة "الجيدة" المهتمة بالكهرومغناطيسية، وعلم الوراثة وتشارلز ديكنز؛ والفتاة "السيئة" التي تفضل الموسيقى، والملابس، والفتيان. ويشير دريدا (1976) إلى الاقتصاد الغريب للملحق" (154) في الإشارة الى التفاعل غير المستقر بين مثل هذا التعارض الثنائي. وفي تحليله لجان جاك روسّو Jean Jacques Rousseuu في "اعترافات Confessional" والكتابات اللغوية يفكك دريدا التعارض الثنائي بين الخطاب (الحديث/ الكلام) والكتابة. ويعتبر روسّو Rousseau الكلام/ الحديث هو الطريقة الطبيعية للتعبير عن الفكر، و يعتبر الكلام "ملحقاً خطرا".

ومع ذلك، عندما يصبح الحضور غير مضمون بالكلام، تصبح الكتابة وسيلة ضرورية لحماية الحضور. ولكن بالنسبة لروسّو فإن الكتابة يمكن أن تكون فقط "ملحقاً للكلام"؛ إنها غير طبيعية. إنها تحول الحضور الفوري للفكر .. [إنها] نوع من الحيلة الاصطناعية والفنية لجعل الكلام موجوداً عندما يكون غائياً فعلياً. إنها عنف أُلحق بالمصير الطبيعي للغة" (144). وأن تُلحق تعني معاً أن تضيف وأن تستبدل/ تحل محل/ تستعيض. ولهذا فإن الكتابة هي إضافة للكلام واستعاضة عن الكلام معاً. ولكن الكلام نفسه ملحق. إنه لا يوجد خارج الثقافة. ولهذا فإن الكلام لا يمكن أن يلعب الطبيعة الفردوسية Edencic nature للثقافة الساقطة للكتابة، فكلاهما تابع أبداً إلى نظام الملحق" (149). وذلك لأن، كما يصر دريدا "العملية اللانهائية للالحاقات كانت دائما تنقّي الحضور ، ودائما، ومن السابق، منقوشة هناك في فضاء تكرار الذات وانشطارها [من حضور ذاتي نقي] (163). قد تكون الطبيعة قد سبقت الثقافة، ولكن إحساسنا بالطبيعة كحضور نقي هو نتاج الثقافة. إن الكتابة ليست سقوط اللغة، إنها منقوشة في أصولها، وروسّو يعلم هذا، بمعنى من المعاني: وبحسب دريدا ، إنه يعلن ما يرغب في قوله ولكنه يصف أيضاً ذاك الذي p) (128 "لا يرغب في قوله" (229). وإنه في تنسيل (فك نسيج) هذا التناقض يتم تفكيك التعارض الثنائي الكلام/ الكتابة، الطبيعة/ الثقافة - والتعبير صاحب الامتياز في التعارض يبدو معتمدا في معناه على التعبير الآخر.

لقد لاحظنا في الفصل الأول، كيف أن الثقافة الرفيعة غالباً ما اعتمدت على الثقافة الشعبية لإعطاء صلابتها التعريفية. ونقد دريدا لروسّو ينبهنا إلى الطريقة التي يكون فيها أحد الطرفين في مثل هذه المقاطع الثنائية متميزاً على الآخر؛ يدّعي أحد الطرفين دائماً أنه في موقع المكانة (أو الحضور الخالص النقي) على الآخر. ويبين دريدا أيضا أنهما ليسا متقابِلَين، أو متعارِضَين، خالِصَين – كل منهما مُحَفّزٌ من الآخر، وفي نهاية المطاف، معتمد على غياب الآخر في وجوده ومعناه. فليس هناك طبيعياً "فتاة جيدة" والتي تستمر في

المدرسة، والتي يمكن أن تكون متعارضة مع "فتاة سيئة" طبيعياً والتي تريد أن تترك المدرسة في سن السادسة عشرة. وببساطة، أن نعكس التعارض الثنائي سيكون أن نحافظ على الافتراضات التي بنتها الجهة المقابلة في مكانها. يجب علينا أن نفعل أكثر من أن "ببساطة ... أن نحيدّ التعارض الثنائي ... يسيطر أحد التعبيرين على الآخر ... يحتفظ بالوضع الأعلى. ولتفكيك التعارض [يجب علينا] ... خلع التراتبية/ الهرمية" (1978b: 41). وبدلاً من قبول الخدعة المزدوجة فإن قراءة " تفكيكية" deconstructive قد ترغب في تفكيك الثنائية لبيان أنها تستطيع البقاء في مكانها فقط بـ "عنف" معين – مجموعة معينة من الافتراضات المشكوك فيها حول الجنسانية (الجندر) والميول الجنسية. ويمكن إجراء قراءات تفكيكية أيضا لفيلم "الرقص مع الذئاب": فبدلاً من رؤية الفيلم على أنه يقلب التعارضات الثنائية والوظائف السردية لنموذج رايت Wright، ربما أن باستطاعتنا النظر إلى الطريقة التي يتحدى الفيلم فيها الهرمية الضمنية في النموذج. وكما يوضح دريدا Derrida (1976):

> يجب على القراءة [التفكيكية] أن تهدف دائماً إلى علاقة معينة، غير منظورة مسبقاً من قبل الكاتب، بين ما يسيطر عليه، أو يأمر به، وبين ما لا يسيطر عليه، أو لا يأمر به، من أنماط اللغة التي يستخدمها. وهذه العلاقة هي ... بنية هامة دالّة على أن القراءة النقدية (بمعنى التفكيكية) يجب أن تنتج ... [أي أنها] إنتاج يحاول أن يجعل ما هو غير مرئي قابلاً للرؤية (158. 163).

- **الخطاب والقوة: ميشال فوكو Discourse and power: Michel Foucault**

إن إحدى الاهتمامات الرئيسية لميشال فوكو Michel Foucault هي العلاقة بين المعرفة والقوة، وكيف تعمل هذه العلاقة داخل الخطابات والتشكيلات الاستطرادية. ومفهوم فوكو Foucault للخطاب discourse مشابهة لفكرة التوسير عن "الاشكالي" من حيث أن كليهما كتلة مُنظَمة ومُنظِمة للمعرفة، مع وجود قواعد وتعليمات تحكم ممارسات معينة (طرق التفكير والعمل/ التصرف).

وتعمل الخطابات في ثلاث طرق: هي تمكّن enable، وهي تَحُدّ (تقيد) constrain، وهي تُشَكّل constitute. وكما يشرح فوكو (1989)، الخطابات هي ممارسات تُشكِّل بصورة منهجية المواضيع/ الكائنات objects التي تتكلم عنها" (49). فاللغة، كمثال، هي خطاب: هي تمكنني من أن أتحدث، وهي تقيدّ ما أستطيع قوله،

وهي تشكلني كموضوع متحدث (بمعنى أنها تموضع وتنتج ذاتيتي. أنا أعرف نفسي في اللغة، وأنا أفكر في اللغة، أنا أتحدث إلى نفسي في اللغة).

الجدول 6.4 الأفلام باعتبارها موضوعا للدراسة		
اقتصاد	=	سلعة
دراسات أدبية	=	نص فني مشابه للنص الأدبي
تاريخ	=	وثيقة تاريخية
تاريخ الفن	=	أمثلة من الثقافة البصرية (مرئية)
دراسات ثقافية	=	أمثلة من الثقافة الشعبية
دراسات أفلام	=	موضوع نصي للدراسة
دراسات الإعلامية	=	نوع معين من وسائل الإعلام

والموضوعات/ المجالات الأكاديمية هي أيضاً خطابات: ومثل اللغات، هي تمكّن، وتقيدّ،(p129) ويوضح الجدول 6.4 الطرق المختلفة التي يمكن بها دراسة الأفلام. وكل موضوع / مجال يتحدث عن الفيلم بطريقة معينة، وبفعلها(الموضوعات/ المجالات الأكاديمية) ذلك فإنها تُمكّن، وتُقيّد ما يمكن قوله حول الفيلم، ولكنها لا تتحدث فقط عن الفيلم، إذ من خلال بناء الفيلم كهدف محدد للدراسة، فإنها تنشئ الفيلم كأمر واقع محدد (المعنى الحقيقي للفيلم). ولعبة كرة الشبكة netball هي أيضاً خطاب: كي تلعب كرة الشبكة (دون اعتبار للموهبة/ المهارة الفردية)، يجب أن تكون ملماً بقواعد اللعبة؛ وهذه تقوم بتمكينك وتقيد أداءك على حد سواء. ولكنها تشكل منك أيضا لاعب كرة شبكة. وبعبارة أخرى، أنت لاعب كرة شبكة فقط إذا كنت تلعب كرة شبكة. وأن تكون لاعب كرة شبكة ليس أمراً موجوداً (أي تعبير عن الطبيعة): إنه أمر يتم تمكينه، وتقييده، وتشكيله في الخطاب (أي، كمنتَج "للثقافة"). وبهذه الطرق، فإن الخطابات تنتج مواقف موضوعية نحن مدعوون لشغلها: (عضو مجتمع لغوي، دارس للسينما/ الأفلام، لاعب كرة الشبكة). ولهذا فإن الخطابات هي ممارسات اجتماعية نحن ننخرط فيها، وهي مثل النصوص scripts الاجتماعية التي نؤديها (بوعي أو لا وعي). وما نظن أنه تجربة هو دائما تجربة لخطاب معين أو فيه. وعلاوة على ذلك، فإن ما نفكر به على أنه "أنفسنا" هو جعل مجموعة متعددة من الخطابات جزءاً من داخلنا أو من ذاتيتنا). وبكلمات أخرى، يتم تمكين كل الأشياء التي نكونها، وتقييدها، وتشكيلها في خطابات.

تتألف التشكيلات الاستطرادية من عبور التقاطعات criss-crossing الهرمية لخطابات محددة. والطرق المختلفة لدراسة فيلم والتي سبق بحثها تنتج تشكيلاً استطرادياً. وفي كتاب "تاريخ الجنسوية The History"

of Sexuality يرسم فوكو Foucault (1981) مخططاً لتطوير التشكيل الاستطرادي للجنسوية (النشاط الجنسي). وبقيامه بهذا فإنه يرفض ما يدعوه "الفرضية القمعية "repressive hypothesis" (10). أي فكرة أن النشاط الجنسي شيء أساسي قام الفيكتوريون (*)Victoriansبقمعه. وبدلاً عن ذلك فإنه يتبع مجموعة مختلفة من الأسئلة:

لماذا تم بحث الجنسوية على نطاق واسع، وما الذي تم قوله حولها؟ ماذا كانت أثار القوة التي ولدناها بما قلناه؟ ما هي الروابط بين هذه الخطابات، وأثار هذه القوة، والسرور (اللذات) التي استثمرناها بها؟ ما هي المعرفة (الدراية) التي تشكلت نتيجة لهذا الربط؟ (11).

وهو يجادل في أن الخطابات المختلفة حول الجنسوية هي ليست عن الجنسوية، ولكنهم في الواقع اخترعوها. وهذا لا يعني القول إن الجنسوية لم تكن موجودة كغير خطابية ، ولكنه القول إن "معرفتنا" بالجنسوية وعلاقات "معرفة القوة" للجنسوية هي خطابية. وهو يتتبّع خطاب الجنسوية من خلال سلسلة من المجالات الخطابية: الطب، الديموغرافيا، علم النفس، العمل الاجتماعي، علم الجريمة، والمجالات الحكومية. وبدلاً من الصمت فإنه يواجه تحريضاً سياسياً، واقتصادياً، وتقنياً كي يتحدث(130 p) عن الجنس (22-23). إن الخطابات تنتج المعرفة، والمعرفة هي دائماً سلاح للقوة: "إنه في الخطاب تنضم القوة والمعرفة معاً" (فوكو ، 318 :2009). إن الاختراع الفيكتوري للجنسوية لم ينتج مجرد معرفة عن الجنسوية، لقد سعى إلى إنتاج قوة فوق الجنسوية، وهذه كانت معرفة يمكن تجنيدها لتصنيف السلوك وتنظيمه، تقسيمه إلى "عادي normal"، وغير مقبول unacceptable. وبهذه الطريقة إذن، "أنتجت القوة المعرفة ... والقوة والمعرفة تتضمن الواحدة منهما الأخرى مباشرة ... ليس هناك علاقة قوة دون التشكيل المتلازم لحقل من المعرفة؛ وكذلك ليس هناك أي معرفة لا تفترض مسبقاً، وتشكل في نفس الوقت، علاقات قوة" (1979:27). وعلى أي حال، ينبغي أن لا يتم التفكير بالقوة على أنها قوة سلبية (قوة نفي)، أي أنها شيء يُنكِر، ويقمع، وينفي؛ إن القوة هي منتجة.

علينا أن نتوقف، مرة واحدة وإلى الأبد، عن وصف آثار القوة بتعبيرات سلبية: إنها "تستثني"، إنها "تكبت"، إنها "تراقب"، إنها "تجرد"، إنها "تقنّع"، إنها "تخفي". في الواقع إن القوة تنتج: إنها تنتج واقعاً (حقيقة)، إنها تنتج مجالات من الموضوعات وطقوساً للحقيقة (194).

(*)نسبة لعصر الملكة فيكتوريا – ملكة بريطانيا في القرن التاسع عشر.(المترجمان)

القوة تنتج الواقع (reality)؛ ومن خلال الخطابات فإنها تنتج "الحقائق truths" التي نعيش بها: "لكل مجتمع نظامه الخاص به من الحقائق" إنه "السياسات العامة" للحقائق بمعنى أنماط الخطابات التي يقبلها والتي يجعلها تعمل كصواب(true) (فوكو، 131 :Foucault, 2002a). ولهذا فإن أحد مراميه الأساسية هو اكتشاف كيف يحكم الرجال (والنساء) أنفسهم والآخرين بإنتاج حقيقة ... تأسيس مجالات (نطاقات) ال يمكن فيها أن يتم ممارسة الصواب والخطأ أن تكون حالاً عند الطلب وذات صلة)" (2002b: 230).

وما يدعوه فوكو "أنظمة الحقيقة regimes of truth" ليس بالضرورة أن تكون "صواباً"؛ فيكفي أن تكون قد تم التفكير بها على أنها صواب، وأن تعمل وكأنها صواب. وإذا أُعتُنِقت (صُدِّقت) الأفكار، فإنها تؤسس وتشرّع أنظمة محددة من الحقيقة. فمثلا، قبل أن يُكتشف أن الأرض كروية، كان التفكير في ان الأرض مسطحة يجب أن يكون في نظام الحقيقة للعلوم واللاهوت، والقول بأنها كروية كان يعني التعذيب أو القتل. وسنبحث في الفصل الثامن الاستشراق Orientalism كنظام قوي من الحقيقة.

إن الخطاب ليس فقط عن فرض للقوة أو السيطرة. وكما يوضح فوكو (2009) "حيث توجد القوة/ السيطرة توجد مقاومة" (315).

> الخطابات لاتكون مرة واحدة وللأبد إما أن تكون تابعة للسلطة/القوة ، أو تقوم ضدها، ليس أكثر مما هو الصمت. ويجب علينا أن نعطي المجال للعمليات المعقدة وغير المستقرة حيث تكون الخطابات أداة وأثراً للسلطة في آن واحد، ولكن أيضاً كعائق، كحجرة عثرة، كنقطة مقاومة ونقطة بداية لإستراتيجية معارضة. الخطابات تنتج السلطة وتبثها، هي تقويها، ولكنها أيضاً تقوضها، وتكشفها (تعريها)، إنها تجعلها هشة وتجعل من الممكن إحباطها (318).

- **(p 130) الآلة البانوبتكية The panoptic machine**

البانوبتكون Panopticon هو نمط من أبنية السجون صممه جيرمي بنثام Jeremy Bentham في عام 1787 (انظر الشكل 6.3). وفي وسط المبنى هناك برج يسمح لمفتش أن يراقب جميع السجناء في الزنازين المحيطة به دون أن يعرف السجناء فيما إذا كانوا فعلياً مراقبين أم لا. ووفقاً لبنثام فإن البانوبتكون هو "نمط جديد من حيازة قوة لعقل ضد عقل، وبمقدار لا مثال له هنا، وإلى درجة لا مثال لها بشكل مساوٍ" (بنثام Bentham 1995: 31). وهو يعتقد أيضا أن تصميم البانوبتكون يمكن استخدامه أيضاً في "أي نوع من المؤسسات التي يكون فيها وضع الأشخاص من أي وصف أو نوع تحت التفتيش، بما في ذلك بيوت الفقراء، ومستشفيات الأمراض السارية lazarettos ومنازل الصناعة، والمعامل، والمستشفيات، ومنازل العمل، ومنازل المجانين، والمدارس، (29).ووفقاً لفوكو Foucault (1979)، الأثر الرئيسي للبانوبتكون هو البث في السجين حالة من الوعي ورؤية دائمة تضمن الأداء التلقائي للسلطة ... فالمراقبة دائمة في تأثيراتها، حتى لو كانت منقطعة في عملها، بحيث أن كمال القوة يجعل من ممارستها الفعلية أمراً لا لزوم له .

(p 132) السجناء ... محصورون في حالة سلطة هم أنفسهم حَمَلتها ... إن (السجين) هو المعرّض لمجال من الرؤية، والذي يعلم ذلك، يفترض المسؤولية عن القيود التي تفرضها السلطة، إنه يجعلها تعمل عليه نفسه بصورة عفوية ، إنه ينقش في نفسه علاقة السلطة التي يقوم فيها بالدورين في آن واحد ؛ فهو يصبح العنصر المميز في إخضاع نفسه (3-202 ,201).

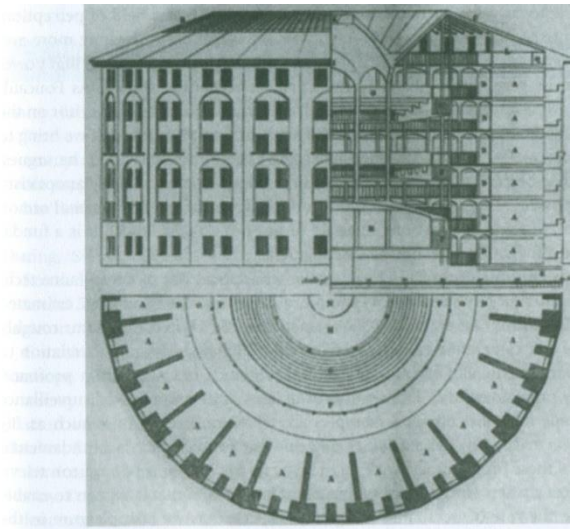


Figure 6.3 The panoptic machine.

شكل 6.3 الآلة البانوبتكية The panoptic machine

وبكلمات أخرى، فإن السجناء لا يعرفون إن كانوا فعلاً مراقين أم لا. ولهذا، فإنهم يتعلمون التصرف وكأنهم مراقبون دوماً. إن هذه هي قوة البانوبتكون . فالبانوبوتكونية هي امتداد لهذا النظام من المراقبة على المجتمع ككل.

وبحسب Foucault فوكو ، فإن بانوبتكون بنثام Bentham's panopticon بالتالي، هو تحول تاريخي عرضي (دلالي) إلى درجة كبيرة ابتداء من القرن الثامن عشر، لأساليب السيطرة الاجتماعية. إنه"انتقال من العقاب (فرض قواعد سلوكية من خلال العروض

المذهلة للقوة: عمليات الشنق العلنية والتعذيب، الخ) إلى الانضباط (فرض قواعد سلوكية من خلال المراقبة)؛ التحول من التأديب الاستثنائي إلى المراقبة المعممة ... تشكيل ما يمكن أن يسمى بشكل عام المجتمع المنضبط (209).

وكما يوضح، فإن البانوبتكون هو نموذج يمكن تعميمه من أجل .. تعريف علاقات القوة بمصطلحات الحياة اليومية ... إنه تخطيط لميكانيزم القوة مصغر إلى شكله المثالي" (205). والانتقال من العرض إلى المراقبة يحول جميع الجسم الاجتماعي إلى حقل من التصورات" (214). والحملقات المتقاطعة للقوة تقاطع الجسم الاجتماعي "جاذبة المزيد والمزيد من جوانب الوجود الإنساني إلى حقل رؤيتها. ولكن الموضوع ليس ببساطة أن القوة تمسك بنا في حملقتها، بل إن القوة تعمل عندما نميز حملقتها. وكما يوضح فوكو تماماً، مستخدما استعارة المسرح، "نحن لسنا في المدرجات، ولا على المسرح، ولكننا في آلة البانوبتك، مغطون بآثار قوتها، والتي أحضرناها إلى أنفسنا حيث أننا جزء من الميكانيزم (الآلية)" (217). وبالتالي، كما يقول، بهذه الطريقة أصبحت المراقبة الوضع السائد لتشغيل السلطة. فالبانوبتكية هي شكل من السلطة منظم حول العادي، من حيث ما هو اعتيادي، وما هو ليس كذلك، صحيح أم لا، من حيث ما يجب أن يفعله المرء وما يجب ألا يفعله (2002، 58-59). إنه جانب جوهري مما يدعوه "التطبيع normalization" (79).

والتأكيد الواضح على إدعائه/ مطالبته هو الاستخدام الواسع لتكنولوجيا المراقبة في مجتمعنا المعاصر. وعلى سبيل المثال، قدّر مسح أجري عام 2002 أن هناك حوالي 4.2 مليون كاميرا (CCTV) بث دوائر مغلقة في المملكة المتحدة، تقريباً بمعدل كاميرا لكل 14 شخصاً. وهذا يقف في علاقة مباشرة مع بانوبتكون بنثام. ولكن موضوع الرقابة كان له أيضاً تأثير كبير في الثقافة الشعبية. وأنا أستطيع أن أفكر بأربعة أمثلة على الأقل من وسائل الإعلام الرقابية. وربما أن أكثرها وضوحاً هو البرامج التلفزيونية مثل Big Brother، و I'am

Get me out of here[*] a Celebrity, ، حيث المراقبة هي الجانب الأساسي في كيفية عمل هذه البرامج. ومن نواح عديدة فإن برنامج الأخ الكبير Big Brother هو تلفزيون بانوبتكون في أكثر أشكاله وضوحاً. ولا شك أن جزءاً من جاذبيته يبدو أنه تمكينه لنا من أن نقوم بدور المفتش التخيلي الذي وضعه بنثام، حيث نجد سروراً في قدرتنا على أن نلاحظ، دون أن تتم ملاحظتنا، وأن نتدخل دون أن يُتدخل بنا، وأن نصدر أحكاماً دون أن يحكم علينا. ولكن، وعلى ضوء نقطة فوكو Foucault حول إنتاج أنظمة(133 p) الحقيقة ينبغي علينا أن لا نفترض أننا في الواقع خارج قبضة المعايير والقواعد التي يروجها Big Brother ويجعلها شرعية.وبعبارة أخرى، قد يكون من الممكن قول أن النظرة في Big Brother هي متبادلة (معاملة بالمثل)، هي تضبطنا بمقدار ما ينضبط قول المشاركين الذين نشاهدهم: إننا في الزنزانات ولسنا في برج المفتش.

والعدد المتزايد من مجلات مراقبة المشاهير، مثل Reveal، و Heat، و Closer ، و New، تعمل بنفس الطريقة. يتم مراقبة المشاهير وتفحصهم، وخاصة من حيث حجم أجسادهم، وسلوكهم الاجتماعي والجنسي، وذلك من أجل متعتنا وترفيهاتنا المفترضة. ولكن، مرة أخرى، فإن القواعد والمعايير التي تُستخدم لانتقاد المشاهير والاستهزاء بهم، هي نفس القواعد والمعايير التي يمكن استخدامها لتأديبنا. وبشكل مماثل، فإن برامج المراقبة في عروض تغيير الشكل، والعروض الحوارية، مثل عرض جيري سبرنغر The Jerry Springer Show، وعرض The Jeremy Kyle Show، ما الذي يجب ألا تلبسه What Not to Wear، وعشر سنوات اصغر Ten Years Younger نصيحتها مقترنة كثيراً بإساءة الاستعمال والسخرية، حيث أن الأشخاص يتم تشجيعهم، غالباً بعدوانية وبعجرفة الرضا عن النفس لمقدمي البرامج، للالتزام بضبط النفس في سبيل الالتزام بالمعايير المقبولة حالياً للحياة الطبيعية الجمالية والسلوكية. "إن حقيقة أننا على الجانب الآخر من الشاشة لا تعني أننا في أمان من مطالبتنا بأن نلتزم، أو أننا بسلام خارج الآلة البانوبتكية.

Further reading قراءات إضافية

- Storey, John [ed.), *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the

[*] مسلسلات تعرض على قنوات التلفزيون البريطاني وتُسمى مسلسلات الواقع **reality**، والنقطة الأساسية فيها وضع الأبطال تحت مراقبة كاميرات تم يجري تصويت المشاهدين عليها كي تقرر من يفوز في الحلقة (المترجمان).

companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey), The website has links to other useful sites and electronic resources.

- During, Simon, *Foucault and Literature: Towards a Genealogy of Writing,* London: Routledge, 1992. Although the focus is on literature, this is nevertheless a very useful introduction to Foucault.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction,* Oxford: Basil Blackwell, 1983. Contains an excellent chapter on post-structuralism.
- Easthope, Antony, *British Post-Structuralism,* London: Routledge, 1988. An ambitious

attempt to map the field. Useful chapters on film theory, cultural studies, deconstruction and historical studies.

- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics,* London: Methuen, 1977. A useful introduction to the subject.
- McNay, Lois, *Foucault:* A *Critical Introduction,* Cambridge: Polity Press, 1994. An excellent introduction to Foucault's work.
- Norris, Christopher, *Dertida,* London: Fontana, 1987. A clear and interesting introduction to Derrida.

الفصل السابع : الجنسانية* (الجندر) والجنسوية

7. Gender and sexuality

- **الحركة النسوية Feminism**

"لقد كان أحد أهم التغييرات المدهشة التي برزت في حقل العلوم الإنسانية في ثمانينات القرن الماضي هو بروز الجنسانية (الجندر gender) (الجنس: ذكر أو أنثى) كفئة للتحليل" (شوالتر Showalter 1900:1). إن هذه هي الجملة الافتتاحية في مقدمة إيلين شوالتر Elaine Showalter لكتابها عن الجنسانية (الجندر gender) والدراسات الأدبية. ولا يمكن أن يكون هناك أي شك أنه دون انبعاث الحركة النسوية feminism(**) (الموجة الثانية) في أوائل سبعينات ذلك القرن، لما كانت هذه الجملة قد كتبت. إنها النسوية (Feminism) هي التي وضعت الجنسانية (الجندر gender) على الأجندة الأكاديمية. ومع ذلك، فإن طبيعة الأجندة قد أثارت جدالاً عنيفاً داخل الحركة النسوية نفسها. وهي كذلك، فإنه لم يعد ممكنا في الحقيقة، إن كان ذلك ممكنا من قبل، التحدث عن النسوية ككتلة متالفة (أحادية monolithic) من البحث والكتابة والفعالية ؛ ويجب على المرء أن يتكلم حقيقة عن نسويات(عديدة).

هناك على الأقل أربعة (أشكال) من دراسات النسويات: الراديكالية ، والماركسية، والليبرالية، وما تدعوه سيلفيا والبي Sylvia Walby (1990) نظرية الأنظمة المزدوجة dual-systems. وكل منها يستجيب لقمع (أو ظلم أو اضطهاد) النساء بطريقة مختلفة، طارحة أسباباً مختلفة وحلولاً مختلفة. فالنسوية الراديكالية تقول إن قمع النساء هو نتيجة النظام الأبوي patriarchy، نظام للهيمنة يكون فيه للرجال كمجموعة السلطة على النساء كمجموعة. وفي التحليل النسوي الماركسي، فإن المصدر النهائي للقمع هو الرأسمالية. فهي ترى أن السيطرة على النساء من قبل الرجال هي نتيجة تابعة لسيطرة رأس المال على العمل.
وتختلف النسوية الليبرالية عن كل من النسيويتين الراديكالية والماركسية في أنها لا تضع نظاما – الأبوي أو الرأسمالي – كمقررين لقمع النساء. وعوضاً عن ذلك، فإنها تميل إلى رؤية المشكلة من حيث تحامل الرجال على النساء، والمُمَثل في القانون، أو المُعبَّر عنه باستثناء النساء من مجالات محددة في الحياة. وتمثل نظرية الأنظمة المزدوجة حضور التحليليين النسويين الراديكالي والماركسي معاً في الاعتقاد أن قمع النساء هو نتيجة ترابط مفصلي بين الأبوية والرأسمالية معاً. وبالطبع هناك رؤى نسوية أخرى مختلفة. فعلى سبيل المثال، تضع روزماري تونغ Rosemary Tong (1992) قائمة [فيها]: الليبرالية، والماركسية،

والراديكالية، والتحليلية النفسية، والاشتراكية، والوجودية، وما بعد الحداثة.
والنسوية ، مثل الماركسية (بحثناها في الفصل الرابع)، هي دائما أكثر من كتلة من النصوص الأكاديمية والممارسات. إنها أيضاً، وربما بصورة أكثر جوهرية، حركة سياسية معنية بقمع النساء، وبالوسائل والطرق التي تقوي النساء – ما يصفه الناقد الأمريكي – الإفريقي بل هوكس Bill Hooks (1989) على أنه "العثور على صوت".

(p 136) كمجاز (استعارة) عن التحول الذاتي ... ["العثور على صوت"] ... كان وثيق الصلة على وجه الخصوص بمجموعات من النساء اللواتي لم يكن لهن من قبل أي صوت عام، نساء يتكلمن ويكتبن للمرة الأولى، بما في ذلك الكثير من النساء الملونات. وتركيز النسوية على إيجاد صوت قد يبدو في بعض الأوقات مُنمَّطا ... ومع ذلك، فللنساء في مجموعات مضطهدة ... فإن الوصول إلى صوت هو عمل من أعمال المقاومة. ويصبح الحديث في آن واحد طريقاً للانخراط في التحول الذاتي الفعال، و طقساً للمرور حيث ينتقل الشخص من كونه هدفاً (أو مفعولا به object) إلى كونه فاعلاً subject. وكفاعلين فقط يمكننا الحديث (12).

لهذا، فالنسوية ليست مجرد منهاج آخر لقراءة النصوص. وعلى أية حال، فقد أثبتت أنها طريقة منتجة هائلة في القراءة. وكما تبين شوالتر Showalter، :

هناك خداع بصري والذي يمكن رؤيته إما كأساً أو صورتين*. وتتذبذب الصور في تؤترها أمامنا، وتحل الواحدة منها مكان الأخرى وتصغرها إلى خلفية لا معنى لها. وفي أكثر نظريات النسوية نقاء يتم تزويدنا بالمثل بتغيير راديكالي لتصورنا، مطلب بأن نرى معنى فيما كان سابقاً فضاء خالياً. وتخمد المؤامرة التقليدية (الأرثوذكسية)، وتنبثق مؤامرة أخرى في غموض الخلفية، تبرز في معالم واضحة مثل طبعة الإبهام (مقتبس عند مودلسكي quoted in Modleski, 1982: 25).

وما تَدّعيه شوالتر عن نقد النسوية الأدبي يمكن الإدِّعاء به بشكل مساوٍ عن الأعمال النسوية في الثقافة الشعبية. لقد كانت الثقافة الشعبية موضوعاً لمقدار كبير من تحليل النسوية .وكما يشير ميشيل باريت Michele Barret (1982) "الأمور القياسية الثقافية هي هامة للنسوية لأنها تتضمن صراعاً حول المعنى (37). وتقدم لانا راكاو Lana Rakow (2009) نفس النقطة إلى حد كبير. "النسوية التي تقارب الثقافة

الشعبية تتقدم من طائفة متنوعة من المواقع النظرية والتي تحمل معها تحليلاً اجتماعياً أكثر عمقاً وأجندة سياسية" (195). وعلاوة على ذلك، وكما تلاحظ راكاو ،

رغم أن النسويات المعاصرة قد اتبعت طرقا متنوعة من المقاربات للثقافة الشعبية، فإنها اشتركت في افتراضين رئيسيين/ الأول، هو أن للنساء علاقة خاصة بالثقافة الشعبية مختلفة عن علاقة الرجال ... والافتراض الثاني هو أن فهم كيف تعمل الثقافة الشعبية لكلا من النساء والثقافة الأبوية أمر هام إذا أرادت النساء اكتساب السيطرة على شخصياتهن الخاصة وتغيير كلاً من الأساطير والعلاقات الاجتماعية ... تقول الحركة النسوية إن الثقافة الشعبية تلعب دوراً في المجتمع الأبوي وأن التحليل النظري لهذا الدور يبرر موقعاً رئيسياً في المناقشات الجارية" (186).

- **النساء في السينما Women at the cinema**

لقد بحثنا في الفصل الخامس رأي ملفي Mulvey (1975) في الاعتبار المؤثر للغاية على الأنثى المتفرجة . وتحليل ملفي عميق التأثير ومعبر في كليته، ورغم حقيقة(137 p) أنها قدَّمته في مقال لا يتجاوز ثلاث عشرة صفحة، فإن تأثيره كان هائلاً. وعلى أي حال، ومع الاعتراف بقوة المقال وتأثيره فيجب أيضاً ملاحظة أن الحل الذي تقدمه ملفي هو إلى حد ما أقل تعبيراً من تحليلها "للمشكلة". فهي تدعو، كبديل للسينما الشعبية، إلى سينما رائدة avant-gard "والتي هي راديكالية في معنييها السياسي والجمالي وتتحدى الافتراضات الأساسية للسينما الرائجة". (7-8). وبعض الناشطات في الحركات النسائية، ومن ضمنهن لورين غامان Lorraine Gamman. ومارغريت مارشمنت Margaret Marshment (1988)، بدأن بالتشكيك "بالصلاحية العالمية/ العمومية universal validity' " (5) لحجة ملفي، متسائلات عمّا إذا كانت "الحملقة هي دائماً ذكرية" أو أنها "مجرد سائدة أو مسيطرة" (المرجع نفسه)، وذلك ضمن سلسلة من الطرق المختلفة للرؤية، بما في ذلك الحملقة النسائية. وعلاوة على ذلك، فإنهن يلححن على،

أنه ليس كافياً طرد أو نبذ الثقافة الشعبية على أنها مجرد خادمة للأنظمة الإضافية الأبوية والرأسمالية التافهة التي تبيع "وعياً مزيفاً" للجماهير المخدوعة. فيمكن رؤيتها أيضاً كموقع حيث يُتحدى المعنى، وحيث يمكن إزعاج الأيديولوجيات المهيمنة" (1).

وهن يدافعن عن السياسات الثقافية في التدخل: "إننا لا نستطيع صرف أو نبذ الشعبي بوضع أنفسنا دائماً خارجه" (2). إنه من الثقافة الشعبية.:

> أن معظم الناس في مجتمعنا يحصلون على تسليتهم ومعلوماتهم. إنه هنا تُعطي النساء (والرجال) معاني الثقافة السائدة لأنفسهم. ولهذا فإنه يبدو من الضروري جداً استكشاف الإمكانات والعثرات للتدخل في الأشكال الشعبية وذلك في سبيل إيجاد طرق لجعل معنى النسسوية جزءاً من المسرات (1).

وتقدم كرستين غلدهيل Christine Gledhill (2009) نفس النقطة: فهي تدافع عن دراسات ثقافية نسوية "والتي تربط الأشكال الشعبية التي تسخر منها النسوية على وجه العموم بأحوال استهلاكها في حياة جماهيرها المشكلة اجتماعياً - تاريخياً" (98). وهي تلاحظ أنه "بهذا المقام، فإن التحليل النسوي للسينما النسائية والمسلسلات القصصية الخفيفة(السوب اوبرا soup opera)، قد بدأ يواجه اعتبارات للمشاهدة النسائية ... تحليلاً نفسياً سينمائياً أكثر سلبية ، مقترحةأوضاعاً للتماهي (التماثل) مُستعمَرة ، أومستلبة / مغتربةalienated ، أو ماساشوسيةmasochistic [9]. (المرجع نفسه.).

ويقدم كتاب جاكي ستايسي Jackie Stacey: حملقة النجم: هوليوود وجمهور المشاهدين النسائي Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship رفضاً واضحاً للعالمية والتقريرية النصية لكثير من أعمال التحليل النفسي حول الجمهور النسائي. ويبدأ تحليلها الخاص بالمشاهدين [الجمهور] في السينما بدلاً من الجمهور الذي يبنيه النص. وتأخذها مقاربتها من تقاليد دراسات الأفلام (كما أبلغ به موقف ملفي) إلى الاهتمامات النظرية للدراسات الثقافية. ويوضح الجدول 7.1 الفروق التي تميز بين النموذجين (المفهومين) paradigms (24).

ودراسة ستايسي مستندة إلى استجابات استلمتها من نساء بيض بريطانيات، أعمارهن في الغالب فوق الستين، ومعظمهن من الطبقة العاملة، واللواتي كن من المواظبات على الذهاب إلى السينما في أربعينات وخمسينات القرن العشرين. واعتماداً على رسائل واستبانات متممة فقد نظمت تحليلها من وجهة نظر

[9] ماساشوسية التلذذ بإيذاء النفس (المترجمان)

ثلاثة خطابات ولّدتها الاستجابات نفسها: الهروبية escapism، والتماهي idintification، والاستهلاكية consumerism.

والهروبية هي واحد من أكثر الأسباب التي تحددها النساء للذهاب إلى السينما. وفي سعيها إلى تجنب الدلالات الازدرائية للهروبية، تستخدم ستايسي (p 138) مناقشة ريتشارد داير Richard Dyer (1999) الممتازة عن المشاعر الطوبائية لكثير من الترفيه الشعبي، لإنشاء قيمة للإمكانات الطوبائية لسينما هوليوود بالنسبة للنساء البريطانيات في أربعينات وخمسينات القرن الماضي.

الجدول (7.1)الفيلم باعتباره موضوعا للدراسة في الدراسات السينمائية والدراسات الثقافية	
الدراسات السينمائية	**الدراسات الثقافية**
تموضع المشاهدين	قراءات الجمهور
التحليل النصي	المناهج (الأساليب) الاثنوغرافية
المعنى كما يقوده الإنتاج	المعنى كما يقوده الاستهلاك
مشاهد سلبي	مشاهد ايجابي
لا واعي	واعٍ
متشائم	متفائل

وينشر داير مجموعة من المتقابلات الثنائية للكشف عن العلاقة بين المشكلات الاجتماعية التي تعرض لها الجمهور، والحلول النصية التي قدمتها نصوص الترفيه الشعبي (الجدول 7.2).

الجدول (7.2)النصوص الشعبية والحلول الطوبائية	
المشكلات الاجتماعية	**الحلول النصية**
الندرة	الوفرة
الاكتئاب/ الاستوحاش	الطاقة
التلاعب	الشدة/ الكثافة/ القوة
التشظي	الشفافية[28]

وبالنسبة لداير ، فإن المشاعر الطوبائية للترفيه (أو التسلية) هي مُلك النص. وتوسع ستايسي مناقشة داير لتشمل السياق الاجتماعي الذي أختبر فيه الترفيه. فالرسائل والاستبانات المكملة من قبل النسوة جعلت من الواضح لها أن متع السينما التي عبَّرْن عنها كانت دوماً أكثر من المتع البصرية والكلامية للنص السينمائي– بل إنها اشتملت طقوس حضور العرض السينمائي التجريبي ، والتجربة المشتركة والمجتمع المتخيّل للمشاهدين، والراحة والرفاهية المقارنة لبناء السينما. إن الأمر لم يكن أبداً ببساطة مجرد الاستمتاع بسحر (بريق) هوليوود. وكما توضح ستايسي (1994)،:

> توفر المساحة المادية [لدار] السينما مساحة تحول بين الحياة اليومية خارج السينما وعالم الفنتازيا لفيلم هوليوود الذي سيعرض بعد قليل. وإن تصميمها وديكورها يسهل عملية الهروبية التي تستمتع بها أولاء النسوة المشاهدات. ولكن أيضاً بسبب تصميمها وديكوراتها التي توفر مساحة تم تأنيثها والتفنن في سحرها لتكون مناسبة للاستهلاك الثقافي لأفلام هوليوود (99).

(p 139)والهروبية هي دائماً حدث تاريخي معين مزدوج الطريق. ولهذا فإن نساء ستايسي لم يكن هروبهن فقط إلى رفاهية ترف السينما وسحر أفلام هوليوود، ولكنهن كن أيضاً يهربن من صعوبات بريطانيا زمن الحرب وما بعد الحرب وقيودها. إنه هذا المزيج من ترف هوليوود، والترف النسبي للتصميمات الداخلية لدور السينما والتي تمت تجربتها في سياق الحرب وما تلاها من عوز وتضحيات هي التي ولدت "المعاني متعددة المستويات للهروبية" (97).

والتماهي identification هو الفئة الثانية للتحليل لدى ستايسي . وهي تدري كيف أنها تعمل غالباً في نقد التحليل النفسي للإشارة إلى الطريقة التي يقال أن نصوص الأفلام تموضع بها المشاهدات النساء في سبيل مصالح [السلطة] الأبوية. وبحسب هذه المناقشة، فإن التماهي هو الوسيلة التي تتصادم بها المرأة وتصبح متآمرة في قمعها نفسها. ومع ذلك، فإنه بتحويل التركيز عن المشاهدة الأنثى المبني داخل نص الفيلم إلى المشاهد الأنثى الفعلي في دار السينما، فإنها تَدّعي أن التماهي يمكن إظهاره وكأنه يعمل غالباً بطريقة مختلفة. والمستجيبات لها يلفتن الانتباه باستمرار إلى الطريقة التي تُولّد بها النجمات تخيلات القوة، والسيطرة، والثقة بالنفس، التخيلات التي يمكن أن تحكي الحياة اليومية

والفئة الثالثة هي الاستهلاكية consumption. ومرة أخرى، فإنها ترفض الموقف الموحد (المتناغم) والذي يشكل الاستهلاك وكأنه متشابك في علاقة، هي دائماً ناجحة، من الهيمنة، والاستغلال، والسيطرة، وهي تُلِح عوضاً عن ذلك، في أن الاستهلاك هو موقع لمعنى متفاوض عليه، من المقاومة والتخصيصات، إضافة

إلى الإخضاع والاستغلال (187). وهي تقول، إن معظم العمل في دراسات السينما كانت تميل لتكون مُقادة بالإنتاج، مركزة حملقتها النقدية على "الطريقة التي تنتج فيها صناعة السينما مشاهدي الأفلام كمستهلكين لكل من الفيلم والمنتجات (المصاحبة) للصناعات الأخرى (188).

مثل هذا التحليل ليس بقادر أبداً على الطرح النظري (دع عنك البحث بتفصيل ثابت) لكيف أن المشاهدين يستخدمون عملياً ويجعلون معنى للسلع التي يستهلكونها. وهي تحاول ان تجادل في ان روايات النساء تكشف عن علاقات أكثر تناقضاً بين المشاهدين وما يستهلكونه. فعلى سبيل المثال، هي تظهر الطرق التي يتم بها "تذكر المثل العليا النسائية الأمريكية بوضوح كمتجاوزة (عدائية) للأُنثوية البريطانية وهكذا فإنها تُستخدم كاستراتيجيات للمقاومة (198). وتظهر الكثير من الرسائل والاستبانات المتممة المدى الذي تمثل فيه نجمات هوليوود حركة نسائية بديلة، مثيرة ومتجاوزة. وبهذه الطريقة فإنه يمكن استخدام نجمات هوليوود، والسلع المرتبطة بهن، كوسيلة للتفاوض، ولتوسيع حدود ما كان ينظر إليه على أنه نسوية (أُنثوية) بريطانية تقييدية اجتماعياً. وإنها حريصة على عدم القول إن النسوة كن حرّات في أن يبنين من خلال الاستهلاك هويات نسائية جديدة تماماً. وبالمثل، هي لا تنكر أن مثل هذه الأشكال من الاستهلاك قد تعمل كسمسار فاحشة للنظرة (الحملقة) الأبوية.. والمفتاح لموقفها هو مسألة الزيادة/ الإفراط excess. إن تحول الصورة الذاتية الذي نجم عن استهلاك نجمات هوليوود والسلع الأخرى المرتبطة به قد يكون قد أنتج شخصيات وممارسات هي زائدة عن حاجات الثقافة الأبوية. ولهذا فهي تَدّعي :

> بصورة متناقضة، في حين أن استهلاك السلع للمشاهدات الإناث في منتصف وأواخر خمسينات القرن العشرين في بريطانيا، كان معنيا بإنتاج نفس الذات ككائن مرغوب فيه، فإنه أيضا يوفر هروباً مما يُرى على أنه عناء الأعمال المنزلية والأمومة والتي أصبحت بازدياد تعرف الأُنثوية في هذا الوقت. وهكذا، فإن الاستهلاك،(140 p) قد يدل على تأكيد الذات في معارضة للتضحية بالنفس المرتبطة بالزواج والأمومة في بريطانيا خمسينات القرن العشرين (238).

يمثل عمل ستايسي نوعاً من التوبيخ للإدِّعاءات العمومية (الكونية) لكثير من التحليل النفسي السينمائي. ومن خلال دراسة الجمهور (يمكن أن ينظر للمشاهدة الأنثى كعملية تفاوض على المعاني المسيطرة لسينما هوليوود، وليس كمعنى موضوع بصورة سلبية من قبلها "(12). ومن هذا المنظور فإن قوة هوليوود الأبوية تبدأ في أن تظهر أقل تجانساً (monolithic)، وأقل سلاسة، ونجاحها الأيديولوجي غير مضمون على الاطلاق.

- **قراءة الرومانسيات Reading romance**

في "حب مع الانتقام Loving with a Vengeance" تَدّعي تانيا مودلسكي Tania Modleski (1982) أن النساء اللاتي يكتبن عن "السرد المؤنث" يملن لتبني واحد من ثلاثة مواقف: "الرفض؛ أو العداء – الذي يميل لسوء الحظ لأن يكون موجهاً نحو مستهلك السرد؛ أو، وفي معظم الأحيان، نوعاً غير مهذب من السخرية" (14). وفي مقابل ذلك فإنها تعلن "لقد حان الوقت للبدء في قراءة نسوية لقراءة النساء". (34) وهي تجادل في أن ما تصفه "التخيلات المنتَجة جماهيرياً (على نطاق واسع) للنساء (بما في ذلك الراويات الرومانسية) تتحدث عن مشكلات حقيقية وتوترات في حياة النساء" (14). وبالرغم من هذا، فإنها تعترف بأن الطريقة التي تحل بها هذه السرديات المشكلات والتوترات نادراً ما "سترضي النسوية المعاصرة: أبعد ما تكون عن ذلك" (25). وعلى أي حال، فإن قارئ التخيلات والقارئ النسوي بينهما شيء مشترك: عدم الرضا عن حياة المرأة. فعلى سبيل المثال، هي تَدّعي في الإشارة إلى "رومانسيات هارليكوين [(*)] Harlequin Romances"، "ما يقوله ماركس (ماركس وآنجلز، (1957ج) عن المعاناة الدينية، هو صحيح أيضاً عن المعاناة الرومانسية، إنها في نفس الوقت تعبير عن المعاناة الحقيقية واحتجاج ضد المعاناة الحقيقة" (47).

ولا تدين مودلسكي "الروايات أو النساء اللواتي يقرأنها". بل إنها تدين "الظروف (الأحوال) التي جعلتها ضرورية" مستنتجة أن "التناقضات في حياة النساء مسؤولة عن وجود الروايات الرومانسية الرخيصة (الهارليكوين) أكثر من مسؤولية الروايات الرومانسية الرخيصة (الهارليكوين)عن وجود التناقضات" (57). وهي تنجرف نحو القوة الكاملة لموقف ماركس من الدين، ثم تعود عنها، مما يتركها، رغم احتجاجاتها على العكس من ذلك، قريبة جداً من موقف الثقافة الجماهيرية حول الثقافة الشعبية على أنها مخدر (أفيون opiate). ومع ذلك، فهي تلاحظ "كيف أن الطلبة ينقطعون أحيانا عن صفوف دراساتهم النسائية لمعرفة ما الذي يجري في "مسلسلات الميلودراما (السوب أوبرا soap opera) المفضلة لديهم. وعندما يحدث هذا، فإن الوقت يكون قد حان لنا لأن نوقف مجرد معارضة السوب أوبرا والبدء في تضمينها، وغيرها من التخيلات المنتجة جماهيرياً، في دراساتنا عن المرأة" (113-114).

(*) هارليكوين انتربرايزز ليمتد **Harlequin Enterprise Ltd**، دار نشر وبيع كتب عالمية انطلقت من بريطانيا ثم الولايات المتحدة. وهي تبيع مباشرة إلى القراء الذين يتعهدون بشراء عدد معين شهرياً. اشتهرت بنشر قصص الغراميات المعروفة باسمها، وجميع كتبها تتألف من **192** صفحة. ويقال إنها تبيع أربعة كتب كل ثانية (المترجمان).

وكتاب روزاليند كاوَرد Rosalind Coward (1984) بعنوان "رغبة الأنثى *Female Desire"* هو حول متعة النساء في الثقافة الشعبية. ويستكشف الكتاب الأزياء، والغرام (الرومانسية romance) ، وموسيقى البوب pop ، وقراءة الأبراج، والمسلسلات القصصية الخفيفة، والطعام، والطبخ، ومجلات النساء، والنصوص الأخرى، والممارسات التي تشرك المرأة في دوامة لا نهاية لها من المتعة والشعور بالذنب – "الشعور بالذنب – إنه اختصاصنا"(14). ولا تتناول كاوَرد المادة material "كشيء من الخارج ... غريب عن [المتعة] والشعور بالذنب. المتع (الملذات) التي أصفها هي غالباً مُتَعي (ملذاتي) الخاصة ... وأنا لا أقترب من هذه على أنني ناقدة عن بعد،(141 p) ولكن كشخص أدرس نفسي، وأتفحص حياتي الخاصة تحت مجهر" (المرجع نفسه). وموقفها في تناقض واضح مع، لنقل، موقف تقاليد "الثقافة والحضارة" أو منظور مدرسة فرانكفورت. فالثقافة الشعبية لا ينظر إليها في الأسفل من ارتفاعات اولومبية وكأنها ثقافة الناس الآخرين المخيبة للآمال، ولكن الممكن التنبؤ بها. إن هذا هو خطاب حول ثقافتنا (نحن). وعلاوة على ذلك، فإنها ترفض أن ترى الممارسات وتمثيلات الثقافة الشعبية (خطاب الرغبة الأُنثوية) وكأنها فرض قسري لنمطيات مزيفة ومحدّة" (16).

بدلاً من ذلك، فإنني استكشف الرغبة المفترضة لهذه التمثيلات، الرغبة التي تلمس النساء الناشطات نسوياً وغير النشاطات على حد سواء. ولكنني لا أعامل الرغبة الأُنثوية كشيء غير قابل للتغيير، نابع من حالة الأنثى. إنني أرى التمثيلات لِمُتَع الأنثى ورغباتها كإنتاج وإدامة للمواقف النسوية. وهذه المواقف لا هي بالأدوار البعيدة المفروضة علينا من الخارج والتي من السهل نبذها، ولا هي من السمات الرئيسية للأُنثوية. يتم إنتاج المواقف النسوية كردود على المسرات الممنوحة لنا؛ وإن ذاتيتنا وشخصيتنا تتشكل في تعريفات الرغبة التي تحيط بنا. هذه هي الخبرات التي تجعل التغيير مهمة صعبة وشاقة كهذه، لأن الرغبة الأُنثوية تغويها باستمرار خطابات تحافظ على التميز الذكوري (المرجع نفسه).

إن اهتمام كاوَرد Coward بالقصص الرومانسية ملهم جزئياً بالحقيقة الخادعة بأن "عبر العقد الأخير (سبعينات القرن العشرين)، فإن ظهور الحركة النسوية (Feminism) كان يوازيه بشكل متطابق تقريباً النمو المشرومي في شعبية القصص الرومانسية"[29]. وهي تؤمن بشيئين حول الروايات الرومانسية. الأول، إنه "ما زال يتعين عليها تلبية بعض الاحتياجات المحددة للغاية"؛ وثانيا، أنها توفر دليلاً على، وتساهم في، "خيال قوي جداً ومشترك" (190). وهي تَدّعي ان الخيالات التي تلعب بها القصص الرومانسية هي "ما قبل – المراهقة، وما قبل الوعي إلى حد كبير (191-192). وهي تعتقد أنها "رجعية" من ناحيتين أساسيتين. فمن ناحية، هي تَعبُد سلطة الذكر بطرق تُذَكّر بعلاقة الطفل – الأب المبكرة جداً، في حين أنها من ناحية ثانية،

هي رجعية بسبب الموقف المتخذ تجاه الرغبة الجنسية الأُنثوية السلبية ودون شعور بالذنب. حيث ان مسؤولية الرغبة الجنسية تقع على الرجل. وبعبارة أخرى، فإن الرغبة الجنسية هي شيء لدى الذكور، والنساء يستجبن لها فقط.وباختصار، فإن القصة الرومانسية تعيد تقديم تجربة الفتاة في الدراما الأوديبية Oedipal drama ، ولكن هذه المرة دون استنتاجاتها بعجز الأنثى؛ فهذه المرة هي تتزوج الأب وتحل محل الأم. ولهذا فإن هناك مساراً من الخضوع إلى موقع القوة (في الموقع الرمزي للأم). ولكن كاوَرد Coward تشير إلى :

> بالتأكيد أن للقصة الرومانسية شعبية لأنها ... تعيد عالم الطفولة للعلاقات الجنسية وتقمع الانتقادات بعدم مناسبة الرجال، أو اختناق الأسرة، أو الضرر الناجم عن السلطة الأبوية. ومع ذلك، فهي تستطيع في ذات الوقت تجنب الشعور بالذنب والخوف اللذين قد يأتيا من عالم الطفولة ذاك. والجنسوية (sexuality) قد تم تعريفها بحزم على انها مسؤولية الأب، والخوف من الاختناق تم التغلب عليه لأن النساء حققن نوعاً من السلطة في القصص الرومانسية. وتَعِدُ القصص الرومانسية بعالم آمن، وتَعِدُ بأنه سيكون هناك سلامة أو أمان مع الاعتماد، وأنه سكون هناك سلطة مع الخضوع.(196)

- **النسوية Feminism**

(p 142) تبدأ جانيس رادواي Janice Radway (1987) دراستها للقراءة الرومانسية بملاحظة أن الشعبية المتزايدة لهذا النوع الأدبي يمكن تفسيرها جزئياً بالتغيرات الهامة في إنتاج الكتب، وتوزيعها، وتقنيات الإعلانات والتسويق" (13). ومتخذة موقفاً من المعالجات السابقة، فإن رادواي تشير إلى أن النجاح المتزايد للرومانسيات قد يكون له علاقة بتقنيات البيع المتطورة للناشرين، مما يجعل الرومانسيات مرئية أكثر، ومتاحة أكثر، كما هو الحال مع أي فكرة بسيطة لحاجة المرأة المتزايدة للتخيلات الرومانسية.

وتستند دراسة رادواي على بحث أجرته في سميثتون Smithton، متضمناً مجموعة من اثنتين وأربعين امرأة قارئة للرومانسيات (في معظمهن متزوجات ولهن أطفال). والنساء جميعهن زبونات منتظمات لدكان بيع الكتب الذي تعمل فيه دوروثي ايفانز Dorothy Evans. وفي الواقع أن سمعة دوت Dot[دوروثي] هي التي جذبت رادواي إلى سميثتون . فبدافع حماسها الخاص لهذا النوع من الآداب نشرت دوت رسالة إخبارية بعنوان (مذكرات دوروثي من القراءة الرومانسية) حيث صنفت الرومانسيات حسب قيمتها الرومانسية. وقد كان للرسالة الإخبارية ونصيحة دوت العامة للزبائن أثر في خلق ما يصل إلى مجتمع رمزي صغير،

ولكنه هام، من قارئات الرومانسيات. وإنه هذا المجتمع الرمزي هو موضوع تركيز بحث رادواي. وقد تم تجميع مادة البحث من خلال استبانات فردية، ومجموعات نقاش مفتوحة النهايات، ومقابلات مباشرة (وجهاً لوجه) وبعض المناقشات غير الرسمية، وبملاحظة التفاعلات بين دوت وزبوناتها المنتظمات في دكان بيع الكتب. وقد ألحقت رادواي هذا بقراءة العناوين التي جلبت نساء سميثتون Smithton انتباهها إليها.

وقد نبه تأثير رسالة دوت الإخبارية حول أنماط مشتريات القارئات رادواي Rإلى عدم ملاءمة المنهجية التي حاولت استخلاص نتائج حول اللون الأدبي من عينة من العناوين الجارية. وقد اكتشفت أنه من أجل فهم المغزى الثقافي لقراءة الرومانسيات، فمن الضروري ايلاء الاهتمام بالتمييز الشعبي، وإلى عملية الانتقاء والرفض التي تجد بعض العناوين مرضية وبعضها غير ذلك. كما أنها واجهت المدى الفعلي لقراءة الرومانسيات. فغالبية النساء اللواتي أجرت مقابلات معهن كن يقرأن يومياً، ويقضين ما بين إحدى عشرة إلى خمس عشرة ساعة أسبوعيا في قراءة الرومانسيات. وربع النسوة على الأقل أخبرنها، بأنه ما لم تمنعهن الأعمال المنزلية ومطالب العائلة، فانهن يفضلن قراءة القصة من البداية حتى النهاية في جلسة واحدة. وتراوح الاستهلاك بين كتاب واحد إلى خمسة عشر كتاباً في الأسبوع. و في الواقع ادّعت أربع منهن أنهن يقرأن بين خمسة عشر وعشرين كتاباً رومانسياً في الأسبوع.

ووفقا لنسوة سميثتون ، فإن القصة الرومانسية المثالية هي تلك التي تحكي عن امرأة ذكية وذات استقلالية مع شيء من روح الدعابة. وبعد الكثير من الشكوك وعدم الثقة، وبعض القسوة والعنف، يغمرها حبها لرجل، والذي يتحول أثناء علاقتهما من شخص عاطفي غير متعلم، إلى شخص يرعاها ويعتني بشؤونها بطرق يتوقع تقليدياً أن تكون فقط من امرأة نحو رجل. وكما توضح رادواي: إن الخيال الرومانسي ... ليس خيالاً حول اكتشاف شريك للحياة مثير للاهتمام بشكل فريد، بل هو رغبة طقوسية في أن يُعتنى بها، وأن تُحبَ، وأن يُعترف بها بطريقة خاصة" (83). إنه خيال حول الاستقبالية reciprocation، الرغبة في الاعتقاد أن باستطاعة الرجال أن يسبغوا على النساء الرعاية والاهتمام التي يتوقع ان تسبغها النساء بصورة منتظمة على الرجال. ولكن الخيال الرومانسي يقدم أكثر من هذا، إنه يسترجع زمناً كانت القارئة فيه حقيقة المستقبلة لرعاية "أمومية" مكثفة.

(p 143)ومستندة إلى عمل نانسي شودورو Nancy Chodorow (1978)، تَدّعي رادواي أن الخيال الرومانسي هو شكل من أشكال الإرتداد الذي به يتم إرسال القارئة تخيلياً وعاطفياً إلى وقت "عندما كانت مركز الاهتمام الفردي العميق للرعاية/ التنشئة [رادواي 84 :1987). ومع ذلك، وعلى خلاف الإرتداد الذي يتُرَكِّز على الأب كما تقترح كاوَرد Coward، فإن هذا الإرتداد يتُرَكِّز على شخصية الأم. ولهذا فإن قراءة

الرومانسيات هي بالتالي وسيلة يمكن للمرأة بها، وبطريقة بديلة من خلال علاقة البطل والبطلة – تجربة العون العاطفي الذي يتوقعنه بأنفسهن أن يقدم للآخرين دون بديل كاف لأنفسهن في وجودهن في الحياة اليومية. وهي تأخذ أيضا من شودورو فكرة أن ذات الأنثى هي الذات في علاقتها بالآخرين، وإن ذات الذكر هي ذات تلقائية ومستقلة. وتجادل شودورو أن هذا نتج عن العلاقات المختلفة التي تكون للبنات والبنين مع أمهاتهم. وترى رادواي علاقة متبادلة بين الأحداث النفسية التي وصفتها شودورو والنمط السردي للرومانسية المثالية: من الرحلة من هوية في أزمة إلى الهوية المستردة، "فإن البطلة تؤسس بنجاح مع نهاية السرد المثالي ... نفس الأنثى المألوفة الآن .. النفس في علاقة" (139). وتأخذ رادواي أيضا من شودورو الاعتقاد بأن النساء خرجن من عقدة أوديب the Oedipus complex"ببنية نفسية ثلاثية سليمة"؛ مما يعني أنه "ليس فقط أنهن يحتجن إلى ربط أنفسهن بعضو من الجنس الآخر، ولكنهن أيضا يواصلن طلب رابط عاطفي مكثف مع شخص هو مستقبل حاضن (راع) وحامٍ بطريقة أمومية (140). وفي سبيل تجربة هذا الانحدار أو الإرتداد إلى الاكتفاء العاطفي للأمومة، فأمامها ثلاثة اختيارات: العلاقة المثلية (السحاق)، علاقة برجل، أو البحث عن الاكتفاء بوسيلة أخرى. والطبيعة الخائفة من المثليين لثقافتنا تحد من [الاختيار] الأول، وطبيعة الذكورية تحد من الثاني، وقد تكون قراءة الرومانسيات مثالاً على الثالث. وتقترح رادواي:

> ينبع الخيال الذي يولّد الرومانسية من الرغبة الاوديبية the oedipal desire بأن تحب وتكون محبوباً من فرد من الجنس الآخر، وأن تستمر في الأمنية ما قبل الاوديبية pre-oedipalالتي هي جزء من تشكيل الكيان الداخلي للمرأة، الأمنية بأن تستعيد حب الأم وجميع ما يتضمنه من معانٍ – متعة التهيج الجنسي، إكمال التعايش معا، وتأكيد للهوية (146).

وقرار اللجوء إلى الرومانسية المثالية، يوفر اكتفاء ثلاثياً تماماً. "الحماية الأبوية، والعناية الأمومية، و"حب الكبار الشغوف" (149). والغرام (الرومانسية romance) الفاشل غير قادر على تقديم هذه الاكتفاءات لأنه "من ناحية" عنف إلى حد كبير؛ ومن ناحية أخرى، إنه ينتهي بشكل حزين، أو بنهاية سعيدة غير مقنعة. وهذا يسلط الضوء بطريقة لا يمكن الاستمتاع بها (غير مبهجة) على الهَمَّيْن المُنظِمَين structuring anxieties لجميع الرومانسيات.

والهمُّ الأول هو الخوف من العنف الذكوري. وفي الغرام المثالي يتم احتواء هذا بإظهاره على أنه ليس بالشيء المخيف الذي يظهر فيه أنه كذلك، إما كوهمٍ، أو كلطيف. والهمُّ الثاني هو الخوف من جنسوية (sexuality) أُنثوية تم إيقاظها وتأثيرها على الرجال (169). وفي الغرام الفاشل، فإن الجنسوية الأُنثوية

178Page

ليست مقتصرة على علاقة دائمة ومحبة، ولا تتم السيطرة على العنف الذكوري بطريقة مقنعة. وهما معاً يجدان شكلاً وتعبيراً في العقوبة العنيفة التي توقع على النساء اللواتي يعتبرن منحلات جنسياً. وباختصار، فإن قصص الغرام الفاشل غير قادرة(144 p) على إنتاج تجربة قراءة يتم فيه تحقيق الاكتفاء العاطفي منن خلال التقاسم المفوض به (أو البديل) لرحلة البطلة من أزمة الهوية إلى هوية مستعادة بين ذراعي رجل حاضنٍ أو راعٍ. أما فيما إذا كان الغرام جيداً أو سيئاً فهو أمر يتقرر بنهاية المطاف بنوع العلاقة التي تستطيع القارئة تأسيسها مع البطلة:

> إذا كانت أحداث قصة البطلة تستفز مشاعر مكثفة جداً مثل الغضب من الرجال، أو الخوف من الاغتصاب، أو القلق بشأن الحياة الجنسية للأنثى، أو القلق من الحاجة إلى العيش مع رجل غير مثير، فإن تلك القصة الرومانسية سيتم تجاهلها باعتبارها فاشلة، أو يحكم عليها بأنها ضعيفة للغاية. ومن ناحية أخرى، إذا كانت تلك الأحداث تستنهض مشاعر من الإثارة ، والاكتفاء، والقناعة، والثقة بالنفس، والاعتزاز، والسلطة، فإنه لا يهم ما هي الأحداث التي يتم استخدمها أو كيف يجري تنظيمها. ففي النهاية، ما يهم أكثر هو شعور القارئة بأنها أصبحت ولوقت قصير "إنسانة "أخرى وفي مكان آخر، وينبغي عليها إغلاق ذلك الكتاب وهي على ثقة بأن الرجال والزواج يعنيان في الحقيقة أشياء جميلة للمرأة. وينبغي عليها أيضاً أن تلتفت إلى جولة واجباتها اليومية، وهي متجددة عاطفياً ومعاد شحنها، وهي تشعر بالثقة من جدارتها ومقتنعة بقدرتها وقوتها على التعامل مع المشكلات التي تعرف أن عليها مواجهتها (184).

وبهذه الطريقة، فإن نساء سميثتون Smithton يستعدن الصيغة الأبوية للحب لاستعمالهن الخاص (المرجع نفسه). وتنبع "الفوائد السيكولوجية" الرئيسية لقراءة الروايات الرومانسية من "التكرار الطقوسي لأسطورة ثقافية ثابتة واحدة" (198، 199). وحقيقة أن 60 بالمئة من قارئات سميثتون أحيانا يَجِدْنَ أنه من الضروري قراءة النهاية أولاً، لضمان أن تجربة الرواية لن تعارض القناعات في الأسطورة الأساسية، [إن هذه الحقيقة] توحي بقوة كبيرة أن الأسطورة الأساسية للرجل الراعي/ الحافظ هي في نهاية المطاف الأمر الأكثر أهمية في تجربة نساء سميثتون لقراءة الرومانسيات.

وبعد سلسلة من التعليقات من نساء سميثتون ، أُجبرت رادواي على الاستنتاج بأنها إن كانت فعلاً ترغب في فهم وجهة نظرهن في قراءة الرومانسيات فإن عليها أن تتخلى عن انشغالها المسبق بالنص، وأن تأخذ أيضا بالاعتبار أيضا الفعل بعينه لقراءة الرومانسيات نفسها. وأصبح واضحا في المحادثات أنه عندما تستعمل النساء مصطلح "الهروب" لوصف متعة قراءة الرومانسيات، فإن المصطلح يعمل بمعنى مزدوج

ولكنهما ذات صلة. فكما رأينا، يمكن استخدامه [المصطلح] لوصف علمية التماهي بين القارئة وعلاقة البطلة/ البطل. ولكن أصبح من الواضح أن المصطلح قد تم استخدامه "حرفياً لوصف فعل إنكار الحاضر، والذي يعتقدن أنهن يحققنه في كل مرة يبدأن فيها قراءة كتاب وينغمسن في قصته" (90).وقد كشفت دوت لرادواي أن الرجال غالباً ما يجدون أن فعل قراءة النساء بذاته خطير. إنه يُرى كوقت مسترد من متطلبات العائلة والواجبات المنزلية. وتصف العديد من نساء سميثتون قراءة الرومانسيات على أنها هدية خاصة يقدمنها لأنفسهن. ولتوضيح هذا، تقتبس رادواي من شودورو رؤيتها للعائلة الأبوية على أنها تلك "التي يوجد فيها عدم تناسق جوهري في إعادة الإنتاج اليومي... تتم إعادة إنتاج الرجال اجتماعيا وسيكولوجيا من قبل النساء، ولكن النساء يتم إعادة إنتاجهن (أو لا يتم) من قبل أنفسهن إلى حد كبير" (91، 94). ولهذا فإن قراءة الرومانسيات هو مساهمة صغيرة، ولكنها ليست غير دالة، لإعادة الإنتاج العاطفية لنساء سميثتون: "إنكار مؤقت ولكن حرفي للمطالب التي تعتبرها النساء(145 p) جزءا لا يتجزأ من دورهن كأمهات، وزوجات، حاضنات أو راعيات" (97). وكما تقترح رادواي ، "رغم أن هذه التجربة هي غير مباشرة، فإن المتعة التي تُدخلها هي مع ذلك حقيقية" (100).

> أعتقد أنه من المنطقي أن نستنتج أن قراءة الرومانسيات لها قيمة لدى نساء سميثتون لأن التجربة نفسها مختلفة عن الوجود العادي. وليس إنها فقط إطلاق للاسترخاء من التوتر الذي تخلقه المشكلات والمسؤوليات اليومية، ولكنها تخلق وقتاً أو مساحة تستطيع المرأة فيها أن تكون لوحدها بالكامل، مشغولة بحاجاتها الشخصية، ورغباتها، ومتعتها. وهي أيضاً وسيلة للانتقال أو الهروب إلى الغريب المثير، أو، مرة أخرى، إلى ما هو مختلف"(61).

والاستنتاج الذي يصل إليه أخيراً كتاب "قراءة الرومانسيات Reading the Romance" هو أنه من الصعب جداً في الحاضر التوصل إلى استنتاجات مطلقة حول الأهمية الثقافية لقراءة الرومانسيات. والتركيز على فعل القراءة، أو التركيز على الخيال السردي للنصوص، ينتج أجوبة مختلفة متناقضة. ويقترح الأول أن "قراءة الرومانسيات هي تعارضية لأنها تسمح للنساء بأن يرفضن للحظات دورهن الاجتماعي المنكر للذات self-abnegating" (210). والتركيز على الثاني يقترح أن "بنية السرد الرومانسي تجسد خلاصة بسيطة وتوصية بالأبوية وممارساتها الاجتماعية وأيديولوجياتها" (المرجع نفسه). وإنه هذا الاختلاف "بين معنى الفعل ومعنى النص كما يُقرأ" (المرجع نفسه)، هو الذي يجب أن يكون عليه التركيز الدقيق إذا أردنا أن نفهم الأهمية الثقافية الكاملة لقراءة الرومانسيات. وثمة شيء واحد كانت رادواي واضحة بشأنه: إن النساء لا يقرأن الرومانسيات من شعور بالانخداع من النظام الأبوي. وقراءة

الرومانسيات تحتوي على عنصر من الاحتجاج الطوبوي utopian ، توق إلى عالم أفضل. ولكن مقابل هذا، فإن البنية السردية للرومانسيات تبدو وكأنها توحي بأن العنف الذكوري واللامبالاة الذكورية هي في الواقع تعبيرات عن حب ينتظر فك شيفرته من قبل المرأة المناسبة. وهذا يقترح أن الأبوية هي مشكلة فقط إلى حين تتعلم النساء كيفية قراءتها بصورة صحيحة. إن هذه التعقيدات والتناقضات هي التي ترفض رادواي تجاهلها أو التظاهر بحلها. ويقينها الوحيد هو إنه من المبكر جداً معرفة إذا كان يمكن الإشارة إلى القراءة ببساطة على أنها وكيل أيديولوجي للنظام الاجتماعي الأبوي.

> أجدني مضطرة إلى الإشارة ... إلى أنه لا هذه الدراسة، ولا أي وحدة أخرى حتى اليوم، تقدم دليلاً كافياً لإثبات هذه الحجة بشكل كامل. إننا ببساطة لا نعرف ما هي الآثار العملية لتكرار قراء الرومانسيات على طريقة تصرف النساء بعد إغلاقهن كتبهن وعودتهن إلى الجولة المعتادة، العادية، لنشاطاتهن اليومية (217).

ولهذا فإن علينا الاستمرار بالاعتراف بنشاط القارئات – اختباراتهن، مشترياتهن، تفسيراتهن، اعتماداتهن، استخداماتهن، الخ – باعتبارها جزءا أساسيا من العمليات الثقافية والممارسات المعتمدة لعمل معنى في الثقافات المعاشة من الحياة اليومية. ومن خلال الاهتمام بهذه الطريقة فإننا نزيد إمكانية " توضيح الاختلافات بين الفرض القمعي للأيديولوجية والممارسات المعارضة والتي رغم محدوديتها في نطاقها وفي تأثيرها، تنازع على الأقل أو تتحدى سيطرة الأشكال الأيديولوجية" (221-2). (146 p) والسيطرة الأيديولوجية للرومانسيات قد تكون كبيرة، ولكن حيث هناك سلطة، هناك دوماً مقاومة.وقد تكون المقاومة مقتصرة على أفعال مختارة من الاستهلاك – عدم الاكتفاء – الاكتفاء الوقتي بتوضيح الاحتجاج المحدود وشوقها الطوبوي utopia – ولكننا كناشطات نسويات

> يجب أن نبحث عنها، ليس فقط لفهم أصولها وشوقها الطوبوي، ولكن أيضاً لمعرفة أفضل طريق لتشجيعها وجعلها مثمرة. وإن لم نفعل، فإننا نكون قد اعترفنا بالقتال ، وفي حالة الرومانسية على الأقل، قد اعترفنا باستحالة خلق عالم حيث أن السرور البديل الذي توفره قراءتها سيكون لا لزوم له (222).

تدعو شارلوت برنسدون Charlotte Brunsdon [كتاب] "قراءة الرومانسيات Reading the Romance "الاستقصاء العلمي الأكثر شمولاً لفعل القراءة" وهي تنسب إلى رادواي فضل تقديم "شخصية المرأة العادية" إلى غرفة الدراسة (372). وفي مراجعة عامة متعاطفة للطبعة البريطانية من [كتاب] "قراءة

الرومانسيات" تقدم إيين آنج Ien Ang (2009) عدداً من الانتقادات لنهج رادواي. فهي غير راضية عن الطريقة التي ميزت رادواي بها تماماً بين الحركة النسوية ، وقراءة الرومانسيات. ورادواي ، الباحثة، هي من أنصار الحركة النسوية وليست من محبي، أو مشجعي، الرومانسيات؛ ونساء سميثتون Smithton ، المبحوثات، قارئات رومانسيات ولسن من أنصار الحركة النسوية (Feminism)" (584).

وترى آنغ Ang أن هذا ينتج سياسة نسوية من " هن"، ونحن، والذي تلعب فيه النساء من غير الحركات النسوية دور الغريب/ الأجنبي "هن" الذي سيتم ضمه إلى/ القضية [النسوية]. ومن وجهة نظرها، فإن الناشطات النسويات يجب أن لا ينصبن من أنفسهن حارسات للطريق الصحيح. وتبعا ل آنغ Ang، فإن هذا ما فعلته رادواي Radway في إلحاحها على أن التغير الاجتماعي "الحقيقي" يمكن الوصول إليه فقط ... إذا توقفت قارئات الرومانسيات عن قراءتها وأصبحن ناشطات نسويات بدلاً عن ذلك" (585). وكما سنرى قريباً، في مناقشتي لمشاهدة دالاس Watching Dallas، فإن آنغ لا تؤمن بأن قراءة واحدة (قراءة الرومانسيات) تستبعد الأخرى (الحركة النسوية) . إن السياسات النسوية الطليعية لرادواي ... تقود فقط إلى "شكل من الأخلاقية السياسية" المدفوعة برغبة في جعل " هن" أكثر شبهاً ب "نحن". وتعتقد آنغ أن ما هو مفقود في تحليل رادواي هو بحث المتعة كمتعة. وقد تم بحث المتعة ولكن دوماً من حيث عدم واقعيتها .. من حيث تعويضيتها أو إنابتها vicariousness،ووظيفتها كتعويض، وزيفها. وشكوى آنغ هو أن مثل هذه المقاربة تُرَكِّز أكثر من اللازم على الآثار بدلاً من ميكانيكيات المتعة. وبالنسبة لرادواي ، ففي نهاية المطاف يصبح الأمر دائماً مسألة "الوظيفة الأيديولوجية للمتعة". ومقابل هذا، تحاول آنغ أن تبرهن على رؤية المتعة كشيء يمكنه "تقوية" النساء وليس كشيء يعمل دائماً "ضد مصالحهن الخاصة "الحقيقية". (585-6). وقد راجعت جانيس رادواي (1994) هذا الجانب من عملها وخلصت إلى :

> رغم أنني بذلت جهداً كبيراً لعدم استبعاد نشاطات نساء سميثتون Smithton وبذلت جهداً لفهم فعل قراءة الرومانسيات كرد فعل إيجابي على أحوال الحياة اليومية، فقد كررت روايتي دون قصد الافتراض الجنسي الذي سبب جزءاً كبيراً من التعليقات على الغرام (الرومانسية romance). فهو ما زال مدفوعاً، بمعنى، الافتراض بأن شخصاً ما يجب أن يقلق بمسؤولية حول آثار التخيلات على النساء القارئات ... و [لذلك تكرر] قلب النمط المعتاد حيث تُبعد التي تقوم بالتعليق نفسها كمحللة عارفة عن أولئك المنهكات والمدوّخات بالتخيلات، واللواتي لا يستطعن أن يعرفن ... رغم حقيقة أنني أردت القول أن الغرام (الرومانسية romance) للحركة النسوية ، هذه المعارضة المألوفة بين الخيال الأعمى والمعرفة ثاقبة الفكرن استمرت في العمل داخل روايتي.

p147)وبالتالي فإني أود الآن أن أربط "قراءة الرومانسيات" إلى جانب "الحب مع الانتقام" لتانيا مودلسكي *Tania* Modleski ، مع الجهود الأولى لفهم اللون الأدبي المتغير، مرحلة في المناقشة تميزت بصورة جوهرية جداً، كما أعتقد، بالشكوك حول التخيلات، وأحلام اليقظة، واللعب (19).

وهي تقتبس عن اليسون لايت Alison Light موافقة رأيها بأن "سياسات النسوية الثقافية يجب أن لا تصبح "تشريعاً لحرق الكتب"؛ ولا يجب أن تسقط الحركات النسوية في فخ الأخلاقية أو الدكتاتورية عند بحث الرومانسيات" وإنه من المنظور ... أن باربارا كارتلاند Barbara Cartland يمكن أن تحولك إلى نصير للنسوية. إن القراءة لم تكن أبداً مجرد وظيفة خداع (مستقيمة) خطية ولكنها ... عملية هي لذلك تبقى ديناميكية ومفتوحة للتغيير" (مقتبس عند رادواي quoted in Radway, 1994: 220)[31].

- **مشاهدة[مسلسل] دلاس Watching Dallas**

نُشر عمل إيين آنج Ien Ang "مشاهدة دالاس Watching Dallas[(*)]"، لأول مرة في هولندا عام 1982. والنسخة التي نراجعها هنا هي الطبعة المعدلة المترجمة إلى الإنجليزية عام 1985. وسياق دراسة آنج Ang هو ظهور دالاس "كعمل قصصي خفيف (ميلودراما soap) في وقت الذروة prime time كنجاح عالمي (كان يشاهد في أكثر من تسعين بلداً) في أوائل ثمانينات القرن العشرين. وكان يشاهد بانتظام في هولندا من قبل 52 بالمائة من السكان. وبنجاحه المشهود، سرعان ما جمع دالاس حوله خطابا discourse كاملاً من النشاط – من تغطية واسعة في الصحافة الشعبية إلى القبعات التذكارية المكتوب عليه "أكره جى آر I HATE JR". كما أنه جذب نقاداً من أمثال جاك لآنج Jack Lang وزير الثقافة الفرنسي، الذي رأه على أنه آخر الأمثلة على "الامبريالية الثقافية الأمريكية (مقتبس في آنج Ang 1985: 2) . وسواء كان سببا للمتعة، أو كتهديد "للهوية الوطنية" فقد كان لدالاس تأثير كبير في جميع أنحاء العالم في أوائل ثمانينات القرن الماضي . وإنه بهذا السياق نشرت آنج Ang الإعلان التالي في مجلة المرأة الهولندية فيفا Viva: "إنني أحب مشاهدة المسلسل التلفزيوني دالاس، ولكن غالباً ما تنتابني ردود فعل غريبة نحوه. فهل يرغب أحد في الكتابة إلي ليخبرني لماذا تحب أن تشاهد دالاس أنت أيضاً، أو لا تحبه؟ إنني أرغب في استيعاب ردود الفعل هذه في رسالتي الجامعية. الرجاء الكتابة إلى ..." (آنج Ang 1985: 10).

(*) دالاس مسلسل تلفزيوني أمريكي بث في أواخر سبعينات وأوائل ثمانينات القرن الماضي وحظي بشعبية في جميع أنحاء العالم ... (المترجمان).

وبعد نشر الإعلان استلمت آنج اثنتين وأربعين رسالة (تسع وثلاثون منها من نساء وفتيات) من محبي وكارهي دالاس. وقد شكلت هذه الرسائل الأساس الامبرييقي (التجريبي) لدراستها لمتعة (متعات) مشاهدة دالاس من جمهور نسائي في غالبيته. وهي غير معنية بالمتعة بمفهومها كإشباع لحاجة مسبقة الوجود فعلاً، ولكن "بالميكانيكيات" (الآليات) التي تتم بها إثارة المتعة" (9). وبدلاً من سؤال "ما هي آثار المتعة؟، فإنها تطرح السؤال "ما هي الآلية للمتعة، كيف يتم إنتاجها، وكيف تعمل؟".

وتكتب آنج "كمفكرة وناشطة نسوية، ولكن أيضاً كشخص "أحب دائماً وبصورة خاصة مشاهدة المسلسلات القصصية الخفيفة [السوب اوبرا] مثل دالاس" (12). ومرة أخرى، نحن على بعد كبير من وجهة النظر من فوق والتي غالباً ما وسمت العلاقات بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية.

p 148)قبول حقيقة أو واقع هذه المتعة [متعتي] ... تشكل نقطة الابتداء لهذه الدراسة. لقد أردت في المقام الأول فهم هذه المتعة، دون الاضطرار إلى إصدار حكم حول ما إذا كان دالاس جيداً أو سيئاً، من وجهات نظر سياسية، واجتماعية، وجمالية. بل على العكس من ذلك، في رأيي من المهم التأكيد على مدى صعوبة إصدار مثل هذا النوع من الأحكام – وبالتالي محاولة صياغة الشروط لسياسات ثقافية تقدمية – عند ما تكون المتعة على المحك (المرجع نفسه).

بالنسبة لكاتبي الرسائل إلى آنج ، فإن متعة أو لا متعة دالاس مرتبطة ارتباطا لا ينفصم بأسئلة "الواقعية realism". فالمدى الذي يجد فيه القارئ البرنامج "جيدا" أو "سيئا" يتقرر بما إذا كان يجده "واقعياً" (جيداً)، أو "غير واقعي" (سيئاً). ومنتقدة كلا من "الواقعية التجريبية empiricist realism" (يعتبر النص واقعياً إلى المدى الذي يعكس فيه بصورة صحيحة ذاك الذي يوجد فيه خارج نفسه)، (34-38) و "الواقعية الكلاسيكية classic realism" (الإدِّعاء أن الواقعية هي وهم مخلوق بالمدى الذي ينجح النص فيه بإخفاء بنيويته بالكامل *(41-38)*، فهي تقول إن أفضل ما يفهم به دالاس هو مثال على ما تدعوه "الواقعية العاطفية emotional realism" (7-41).

وهي تربط هذا بالطريقة التي يمكن بها قراءة دالاس على مستويين: مستوى الدلالية الرمزية denotation ومستوى الدلالية المفهومية connotation (انظر الفصل 6). والمستوى الرمزي denotation يشير إلى المحتوى الحرفي (الموضوعي) literal للبرنامج، خط القصة العام، تفاعل الشخصيات، الخ. و مستوى المفهوم connotation يشير إلى الترابطات، والاثار الضمنية، والتي تتردد من خط القصة وتفاعل الشخصيات، الخ. إنه ملفت للنظر، نفس الأشياء، والأشخاص، والعلاقات، والحالات التي تعتبر على المستوى الرمزي على

أنها غير واقعية، وغير حقيقية، هي على المستوى الدلالي المفهومي لا ينظر إليها على الإطلاق على أنها غير واقعية، ولكن في الحقيقة "يمكن تمييزها" أو الاعتراف بها". ومن الواضح، أنه في عملية القراءة في الدلالية، فإن المستوى الرمزي للنص يوضع بين قوسين" (42).

ومشاهدة دالاس، مثل مشاهدة أي برنامج آخر هي "عملية اختيار، القراءة عبر النص من الرمزي إلى الدلالي، إحساسنا بالذات داخل وخارج السرد (القصة). وكما يقول أحد كُتّاب الرسائل: هل تعرفين لماذا أحب مشاهدته؟ أظن لأن تلك المشاكل والمؤامرات، والمتع والإزعاجات الصغيرة والكبيرة تحدث في حياتنا أيضا ... في الحياة الحقيقية أنا أعرف رعباً مثل جى آر JR، ولكنه مجرد بَنّاء عادي (43). وإنها هذه القدرة التي تجعل حياتنا تتواصل مع حياة عائلة مليونيرية من تكساس هي التي تعطي البرنامج واقعيته العاطفية. وقد لا نكون نحن أغنياء، ولكن قد يكون بيننا أشياء أخرى مشتركة: العلاقات والعلاقات المقطوعة، السرور والحزن، المرض والصحة. وأولئك الذين يجدونه واقعياً يُحَوِّلون تركيز الانتباه من تفصيلات السرد (الرمزية) إلى عموميات موضوعاته أو ثيماته (الدلالية المفهومية).

وتستخدم آنج Ang مصطلح "البنية المأساوية للشعور" (46) لوصف الطريقة التي يلعب بها دالاس بالعواطف في لعبة كراسٍ موسيقية لا نهاية لها من السعادة والبؤس. وكما يخبرها أحد كاتبي الرسائل: "في الحقيقة أنني استمتع أحياناً ببكاء جيد معهم. ولم لا؟ بهذه الطريقة فإن عواطفي الأخرى المحشورة في زجاجة تجد متنفساً لها" (49). والمشاهدون الذين يجدون "مهربا"، في هذه الطريقة ليسوا منخرطين كثيراً في "إنكار الواقع ليلعبوا به ... [في] لعبة تُمَكّن الواحد من وضع حدود للقصصي والواقعي تحت المناقشة p) (149، لجعلهما سائلين. وفي تلك اللعبة تتم تجربة المشاركة في العالم القصصي على أنها ممتعة" (المرجع نفسه) ومهما تكن الأمور الأخرى التي تنطوي عليها، فإن جزءاً من متعة دالاس يتصل بشكل واضح تماماً بمقدار السلاسة التي يقدر المشاهدون، أو يرغبون في، تأسيسها بين عالمه الخيالي/ القصصي وعالم وجودهم اليومي. فمن أجل تفعيل البنية المأساوية للشعور لمسلسل دالاس ينبغي ان يكون لدى المشاهد الرأسمال الثقافي الضروري لملء تشكيل قرائي غني بما تدعوه التخيل الميلودرامي melodramatic imagination ، متبعة بذلك بيتر بروكس Peter Brooks (1976) ".

والتخيل الميلودرامي هو تعبير articulation لطريقة الرؤية والتي توجد في الوجود العادي للحياة اليومية، بآلامها وانتصاراتها، بفوزها وهزائمها، عالم هو إلى حد كبير ذو معنى وأهمية مثل عالم التراجيديا الكلاسيكية. وفي عالم أُطلق متحرراً من يقينيات الدين، فإن التخيل الميلودرامي يوفر "وسيلة لتنظيم الواقع في تناقضات وصراعات ذات معنى. وكشكل سردي ملتزم بتناقضات الميلودراما المؤكدة، وصراعاتها،

ومبالغاتها العاطفية، فإن دالاس في مكان مناسب تماماً لإعطاء تغذية أو مساندة للتحليل الميلودرامي، وجعله واضحاً أو بيّناً. وبالنسبة لأولئك الذين يرون العالم بهذه الطريقة (تَدّعي آنج أنها تتطلب كفاءة ثقافية غالباً ما تشترك بها النساء) "فإن متعة دالاس... ليست *تعويضاً* عن الكآبة المفترضة للحياة اليومية، ولا هروباً منها، ولكنها *أحد أبعادها*" (آنج Ang ، 1985: 83). والتخيل الميلودرامي يفعَل البنية المأساوية للشعور في دالاس، والتي بدورها تنتج متعة من الواقعية العاطفية. وعلى أية حال، ولأن التخيل الميلودرامي هو أثر لتشكيل قرائي مُحدَّد، فيتبع ذلك أنه ليس كل مشاهدي دالاس سيفعَلون النص بهذه الطريقة.

وثمة مفهوم رئيسي في تحليل آنج وهو ما تدعوه "أيديولوجية الثقافة الجماهيرية" (15). وتوضح الأيديولوجية (في مفهوم غرامشي الذي بحثناه في الفصل 4) وجهة النظر بأن الثقافة الشعبية هي نتاج الإنتاج السلعي الرأسمالي ولهذا فهي خاضعة لقوانين اقتصاديات السوق الرأسمالية، ونتيجة ذلك على ما يبدو هو التدوير الذي لا نهاية له للسلع المتدهورة (الآخذة بالانحطاط)، والتي أهميتها الوحيدة هي أنها توفر أرباحاً لمنتجها. وهي ترى عن حق هذا كصيغة مشوهة وأحادية الجانب لصيغة تحليل ماركس للإنتاج الرأسمالي للسلع في أنه يسمح لقيمة التبادل أن تغطي بالكامل "قيمة الاستعمال" (انظر الفصل العاشر). وضد هذا، فإنها تصر، كما قد يفعل ماركس، على أنه من غير الممكن إلغاء كيف أن الإنتاج يمكن أن يستهلك من دون الوسائل التي أنتجته. وأيديولوجية الثقافة الجماهيرية، مثل الخطابات الأيديولوجية الأخرى، تسعى إلى استجواب الأفراد في أوضاع موضوعية محددة (انظر مناقشة التوسير في الفصل الرابع). وتقترح الرسائل أربعة مواقف يمكن من خلالها استهلاك دالاس: (i) أولئك الذين يكرهون البرنامج (ii) المشاهدون الساخرون (iii) المعجبون (iv) المحايدون الشعبويون populists .

وكُتّاب الرسائل أولئك الذين يدعون إنهم يكرهون دالاس يعتمدون كثيراً على الأيديولوجية. وهم يستخدمونها بطريقتين. الأولى، أن البرنامج يتم تعريفه سلبياً كمثال على الثقافة الجماهيرية؛ والثانية كوسيلة يُعتمد عليها وتدعم عدم محبتهم للبرنامج. وكما تضعها آنج "إن تعليلهم يتلخص في هذا : "من الواضح أن دالاس سيء لأنه ثقافة جماهيرية، ولهذا السبب فإنني أكرهه" (6-95) '. وبهذه الطريقة فإن الأيديولوجية تريح وتُطَمئِن في نفس الوقت: "إنها تجعل البحث عن تفسيرات شخصية و أكثر تفصيلا لا لزوم لها، ، لأنها تقدم نموذجاً تفسيرياً منجزاً يمكنه أن يقنع، ويبدو وهذا لا يعني القول إنه من الخطأ (p150) عدم محبة دالاس، ولكن فقط أن المجاهرة بعدم المحبة غالباً ما تصنع دون تفكير، وفي الواقع بثقة متولدة من فكر غير نقدي.

والمشاهدون الذين يشغلون الموقف الثاني يَظْهِرون كيف يمكن أن تحب دالاس وأن تبقى مشتركاً في أيديولوجية الثقافة الجماهيرية. ويتم حلّ التناقض "بالتهكم والسخرية" (9). فدالاس خاضع لتعليق هازئ وساخر يتم فيه "تحويله من ميلودراما مقصود بها الجدية إلى العكس: كوميديا يُضحك عليها، ولهذا فإن القَرّاء المتهكمين لا يأخذون النص كما يَقدِّم نفسه، ولكنهم يقلبون معناه المفضل من خلال التعليق الساخر" (98). من هذا الموقف، فإن متعة دالاس مستجدة من حقيقة أنه سيء – المتعة والثقافة الجماهيرية السيئة تمت مصالحتها في لحظة. وكما يضعها أحد كُتّاب الرسائل: بالطبع فإن دالاس هو ثقافة جماهيرية ولهذا فهو سيء، ولكن على وجه التحديد لأنني على علم بذلك فأنا في الواقع استمتع بمشاهدته واسخر منه (100). ولكلا المشاهد الساخر والمشاهد الكاره لدالاس ، فإن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية تعمل كقاعدة أساسية للفهم العام أو الإحساس السليم، جاعلة الأحكام واضحة وبديهية. وعلى الرغم من أن كليهما يعمل ضمن المعايير العادية للأيديولوجية، فإن الاختلافات بينهما مميزة بمسألة المتعة. فالساخرون من ناحية، يستطيعون الحصول على المتعة دون الشعور بالذنب، مع المعرفة الأكيدة والمعلنة بأنهم يعلمون أن الثقافة الجماهيرية هي سيئة. والكارهون، من ناحية أخرى، رغم أنهم آمنون بنفس المعرفة، فإنه يمكن، على أي حال، أن يعانوا "نزاعاً بين المشاعر، إذا لم يستطيعوا رغم هذا النجاة من إغوائه" (101).

وثالثا، هناك المعجبون، أولئك الذين يحبون دالاس. وبالنسبة للمشاهدين الذين يشغلون الموقفين السابقين، فأنْ تَحِب دالاس فعلياً دون اللجوء إلى السخرية، حينئذ يمكن تعريفك كشخص خدعته الثقافة الجماهيرية. وكما يضعها أحد كُتّاب الرسائل: "الهدف هو ببساطة حصد المال، الكثير من المال. ويحاول الناس القيام بذلك من خلال كل هذه الأمور – الجنس، الأشخاص الجميلون، الثروة. ولديك دوماً الناس الذين يحاولون القيام بذلك (103). وتم تقديم الإدّعاء بكل الثقة بالحصول على الثقل الكامل لدعم خطابية الأيديولوجية. وتحلل آنج الاستراتيجيات المختلفة التي يجب على محبي دالاس استخدامها للتعامل، بوعي أو بلا وعي، مع مثل هذا المستوى الهابط .

والإستراتيجية الأولى هي استبطان internalize الأيديولوجية، الاعتراف بمخاطر" دالاس، ولكن للتصريح عن قدرة الشخص على التعامل معها [الأيديولوجية] من أجل استخلاص المتعة من البرنامج. إنها إلى حد قليل مثل مستخدم الهيروين في أوائل تسعينات القرن العشرين في الحملات البريطانية للتوعية من المخدرات، والذي ضد التحذيرات من الإدمان المحتمل، يقول: أنا قادر على التعامل معها". والإستراتيجية الثانية التي يستخدمها المعجبون (المؤيدون) هي مجابهة أيديولوجية الثقافة الجماهيرية كما تفعل إحدى

كُتّاب الرسائل: "الكثير من الناس يجدونها لا قيمة لها ودون جوهر. ولكنني أعتقد أن فيها جوهراً" (105). ولكن، وكما توضح آنج ، تبقى الكاتبة بحزم ضمن قيود خطابية الأيديولوجية أثناء محاولتها إعادة وضع دالاس في علاقة مختلفة من التعارضات الثنائية. بجوهر/ دون جوهر، جيد/ سيء." وكاتبة هذه الرسالة "تناقش/ تفاوض" وكأنها كانت داخل الفضاء الخطابي الذي خلقته أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، وهي لا تضع نفسها خارجها، ولا تتكلم من موقف أيديولوجي مناهض" (106). والإستراتيجية الثالثة للدفاع التي ينشرها محبو دالاس ضد المعايير العادية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية هي استخدام التهكم. وهؤلاء المحبون يختلفون عن فئة آنج الثانية من المشاهدين، المتهكمون/ الساخرون، في أن الإستراتيجية [هنا] تنطوي على استخدام "تهكم المفارقة السطحي" لتبرير ما هو في كل الاعتبارات الأخرى شكل من المتعة غير التهكمية. ويستخدم التهكم لإدانة الشخصيات كأشخاص "رهيبين"، في حين أنهم في نفس الوقت يظهرون معرفة151 p) وطيدة بالبرنامج و انغماس كبير في تطوره السردي وتفاعلات شخصيته. وكاتبة الرسالة التي تستخدم هذه الإستراتيجية مأسورة بين القوة الرافضة للأيديولوجية والمتعة التي من الواضح أنها تستمدها من مشاهدة دالاس. وتبدو رسالتها كأنها توحي بأنها تتمسك بالأولى عندما تشاهد [المسلسل] مع الأصدقاء، والثانية عندما تشاهده بمفردها (وربما سراً عند مشاهدته مع الأصدقاء). وكما توضح آنج : "التهكم هنا هو ميكانيكية "دفاعية تحاول بواسطتها كاتبة هذه الرسالة تحقيق المعايير الاجتماعية التي وضعتها أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، في حين أنها سراً تحب دالاس حقا" (109).

وكما تبين آنج Ang ، فإن محبي دالاس يجدون من الضروري وضع متعتهم بعلاقتها مع أيديولوجية الثقافة الجماهيرية؛ فهم "يستوعبون" الأيديولوجية، وهم "يتفاوضون" مع الأيديولوجية، وهم يستخدمون "التهكم السطحي" للدفاع عن متعتهم مقابل الرفض المدمّر للأيديولوجية. وكل ما تكشف عنه استراتيجيات الدفاع هذه هو: ليس هناك بديل أيديولوجي قاطع يمكن استخدامه ضد أيديولوجية الثقافة الجماهيرية – على الأقل ليس البديل الذي يزيح هذه الأخيرة بقوة الإقناع والترابط " (10-109). لذلك، فإن النزاع، كما تم وصفه حتى الآن، بين أولئك الذين يحبون دالاس، وهؤلاء الذين يكرهونه، هو نزاع غير متساوٍ بين أولئك الذين يجادلون من داخل القوة الخطابية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية وأمنها ، وأولئك الذين يقاومون من داخل (بالنسبة لهم) حدودها غير المضيافة القاسية. وباختصار، هؤلاء المعجبون لا يبدو أنهم استطاعوا أخذ موقف أيديولوجي مؤثر – شخصية أو هوية – يستطيعون منها القول بطريقة ايجابية، ومستقلة عن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية "أنا أحب دالاس لأن ... " (المرجع نفسه).

والموقف الأخير للمشاهدة الذي تكشف عنه الرسائل، وهو الذي قد يساعد هؤلاء المعجبين هو موقف مُطعّم بأيديولوجية الشعبوية populism. وفي لُبِّ هذه الأيديولوجية الاعتقاد بأن ذوق شخص ما هو ذو قيمة مساوية لذوق شخص آخر. وكما يضعها أحد ممن كتبوا الرسائل: "إنني أجد الأشخاص الذين يتفاعلون بشكل غريب مثيرين للسخرية، إنهم لا يستطيعون فعل شيء بشأن ذوق الآخرين. وعلى أي حال، فإنهم قد يجدون الأشياء ممتعة في حين أنك لا تستطيع رؤيتها أو الاستماع إليها" (113). وتُلِح أيديولوجية "الشعبوية"populism على أنه حيث أن الذوق فئة مستقلة ذاتياً، مفتوحة دوما لانعطافات الفرد، فإنه من غير المجدي بالمطلق إطلاق أحكام جمالية على تفضيلات الآخرين، وأخذا بالاعتبار ان هذا قد يبدو وكأنه خطاب مثالي للدفاع منه عن استمتاع الشخص بدالاس، فلماذا تَبنّاه عدد قليل من كُتّاب الرسائل؟ وجواب آنج هو الإشارة إلى مفردات الأيديولوجية النقدية المحدودة للغاية . فبعد أن يكرر الشخص "ليس هناك اعتباراً للذوق" عدة مرات، تبدأ المناقشة بالظهور مفلسة نوعاً ما. ومقارنة بهذا، فإن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية لها مدى شامل ومتطور من الحجج والنظريات. لهذا فلا عجب أنه حين دعوتهم لتوضيح لماذا هم يحبون دالاس أو لا يحبونه، فإن كاتبي الرسائل يجدون صعوبة في تفادي المسار التقليدي لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية. وعلى أي حال، فبناء على رأي آنج Ang ، هناك طرق للهروب: إنها بالتحديد الطبيعة النظرية للخطاب الذي يقتصر تأثيره على آراء الناس ووعيهم العقلاني، وعلى الخطاب الذي يستعمله الناس عندما يتحدّثون عن الثقافة. وليس من الضروري أن تضع هذه الآراء والتبريرات مسبقاً وصفات *لممارسات* الناس الثقافية(115). وقد يُوَضِّح هذا جزئياً التناقض الذي تَعرَّض له بعض من كتبوا الرسائل: يُواجَهون بكل من "الهيمنة الفكرية الأيديولوجية للثقافة الجماهيرية، والجاذبية العملية "العفوية" للأيديولوجية "الشعبوية" (المرجع نفسه).

والصعوبة في تبني الأيديولوجية الشعبوية للسياسات الراديكالية للثقافة الشعبية هي أنها قد سبق تخصيصها(152 p) من قبل صناعات الثقافة لأغراضها الخاصة في تعظيم أرباحها. ومع ذلك، فإن آنج ، معتمدة على أعمال بورديو Bordieu، تجادل في أن "الشعبوية" لها صلة بـ "الجمالية الشعبية"، والتي يتم فيها استبدال الفئات الأخلاقية لذوق الطبقة المتوسطة ليحل محلها "التأكيد على المصادقة، على الشعبوية، وفوق كل شيء على المتعة (انظر الفصل 10). فالمتعة، بالنسبة لآنج ، هي المصطلح الرئيسي (المفتاح) في سياسات ثقافة نسوية متحولة. يجب أن تنفصل النسوية عن "نمطية أيديولوجية الثقافة الجماهيرية ... [والتي تكون بها] النساء ... مرئيات على أنهن الضحايا السلبية لرسائل خادعة من الميلودراما (السوب اوبرا) ... ومتعتهن ... تم تجاهلها تماماً (118-19). وحتى عند أخذ المتعة بالاعتبار، فإنها موجودة هناك فقط لإدانتها كعائق لهدف [الحركات] النسوية في تحرير النساء. والسؤال الذي تطرحه آنج ، هو:

هل تستطيع المتعة من خلال التماهي مع نساء "نواحات النساء"، أو النساء الماسوشيات عاطفياً من الميلودراما ، "أن يكون للمتعة معنى للنساء اللواتي هن نسبياً مستقلات عن توجهاتهن السياسية؟" (133). وإجابتها هي نعم: فالخيال والسرد (القصة)

> لا تعمل مكان الأبعاد الأخرى للحياة ، ولكن إلى جانبها، (الممارسة الاجتماعية، أوالوعي الأخلاقي أو السياسي). وهي ... مصدر للمتعة لأنها تضع "الواقع" بين قوسين، لأنها تبني حلولاً تخيلية لتناقضات واقعية والتي في بساطتها القصصية، وفي خطوطها القصصية البسيطة خارج التعقيد المضني للعلاقات الاجتماعية الموجودة للهيمنة والخضوع (135).

وبالطبع فإن هذا لا يعني أن تمثيلات المرأة لا أهمية لها. فلا يزال يمكن إدانتها لكونها رجعية في السياسات الثقافية الجارية. ولكن تجربة المتعة معها أمر مختلف تماماً "إنها لا تعني بالضرورة أن نلتزم بأخذ هذه المواقف والحلول في علاقتنا بمن نحبهم وبأصدقائنا، وبعملنا، وبمثلنا السياسية، وهلم جراً" (المرجع نفسه).

> ومن ثم، تعمل القصة والفانتازيا (الخيال) بجعل الحياة في الحاضر قابلة للتمتع بها، على الأقل يمكن عيشها، ولكن هذا لا يستثني بأي معنى النشاط، أو الوعي، السياسي الراديكالي. ولا يتبع ذلك أن نصيرات الحركة النسوية يجب أن لا يثابرن على محاولة إنتاج فانتازيات جديدة والكفاح في سبيل مكان لهن ... وعلى أي حال فهذا لا يعني أنه حيث يتعلق الأمر بالاستهلاك الثقافي، لا يوجد معيار محدد لقياس تقدمية الفانتازيا. قد يكون الشخصي سياسياً ولكن الشخصي والسياسي لا يسيران دوماً يداً بيد (6 -135)

وفي مراجعة عدائية دون مبرر لِـ "مشاهدة دالاس" تتهم دانا بولان Dana Polan (1988) آنج بتبسيط الأسئلة حول مسائل المتعة بعدم إحضارها للمشهد التحليل النفسي. وهي تَدّعي أيضاً أن هجوم آنج على أيديولوجية الثقافة الجماهيرية يعكس ببساطة القيم الضمنية والظاهرة في تقسيم الثقافة الرفيعة/ الثقافة الشعبية. وبدلاً من أن يتخيل مستهلك الثقافة الرفيعة بأنّ"الذوق الرفيع كنوع من التعبير الحر عن ذاتية كاملة هو دائماً في خطر زعزعته بالعادات السوقية"، فإن آنج مُتهَمة بتقديم نصير الثقافة الجماهيرية كفرد حر في خطر كون وصوله المتاح إلى المتعة الفورية عرضة للتخريب بقيم اصطناعية و متنفجة(غرورية) مفروضة من فوق (198). وتَدّعي بولان أن آنج تهاجم "النهج الأثري العتيق والتاريخي(P153) للثقافة الجماهيرية وانها بعيدة كل البعدعن حساسية ما بعد الحداثة الجديدة، وما

زالت تتشبث بدلا من ذلك بالأفكار الأسطورية للثقافة كتراجيديا، الثقافة كمعنى" (202). وفكرة أن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية هي أثرية وتاريخية قد تكون صحيحة في عالم الفانتازيا للنقد الثقافي التحليلي النفسي للأكاديميين الأمريكيين، ولكنها ما زالت على قيد الحياة إلى حد كبير جداً في عالم الوعي/ اللاوعي للثقافة اليومية.

- **قراءة المجلات النسائية Reading women's magazines**

في مقدمة كتاب "داخل المجلات النسائية Inside Women's Magazines، تشرح جانيس وينشيب Janice Winship (1987) كيف انها كانت تجري أبحاثاً على مجلات المرأة منذ عام 1969. وهي تخبرنا أيضاً أنها حوالي نفس الوقت تقريباً بدأت تعتبر نفسها [من أنصار الحركة] النسوية feminist . وهي تعترف أن دمج الأمرين قد أثبت أنه صعب أحياناً، وأنه كان يومئ غالباً بأنه كان عليها بحث "شيء أكثر أهمية من الناحية السياسية". ولكنها تُلِح على أنه يجب دمج الأمرين "وذلك ببساطة لأن "رفض فكرة المجلات النسائية هو أيضاً رفض حياة ملايين النساء اللواتي يقرأنها ويستمتعن بها كل أسبوع. وأكثر من ذلك، فأنا ما زلت استمتع بها، وأجدها مفيدة، وأهرب معها". ولقد عرفت بأنني لست [نصيرة الحركة] النسوية) الوحيدة التي كانت قارئة في حجرة الملابس (المرجع نفسه). فإن هذا لا يعني انها لم تكن (أو أنها لا تزال) ناقدة لمجلات المرأة، ولكن ما هو أمر حاسم، للسياسة الثقافية النسوية هو هذه الديالكيتكية (الجدلية) بين "الجذب والرفض" (المرجع نفسه):

> تساهم الكثير من أزياء الأُنثوية الموجودة في المجلات النسائية في المكانة الثانوية التي ما زلنا نرغب في تحرير أنفسنا منها. وفي نفس الوقت فإن الملابس الأُنثوية هي مصدر متعة ان تكون امرأة - وليس رجلاً - وأنها جزئياً المادة الخام لنظرة نسوية إلى المستقبل ... وهكذا، فإن إحدى القضايا النسوية المهمة التي تستطيع مجلات المرأة إبرازها هي كيف نستولي على أساسنا النسوي لخلق صور جديدة غير مقيدة لنا ومن أجلنا. (xiv-xiii)

إن جزءاً من هدف كتاب "داخل المجلات النسائية *Inside Women's Magazines* " هو بالتالي توضيح جاذبية وصفة (صيغة) المجلة، والنظر نقدياً في محدودياتها وإمكانياتها للتغيير" (8). ومنذ ولادتها في أواخر القرن الثامن عشر، أعطت المجلات النسائية لقرائها المزيج من النصح والترفيه. وبغض النظر عن الأمور السياسية، استمرت المجلات النسائية في العمل كأدلة للبقاء، مزودة قراءها بنصيحة عملية حول كيفية البقاء في ثقافة أبوية. وقد يأخذ هذا شكلَ سياسةٍ نسوية صريحة كما هو على سبيل المثال، حال "الضلع الاحتياطي ، سبير ريب Spare Rib"، وقصص انتصارات المرأة على الشدائد كما هو، على سبيل المثال،

حال "خاص بالمرأة، ويمنز اون Woman's Own". وقد تكون الأمور السياسية مختلفة ولكن الوصفة هي نفس الشيء إلى حد كبير.

وتستهوي المجلات النسائية قراءها بمزيج من التسلية والنصيحة المفيدة. وهذا الاستهواء (المناشدةa ، بحسب وينشيب Winship ، منظم حول سلسلة من "القصص". وهذه قد تكون على سبيلقصصاً بصرية من الإعلانات، أو مواد عن الموضة، أو الطبخ، أو الأسرة، أو المنزل.(154 p) ويمكن أن تكون أيضاً قصصاً فعلية: مثل المسلسلات الرومانسية، وقصص خمس–دقائق، وهناك أيضاً حكايات المشاهير، وتقارير الأحداث في حياة النساء والرجال "العاديين". وكل من هذه تحاول بطريقة مختلفة جذب القارئ إلى داخل عالم المجلة، وفي نهاية الأمر، إلى عالم الاستهلاك. وغالباً ما يؤدي هذا بالنساء إلى "محاصرتهن في تحديد تعريف أنوثتهن الخاصة، بشكل لا فكاك منه، من خلال الاستهلاك" (39). ولكن المتعة لا تعتمد بالكامل على الشراء. وهي تستذكر كيف أنها في تموز (يوليو) القائظ الحرارة الذي كتبت فيه كتاب **"داخل المجلات النسائية"** ودون أية نية لشراء المنتج، حصلت على متعة بصرية هائلة من إعلان مجلة يبين امرأة تغطس في محيط هو امتداد سوريالي لنهاية حوض الحمام من ناحية الصنبور. وكما توضح:

> نحن ندرك ونستمتع بمفردات الأحلام التي تتعامل فيها الإعلانات، ونحن ننخرط في القصص التي تخلقها؛ ولكننا نعرف تماماً أن هذه السلع لا تستنبط القصص الموعودة. ولكن دون أن نزعج أنفسنا بشراء السلعة، فإننا نستطيع الإنغماس على نحو بديلي في الحياة الرغيدة من خلال الصورة وحدها. وهذا تعويض عن التجربة التي ليست، ولن تكون، لديك (56)..

فإعلانات المجلة، كالمجلات نفسها، تعطينا بالتالي الأرض/ التضاريس التي نحلم عليها. وبهذه الطريقة فإنها تولد الرغبة في الاكتفاء (من خلال الاستهلاك). ومن المفارقات أن هذا ممتع جداً لأنه أيضاً يعترف دوماً بوجود مشقات الحياة اليومية.

> إنها لم تكن لتعطي نفس المتعة على أي حال، لو لم يكن متوقعاً من النساء أنهنّ سيؤدين الأعمال المختلفة التي تحيط بالأزياء والجمال، وبالطعام، والأثاث. فهذه المرئيات تعترف بتلك الأعمال في نفس الوقت الذي تُمكّن فيه القارئة تجنب القيام بها. وفي الحياة اليومية، يمكن فقط تحقيق المتعة للمرأة من خلال الإنجاز لهذه المهام؛ وهنا تقدم الصورة بديلاً مؤقتاً، فضلاً عن توفير طرق أو ممرات (يزعم أنها) سهلة وغالباً ممتعة، إلى الإنجاز(56-7).

وتُوَلّد الرغبة لشيء أكثر من الحياة اليومية، ومع هذا فيمكن فقط إنجازها بما يُعتَبر لأكثرية النساء نشاطا يوميا – التسوق. وما يتم بيعه في نهاية المطاف في قصص المجلات النسائية، وفي كلمات التحرير (الافتتاحيات) أو في الإعلانات، والموضة، ومواد أثاث المنزل، والطبخ ومستحضرات التجميل – هو ناجح ولهذا فهو أُنثوية قابلة للاستمتاع بها. اتبعي **هذه** النصيحة العملية أو اشتري **هذا** المنتج، وستكونين حبيبة أفضل، وأُماً أفضل، وزوجة أفضل، وامرأة أفضل. والمشكلة في كل هذا من وجهة نظر نسوية هي أنها دوماً مبنية حول امرأة فردية ميثولوجية (أسطورية)، موضوعة **خارج** تأثير البنيات والقيود الاجتماعية والثقافية القوية.

وغالباً ما يتم الكشف عن التزام "الحل الفردي" بالطريقة التي تسعى فيها المجلات النسائية أيضاً إلى بناء "مشاعيات" قصصية " (67) من النساء. ويمكن رؤية هذا في الإصرار على "نحن" في كلمات التحرير (الافتتاحيات)، ولكنها أيضاً موجودة هناك في تفاعلات القارئ/ المحرر في صفحة الرسائل. وغالباً ما نجد هنا نساء يجعلن معنى من عالم الحياة اليومية من خلال مزيج من التفاؤل والقدرية. وتعرف وينشيب Winship (p 154) هذه التوترات على أنها تعبير عن كون المرأة "مقيدة أيديولوجياً إلى المنطقة الشخصية وفي موقف عجز نسبي حيال الأحداث العامة" (70). ومثل قصص ما يسمى (الانتصار على التراجيديا) فإن رسائل القراء وردود التحرير غالباً ما تكشف عن التزام عميق نحو "الحل الفردي". وكلاهما "يعلّم" نفس الحكاية الرمزية: سيتغلب الجهد الفردي على كل الصعاب. وتُقحَم القارئة كموضوع يبدي إعجابه (انظر مناقشة التوسير Althusser في الفصل الرابع)، وتوضع مشكلاتها الخاصة في السياق، قادرة على الاستمرار. وتعمل القصص القصيرة بنفس الطريقة إلى حد كبير. وما يربط أيضاً هذه "القصص" المختلفة هو أن الانتصارات الإنسانية التي تُفَصِّلها هي عاطفية وليست مادية" (76). وفي نواح كثيرة، فإن هذا "الأمر ضروري للوجود المستمر لمجتمعات المجلة المتخيّلة، لأنه في الانتقال من العاطفي إلى المادي هو المخاطرة بأن تواجه الوجود المسبب للانشقاق، مثل الطبقة، والجنسوية (sexuality) ، والإعاقة، والاثنية، والعرق.

وهكذا، فإن شعور "نحن النساء" الذي تبنيه المجلات هو في الواقع مؤلف من مجموعات ثقافية مختلفة، والفكرة العامة ذاتها لِـ "نحن" و "عالمنا"، على أي حال، تقطع هذه الأقسام لتعطي المظهر الخارجي لوحدة داخل المجلة. وفي الخارج، عندما تغلق القارئة مجلتها، فإنها لا تعود

"صديقة" لاستر رانتزن* Esther Rantzen[10] وأمثالها؛ ولكن في الوقت الذي استمرت المجلة فيه كانت حالماً ممتعاً ومطمئناً (77) .

وقد يبدو هذا حتى أكثر وضوحاً على صفحة المشكلات. فرغم أن المشكلات شخصية، ولهذا فهي تبحث عن حلول شخصية، فإن وينشيب تجادل في أنه "ما لم تحصل النساء على مدخل إلى المعرفة التي تفسر الحيوات الشخصية من الناحية الاجتماعية ... فإن المسؤولية على عاتقك لحل "مشكلتك" قد تبدو مُخيفة أو ... تقود فقط إلى "حلول" محبطة (80). وهي تعطي مثالاً برسالة حول زوج (له ماضٍ جنسي) والذي لا يستطيع نسيان، أو الصفح، عن ماضي زوجته الجنسي. وكما توضح وينشيب ، فإن حلاً شخصياً لهذه المشكلة لا يستطيع البدء في معالجة الموروث الاجتماعي والثقافي للمعايير الازدواجية الجنسية. والتظاهر بعكس ذلك هو تضليل.

تعمل العمات المكروبات (والمجلات) بمثابة 'أصدقاء' للنساء ، فهي تجمع النساء معاً على صفحاتها، ومع ذلك فبعدم توفير المعرفة للسماح للنساء لمعرفة تاريخ حالتهن الاجتماعية المشتركة، للأسف وللمفارقة، فإنها تدخل بين النساء متوقعة منهن، ومشجعتهن على أن يفعلن لوحدهن ما يستطعن فقط القيام به معا" (المرجع نفسه).

وفي منتصف كتاب وينشيب ثلاثة فصول والتي تبحث، كل بدوره، القيم الفردية والعائلية في [مجلة] ومنز اون Woman's Own، وأيديولوجية التحرر الجنسي (المغايرة) في [مجلة] كوزموبوليتان Cosmopolitan، والشؤون السياسية النسوية في [مجلة] سبير ريب Spare Rib. ولدي مساحة لأشير فقط إلى نقطة واحدة حول هذه الفصول الثلاثة. فعند مناقشتها لمراجعات[مجلة] سبير ريب Spare Rib للسينما الشعبية والتلفزيون الشعبي، فإن وينشيب تجيب بتعليقات يتردد صداها عبر الكثير من تحليل "ما بعد النسوية " المعاصرة (والكثير من عملها نوقش في هذا الفصل) عن الثقافة الشعبية :

وهذه المراجعات ... تدعم موقف المراجع وترفع النسوية والنسائيات إلى المرتبة السامقة "للوصول إلى رؤية الضوء"، مع الرفض المترتب على ذلك ليس فقط لسلسلة كاملة من الأحداث

*استر لويز رانتزن Esther Louise Rantzen ، صحافية انجليزية ومذيعة تليفزيونية، ومعروفة بتقديمها مسلسل تلفزيوني للبي بي سي عنوانه هذه هي الحياة.,That's Life! (المترجمان)

الاجتماعية، ولكن أيضاً لكثير من التجارب النسائية القابلة للتمتع(156 p) والمثيرة للاهتمام. وسواء كان ذلك عن قصد أو لا، فإن أنصار الحركات النسائية يضعن أنفسهن منقسمات بوضوح: (نحن) اللواتي يعلمن و يرفضن معظم أشكال الثقافة الشعبية (بما في ذلك المجلات النسائية)، و"هن" اللواتي يبقين في الجهل ويواصلن شراء مجلة ومانز اون Woman's Own أو في مشاهدة دالاس. والمفارقة، على أي حال، هي أن الكثيرات من "نحن" يشعرن مثل "هن": قارئات خزانة ومشاهدات لهذا المهرجان(140).

توصلنا ملاحظات وينشيب إلى السؤال المعقد حول ما بعد النسوية (post-feminism). هل يوحي المصطلح بأن لحظة النسوية قد أتت وانقضت؛ وأنها الآن إحدى حركات الماضي؟ بالتأكيد، أن هناك من قد يرغب في أن يكون الأمر هكذا. ووفقاً لوينشيب ، "إذا كان [المصطلح] يعني أي شيء مفيداً"، فإنه يشير إلى الطريقة التي تكون بها "الحدود بين النسويات وغير النسويات قد أصبحت مشوشة " (149). وهذا سببه إلى حد كبير الطريقة التي تكون بها "مع نجاح النسوية ، بعض الأفكار النسوية لم تعد مشحونة بالمعارضة ولكنها أصبحت جزءاً من الحس السليم لمعظم الناس وليس فقط لأقلية منهم، (المرجع نفسه). وبالطبع فإن هذا لا يعني بأن جميع مطالب النسوية قد تحققت (هي بعيدة عن ذلك) وأن الحركة النسوية الآن قد أصبحت زائدة عن الحاجة. على العكس، "فإنها تقترح أن الحركة النسوية لم يعد لديها إجماع بسيط حول مجموعة مبادئ مُعرّفة ببساطة ... ولكن بدلاً من ذلك مزيج أكثر ثراء، وأكثر تعددية ومتناقضاً، أكثر مما كانت عليه يوماً في سبعينات القرن العشرين (المرجع نفسه).

وفي كتاب "قراءة المجلات النسائية Reading Women's Magazines"، تبدأ جوك هيرمز Jok Hermes (1995) بملاحظة حول الأعمال النسوية السابقة عن المجلات النسائية: "لقد شعرت دوماً بقوة أن النضال النسوي بشكل عام يجب أن يهدف إلى المطالبة بالاحترام. ومن المحتمل أنه لذلك السبب فإنني لم أشعر أبداً براحة مع غالبية الأعمال النسوية التي أجريت عن المجلات النسائية. فمعظم هذه الدراسات أبدت "اهتماماً" وليس "احتراماً" لاولاء اللواتي يقرأن المجلات النسائية (1). وهذا النوع من المقاربات (ما يمكن أن يسمى "النسوية الحديثة"('modernist feminism')، كما تصر، يولد نوعاً من النقد الإعلامي الذي تكون فيه الباحثة النسوية نبياً وطارداً للأرواح الشريرة معاً، (المرجع نفسه). وكما توضح، "نصيرات الحركة النسوية اللواتي يستخدمن خطاب الحداثة يتحدثن نيابة عن الأخريات واللواتي يعتقدن ضمناً أنهن غير قادرات على أن يرين بأنفسهن إلى أي مدى سيء هي هذه النصوص الإعلامية كالمجلات النسائية. إنهن بحاجة إلى تنوير، إنهن يحررن النصوص النسوية الجيدة من أجل ان يتم إنقاذهن من وعيهن الزائف

، وأن يعشن حياة خالية من الأوصاف الكاذبة كما تنشرها المجلات النسائية، حيث قد تجد المرأة السعادة" (المرجع نفسه).

ومقابل هذه الطريقة من التفكير والعمل، فإن هيرمز تدعو إلى ما تسميه "نظرة أكثر مما بعد الحداثة، حيث الاحترام وليس الاهتمام – أو، ولهذه الغاية، الاحتفال celebration وهو مصطلح غالباً ما ينظر إليه على أنه العلامة المميزة لمنظور ما بعد الحداثة – هو الذي سيكون له المكان المركزي" (المرجع نفسه). وهي تدرك " أن القراء من جميع الأنواع (بما في ذلك نحن النقاد) نتمتع بالنصوص في بعض السياقات التي ننتقدها أكثر من سياقات أخرى"(2). ولهذا فإن تركيز دراستها هو "فهم كيف تُقرأ المجلات النسائية مع قبولها تفضيلات [النساء التي أجريت معهن مقابلات] (المرجع نفسه). وعاملة من منظور "موقف ما بعد الحداثة النسوي" فإنها تدعو إلى" الاعتراف أن القارئات هن منتجات للمعنى أكثر من كونهن الساذجات ثقافياً لمؤسسات الإعلام. والاعتراف أيضا بالمعاني المحلية والمحددة التي نعطيها لنصوص الإعلام والهويات المختلفة التي يمكن لأي شخص ان يحملها على معيشة حياتنا متعددة الأوجه في مجتمعات مشبعة بصور ونصوص من وسائل الإعلام التي تشكل المجلات النسائية جزءاً منها" (المرجع نفسه). وبتحديد أكثر، إنها تسعى إلى وضع عملها في منطقة وسط (p 157) بين تركيز على كيفية صنع المعنى من نصوص بعينها (على سبيل المثال: آنج Ang ، 1985، ورادواي Radway ، 1987) وبين تركيز على سياقات استهلاك وسائل الإعلام (على سبيل المثال: غري Gray 1992، مورلي Morley 1986). وبعبارة أخرى، بدلاً من البدء بنص ما وبيان كيف يعتمد الناس عليه ويجعلون له معنى، أو البدء بسياق الاستهلاك وبيان كيف أن هذه تقيد الطرق التي يمكن أن تحدث بها الاعتمادات appropriation وصنع المعاني، فإنها قد حاولت إعادة بناء النوع الأدبي المنتشر أو مجموعة الأنواع الأدبية والتي اسمها المجلات النسائية و [أن توضح] كيف أنها أصبحت ذات مغزى بصورة حصرية من خلال تصورات قرائها" هيرمز Hermes ، 1995: 6). وهي تدعو هذا النهج بـ"تنظير إنتاج المعنى في سياقات الحياة اليومية" (المرجع نفسه). وبالعمل بهذه الطريقة، كان باستطاعتها تجنب نشر تحليل النصوص، مع فكرتها العامة الضمنية لمعنى صحيح قابل للتحديد، أو لمجموعة محدودة من المعاني، والتي قد يقوم القارئ، أو لا يقوم، بتفعيلها. وهي تشرح: "إن وجهة نظري، أن النصوص تكتسب المعنى فقط من التفاعل بين القراء والنصوص، وأن تحليل النص بمفرده ليس كافياً أبداً لإعادة بناء هذه المعاني" (10). ولتمكين هذه الطريقة من العمل فإنها تقدم مفهوم "الذخائر أو الأرصدة repertoires". وهي تشرح هذا المفهوم كما يلي: "الذخائر هي المصادر الثقافية التي يرجع إليها المتكلم أو يشير إليها. وأما أي الذخائر يستعمل، فأمر يعتمد على رأس المال الثقافي للقارئ الفرد" (8). وعلاوة على

ذلك، فإن النصوص ليس لها معانٍ بصورة مباشرة، واستخدام قراء الذخائر المختلفين يجعل النصوص ذات معنى" (40).

وقد أجرت هيرمز Hermes ثمانين مقابلة مع نساء ورجال. وقد أصيبت في البداية بخيبة أمل من حقيقة أن من أجريت معهن المقابلات بدأن مترددات في الحديث عن كيفية صنعهن لمعانٍ من المجلات النسائية التي يقرأنها؛ وعند مناقشة هذه المسألة، فإنهن غالباً ما اقترحن بدلاً عن ذلك، وضد الحس السليم" لمعظم وسائل الإعلام والنظرية الثقافية، أن تعرضاتهن لهذه المجلات بالكاد تكون مجدية على الإطلاق. وبعد خيبة الأمل الأولى، فإن هذه المقابلات دفعت تدريجيا هيرمز إلى التعرف على ما تسميه "زيف الجدوى (المعنى) the fallacy of meaningfulness" (16). وما تقصد هذه العبارة أن توصله هو رفضها لطريقة العمل في وسائل الإعلام والتحليل الثقافي والتي تقوم على وجهة نظر أن المواجهة بين القارئ والنص يجب ان تفهم دوماً وبصورة وحيدة من حيث إنتاج المعنى. وهي تقول "إن هذا الانشغال المسبق بالمعنى قد نتج عن كتلة مؤثرة من العمل التي تُرَكِّزت على المؤيدين (المعجبين) (وأود أن أضيف الثقافات الفرعية للشباب) بدلاً من التركيز على الممارسات الاستهلاكية للناس العاديين؛ وعلاوة على ذلك، فإنها نتجت من فشل ذريع لوضع الاستهلاك في روتين الحياة اليومية. ومقابل تأثير هذه الكتلة من العمل، فإنها تحاول أن تبرهن على منظور نقدي يكون فيه "حلول تقارير القراءعن حياتهم اليومية مكان نص وسائل الإعلام" (148). وكما توضح "لفهم وتنظير الاستخدام اليومي لوسائل الإعلام، فإن وجهة نظر أكثر تعقيداً لإنتاج المعنى مطلوبة أكثر من وجهة نظر لا تعترف بالمستويات المختلفة للاستثمار السيكولوجي أو الالتزام والانعكاس العاطفيين (16).

ومن خلال تحليل تفصيلي ونقدي للثيمات (الأفكار) المتكرر ورودها والمسائل المتكررة التي ظهرت في مادة المقابلات التي جمعتها، تحاول هيرمز إعادة بناء "الذخائر المستخدمة من قبل من أجرت معهن المقابلات في استهلاكهن للمجلات النسائية وقد حددت أربعاً من هذه الذخائر: "المخزونة أو الموضوعة بسهولة"، و "الاسترخاء"، و "المعرفة العملية"، و "التعليم العاطفي والمعرفة ذات الصلة" (13). وأولى هذه الذخائر، وربما الأكثر بساطة ومباشرة للفهم، تعرّف المجلات النسائية كنوع أدبي(p 158) يقدم القليل من المطالب من قرائه. وهو نوع يسهل التقاطه كما يسهل التخلي عنه، وبسبب ذلك فإنه يمكن استيعابه بسهولة في روتين الحياة اليومية.

والذخيرة الثانية "وهي بوضوح تتعلق بالذخيرة الأولى، وربما هي متوقعة كما هي الأولى، تعرّف المجلات النسائية كشكل من أشكال الاسترخاء". ولكن، كما تبين هيرمز فإن الاسترخاء (مثل "الهروبية" التي

بحثناها سابقاً في هذا الفصل)، يجب أن لا تفهم على أنها بريئة أو تعبير بديهي – إنها، وكما تقول هي (معبأة أيديولوجياً) (36). فمن ناحية، يمكن استخدام هذا المصطلح ببساطة كوصف صحيح لنشاط معين، ومن ناحية أخرى، يمكن استخدامه كآلية حاجزة للدفاع ضد الاقتحام الشخصي. وأخذاً بالاعتبار المكانة الثقافية المتدنية للمجلات النسائية، كما تذكرنا هيرمز ، فإن استخدام المصطلح "الاسترخاء" كوسيلة لصد المزيد من الدخول في عالم خاص قد يكون مفهوماً. وبعبارة أخرى، إنني أقرأ هذه المجلة لأشير للآخرين بأنني غير متاح حالياً لأقوم بأعمال أخرى.

والذخيرة الثالثة، ذخيرة "المعرفة العملية"، قد تتراوح من إشارات أو نصائح حول الطبخ إلى مراجعة فيلم أو كتاب. ولكن رسوها الآمن الظاهري في التطبيق العملي قد يكون خادعاً. فذخيرة المعرفة العملية قد توفر أكثر بكثير من نصائح عملية لكيف تصبحين ماهرة في صنع المأكولات الهندية، أو أن تعرفي من ناحية ثقافية أي الأفلام يستحق ذهابك إلى السينما لتشاهديه. فالقارئات يمكن أن يستخدمن هذه النصائح العملية، كما تَدّعي هيرمز ، لتحقيق فانتازيا (تخيلات) "ذات مثالية .. [والتي] هي عملية وذات منحى لحل المشكلات، وكشخص يستطيع اتخاذ قرارات، وكمستهلك متحرر، ولكن فوق كل ذلك، فإنها شخص في موقع السيطرة" (39).

والذخيرة الأخيرة، ذخيرة "التعلم العاطفي والمعرفة ذات الصلة"هي أيضا حول التعلم، ولكن بدلا من أن تكون حول مجموعة من النصائح العملية، فإنها تكون التعلم من خلال التعرف إلى الذات، ونمط الحياة الشخصية للذات، والمشكلات المتوقعة للذات، وذلك من خلال مشكلات الآخرين كما هي معروضة على صفحات قصص المجلات وموادها. وكما أَخبرتْ إحدى من أجريت معهن المقابلات هيرمز ، هي تحب قراءة "قطع قصيرة عن الناس الذين لديهم مشكلات معينة ... [و] كيف يمكن حل هذه المشكلات" (41). أو كما أخبرتها واحدة أخرى ممن قابلتهن، "أُحبّ أن أقرأ عن كيفية تعامل الناس مع الأمور" (42). وفي إشارة محددة إلى صفحات المشكلات، أَبدتْ إحدى من أُجريت معهن المقابلات ملاحظة "يمكن التعلم كثيراً من مشكلات الناس الآخرين ... والنصائح التي تقدمها [المجلة] (43). وكما هو الحال في ذخيرة المعرفة العملية، فإن ذخيرة التعلم العاطفي وذا الصلة قد تنطوي على إنتاج ذاتٍ مثالية، ذاتٍ مستعدة لكل المخاطر العاطفية المحتملة والأزمات الإنسانية ، والتي قد يكون من الضروري مجابهتها في الممارسة الاجتماعية للحياة اليومية. وكما توضح هيرمز ، "كلاً من ذخيرة المعرفة العملية وذخيرة المعرفة ذات الصلة قد تساعد القراء (مؤقتاً وتخيلياً)على اكتساب الشعور بالهوية والثقة، وفي أن تكون مسيطراً أو شاعراً بالسلام مع

الحياة، وهذا يدوم طالما أنهن [القارئات] يقرأن ويتبدد سريعاً مع وضع المجلة جانباً[على خلاف النصائح العملية] " (48).

وأصالة هيرمز هي أنها انفصلت بشكل حاسم عن نهج للتحليل الثقافي كان الباحث يلح فيه على ضرورة إنشاء معنى قائماً بذاته للنص أو النصوص في البدء، ثم كيف أن الجمهور قد قرأ، أو لا يقرأ النص، كي يصنع هذا المعنى. ومقابل هذه الطريقة من العمل، كما هي تلاحظ، "فإن الذخائر التي يستعملها القراء تعطي معنى للأنواع الأدبية للمجلات النسائية بطريقة، والتي هي إلى مدى متميزة جداً، مستقلة عن نص المجلات النسائية. فالقراء يبنون نصوصاً جديدة في شكل(159 p) فانتازيات ذوات متخيلة "جديدة".وهذا يقود إلى استنتاج أن دراسة النوع الأدبي يمكن أن تعتمد كلياً على كيف أن المجلة النسائية قد قُرئت، وأنه ليس من الضروري أن تخاطب البنية (السردية) لمحتوى النص نفسه على الإطلاق" (146).
ومقابل الاعتبارات الاحتفالية للمرأة والاستهلاك، فإن بحث هيرمز لدور الذخائر يجعلها مترددة في أن ترى في ممارسة المرأة لقراءة المجلات شكلا غير إشكالي من التمكين. وبدلاً من ذلك، كما تناقش، فإن علينا أن نفكر في استهلاك المجلات النسائية على أنها فقط تعطي لحظات مؤقتة من التمكين"(51).

- **دراسات الرجال والذكوريات Men's studies and masculinities**

لقد جلبت الحركات النسوية (Feminism) إلى حيز الوجود كثيراً من الأشياء، ولكن واحدة أنكرتها أو تبرأت منها بعض النسويات هي دراسات الرجال men's studies. وعلى الرغم من قلق بيتر شوينجر Peter Schwenger من أن الرجل "إذا فكر حول الرجولية/ الذكورية فإنه يصبح بنفسه أقل ذكورية ... فإن الرجل الحقيقي يفكر بأمور عملية لا بأمور تجريدية وبالتأكيد أنه لا يديم التفكير قلقاً وهماً حول نفسه أو طبيعة جنسيويته" (مقتبس في شوالتر quoted in Showalter, 1990: 7)، وكثير من الرجال قد فكروا، وتحدثوا، وكتبوا عن الذكورية. وكما يكتب انتوني ايسثوب Antony Easthope (1986) في "ما الذي يجب أن يفعله الرجل، What a Man's Gotta do" "لقد حان الوقت لأن يجرب الحديث عن الذكورية، عن ما هي، وكيف تعمل" (1). وتركيز ايسثوب هو على ما يسميه الذكورية المهيمنة (أسطورة الذكورية الغيرية heterosexual كشيء أساسي وبديهي والذي هو قوي، وبارع، ورابط الجاش ، وعارف، ودائماً مسيطر، الخ). وهو يبدأ من الافتراض ، أن الذكورية هي بنية ثقافية، أي أنها ليست "طبيعية"، أو "عادية"، أو "عالمية". وهو يجادل في أن الذكورية المهيمنة تعمل كمعيار للجنس [الذكوري]، وأنه مقابل هذا المعيار فإن الأنماط الأخرى المختلفة للذكوريات المعاشة (بما في ذلك الذكورية المثلية) مدعوة لأن تقيس نفسها.

وكجزء من هذه المحاججة فإنه يحلل الطريقة التي تم تقديم الذكورية فيها في طائفة من النصوص الثقافية الشعبية: أغاني البوب، والقصص الشعبية، والأفلام، والتلفزيون، والجرائد، ويخلص إلى:

من الواضح أن الرجال لا يعيشون بشكل سلبي على أسطورة الذكر المفروضة من قبل قصص هوصور الثقافة المهيمنة. ولكنهم لا يستطيعون أيضا أن يعيشوا تماما خارج الأسطورة، لأنها تسود الثقافة. فقوتها القسرية نشطة في كل مكان – ليس فقط على الشاشات، وعلى لوحات الإعلانات وعلى الورق، ولكن داخل رؤوسنا" (167).

ومن منظور مشابه فإن دراسة شون نيكسون Sean Nexon (1996) لذكورية "الرجل الجديد new man" تستكشفها كـ (نظام تمثيل، مركزة على أربعة مواقع رئيسة للتوزيع الثقافي: إعلانات التلفزيون، وإعلانات الصحف، ومحلات ملابس الرجال، والمجلات الشعبية الموجهة للرجال (4).

على الرغم من أنه من الصحيح أن النسويات قد شجعن دائما الرجال على دراسة ذكوريتهم، فإن الكثيرات من النسويات أقل إعجاباً بدراسات الرجل، مثل جويس كنان Joyce Canaan وكريستين غريفين Christine Griffen (1990) اللتين أوضحتا:

(p 160) في حين أن تفهمات النسويات للأبوية ستكون دون أي شكل أكثر وسعاً إذا استطعنا الوصول إلى تفهمات الرجال لكيفية بنائهم وتحويلهم لهذا النظام السائد من العلاقات، فإننا نخشى مع ذلك أن مثل هذا البحث قد يشوه، أو يقلل، أو ينكر تجارب النساء مع الرجال ومع الذكورية. ولهذا، فينبغي على النسويات أن يكن أكثر إلحاحا على إجراء بحوث حول الرجال والذكورية في الوقت الذي بدأ فيه عدد متزايد من الرجال بإجراء بحوث "مقارنة" .(8-207).

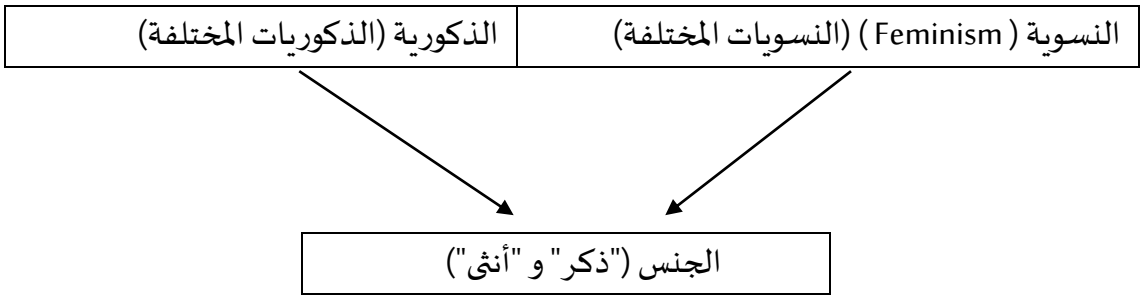
- **نظرية الشاذ / الغريب Queer theory**

تقدم نظرية الشاذ/ الغريب كما يوضح بول بيرستون Paul Burston وكولين ريتشاردسون Colin Richardson (1995) فرعاً من المعرفة لاستكشاف العلاقات بين النساء المثليات، والرجال المثليين وبين الثقافة التي تحيط بهم و(إلى حد بعيد) تستمر في البحث عن استبعادنا" (1). وعلاوة على ذلك، "بتحويل التركيز بعيداً عن مسألة ماذا يعني أن تكوني مثلية أو أن تكون مثلياً في إطار الثقافة، وإلى الأداءات المختلفة للغيرية الجنسية التي خلقتها الثقافة، فإن نظرية الشاذ /الغريب تسعى إلى وضع الشذوذ/ الغرابة Queerness في المكان الذي كان يظن في السابق أنه على وجه الدقة للمستقيمين (العاديين) (المرجع

نفسه). وبهذه الطريقة كما يجادلان، فإن نظرية الشاذ / الغريب ليست (عن) المثليات والمثليين أكثر مما هي دراسات المرأة "عن" المرأة. وفي الواقع أن جزءاً من مشروع الشاذ / الغريب هو لمهاجمة ... "طبيعة الجنسانية (الجندر gender) بالتحديد، وبالتالي، أو بالتبعية، القصص التي تدعم الغيرية الجنسية القسرية" (المرجع نفسه).

ولبحث الطبيعة المفترضة للجنسانية (للجندر) والقصص الايديويولوجية الداعمة للغيرية الجنسية القسرية، ليس هناك من مكان أفضل للبدء منه أكثر من واحد من النصوص المؤسسة لنظرية الشاذ / الغريب : كتاب جوديث بتلر Judith Butler(1999) ذو التأثير الكبير "متاعب الجنسانية(الجندر) Gender Trouble. وتبدأ بتلر Butler بسيمون دو بوافوار Simone de Beauvoir (1984) في ملاحظتها أن الشخص لا يولد امرأة، بل إنه يصبح واحدة (12). ويؤسس تمييز دو بوفوار de Beauvoir فرقاً تحليلياً واسعاً بين الجنس البيولوجي biological sex (الطبيعة) و الجنسانية (الجندر gender) (الثقافة)، مشيرة إلى أنه في حين أن الجنس البيولوجي مستقر، فإنه سيكون دوماً هناك "صيغ" من الأُنثوية والذكورية مختلفة ومتنافسة (متغير تاريخي واجتماعي) (انظر الشكل 7.1).

الشكل 7.1 نظام الجنسانية(الجندر gender) الثنائي



ورغم أن لمجادلة دو بوفوار ميزة رؤية الجنسانية على أنها شيء مصنوع في الثقافة – "المعاني الثقافية التي يفترضها الجسد المجنّس" (بتلر Butler، 1999: 10) – وليس شيئاً ثابتاً من الطبيعة، فإن المشكلة مع هذا النموذج من الجنس/ الجنسانية بحسب بتلر ، هو أنه يعمل مع افتراض أن هناك فقط جنسين بيولوجيين ("ذكر" و "أنثى")، واللذان حددتهما الطبيعة، وهما بدورهما(161 p) يولّدان نظام الجنسانية الثلاثي ويضمنانه. وهي تجادل، في مقابل هذا الموقف، بأن البيولوجيا في ذاتها هي دائماً مجنسنة (مجندرة) ثقافياً إلى "ذكر" و "أنثى"، وعلى هذا النحو، تضمن بالفعل صيغة محددة من الأنثى والذكر. ولهذا، فإن

التمييز بين الجنس و الجنسانيةليس تمييزاً بين الطبيعة والثقافة: "فئة "الجنس"، هي في حد ذاتها فئة مجنسنة "مجندرة"، ومستثمرة سياسياً بالكامل، ومطبّعة ولكنها ليست طبيعية" (143). وبكلمات أخرى، ليس هناك "حقيقة" بيولوجية في قلب الجنسانية، فالجنس و الجنسانيةهما فئتان ثقافيتان.

وعلاوة على ذلك، فإنه ليس فقط "أن الجنسانيةليست هي للثقافة كما هو الجنس للطبيعة؛ فالجنسانية هي أيضاً الوسائل الخطابية/ الثقافية التي يتم بها إنتاج "الطبيعة المجنّسة" أو الجنس الطبيعي" ويؤسس على أنه ما قبل الخطاب"، السابق للثقافة، سطح محايد سياسياً تعمل عليه الثقافة ... [وبهذه] الطريقة فإن الاستقرار الداخلي والإطار الثنائي للجنس يتم تأمينهما على نحو فعال ... وذلك بإلقاء ثنائية الجنس في مجال ما قبل الخطاب "، (11). وكما توضح بتلر، "ليس هناك من سبب لتقسيم الأجساد البشرية إلى جنسي الذكر والأنثى، باستثناء أن مثل هذا التقسيم يناسب الحاجات الاقتصادية للجنسية الغيرية ، يضفي لمعاناً طبيعياً على مؤسساته الجنسية الغيرية (143). ولهذا، كما هي تؤكد، الشخص لا يولد امرأة، الشخص يصبح واحدة، بل أكثر من ذلك، الشخص لا يولد أنثى، الشخص يصبح أنثى؛ بل وبراديكالية أكثر، الشخص بإمكانه ان يختار، ان يصبح لا أنثى ولا ذكراً، لا امرأة ولا رجلا" (33).

وبحسب حجج بتلر، فان الجنسانية ليس التعبير عن الجنس البيولوجي، انها مبنيّة بصورة أدائية في الثقافة. وبهذه الطريقة " الجنسانية هي التنميق المتكرر للجسد، مجموعة من أفعال متكررة داخل إطار تنظيمي صارم للغاية تحجّر على مر الزمن لينتج مظهر الجوهر، لنوع طبيعي من الوجود" (43-44). وبعبارة أخرى فالهويات الجنسانية تتألف من تراكمات ما هو في الخارج (أي، في "الثقافة") مع الاعتقاد أنها تعبير عما هو في الداخل (أي، في الطبيعة"). وكنتيجة "يصبح الأشخاص" قابلين للفهم أو الإدراك فقط من خلال جنسانيتهم (تجندرهم) بالاتساق مع المعايير المعترف بها للإدراك العقلي" (22). "الأنوثة والذكورة ليستا تعبيرات عن "الطبيعة"، إنهما "أداء ثقافي تتشكل فيه "طبيعتهما" من خلال أفعال أدائية مقيدة خطابياً ... والتي تخلق الأثر الطبيعي، والأصلي، والحتمي .(xxviii-xxix)

ونظرية بتلر عن الأدائية performativity هي تطوير لنظرية جى. ال. اوستن J. L. Austin (1962) عن لغة الأداء. تقسم اوستن اللغة إلى نمطين: ثابتة constative وأدائية performative. واللغة الثابتة هي لغة وصفية. "السماء زرقاء"، هذا مثال من قول ثابت أو مستمر. واللغة الأدائية، من ناحية أخرى، ليست مجرد وصف لما هو موجود بالفعل، ولكنها تأتي بشيء إلى الوجود. "أنا الآن أعلنكما زوجاً وزوجة"، هي مثال واضح، انها لا تصف شيئاً، انها تحضره إلى الوجود؛ أي إنها عندما تقال الكلمات من قبل شخص مناسب فإنها تحوّل شخصين أعزبين إلى ثنائي متزوج. وتجادل بتلر بأن الجنسانية تعمل إلى حد كبير بنفس

الطريقة كاللغة الأدائية.

وكما توضح: "ليس هناك هوية (شخصية) خلف تعبيرات الجنسانية ، وتلك الهوية تتشكل أدائياً بنفس "التعبيرات" التي قيل إنها نتائجها (بتلر ، 1999: 33). وأحد أوائل فنون القول الأدائي التي نواجهها جميعنا هي إعلان "انها بنت" أو أنه ولد". وكل إعلان يأتي مع قواعد وتعليمات والتي يتوقع منا أن نتبعها ونطيعها: "أيها الأولاد الصغار افعلوا هذا، وأيتها البنات الصغيرات لا تفعلن هذا"، الخ. الخطابات المختلفة، بما فيها تلك التي من الوالدين، والمؤسسات التربوية، ووسائل الإعلام، ستجمع جميعها لضمان التزامنا مع (P 162) الأدائية كطقس ثقافي، كتكرار للمعايير الثقافية (بتلر 29 :2000) .وبهذه الطريقة، فإن أداء الجنسانية يخلق وهماً لوجود حقيقي مسبق – نفس مجنسنة (مجندرة) جوهرية - ويعرب عن أثر الطقس الأدائي للجنسانيةانبثاق عواقب عرضية لذلك الوجود (المادة) المسبق (المرجع نفسه). ويجب أن لا يخلط مفهوم بتلر للأدائية مع فكرة الأداء المفهومة كشكل من أشكال التمثيل – اللعب، حيث تبقى هوية أكثر جوهرية وسليمة تحت المسرحياتية للهوية المعروضة. وأدائية الجنسانية ليست ممارسة طوعية، فهي عملية استمرت من تكرار انضباطي تقريباً: "لا يمكن تنظير أدائية الجنسانية بعيداً عن الممارسة القسرية والمكررة للأنظمة الجنسية المنظمة ... وهي بأي طريقة لا تفترض مسبقاً موضوعاً مختاراً (بتلر utler، 1993: 15). وتقدم سارة إي. تشن Sarah E. Chinn (1997) موجزاً ممتازاً للعملية:

> في حين أننا قد نسلم أن الجنسانية(الجندر gender) قسرية، إلا انها مألوفة، إنها أنفسنا. وآثار تطبيع الجنسانية(الجندر تعني أن الجنسانية ان تشعر طبيعياً – حتى فهم أنها أدائية، وأن الذاتيات نفسها مبنية من خلال أدائها، لا تجعلها تشعر أنها أقل جوهرية. إن هوياتنا (شخصياتنا) تعتمد على الأداء الناجح لجنسانيتنا (لجندرنا) ، وهناك ترسانة كاملة من الكتب، والأفلام، والتلفزيون، والإعلانات، وأوامر الوالدين، ومراقبة الأقران للتأكد من أن هذه الأداءات هي (مثالياً) لا واعية وناجحة (306-7).

وتختار بتلر (1999) "الدراج drag[*]" كنموذج للشرح ليس، كما يعتقد بعض النقاد على ما يبدو، بسبب أنها تعتقد أنه "مثال على تدمير [الجنسانية] (xxii)، ولكن لأنه يضع في قالب درامي الايماءات الدالة التي تتأسس من خلالها الجنسانية نفسها (xviii). فالدراج يكشف (يعرض) الوحدة المفترضة والواضحة والتماسك السردي (القصصي) للأداء الجنسي غير المعياري للجنسانية. وكما تشرح بتلر "في

(*) الدراج **drag** (السحب): تعبير عن أي ملابس تحمل أهمية رمزية، ولكنها عادة تشير إلى الملابس الخاصة بأحد الجنسين عندما يلبسها شخص من الجنس الآخر. وعادة تشير **drag** إلى اللبس كأنثى، و **drab** إلى اللبس كذكر.(المترجمان

الجنسانيةالمتشبه (المقلد)، فإن الدراج drag يكشف ضمنياً البنية التشبهية للجنسانية نفسها – إضافة إلى احتماليـة حدوثـه (175). وبالنسـبة لهـا، فـإن الـدراج drag لـيس مجـرد نسـخ هويـة جنسـانيةأصـلية وطبيعية، إنه تقليد أسطورة الحقيقة نفسها" (176) وكما توضح:

إذا كانت خصائص الجنسانية... ليست تعبيرية ولكن أدائية، فعندها وبشكل مؤثر تشكل هذه الخصـائص الهويـة التي يقـال إنهـا تعبـر عنهـا أو تكشـفها. التمييـز بـين التعبيـر والادائيـة performativeness أمر بالغ الأهمية. فإذا كانت سمات وأفعال الجنسانية، و الطرق المختلفة التي يظهـر فيهـا الجسـم أو ينـتج معانيـه الثقافيـة، تكـون أدائيـة وعنـدها لا يكـون هنـاك هويـة سـابقة الوجود والتي بها يمكن قياس الفعل أو الحقيقية، ولن يكون هناك، أفعال جنسانية صحيحة أو خاطئة، حقيقية أو مشوهة، وافتراض هوية جنسانيةحقيقية يمكن أن تظهر كقصة تنظيمية. وكون أن حقيقة الجنسانية قد خُلقت من خلال أداءات اجتماعية مستدامة يعني أن المفهوم بعينـه هـو لجـنس أساسـي وأن ذكـورة أو أنوثـة حقيقيـة أو ملتزمـة هي مشـكلة أيضـا كجـزء مـن الإستراتيجية التي تهم الطباع الأدائية للجنسانية، والإمكانات الأدائية لتكاثر تكوينات الجنسانية خارج الأطر للهيمنة الذكورية والغيرية الجنسية الإجبارية) (180)[36].

(163 p) وتعطي بتلر (2009) كمثال غناء أريثا فرانكلين Aretha Franklin بـ "أنت تجعلني أشعر كامرأة طبيعية you make me feel like a natural woman"[37]:

يبدو في البداية أنها تشير إلى أن بعض الإمكانات الطبيعية لجنسها البيولوجي تتحقق بمشاركتها في الموقف الثقافي لـ "المرأة" كموضوع للاعتراف/ الغيري الجنسي. وهكذا فإن شيئا من "جنسها" معبر عنه بـجنسانيتها والذي هو بالتالي معروف ومكرّس داخل المشهد غيري الجنس (heterosexual scene). لا يوجـد هنـاك كسـر، ولا انقطـاع بـين "الجـنس" كحقيقـة وجـوهر بيولـوجي، أو بـين الجنسـانية(gender) والجنسـوية (sexuality) . وعلى الـرغم مـن أن أريثـا Aretha تبـدو سـعيدة جـداً بـأن طبيعتهـا قـد تأكـدت، فإنهـا تبـدو أيضـا مدركـة تمامـاً وبشـكل متنـاقض ظاهريـا أن ذلـك التأكيد ليس مضموناً على الإطلاق، وأن تأثير الطبيعية يتحقق فقط كنتيجة لتلك اللحظة من الاعتراف غيري الجنس heterosexual . وبعد كل شيء، فإن أريثا تعني، أنت تجعلني أشعر كامرأة طبيعية، مما يوحي بأن هذا نوع من الإبدال المجازي، فعل من الزيف/ الدجل، نوع من التسامي والاشـتراك اللحظي في وهـم وجـودي أنتجتـه العمليـة الدنيويـة مـن الـدراج غيري الجـنس heterosexual drag (2009: 235).

وكما تصر بتلر (1999)، لو أن "حقيقة الجنسانية قد تم إنشاؤها من خلال أداء اجتماعي مستدام" (180)، فربما كان أحد المسارح الرئيسة لإنشائها هو الاستهلاك. وقد لاحظ مايكل وارنر Michael Warner (1993) وجود صلة بين ثقافة المثلية [الجنسية] وأنماط محددة من الاستهلاك. وهو يحاول أن يثبت أن مثل هذه العلاقة تتطلب إعادة التفكير في الاقتصاد السياسي للثقافة (انظر الفصل العاشر). وكما يوضح، هناك:

> الارتباط الوثيق بين ثقافة المستهلك والمساحات الأكثر وضوحاً لثقافة مثليي الجنس: الحانات (البارات)، المراقص (الديسكو)، الإعلان، الأزياء (الموضة)، هويات العلامات التجارية، مخيمات الثقافة الجماهيرية، الاختلاط. وثقافة مثليي الجنس في هذا الوضع الأكثر وضوحاً هو أي شيء إلا أنه خارجي للرأسمالية المتقدمة، وعلى وجه الدقة لتلك الميزات للرأسمالية المتقدمة التي يتوق الكثيرون ممن هم على اليسار إلى التنصل منها. والرجال مثليو الجنس من مرحلة ما بعد ستونوول Post-Stonewall رائحتهم قوية – من السلعة. ونحن نزعنا رائحة الرأسمالية في نزوة، ولهذا فإننا نطالب بنظرية ذات نظرة ديالكتيكية (جدلية) للرأسمالية أكثر مما تخيل الكثير من الناس (xxxi).

وبطريقة مماثلة، فإن كوري كى. كريكمور Corey K. Creekmur والكسندر دوتي Alexander Doty(1995) يشيران إلى أن الشخصية التي نسميها مثلية الجنس نشأت جنباً إلى جنب مع "ثقافة المستهلك الرأسمالي" (1). وهما يلفتان الانتباه إلى العلاقة الخاصة التي تكون لمثليي الجنس والمثليات بالثقافة الشعبية: "سواء كبديل أو نتيجة تفاوض، إن لم يكن تدميرياً بالكامل تلقي منتجات ورسائل الثقافة الشعبية، [مستغربين] كيف أتيح لهم الدخول إلى الثقافة السائدة دون إنكار هوياتهم المعارضة أو خسارتها، كيف يمكنهم ان يشاركوا دون الذوبان الضروري، كيف يمكنهم استخلاص المتعة من، وصنع معنى ايجابي من، التجارب والمصنوعات اليدوية، التي قيل لهم أنها لا توفر مسرات ومعانٍ للشاذين" (1-2) وبعبارة أخرى، فإن القضية المركزية هي كيف تكون "خارجاً في الثقافة": كيف تحتل مكانا في الثقافة الجماهرية، ومع ذلك تحافظ على منظور لها لا يقبل تعريفاتها، وصورها، وشروط تحليلها الخائفة من الأحادية وثنائية التمركز" (2)[48].

(p 164) يجادل الكسندر دوتي Alexander Doty (1995) في أن "الشذوذ" (الغرابة) كممارسة استقبال (تلقي) ثقافية جماهيرية ... هي مشتركة بين جميع أنواع الناس بدرجات متفاوتة من الاتساق والزخم. وكما يوضح، لا تقتصر قراءة الشذوذ على المثليين والمثليات، فغيريو الجنس، والناس الذين يعرفون على أنهم

مستقيمون، قد يتعرضون لتجربة لحظات شذوذ" (المرجع نفسه). ومصطلح "شاذ queer" يستخدمه دوتي "للتعبير عن مساحة مرنة للدلالة على جميع أشكال الإنتاج والاستقبال الثقافي لغير -non"ضد anti، مضاد contra" المستقيمين. وعلى هذا النحو "هذه المساحة المرنة" تعترف بإمكانية أن مختلف مواقع الشذوذ وتقلباتها قد يتم إشغالها كلما أنتج أي **شخص** ثقافة أو استجاب لها" (73). و"مساحة الشذوذ" التي حددها دوتي هي، كما يوضح، أفضل ما يفكر بها على أنها "ضد الاستقامة أكثر من أنها مساحة مناهضة للاستقامة بشكل محدد" (83):

> مواقف الشذوذ، وقراءات الشذوذ، ومسرات الشذوذ، هي جزء من فضاء استقبال تقف في وقت متزامن إلى جانب، وداخل، ذاك الذي أنشأته مواقف المستقيمين وغيريي الجنس ... وما يفعله الاستقبال الشاذ غالباً، هو الوقوف خارج الفئات الواضحة نسبياً، والوجودانية للهوية الجنسية التي يعمل تحتها معظم الناس. قد تحددين نفسك كامرأة مثلية الجنس أو مستقيمة، ومع ذلك قد تتعرضين لتجربة شذوذ شهوة المثلي الجنس لأفلام الأصدقاء الذكور مثل ريد ريفر Red River وبوتش كاسيدي وصن دانس كيد Butch Cassidy and the Sundance Kid؛ أو ربما كرجل مثلي تفانيك الواضح [لأفلام مثل] لافيرن وشيرلي Lavern and Shirley أو كيت وآلي Kate and Allie، أو الجولدن غيرلز The Golden Girls مما ليس له علاقة مع المعرَّفين كمستقيمين، أو جنسانية عابرة ، أكثر مما له مع ربط علاقة الحب بين الناس. إن قراءة الشذوذ ليست قراءة بديلة، أو سوء قراءة بالتمني أو النية، أو قراءة "قراءات كثيرة في الأشياء". إنها تنتج من الاعتراف والتطوير للمجموعة المعقدة من الشذوذ الذي هو موجود في نصوص الثقافة الشعبية وجماهيرها باستمرار .(4-83).

- Storey, John (ed.), Cultural *Theory and Popular Culture: A Reader, 4th* edition, Harlow: Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey). The website has links to other useful sites and electronic resources.
- Ang, Ien, *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences fol a Pus .rrLod err* World, London:
- Routledge, 1995. An excellent collection of essays from one of the leading intellectuals in the field.
- Barrett, Michele, *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis,* London: Verso, 1980. The book is of general interest to the student of popular cul-
- ture in its attempt to synthesize Marxist and feminist modes of analysis;- of partcular interest is Chapter 3, 'Ideology and the cultural production of gender'.
- Brunt, Rosalind and Caroline Rowan (eds), *Feminism, Culture and* Politics, London: Lawrence & Wishart, 1982. A collection of essays illustrative of feminist modes of analysis. See especially: Michele Barrett, 'Feminism and the definition of cultural politics'.
- Burston, Paul and Colin Richardson (eds), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture, London:* Routledge, 1995. An interesting collection of essays looking at popular culture from the perspective(s) of queer theory.
- Creekmur, Corey R. and Alexander Doty (eds), out *in Culture: Gay, Lesbian, and QLeer Essays on Popular Culture,* London: Cassell, 1995. An excellent collection of essays on contemporary popular culture from an antihomophobic and antiheterocentrist perspective.
- Easthope, Antony, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture,* London: Paladin, 1986. A useful and entertaining account of the ways in which masculinity is represented in contemporary popular culture.
- Franklin, Sarah, Celia Lury and Jackie Stacy (eds), *off Centre: Feminism and Cultural Studies,* London: HarperCollins, 1991. An excellent collection of feminist work in cultural studies.
- *Geraghty, Christine, Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps,*

Cambridge: Polity Press, 1991. A comprehensive introduction to feminist analysis of soap operas.

- Jeffords, Susan, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989. The book explores representations of masculinity across a range of popular texts to argue that following the crisis of defeat in Vietnam strenuous attempts have been made to remasculinize American culture.
- Macdonald, *Myra, Representing Women: Myths of Femininity in Popular Media,* London: Edward Arnold, 1995. An excellent introduction to the way women are talked about
- and constructed visually across a range of popular media.
- McRobbie, Angela, *Feminism and Youth Culture,* London: Macmillan, 1991. A selection
- from the work of one of the leading figures in feminist analysis of popular culture.

Pribram, Deidre E. (ed.), *Female Spectators: Looking at Film and Television,* London:

- Verso, 1988. A useful collection of essays looking at different aspects of filmic and
- televisual popular culture.
- Thornham, Sue, *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory,* London: Edward Arnold, 1997. An excellent introduction to the contribution of feminism to the study of film.

الفصل الثامن : "العرق"، والعنصرية، والتمثيل

8. Race, racism and representation.

سننظر في هذا الفصل في مفهوم "العرق race" والتطور التاريخي للعنصرية في انجلترا. وبعدها سنستكشف نظاماً مَعَيّناً من التمثيل العنصري، وهو تحليل ادوارد سعيد Edward Said للاستشراق Orientalism. وسوف نستخدم رواية هوليوود Hollywood لحرب أمريكا في فيتنام، وتأثيرها المحتمل على التجنيد لحرب الخليج الأولى كمثال على الاستشراق في الثقافة الشعبية. وسوف يُختتم الفصل بمناقشة وجيزة للدراسات الثقافية ومناهضة العنصرية.

- **"العرق" والعنصرية "Race" and racism**

أول ما يجب الإصرار عليه عند بحث "العرق race" هو أن هناك جنساً إنسانياً واحداً فقط. وعلم الأحياء الإنساني لا يقسم الناس إلى "أجناس" مختلفة، إنها العنصرية (وأحياناً الحجج المضادة لها) هي التي تصر على هذا التقسيم. وبعبارة أخرى فإن العرق "هو فئة ثقافية وتاريخية، طريقة لجعل اختلاف بين الناس بدلالة ألوان مختلفة من البشرة. والمهم ليس هو الاختلاف بحد ذاته، ولكن في كيفية جعله ذا دلالة، في كيفية جعله ذا معنى من حيث الهرمية الاجتماعية والسياسية (انظر الفصلين الرابع، والسادس). وهذا لا ينفي ان البشر يأتون من ألوان مختلفة وبخصائص جسمانية مختلفة، ولكنه يصر على ان هذه الاختلافات لا تصدر معاني؛ بل يجب جعلها أن تعني. وعلاوة على ذلك، فليس هناك من سبب لأن يكون لون البشرة أكثر أهمية من لون الشعر أو لون عيني المرء. وبعبارة أخرى، فإن العنصرية هي عن الدلالة أكثر منها عن علم الأحياء. وكما يلاحظ بول جيلروي Gilroy Paul:

> إن القبول بأن "لون" البشرة، مهما كانت معرفتنا بأنه غير ذي معنى، له أساس محدود بشكل حازم في علم الأحياء، ويفتح إمكانية التعامل مع نظريات ذات دلالة والتي يمكن أن تبرز مرونة وفراغ الدالات "العرقية" إضافة إلى العمل الأيديولوجي الذي يجب القيام به لتحويلها إلى دالات signifiers في المقام الأول. ويؤكد هذا المنظور تعريف "العرق" كفئة سياسية مفتوحة، لأنه النضال هو الذي يقرر أي تعريف "للعرق" هو الذي سوف يسود، والأحوال التي سيستمر فيها أو يذوي بعيداً. *(2002: 36)*

ويجب ان لا يفهم هذا خطأ على أنه شكل من أشكال المثالية. فالاختلاف موجود سواء جُعل له دلالة أو لم يُجعل. ولكن كيفية جعله ذا دلالة هي دائماً نتيجة السياسة والسلطة، وليس مسألة علم أحياء. وكما يشير جيلروي "العرق"،(168 p) يجب أن يُشكَّل أو يُبْنى اجتماعياً وسياسياً، وقد تم القيام بعمل أيديولوجي كبير لتأمين والحفاظ على الأشكال المختلفة "للعنصرة racialization" والتي ميزت تطور الرأسمالية. وإدراك هذا يجعل من المهم بمكان مقارنة وتقييم الأوضاع التاريخية المختلفة التي أصبح فيها "العرق" وثيق الصلة بالموضوع سياسياً (35). وبالعمل من هذه المنظور، فإن تحليل "العرق" في الثقافة الشعبية سيكون استكشاف السبل المختلفة التي جعلت منه، ويمكن أن تجعل منه، ذا دلالة.

وكما يشير ستيوارت هول Stuart Hall، هناك ثلاث لحظات رئيسة في تاريخ "العرق" والعنصرية في الغرب (هول Hall، 1997c). وقد حدثت هذه حول العبودية وتجارة الرقيق، والاستعمار الكولونيالي والاستعمار الإمبريالي، وهجرة خمسينات القرن العشرين بعد التخلص من الكولونيالية. وفي القسم التالي سنركز على كيف أن الرق وتجارة الرقيق أنتجت أول مناقشات عامة مفصلة حول "العرق" والعنصرية. ولقد كان في هذه المناقشات أن تمت لأول مرة صياغة الافتراضات الأساسية والمفردات عن "العرق" والعنصرية، ومن الأهمية بمكان فهم أن "العرق" والعنصرية ليسا ظواهر طبيعية أو حتمية؛ إن لهما تاريخاً وهما نتيجة أفعال البشر وتفاعلاتهم. ولكنهما في الغالب ما تكونان مصوغتان لتبدوان وكأنهما حتميتان، شيء متأصل في الطبيعة بدلاً مما هما حقيقة، نتاج الثقافة البشرية. ومرة أخرى، كما يلاحظ بول جيلروي :

> لتلك النفوس الجبانة، يبدو أن تصبح خاضعة لكلٍ من الوضع المطلق "للعرق" كمفهوم ، وللتصلب العنصري باعتباره شذوذاً دائماً أقرب إلى الخطيئة الأصلية، هي أسهل من العمل الخلاق الذي ينطوي على تخيل وإنتاج عالم أكثر عدالة، مطهّرٍ من الهرمية العنصرية ... وبدلاً من قبول قوة العنصرية كسابقة للسياسة ورؤيتها كقوة طبيعية لا مفر منها والتي تشكل الوعي والعمل الإنساني بطرق وأشكال هي مجرد اعتبارات سياسية لا يمكن ببساطة ان تجاريها، فإن هذا العمل المستمر ينطوي على تحويل "العرق" والعنصرية إلى ظاهرة اجتماعية وسياسية مرة أخرى (xx).

ووفقاً لجيلروي ، يجب ان يكون هناك تخفيض في "الأبعاد المبالغ بها للفروق العنصرية إلى عادية محرَرّة"، مضيفاً أن "العرق" ليس شيئاً خاصاً، واقعاً افتراضياً أُعطي معنى فقط بحقيقة ان العنصرية تدوم (xxii). وبكلمات أخرى، بدون العنصرية لن يكون هناك إلا معنى قليل لمفهوم "العرق". إن العنصرية هي التي تُبْقي المفهوم حياً. وما يجب إدراكه هو "العبارة المبتذلة للخليط والاعتيادية المدمرة للثقافات

المخمورة في هذا البلد [المملكة المتحدة] والتي يَجَرّد فيها "العرق" من معناه ، والعنصرية هي مجرد أثر بعد أثر لتاريخ إمبريالي انقضى منذ فترة طويلة (xxxviii).

- **أيديولوجية العنصرية: ظهورها التاريخي**

The ideology of racism: its historical emergence

في حين أنه من الممكن القول إن كراهية الأجانب (الزينوفوبيا xenophobia) والنابعة من الجهل والخوف، ربما وُجدت منذ ان وجدت مختلف المجموعات العرقية، إذ أن "العرق" والعنصرية لهما تاريخ خاص جداً. لقد تطورت العنصرية في انجلترا في البدء كدفاع عن الرق(p 169) وتجارة الرقيق. وكما يبين بيتر فراير Peter Fryer (1984) "ما إن بدأت تجارة الرقيق الانجليزية، وعبودية مزارع إنتاج السكر الانجليزية، وصناعة الإنتاج التحويلية الانجليزية بالعمل معاً كنظام ربحي ثلاثي متشابك، حتى كان بدء وضع الأساس الاقتصادي لكل هذه الخردة القديمة من الأسطورة والتحامل لتُحاك في أيديولوجية عنصرية متلاحمة تقريباً: ميثولوجيا العرق" (143). وبعبارة أخرى، فإن العنصرية انبثقت في البدء كأيديولوجية دفاعية، صدرت من أجل الدفاع عن الأرباح الاقتصادية للرق وتجارة الرقيق.

من الشخصيات الرئيسة في تطور أيديولوجية العنصرية المزارع والقاضي ادوارد لونغ Edward Long. وفي كتابه "تاريخ جمايكا History of Jamaica "(1774)، فإنه يبسط فكرة أن الناس السود هم أدنى من البيض، وبالتالي فإن الرق وتجارة الرقيق هما مؤسستان مقبولتان تماماً. وموقفه الابتدائي هو التأكيد على أن هناك تقسيماً عرقياً مطلقاً بين السود والبيض:

> أعتقد أن هناك أسباباً مقنعة جداً للاعتقاد بان البيض والزنوج هما نوعان species متميزان ... وعندما نتأمل ... في أنهم مختلفون عن بقية الجنس البشري، أفلا يجب أن نستنتج أنهم نوع مختلف من نفس الجنس genus؟ ولا أن [الأورانج اوتان] يبدو أدنى أبداً في قدراته (كلياته) الفكرية عن الكثير من الجنس الزنجي، والذي له مع بعضهم بشكل موثوق الكثير من القرابة والصلة الحميمتين. والجماع الغرامي بينهم قد يكون متكرراً ... ومن المؤكد، أن الجنسين يتفقان تماماً في فسق التصرف (مقتبس في فراير 9-158 ,1984 quoted in Fryer).

ويكتب تشارلز وايت Charles White في عام 1795 إدِّعاء ات مشابهة، "الأوروبي الأبيض ... كونه المبعد الأكثر عن الخلق البهيمي قد يمكن، بهذا الاعتبار، اعتباره الأكثر جمالاً بين الجنس البشري. ولن يشك أي

شخص في تفوقه بقدراته الفكرية، وأنا أعتقد أنه سيتبين أن قدراته هي أيضا متفوقة طبيعياً على أي إنسان آخر، (168).

وعنصرية ادوارد لونغ Edward Long الخاصة مرتكزة بوضوح من خلال قلقه الجنسي. ففي كتيب نشر عام 1772، والذي خلط فيه العنصرية مع احتقاره لنساء الطبقة العاملة، يدعي أن:

> الطبقة الأدنى من النساء في انجلترا، هن مغرمات بشكل واضح بالسود، لأسباب أكثر بهيمية من أن تذكر؛ وقد يربطن أنفسهم بالخيل والحمير لو أن القانون يسمح لهن بذلك. وبواسطة هذه السيدات لهن بشكل عام تفقيسات عديدة. وهكذا ففي غضون عدة أجيال أخرى، فإن الدم الإنجليزي سيصبح ملوثاً بهذا الخليط، ومن الفرص، وتقلبات الحياة، فإن هذه السبيكة قد تنتشر على نطاق واسع، حتى تصل إلى الطبقات الوسطى، وبعدها الرفيعة من الشعب، حتى تصبح الأمة كلها تشبه البرتغاليين والموريسكيين في مظاهر البشرة وانحطاط العقل (157).

وبالمثل، في كتاب"اعتبارات في المسألة الزنجية Considerations on the Negroe cause (1772)، فإن صموئيل إيستويك Samuel Estwick يجادل بأنه يجب منع الناس السود من دخول البلاد من أجل "الحفاظ على جنس البريطانيين من الاتساخ والتلوث" (156). و يكتب فيليب ثيكنس Philip Thicknesse، في عام 1778،مبديا نقاطا مشابهة:

> (p 170) في غضون بضعة قرون فإنهم سيجتاحون هذه البلاد بجنس من الرجال من أكثر الأنواع سوءاً تحت السماء ... ولندن تزخر بعدد لا يصدق من هؤلاء الرجال السود ... و[في] كل بلدة مقاطعة، لا لنقل في كل قرية تقريباً يمكن أن يُرى جنس صغير من النخاسيين، المؤذين كالقرود وأكثر خطورة بلا حدود ... مزيج من الدم الزنجي مع السكان الأصليين لهذا البلد هو كبير مع فساد هائل وعظيم (162).

ورابطاً هذا القلق مباشرة مع إلغاء الرق، فإن جون سكاترغوود John Scattergood يكتب في عام 1792، مجادلاً في أنه لو سمح للرق بأن ينتهي "فإن الزنوج من جميع أنحاء العالم سيندفعون أفواجاً إلى هنا، ويختلطون بالمواطنين، ويفسدون سلالة أناسنا العاديين، ويزيدون عدد الجرائم والمجرمين، ويجعلون بريطانيا بالوعة (مجاري) جميع الأرض، للمهجنين، والمتسولين، والمتشردين" (164).

وثمة رسالة نشرت في [صحيفة] لندن كرونيكل London Chronicle عام 1764، والتي تجد صدى مُغرِيا في المناقشات المعاصرة حول الهجرة، تشعر بالقلق من أن الكثير من الخدم السود يأتون إلى بريطانيا:

> وفي حين أنهم يشغلون أماكن الكثيرين من شعبنا، فإننا بهذه الوسيلة نحرم الكثير من سبل الحصول على خبزهم، وبالتالي نقلل من عدد سكاننا الأصليين لصالح عرق، والذي اختلاطه معنا مشين، والذي استخدامه لا يمكن أن يكون متنوعاً وأساسياً كذلك الذي للناس البيض ... إنهم لا يمكن اعتبارهم أبداً كجزء من الشعب، وبالتالي فإن إدخالهم في المجتمع يمكن أن يخدم فقط إلى دفع الكثيرين خارجاً والذين هم رعايا أصليين، ومفضلين في كل مجال ... إنه ... الوقت المناسب لتطبيق بعض العلاج للشفاء من كثير من الشرور، والذي يمكن أن يتم من خلال حظر استيراد المزيد منهم (155).

وأخذاً بالاعتبار أن الرق وتجارة الرقيق كانتا ذات فائدة اقتصادية لكثير من الناس غير المعنيين مباشرة بممارستهما، فإن أيديولوجية العنصرية الجديدة انتشرت بسرعة بين أولئك الذين ليس لهم اهتمام مباشرة بالرق وتجارة الرقيق. فعلى سبيل المثال، كان الفيلسوف الاسكتلندري ديفيد هولم David Hulme واضحاً جداً حول الفرق بين البيض وغير البيض. فقد لاحظ كاتباً في عام 1753:

> إنني ميال للشك بأن الزنوج، وبشكل عام جميع الأنواع الأخرى من البشر (لأن هناك أربعة أو خمسة أنواع مختلفة) هم بشكل طبيعي أدنى من البيض. ولم يكن هناك أية أمة متحضرة من بشرة أخرى غير بيضاء ... ومثل هذا الاختلاف النمطي والثابت ما كان ليحدث في مثل هذا العدد من الأقطار والعصور، لو أن الطبيعة لم تجري مثل هذا التمييز بين هذه السلالات من البشر ... وفي جمايكا هم يتحدثون بالتأكيد عن أحد الزنوج[38] كرجل ذي أعمال وتعليم؛ ولكن من المحتمل أنه معجب به لمجرد إنجاز ضئيل، مثل الببغاء الذي يتكلم بضع كلمات بوضوح (152).

وبحلول القرن التاسع عشر، كان من المسلم به على نطاق واسع أن الجنس البشري مقسوم إلى بيضٍ متفوقين وآخرين أدنيين. ومع مثل هذه الهبات الطبيعية، فإنه يبدو من الصواب فقط أن الأوروبيين البيض يجب أن يؤسسوا مستعمرات في أنحاء العالم. (p171) وعلاوة على ذلك،(وكما يبين فراير Fryer "لم تكن العنصرية مقصورة على حفنة من المهووسين. وفعلياً فإن كل عالم ومفكر في بريطانيا القرن التاسع عشر كان يعتبر أنه من المسلمات أن الناس ببشرة بيضاء فقط كانوا قادرين على التفكير والحكم (1984: 169). وفي الحقيقة، أنه كان على الأرجح انه بعد الحرب العالمية الثانية فقط أن فقدت

العنصرية سندها العلمي.

وفي القرن التاسع عشر كان بمقدور العنصرية حتى أن تجعل الفتوح الاستعمارية تظهر وكأنها موجهة من الله. وحسب توماس كارلايل Thomas Carlyle الذي كتب في عام 1867 "الخالق العظيم عيّنَه [الزنجي] ليكون خادماً (مقتبس في فراير quoted in Fryer, 1984: 172). والسير هاري جونستون Sir Harry Johnston ، الذي عمل كإدراي استعماري في جنوب إفريقيا وأوغندة، ادّعى ان "الزنجي بشكل عام وُلد عبداً" مع القدرة الطبيعية ليكدح بالعمل الشاق تحت الشمس الحارقة والمناخات غير الصحية للمناطق الحارة (173). وحتى لو أن الشمس الحارقة والمناخات غير الصحيحة بدت وكأنها لا تحتمل، فعلى الأوروبيين البيض أن لا يقلقوا أنفسهم كثيراً باحتمالات المعاناة والظلم. والدكتور روبرت نوكس Dr. Robert Knox، على سبيل المثال، والذي وصفه فيليب كيرتين Philip Curtin كـ"واحد من الشخصيات الرئيسية في العنصرية العلمية المزيفة ... الغربية عموما" (1964: 377) كان مطمئنا جداً لهذه النقطة: "ما الذي يميز هذه الأعراق الداكنة عنا ؟ ... كلما تم الاسراع في إخراجهم من الطريق كلما كان الأفضل ... ومقدر لهم بطبيعة عرقهم أن يقضوا مثل جميع الحيوانات فترة محددة جداً من الوجود، فلا يهم إلا القليل كيف يتم انقراضهم (مقتبس في فراير quoted in Fryer, 1984: 175).

ونوكس Knox هو بالتأكيد متطرف في عنصريته. وثمة صيغة أقل تطرفاً تبرر الإمبريالية على أسس بعثة(مهمة) تحضر مفترضة، عبر عنها جيمس هانت James Hunt. وكمؤسس للجمعية الانثروبولوجية في لندن Anthropological Society of London في عام 1863 فإن هانت يجادل بأنه رغم "أن الزنجي هو أدنى فكرياً من الأوروبي فإنه (أو فإنها) يصبح أكثر إنسانية في تبعيته الطبيعية للأوروبي عما يكون تحت أية ظروف أخرى" (177). وفي الواقع، كما يوضح تماماً، "العرق الزنجي يمكن فقط تأنيسه وتحضيره بواسطة الأوروبيين" (المرجع نفسه). والوزير الاستعماري جوزيف شامبرلين Joseph Chamberlain (1895) يقدم ملخصاً رائعاً لهذه الحجة: "إنني أعتقد أن العرق البريطاني هو الأعظم بين العروق الحاكمة التي رآها العالم على الإطلاق. وأنا أقول هذا ليس كمجرد تباهٍ فارغ، ولكن كما هو مُبرهَنٌ عليه ومُشاهَد بالنجاح الذي حققناه في إدارة ممتلكات شاسعة ... وأنا أعتقد أنه وفقاً لذلك لا حدود لمستقبله" (183).

- **الاستشراق Orientalism**

بين ادوارد سعيد Edward Said (1985)، في واحد من النصوص المؤسسة لنظرية ما بعد الكلولونيالية post colonial –، كيف أن الخطاب الغربي عن المشرق Orient – "الاستشراق" - بنى "معرفة" عن الشرق East

وكتلة من علاقات "قوة معرفة" المفصلة بوضوح في اهتمامات "قوة" الغرب. ووفقاً لسعيد "فإن المشرق كان اختراعاً أوروبياً" (1). و "الاستشراق" هو تعبير يستعمله لوصف العلاقة بين أوروبا والمشرق، وعلى وجه الخصوص، الطريقة "التي ساعد فيها المشرق لتعريف أوروبا (أو الغرب The West) كصورته، وفكرته، وشخصيته، وتجربته المعاكسة أو المناقضة" (1-2). وهو "يحاول أيضاً إظهار أن الثقافة الأوروبية اكتسبت قوة وشخصية يوضعها نفسها قبالة المشرق كنوع من الذات البديلة، وحتى الخفية" (3).

(p 172)يمكن مناقشة الاستشراق وتحليله بوصفه المؤسسة المشتركة (المتحدة في كيان واحد) للتعامل مع المشرق – التعامل معه بإصدار بيانات عنه، إجازة وجهات نظر عنه، وصفه، وعن طريق تعليمه، وترسيخه، والحكم عليه: وباختصار، الاستشراق كأسلوب غربي للهيمنة على المشرق، وإعادة هيكلته وأن تكون له سلطة على المشرق (المرجع نفسه).

وبعبارة أخرى، الاستشراق، "نظام من السرد او الخيال الأيديولوجي" (321)، وهو مسألة قوة أو سلطة. إنه إحدى الميكانيكيات التي يحافظ بها الغرب على هيمنته على الشرق. ويتحقق هذا جزئياً بالإلحاح على الفرق المطلق بين الغرب والمشرق، حيث "الغرب ... هو عقلاني، متطور، إنساني، فائق، والمشرق ... هو الضال الشاذ، غير المتطور، الأدنى" (300).

كيف أن لكل هذا، بصورة عامة، علاقة بدراسة الثقافة الشعبية؟ ليس من الصعب كثيراً رؤية كيف أن القصص الإمبريالية تفهم بصورة أفضل باستخدام المقاربة التي طورها سعيد. هناك، بصورة أساسية بنيتا حبكة استعماريتان. أولاً، القصص التي تحكي عن مستعمرين بيض يستسلمون للقوة البدائية للأدغال، و"يصبحون مواطنين أصليين"، كما تضعها الأسطورة العنصرية. وكيرتز Kurtz في كل من "قلب الظُلمة Heart of Darkness" *[11]و " نهاية العالم الآن Apocalypse Now" **هو مثال على هذه الشخصية. ثم هناك القصص عن البيض، والذين بسبب السلطة المفترضة لإرثهم العنصري يفرضون أنفسهم على الأدغال وسكانها.

[11] * Heart of Darkness قلب الظلمة رواية كتبها جوزيف كونراد Joseph Conrad نشرت لأول مرة من ثلاثة أجزاء، شباط(فبراير)، واذار (مارس)، ونيسان(إبريل) 1899، في مجلة بلاكوود Blackwood's Magazine (المترجمان)

** Apocalypse Now نهاية العالم الآن هو فيلم أمريكي انتج عام 1979 عن الحرب من بطولة مارلون براندو، روبرت دوفال، ومارتن شين وهو مقتبس عن رواية جوزيف كونراد قلب الظُلمة Heart of Darkness(المترجمان).

و"طرزان Tarazan" (الروايات، والأفلام، والأسطورة) هو التمثيل الكلاسيكي لهذه القصة الإمبريالية. ومن منظور الاستشراق، فإن النوعين من السرد يخبراننا الكثير عن رغبات ومخاوف ثقافة الإمبريالية أكثر مما تستطيعان أبداً إخبارنا به عن الناس والأماكن للفتوح الاستعمارية (الكولونية). وما تفعله هذه المقاربة هو تحويل الاهتمام بعيداً عن ماذا وأين السرد إلى "الوظيفة" التي قد يخدمها بالنسبة لمنتجي مثل هذه القصص ومستهلكيها. وهي [المقاربة] تمنعنا من الانزلاق في نوع من الواقعية الساذجة: أي، بعيداً عن التركيز على ما ترويه لنا القصص عن إفريقيا والأفارقة، إلى ما يرويه لنا مثل هذا التمثيل عن الأوروبيين والأمريكيين. وفي النتيجة، إنها تحول اهتمامنا من "كيف" تُروى القصة إلى "لماذا"، ومن أولئك الذين عنهم القصة إلى من يروي القصة ويستهلكها.

وفيتنام الهوليودية، الطريقة التي تروي بها قصة حرب أمريكا في فيتنام، هي من عدة نواح مثال كلاسيكي عن شكل معين من الاستشراق. وبدلاً من صمت الهزيمة، كان هناك "تحريض" حقيقي للتحدث عن فيتنام. فحرب أمريكا الأكثر لا شعبية أصبحت حربها الأكثر شعبية عند قياسها بالشروط الخطابية والتجارية. ورغم أن أمريكا لم يعد لها "سلطة" على فيتنام، إلا أنها مستمرة في الإمساك بالسلطة على الروايات الغربية عن حرب أمريكا في فيتنام. وهوليوود "كمؤسسة مشتركة (متحدة معاً)"، تتعامل مع فيتنام "بإصدار بيانات حولها، وإجازة آراء عنها، ووصفها، وتعليمها". لقد اخترعت هوليوود فيتنام "كصورة مناقضة" و"كنفس بديلة ... وسرية لأمريكا". وبهذه الطريقة فإن هوليوود – مع ممارسات خطابية أخرى، مثل الأغاني، والروايات، والمسلسلات التلفزيونية، الخ – قد نجحت في إنتاج خطاب قوي جداً عن فيتنام: إخبار أمريكا والعالم أن ما حدث هناك حدث بسبب أن فيتنام هي كذلك. وهذه الخطابات المختلفة ليست فقط حول فيتنام، فهي قد تشكل بصورة متزايدة لكثير من الأمريكيين تجربة فيتنام. إنها قد تصبح الحرب نفسها.

(p 173)ومن منظور الاستشراق لا يهم حقاً فيما إذا كان تمثيل هوليوود "حقيقة" أو "كذباً" (صحيح تاريخياً أم لا)، فما يهم هو "نظام الحقيقة" (ميشال فوكو Michel Foucault ، المبحوث في الفصل السادس) الذي وضعوه في التداول. ومن هذا المنظور، فإن قوة هوليوود ليست قوة سلبية، شيئاً ينكر، ويقمع، وينفي. على العكس، إنها إنتاجيه. ونقطة فوكو العامة عن القوة (السلطة) هي صحيحة أيضاً فيما يتعلق بقوة (سلطة) هوليوود:

يجب أن نتوقف مرة وإلى الأبد عن وصف أثار القوة في عبارات سلبية: "هي تستثني"، هي "تقمع"، هي "تراقب"، هي "تجرد"، هي "تقنّع"، هي "تخفي". في الحقيقة أن القوة تنتج: هي تنتج الحقيقة، هي تنتج مجالات الأشياء وطقوس الحقيقة (194 :1979).

وعلاوة على ذلك، وكما يوضح أيضاً، "كل مجتمع له نظامه الخاص للحقيقة، "سياسته العامة" للحقيقة – أي، "أنماط الخطاب التي يقبلها ويجعلها تعمل على أنها صحيحة" (131 :2002a). وعلى هذا الأساس، فإنني أريد الآن أن أصف بإيجاز ثلاثة مفاهيم سردية، نماذج من أجل الفهم، أو "أنظمة الحقيقة" والتي تتمثل بقوة في فيتنام الهوليوودية في ثمانينيات القرن العشرين.[39]

والنموذج السردي الأول هو "الحرب كخيانة". وهذا قبل كل شيء هو خطاب عن القادة السيئين. فعلى سبيل المثال في "شجاعة غير مألوفة Uncommon Valor"، ومفقود في الخدمة II Missing in Action، و"مفقود في الخدمة II: البداية The Beginning"، وبرادوك Braddock: مفقود في الخدمة III:، ورامبو: الدم الأول الجزء الثاني Rambo: First Blood Part II، فإن السياسيين ملومون عن هزيمة أمريكا في فيتنام. وعندما طُلب من جون رامبو John Rambo (سيلفستر ستالون Sylvester Stallone) أن يعود إلى فيتنام بحثاً عن الجنود الأمريكيين المفقودين في الخدمة، فإنه يسأل، بكثير من المرارة: "هل لنا أن نفوز هذا المرة؟". وبعبارة أخرى، هل سيتركهم السياسيون يفوزون؟ ثانيا، إنه خطاب عن القيادة العسكرية الضعيفة في الميدان. ففي الفصيل Platoon" و"ضحايا الحرب Casualties of War. على سبيل المثال، فإن الهزيمة، كما يقترح البعض، هي نتيجة لقيادة عسكرية غير كفوءة. وثالثا، هو أيضا خطاب عن الخيانة المدنية: فكلا من طريقة كتر Cutter's Way" و"الدم الأول First Blood يقترحان ان مجهود الحرب قد تمت خيانته في الوطن في أمريكا. ومرة أخرى فإن تعليقات جون رامبو John Rarnbo تدل على الأعراض. فعندما أخبره العقيد تروتمان Colonel Trautman "أن الأمر قد انتهى، يا جونى"، فإنه يجيب :

> لم ينتهِ أي شيء. إنك لا تقوم فقط بإطفائه. إنها لم تكن حربي أنا، لقد طلبت مني، وأنا قمت بما كان علي القيام به لأفوز، ولكن شخصاً ما لم يكن يتركنا لنفوز. وأنا أعود إلى العالم وأرى هؤلاء الديدان يحتجون في المطار، ويدعونني بقاتل الأطفال. من هم حتى يحتجوا علي؟ لقد كنت أنا هناك، وهم لم يكونوا!

ومما يثير الاهتمام، أن جميع الأفلام في هذه الفئة مبنية حول الخسارة أو الفقدان. ففي شجاعة غير مألوفة، ومفقود في الخدمة I، II، III، ورامبو: الدم الأول الجزء الثاني، وسجناء الحرب: الهروب POW:

The Escape، انها السجناء المفقودون؛ وفي طريقة كتر *Cutter'* ، والدم الأول، ومولود في الرابع من تموز (يوليو) Born on the Fourth of July، هي الكبرياء المفقودة؛ وفي "فصيل "، و"ضحايا الحرب" هي البراءة المفقودة. ويبدو واضحاً أن الصيغ المختلفة لما هو مفقود أعراض عن تهجير لفقدان أعظم: تهجير ذاك الذي بالكاد يمكن تسميته: هزيمة أمريكا في فيتنام. واستخدام سجناء الحرب الأمريكيين هو دون شك الأكثر شحناً أيديولوجيا من بين هذه الاستراتيجيات المهجَّرة. وهي تبدو وكأنها تقدم إمكانية ثلاثة تأثيرات سياسية قوية :

(174 p) . أولاً،إن قبول الأسطورة بأنه ما زال هناك أمريكيون محتجزون في فيتنام، هو البدء بتبرير التدخل الأصلي بصورة راجعة. فإذا كان الفيتناميون برابرة إلى درجة أنهم لا يزالون يحتجزون سجناء لعقود بعد نهاية النزاع فلا يعود ثمة داعٍ للشعور بالذنب حيال الحرب، لأنهم بالتأكيد يستحقون كامل قوة التدخل العسكري الأمريكي. وثانياً، حددت سوزان جيفوردز Susan Jeffords عملية دعتها "تأنيث الخسارة femininization of loss" (1989: 145). وذلك، أن أولئك الملومين عن هزيمة أمريكا، سواء كانوا محتجين غير وطنيين، أو حكومة غير مكترثة، أو قيادة عسكرية ضعيفة وغير كفؤة، أو سياسيين فاسدين، يمثلون دوماً اناثاً بصورة نمطية: "الخصائص النمطية المرتبطة بالأنثى في الثقافة السائدة للولايات المتحدة – الضعف، التردد، الاتكال، العاطفة، اللاعنف، التفاوض، عدم القدرة على التكهن، الخداع (145). وحجة جيفوردز Jeffords مصورة بصورة تامة في دورة أفلام MIA والتي تُظهر فيها حالة التفاوض "النسائية" للسياسيين مقابل المقاربة "الذكورية" الجادة للمحاربين السابقين العائدين. والمعنى المتضمن هو أن القوة "الذكرية" موطدة العزم كان بإمكانها أن تربح الحرب، في حين أن الضعف "الأُنثوي " والنفاق خسراها.

ثالثا، وربما كان الأهم من الجميع هو كيف ان هذه الأفلام قد حولت ما كان يُعتقد أنه خسران إلى شيء هو مفقود فقط. فالهزيمة وضع مكانها "نصر" العثور على أسرى الحرب الأمريكيين واسترجاعهم. ومندهشة (محتارة) من النجاح غير المتوقع لفيلم "شجاعة غير مألوفة Uncommon Valor" في عام 1983 أرسلت صحيفة نيويورك تايمز New York Times صحفياً لإجراء مقابلة مع "جمهور" الفيلم. وقد كان أحد مرتادي السينما واضحاً لماذا كان الفيلم ناجحاً في صندوق التذاكر: "علينا ان نربح حرب فيتنام" (مقتبس في إتش بروس فرانكلين quoted in H. Bruce Franklin 1993: 141).

والنموذج السردي الثاني هو "متلازمة قوة النيران المقلوبة". وهذا جهاز سردي مبين فيه تفوق الولايات المتحدة العسكري – التكنولوجي الهائل مقلوباً. فعوضاً عن مشاهد القوة التدميرية الهائلة للقوات

الأمريكية، يعرض علينا حكايات لا حصر لها عن أفراد أمريكيين يقاتلون قوات لا يمكن عدها (وغالباً غير مرئية) لجيش فيتنام الشمالية، و/أو الرجال والنساء الشريرين والمهمين لجبهة التحرير الوطني (الفيت كونغ Viet Cong). مفقود في المهمة I، II، III، ورامبو: الدم الأول الجزء II، وفصيل ، جميعها تحتوي على مشاهد لأمريكيين فرادى يكافحون ضد المقابل الساحق. وجون رامبو، مسلحاً فقط بقوس وسهم؛ ربما كان المثال الأكثر شهرة سيئة. ومع ذلك، فإن "فصيل " يأخذ هذه الإستراتيجية السردية إلى مجال آخر تماماً. ففي مشهد رئيسي، [نرى] الرقيب الطيب إلياس Elias، يطارده عدد لا يحصى من الجنود الفيتناميين الشماليين. وتطلق عليه النار باستمرار حتى يسقط على ركبتيه فارداً ذراعيه بايمائة تشبه [صلب] المسيح من الألم والخيانة. وتدور الكاميرا ببطء لتأكيد إثارة الشفقة على آلام احتضاره. وفي بريطانيا تم الترويج للفيلم بيوستر (ملصق إعلاني) يبين إلياس Elias في كامل آلام "صلبه". وقد كتبت فوق الصورة الأسطورة "أول ضحايا الحرب هي البراءة". وقد تم تقديم خسران البراءة ككلٍ من إدراك حقائق الحرب الحديثة وكنتيجة للعب أمريكا العادل ضد عدو وحشي لا يرحم. والمعنى الضمني الأيديولوجي واضح: إذا خسرت أمريكا لأنها لعبت دور الفتى الجيد، فإنه من "الواضح" أنه سيكون من الضروري أن تلعب دور الفتى القاسي في النزاعات المستقبلية كي تفوز.

والنموذج السردي الثالث هو "أمركة الحرب Americanization of war". وما أريد أن أشير إليه بهذه الاصطلاح هو الطريقة التي أصبح بها معنى حرب فيتنام في فيتنام الهوليوودية (وفي غيرها من منتجات الولايات المتحدة الثقافية) ظاهرة أمريكية مطلقة. وهذا مثال على ما يمكن أن ندعوه النرجسية الإمبريالية،(P175) حيث تكون الولايات المتحدة في المركز، ويكون فيتنام والفيتناميون موجودين فقط لتوفير سياق لتراجيديا أمريكية، والتي وحشيتها النهائية هي خسران البراءة الأمريكية. وكأي تراجيديا جيدة، كان محكوماً عليها من البداية أن تتبع ما يمليه القدر. لقد كانت مجرد شيء حدث. وتعرض فيتنام الهوليوودية ما تدعوه لندا ديتمار Linda Dittmar وجين مشاود Jane Michaud "روحانية الغموض" (1990: 13). وربما كان المثال الأكثر إقناعاً على روحانية الغموض هو المشهد الافتتاحي لنسخة الفيديو الأمريكية لفيلم "فصيل ". فهو يبدأ ببضع كلمات تأييد من رئيس شركة [سيارات] كرايسلر آنذاك. ونحن نشاهده يتحرك في فسحة في غابة باتجاه سيارة جيب. وهو يقف عند الجيب، ومتكئاً عليها، يخاطب الكاميرا،

هذه الجيب هي قطعة متحف، من مخلفات الحرب. نورماندي Normandy، أنزيو Anzio، غوادالكنال Guadalcanal، كوريا Korea، فيتنام. انني آمل أننا لن نبني أبدا سيارة جيب أخرى

لغايات الحرب. وهذا الفيلم فصيل هو نصب تذكاري ليس للحرب، وإنما لكل الرجال والنساء الذين حاربوا في زمان وفي مكان لم يفهمه أحد حقيقة، والذين عرفوا شيئاً واحداً فقط: لقد استدعوا فذهبوا. لقد كان الأمر نفس الشيء من أول بندقية أطلقت في كونكورد Concord إلى حقول الارز في دلتا الميكونغ Mekong Delta: لقد استدعوا فذهبوا. وهذا في أصدق المعاني هو روح أمريكا. كلما ازداد فهمنا لها، كلما كرّمنا أولئك الذين حافظوا عليها حية (مقتبس في هاري دبليو هينز quoted in Harry W. Haines 1990: 81).

هذا خطاب ليس فيه ما يفسر إلا بقاء أمريكا حية. و "العودة ثانية إلى العالم" هي كل شيء هي حوله. إنها تراجيديا (مأساة) أمريكية، وأمريكا والأمريكيون هم ضحاياها الوحيدون. وتم التعبير عن الأسطورة بدقة مذهلة في قراءة كريس تيلور (شارلي شين) (Charlie Sheen) Chris Taylor في نهاية [فيلم] فصيل *Platoon*[12]*. ينظر تيلور إلى الخلف من متن طائرة هليوكبتر ترتفع فوق ميدان القتال الميت والآخذ بالموت تحته. وتبدو [موسيقى] صموئيل باربر Samuel Barber الحزينة والجميلة جداً (وداعاً للأوتار) Adagio for Strings تملي نبرة وإيقاع صوته وهو يقول هذه الكلمات من الثرثرة النفسية، حول الحرب التي قُتل فيها أكثر من مليوني فيتنامي، "أعتقد الآن وأنا أنظر إلى الوراء، أننا لم نقاتل العدو، لقد قاتلنا أنفسنا. كان العدو فينا نحن". ومراجعة مجلة تايم TimeMagazine's (26 January 1987) للفيلم، تترك صدى هذه الثيمة (الفكرة) وتزيدها:

> مرحبا بالعودة إلى الحرب التي حولت قبل عشرين سنة أمريكا إلى مصابة بالشيزوفرانيا. فجأة كنا أمة منقسمة بين اليسار واليمين، الأسود والأبيض، الزاوية والمربع، الأمهات والأباء، والوالدين والأطفال. لأمة تاريخ حربها يُقرَأ كفيلم حرب لجون واين John Wayne - حيث ينتهي الأشخاص الجيدون فائزين لأنهم قساة ويلعبون بعدالة – فإن الاستقطاب مُوَتِر للنفس. لقد كان الأمريكيون يحاربون أنفسهم، وقد خسر الفريقان.

ووظيفة "الفصيل " في هذا السيناريو هو أن يشفي الشيزوفرانيا في الجسم السياسي الأمريكي. وإعادة كتابة الفيلم للحرب لا تستثني الفيتناميين فقط، ولكنها تعيد كتابة حركة مناهضة الحرب. فسياسات

---

* **الفصيل [العسكري]هو فيلم عن الحرب الأمريكية 1986 من تأليف وإخراج أوليفر ستون Oliver Stone وهو الأول لستون Stone من ثلاثية افلام عن الحرب في فيتنام، تلاه عام 1989 مولود في الرابع من يوليو والسماء والأرض عام 1993. كتب ستون Stone القصة على أساس تجاربه باعتباره احد المشاة الامريكية في فيتنام لمواجهة رؤية الحرب التي صورت في فيلم القبعات الخضراء لجون واين John Wayne. الفيلم حصل على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم لعام 1986.(المترجمان)**

تأييد الحرب، ومناهضة الحرب أعيد تمثيلها كمواقف مختلفة في نقاش حول ما هو الأفضل لنحارب ونكسب الحرب. فمجموعة (يقودها الرقيب "الطيب" إلياس والذي يستمع إلى "الأرنب الأبيض White Rabbit" لجيفرسون إيربلين Jefferson Airplane، ويدخن المارجوانا) تريد أن تخوض الحرب بشرف وكرامة، في حين أن المجموعة الأخرى (ويقودها(176 p) الرقيب "السيء" بارنز والذي يستمع إلى أوكي من مسكوجي Okie from Muskogee لميريل هاجرد Merle Haggard ويشرب البيرة) تريد أن تخوض الحرب بأي طريقة تكسبها بها. والمطلوب منا أن نعتقد أن هذا هو النزاع الأساسي الذي مزق أمريكا – حركة مناهضة الحرب انحلّت في نزاع حول ما هي أفضل طريقة لخوض الحرب وربحها. وكما يؤكد مايكل كلين Michael Klein " لقد أُخرجت الحرب من سياقها، عمّيت كخطأ مأساوي، مغامرة وجودية، أو كمنسك لممر يكتشف من خلاله البطل الأمريكي الأبيض هويته" (1990: 10).

وعلى الرغم من أنني أشرت إلى ثلاثة من النماذج السردية السائدة في فيتنام الهوليوودية ، فإنني لا أريد أن أقترح أن هذه لم تكن، أو ليست، مستهلكة دون إشكاليات من قبل جماهيرها الأمريكية (أو أي جمهور آخر). وطرحي هو فقط أن هوليوود أنتجت نظام حقيقة معينا. ولكن الفيلم (مثل أي نص أو ممارسة ثقافية أخرى) يجب أن يُصنع ليكون له معنى (انظر الفصل العاشر). ولاكتشاف حقاً المدى الذي صنعت فيه فيتنام الهوليوودية لتخبرحقيقتها" فإن ذلك يتطلب النظر في الاستهلاك. وهذا سيأخذنا إلى ما وراء التركيز على معنى النص، إلى تركيز على المعنى الذي يمكن صنعه في المواجهة بين خطابات النص وخطابات "المستهلك"، لأنها لم تكن أبداً مسألة التحقق (مع "جمهور") من المعنى الحقيقي، لنقل، بفيلم "الفصيل *Platoon* ".والتركيز على الاستهلاك (يفهم على أنه "إنتاج تحت الاستخدام") هو استكشاف الفعالية السياسية (أو خلاف ذلك) لنقل "الفصيل " فإذا كان نص ثقافي سيصبح فعالاً (سياسياً أو خلاف ذلك) فيجب أن يجبر على التواصل مع حياة الناس – يصبح جزءاً من "ثقافاتهم المعاشة". والتحليل الرسمي لفيتنام الهوليوودية قد يشير إلى كيف أن الصناعة قد صاغت الحرب كأنها تراجيديا أمريكية من الشجاعة والخيانة، ولكن هذا لا يخبرنا أنها قد استهلكت كحرب من الشجاعة والخيانة.

وفي غياب العمل الاثنوغرافي على جمهور [أفلام] فيتنام الهوليوودية، فإنني أريد الإشارة إلى قطعتين من الأدلة والتي يمكن أن توفرا لنا إشارات إلى تداول وفعالية تطوير هوليوود للحرب. تتألف الأولى من خطابات قام بها الرئيس جورج بوش في الإعداد لحرب الخليج الأولى، والثانية هي تعليقات قام بها المحاربون القدامى الأمريكان في فيتنام عن هوليوود وغيرها من تمثيلات (تقديم) الحرب. ولكن، وكي يكون المرء واضحاً بالمطلق، فإن هذه العوامل، مهما كانت مقنعة في ذاتها، إلا أنها لا تقدم دليلاً قاطعاً على أن

رواية هوليوود عن الحرب قد أصبحت مهيمنة حيث يكون الأمر مهماً – في الممارسة المعاشة للحياة اليومية.

في الأسابيع التي سبقت حرب الخليج الأولى ظهر غلاف مجلة نيوزويك Newsweek (10 December 1990) عارضاً صوراً لجورج بوش[الأب] وهو يبدو جادّاً. وفوق الصورة كان العنوان الرئيسي، "هذه لن تكون فيتنام أخرى". وقد أُخذ العنوان من خطاب ألقاه بوش قال فيه "في بلادنا"، أنا أعرف ان هناك مخاوف من فيتنام أخرى. دعوني أؤكد لكم ... هذه لن تكون فيتنام أخرى". وفي خطاب آخر، أكد بوش لمستمعيه الأمريكيين أن "هذه لن تكون فيتنام أخرى". ولكنه هذه المرة أوضح لماذا: "قواتنا ستحظى بأفضل دعم ممكن في العالم بأسره. ولن يطلب منها أن تحارب وإحدى يديها مربوطة خلف ظهرها" (مقتبس في الديلي تلغراف quoted in the Daily Telegraph, January 1991).

وفي هذه الخطابات كان بوش يسعى إلى وضع حد لشبح كان يطارد الصورة الذاتية السياسية والعسكرية لأمريكا، ما دعاه الرئيس الأسبق ريتشارد نيكسون Richard Nixon(p 177) متلازمة فيتنام Vietnam Syndrome (1986). ووفقا لينكسون، فإن الجدل حول السياسة الخارجية الأمريكية قد "تشوه بشكل كبير" بالتردد في "استعمال القوة للدفاع عن المصالح الوطنية" (13). والخوف من فيتنام أخرى قد جعل أمريكا "خجلى من ... قوتها، وشاعرة بالذنب لكونها قوية" (19).

وفي خطابي بوش اللذين اقتبست منهما، وفي كثير من الخطابات الأخرى المماثلة، فقد كان بوش يلفظ بوضوح ما كان العديد من الأصوات الأمريكية القوية خلال ثمانينيات القرن العشرين يسعون إلى جعله المعنى السائد للحرب :"حرب فيتنام كقضية نبيلة تمت خيانتها – تراجيديا أمريكية". فمثلاً، في حملة الانتخابات الرئاسية عام 1980 صرح رونالد ريغان Ronald Reagan في محاولة لوضع حد لمتلازمة فيتنام "حان الوقت كي ندرك أن قضيتنا، في الحقيقة، كانت قضية نبيلة" (مقتبس في جون كارلوس راو وريك بيرغ quoted in John Carlos Rowe and Rick Berg, 1991: 10). وعلاوة على ذلك، الحّ ريغان، "دعونا نقول لأولئك الذين قاتلوا في تلك الحرب أننا لن نطلب أبداً مرة أخرى من الشبان القتال وربما الموت في حرب تخاف حكومتنا من تركنا نفوز بها" (مقتبس في ستيفن فلاستوز quoted in Stephen Vlastos, 1991:**69**). وفي عام 1982، (بعد عقد تقريباً من مغادرة آخر مجموعة أمريكية محاربة لفيتنام)، تم إزاحة الستار في واشنطن عن النصب التذكاري لمحاربي فيتنام القدامى. وقد لاحظ ريغان أن الأمريكيين كانوا قد "بدأوا الاعتراف بأن حرب [فيتنام] كانت قضية عادلة" (مقتبس في زيلايزر quoted in Barbie Zelizer, 1995: 220) وفي عام 1984 (بعد أحد عشر عاماً من مغادرة آخر مجموعة أمريكية محاربة لفيتنام) تم دفن جندي

فيتنام المجهول Unknown Vietnam Soldier Hall؛ وقد ادّعى الرئيس ريغان في الاحتفال: "أن بطلاً أمريكيا قد عاد إلى الوطن ... لقد قبل مهمته وقام بواجبه. ووطنيته الشريفة تغمرنا" (مقتبس في رو وبيرغ، quoted in Rowe and Berg, 1991: 10). وفي عام 1985 (بعد اثني عشر عاماً من مغادرة آخر مجموعة أمريكية محاربة لفيتنام) نظمت نيويورك أول مسيرة مهرجانية أو استعراض "أهلاً في الوطن) لمحاربي فيتنام القدامى. وفي هذا المزيج القوي من الخطابات السياسية والتذكُّر الوطني، فإن هناك محاولة واضحة لوضع "توافق" جديد حول معنى حرب أمريكا في فيتنام. لقد بدأت عام 1980 بنجاح حملة ريغان الانتخابية الرئاسية، وانتهت عام 1991 مع تفوقية بوش بعد الانتصار في حرب الخليج الأولى. ولذلك، فعند الإعداد لحرب الخليج، طلب بوش من الأمريكيين أن يتذكروا حرب فيتنام، والذكريات التي تذكرها كثير من الأمريكيين ربما كانت عن حرب عاشوها سينمائياً؛ حرب شجاعة وخيانة. لقد وفرت فيتنام الهوليوودية المواد لحفظها، والزيادة عليها، وتفسيرها، وإعادة روايتها في ذكرى مهيمنة بازدياد عن حرب أمريكا في فيتنام.

وهذه الذكرى كان لها علاقة قليلة "بحقائق" الحرب. فببساطة، نشرت الولايات المتحدة في فيتنام أكثر قوة نيران كثيفة شهدها العالم في يوم ما. وحكايات هوليوود لا تبرز إزالة الخضرة المتعمد من مساحات شاسعة في فيتنام، ولا ضربات النابالم، ولا مهمات البحث – و – التدمير، ولا استخدام مناطق النيران الحرة Free Fire Zones، والقصف الشامل. وعلى سبيل المثال، خلال حملة "قصف عيد الميلاد" عام 1972، أسقطت الولايات المتحدة "أطناناً من القنابل على هانويHanoi وهايفونغHaiphong أكثر مما أسقطته ألمانيا على بريطانيا العظمى من عام 1940 إلى عام 1945" (فرانكلين Franklin, 1993: 79). وفي المجموع، أسقطت الولايات المتحدة على فيتنام من القنابل ما يساوي ثلاث مرات عدد القنابل التي أسقطت في أي مكان خلال جميع الحرب العالمية الثانية (بيلجر Pilger، 1990). وفي مذكرة إلى الرئيس جونسون عام 1967، كتب وزير الدفاع روبرت ماكنمارا Robert McNamara: "صورة أكبر قوة عظمى في العالم وهي تقتل أو تصيب بجراح خطرة 1000 من غير المقاتلين في الأسبوع الواحد [تقديره للكلفة الإنسانية لقصف الولايات المتحدة في حملة القنابل(178] أثناء محاولتها دك أمة صغيرة متخلفة للخضوع في قضية جميع مبرراتها موضوع جدل ساخن، هي [صورة] غير جميلة" (مقتبس في مارتن quoted in Martin, 1993: 19-20). وهذا يجعل من غير المقنع إدِّعاء بوش أن الولايات المتحدة خاضت الحرب وإحدى يديها مغلولة خلف ظهرها.

ومثال آخر على استهلاك فيتنام الهوليوودية تقدمه تعليقات المحاربين الأمريكيين السابقين في فيتنام. وكما يلاحظ ماريتا ستيركن Marita Sturken، "يقول بعض محاربي فيتنام السابقين أنهم نسوا من أين

جاءت بعض ذكرياتهم - من تجربتهم الشخصية، أم الصور الوثائقية، أم أفلام هوليوود؟ (1997: 20). فعلى سبيل المثال، أبدى المحارب السابق في فيتنام ويليام آدمز William Adams النقطة ذات الدلالة التالية:

عندما صدر فيلم "الفصيل " لأول مرة، سألني عدد من الناس، "هل كانت الحرب حقيقية مثل ذلك؟" ولم أجد جواباً أبداً، وذلك جزئياً بسبب، لأنه مهما كان تصويرياً وواقعياً، فإن الفيلم هو في النهاية فيلم، والحرب هي تشبه نفسها فقط. ولكنني أخفقت أيضاً في العثور على إجابة لأن ما حدث "حقيقة" يختلط الآن تماما في ذهني مع ما قيل حول ما حدث بحيث أن التجربة الصافية لم تعد هناك. وهذا أمر عجيب، وحتى أنه مؤلم، من بعض النواحي. ولكنه أيضا شهادة للطريقة التي تعمل بها ذاكراتنا. فحرب فيتنام "لم تعد حدثاً محدداً بقدر ما هي سيناريو جمعي ومتحرك وحيث نستمر نخربش وجهة نظرنا المتعارضة والمتغيرة عن أنفسنا" ومحوها وإعادة كتابتها". (مقتبس في ستيركن quoted in Sturken, 1997: 86).

وبالمثل، فإن الأكاديمي والمحارب السابق في فيتنام مايكل كلارك Michael Clark يكتب عن كيف عمل شريط المخادع / الكاذب (tricker – tape) لاستعراض الترحيب بعودة المحاربين السابقين في فيتنام والذي أقيم في نيويورك عام 1985، جنباً إلى جنب مع تغطية وسائل الإعلام للاستعراض وأفلام هوليوود والتي يبدو أنها وفرت السياق للاستعراض، وقد عملت معاً لإنتاج ذاكرة معينة عن الحرب – وهي ذاكرة ذات آثار بإمكانيات قد تكون قاتلة:

لقد شكلوا ذاكرتنا عن الحرب طوال الوقت ... لقد شفوا الجراح التي تمنعت عن الالتئام لمدة عشر سنوات بمرهم من الحنين/ (النوستالجيا). وحولوا الشعور بالذنب والشك إلى واجب وفخر. وبازدهار مظفّر قدموا لنا المشهد لخلقهم الأكثر نجاحاً، المحاربين القدامى الذين سيخوضون الحرب القادمة (كلارك،180 :Clark, 1991).

وعلاوة على ذلك، فإن كلارك يتألم وهو يؤكد "لقد توقفت ذكرى فيتنام عن أن تشير إلى مقاومة الطموح الإمبريالي وهي الآن تُستَحضَر كتخدير حيّ للقيام بها بشكل صحيح في المرة القادمة" (206). هذه الهموم تم تبريرها بانتصارية بوش في نهاية حرب الخليج الأولى، عندما تفاخر، وكأن الحرب لم يتم خوضها إلا لتجاوز الذكرى المؤلمة: "بمشيئة الله، لقد ركلنا متلازمة فيتنام، مرة واحدة وإلى الأبد" (مقتبس في فرانكلين، 1993: 177). ومرددة هذه التعليقات، نشرت صحيفة نيويورك تايمز (2 December, 1993) مقالة رئيسية

بعنوان "هل ماتت متلازمة فيتنام؟ بالسعادة، لقد تم دفنها في الخليج". فيتنام، علامة الخسارة والانقسام الأمريكيين تم دفنها في رمال الخليج الفارسي. ركل متلازمة فيتنام (بمساعدة فيتنام الهوليوودية) يفترض أنه حرر الأمة من الأشباح القديمة والشكوك؛ وقد جعل أمريكا مرة أخرى قوية، كاملة، وجاهزة للحرب القادمة.

- **(p 179)مناهضة العنصرية والدراسات الثقافية Anti-racism and cultural studies**

كما لوحظ في مقاربتيّ الأُنثوية والماركسية للثقافة الشعبية، فإن مناقشات "العرق" والتمثيلات كانت تنطوي لا محالة، وعن حق تماماً، على إلزام أخلاقي لإدانة الخطاب غير الإنساني العميق للعنصرية. ومع أخذ هذا في الاعتبار، فإنني أريد أن أنهي هذا الجزء باقتباسيين، متبوعين بمناقشة موجزة واقتباس آخر. والاقتباس الأول من ستيوارت هول Stuart Hall، والثاني من بول غيلروي Paul Gilroy.

> العمل الذي ينبغي على الدراسات الثقافية أن تقوم به هو تعبئة كل شيء تستطيع أن تجده من حيث الموارد الفكرية من أجل أن نفهم ما الذي يحافظ على صنع الحياة التي نحياها، والمجتمعات التي نعيش فيها عميقة وصعبة الفهم في قدرتها على العيش مع الاختلاف. ورسالة الدراسات الثقافية هي رسالة للأكاديميين والمفكرين، ولكن، لحسن الحظ، إلى كثير من الناس أيضاً ... وأنا مقتنع أنه لا مثقف يستحق ملحه (ذو قيمة)، وأن لا جامعة تريد أن ترفع رأسها في وجه القرن الحادي والعشرين يمكن أن تحول عينيها بعيداً عن مشكلات العرق والعرقية التي تحدق بعالمنا (هول Hall, 1996e: 343).

> إننا بحاجة إلى معرفة ما هي أنواع التبصر والتأمل التي يمكنها فعلياً مساعدة المجتمعات المتباينة بازدياد والأفراد القلقين على التعامل بنجاح مع التحديات التي ينطوي عليها السكن براحة بالقرب من غير المألوف دون خوف أو عدائية. نحن بحاجة إلى أن ننظر فيما إذا كان الميزان الذي يقاس به التشابه والاختلاف يمكن تغييره بشكل مثمر بحيث أن غرابة الغرباء تخرج من التركيز، وأبعاداً أخرى من التشابه الأساسي يمكن الاعتراف بها وجعلها ذات أهمية. ونحن بحاجة إلى أن ننظر كيف أن ارتباطا متعمداً مع تاريخ المعاناة في القرن العشرين يمكن أن يُوَفِّر الموارد للاحتواء السلمي للآخر فيما يتعلق بالطبقة العامة الأساسية ... [بمعنى] بالتحديد أن بني البشر هم بشكل اعتيادي متشابهون إلى حد أبعد مما هم غير متشابهين، وأننا في معظم الأوقات نستطيع التواصل مع بعضنا البعض، وأن الاعتراف بالقيمة المشتركة، والكرامة، والتشابه الأساسي يفرض قيوداً على كيف نستطيع أن نتصرف إذا أردنا أن نعمل (2004: 3-).

إن عمل الدراسات الثقافية، مثل جميع التقاليد الفكرية المعقولة، هو أن يساعد بشكل فكري، وبالمثال، على إلحاق الهزيمة بالعنصرية، وبفعلها ذلك، يساعد على أن يجلب إلى الوجود عالماً يكون فيه مصطلح "العرق" ليس أكثر من فئة تاريخية توقف استعمالها منذ أمد طويل، مما يدل في الوقت المعاصر على لا شيء أكثر من الجنس البشري. ولكن، وكما لاحظ غيلروي في عام 1987، ولسوء الحظ، فإن الحالة ما زالت بعد أكثر من عشرين كما هي، وحتى تصل تلك اللحظة،

> يجب إبقاء "العرق" كفئة تحليلية، ليس بسبب أنه يتوافق مع أي مطلقات بيولوجية أو ابستمولوجية (معرفية)، ولكن بسبب أنه يرجع التحقيق أو التقصي إلى القوة التي تكتسبها الهويات الجمعية بوسائل جذورها في التقاليد. وهذه (p 180) الهويات، في شكل عنصرية بيضاء، أو مقاومة سوداء. هي أكثر قوى سياسية متقلبة في بريطانيا اليوم (339 :2002).

- Storey, john (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader, 4th* edition, Harlow: Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey). The website has links to other useful sites and electronic resources.
- Baker, Houston A. Jr, Manthia Diawara and Ruth H. Lindeborg (eds), *Black British Cultural Studies: A Reader,* Chicago: University of Chicago Press, 1996. A very interesting collection of essays.
- Dent, Gina (ed.), *Black Popular* Culture, Seattle: Bay Press, 1992. A very useful collection of essays.
- Dittmar, Linda and Michaud, Gene (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film,* New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990. The best collection of work on Hollywood's Vietnam.
- Fryer, Peter, *Staying Power: The History of Black People in Britain,* London: Pluto, 1984. A brilliant book.
- Gandhi, Leela, *Postcoionial Theory: A* Critical *Introduction,* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. A good introduction to post-colonial theory.
- Gilroy, *Paul, There Ain't No Black in the Union Jack,* London: Routledge, 1987/2002. One of the classic cultural studies encounters with `race'.
- *Gilroy, Paul, The Black Atlantic, London: Verso, 1993. A* brilliant argument against `cultural absolutism'.
- Williams, Patrick and Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader,* Harlow: Prentice Hall, 1993. An interesting collection of essays on postcolonial theory.

الفصل التاسع: ما بعد الحداثة

9. Postmodernism

- **حالة ما بعد الحداثة The Postmodern condition**

ما بعد الحداثة Postmodernism هو تعبيرأو مصطلح متداول داخل وخارج الدراسة الأكاديمية للثقافة الشعبية. وقد دخلت خطابات مختلفة مثل صحافة موسيقى البوب pop musi والماركسية في مناظراتهما حول الأحوال الثقافية للرأسمالية المتأخرة أو متعددة الجنسيات. وكما لاحظت أنجيلا ماكروبي Angela McRobbie (1994):

> لقد دخلت ما بعد الحداثة في عدد أكبر من المفردات المتنوعة وبسرعة أكبر من معظم الفئات الفكرية. وقد انتشرت خارجاً من عوالم تاريخ الفن إلى النظرية السياسية وعلى صفحات مجلات ثقافة الشباب، وأغلفة الاسطوانات، وصفحات الموضة في مجلة فوغ Vogue. ويبدو هذا لي كمؤشر على شيء أكثر من مجرد تقلبات الذوق (13).

وهي تقترح أيضاً أن "المناظرات الأخيرة حول ما بعد الحداثة تمتلك كلاً من جاذبية إيجابية وفائدة لمحلل الثقافة الشعبية" (15). والقضية بالتأكيد هي بأن ما بعد الحداثة كمفهوم تُظهر إشارة قليلة على تباطوء توسعها الكولونيالي (الاستعماري). وفيما يلي قائمة ديك هيبديج Dick Hebdige (1988) بالطرق التي تم بها استعمال المصطلح:

> عندما أصبح بإمكان الناس أن يصفوا " بما بعد الحداثة postmodern" ديكور غرفة، أو تصميم مبني، أو سرد لفيلم diegesis ، أو تشكيل اسطوانة، أو فيديو "scratch"، أو إعلاناً تلفزيونياً، أو فيلما وثائقياً فنياً، أو العلاقة "ما بين النصية" بينها، أو تصميم صفحة في مجلة أزياء، أو مجلة نقدية، أو النزعة اللاغائية داخل الابستمولوجيا (نظرية المعرفة)، أو الهجوم على "ميتا فيزيقيا الوجود"، أو التخفيف العام للشعور، أو الغم الجمعي والتنبؤات الكئيبة لجيل ما بعد الحرب من تزايد الأطفال في مواجهة منتصف العمر، أو إسناد الانعكاسية، أو مجموعة من

الاستعارة البلاغية، وتشظي الأسطح، ومرحلة جديدة في (تقديس) السلعة، أو الافتتان بالصور، أو الكودات والأنماط، أو عملية تجزئة ثقافية أو سياسية أو وجودية، و/أو أزمة، أو "تفريغ" الموضوع، أو "تشكيك نحو الميتا سردية"، أو الاستعاضة عن محاور القوة الأحادية بتعددية السلطة/ تشكيلات الخطاب، أو "الانفجار الضمني للمعنى"، أو انهيار الهرميات الثقافية، أو (p 181) , الرهبة التي يولدها تهديد التدمير الذاتي الذري، أو تقهقر الجامعات، أو عمل وأثار التكنولوجيات المصغرة الحديثة، أو تحولات اجتماعية واقتصادية عريضة إلى "وسائل الإعلام"، أو مرحلة "المستهلك، أو "متعددة الجنسيات"، أو الشعور بضياع المكان "اعتماداً على من نقرأ له، أو التخلي عن ضياع المكان ("الإقليمية النقدية")، أو (وحتى) الاستعاضة العامة عن الإحداثيات المكانية بالإحداثيات المؤقتة – عندما يصبح بالإمكان وصف كل هذه الأشياء على أنها "ما بعد حداثية postmodern" ... فعندها من الواضح أننا في حضور كلمة طنانة (2009: 429).

ولأغراض هذه المناقشة فإنني سأنظر في "ما بعد الحداثة postmodernism"، ومع بعض استثناءات عرض نظرية ضرورية، على أنها فقط ما له علاقة بدراسة الثقافة الشعبية. ولتسهيل هذا، فإنني سأركز على تطور نظرية ما بعد الحداثة منذ بداياتها في الولايات المتحدة وبريطانيا في أواخر خمسينات القرن العشرين وبواكير ستينات ذلك القرن، عبر تنظيرها في أعمال جان–فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard، وجان بودريار Jean Boudrillard، وفريدريك جَمسون Fredric Jameson. وسيتبع هذا مناقشة لمثالين من ثقافة ما بعد الحداثة: موسيقى البوب والتلفزيون. وسوف يختتم الفصل بمناقشة ثلاث نواح أكثر عمومية من ما بعد الحداثية: انهيار المعايير المطلقة للقيمة، وثقافة العولمة، وثقافة التلاقي.

- **ما بعد الحداثة في ستينات القرن العشرين Postmodernism in the 1960s**

على الرغم من أن تعبير "ما بعد الحداثة " كان في التداول الثقافي منذ سبعينات القرن التاسع عشر (بيست وكيلنر Best and Killner، 1991) فإنه فقط في أواخر خمسينات القرن العشرين و ستيناته نرى بدايات ما يفهم الآن على أنه ما بعد الحداثة. وفي أعمال سوزان سونتاج Susan Sontag (1966) ولسلي فيدلر Leslie Fiedler (1971) فإننا نواجه

احتفال ما تدعوه سونتاج "الإحساس الجديد new sensibility" (1966: 296). وهو جزئياً إحساس في الثورة ضد تقديس أو تجميد ثورة الحداثة الطليعية؛ فهي تهاجم الوضع الرسمي للحداثة، وتمجيدها في المتحف وفي الأكاديميا، على أنها الثقافة الرفيعة للعالم الرأسمالي الحديث. وهي تأسف لرحيل القوة الفضائحية والبوهيمية للحداثة، وقدراتها على أن تصدم الطبقة المتوسطة وتثير اشمئزازها. وبدلاً من الحنق بسبب الهوامش النقدية للمجتمع البورجوازي، فان أعمال بابلو بيكاسو Pablo Picasso، وجيمس جويس James Joyce، وتي. إس. إيليوت T. S. Eliot، وفيرجنيا وولف Virginia Wolf، وبيرتولت برخت Bertolt Brecht، وايجور سترافينسكي Igor Stravinsky، وغيرهم، لم تفقد فقط قدرتها على الصدمة والإزعاج، ولكنها أصبحت مركزية، وكلاسيكية: و بكلمة واحدة - ممجدة. لقد أصبحت ثقافة الحداثيmodernist ثقافة البورجوازي. وقد تم إستنزاف قوتها الهدامة بالأكاديميا والمتحف. وهي الآن التمجيد الذي يجب أن تكافح الطبيعة ضده. وكما يشير فريدريك جمسون Fredric Jamosn(1984):

> من المؤكد أن هذا هو واحد من أكثر التفسيرات وضوحاً لانبثاق ما بعد الحداثة نفسها، حيث أن جيل شباب ستينات القرن العشرين سيواجه الآن حركة المعارضة الحديثة سابقاً كمجموعة من الكلاسيكيات الميتة، "تزنّ مثل كابوس على أدمغة الأحياء"، كما قال ماركس (1977) مرة في سياق مختلف (56).

ويناقش جَمِسون Jameson (1988) في أن ما بعد الحداثة قد ولدت من

> التحول من موقف معارضة إلى موقف هيمنة لكلاسيكيات الحداثة ، واستيلاء الأخيرة على الجامعات، والمتاحف، وشبكة معارض الفنون، والمؤسسات، وتمثل ... الحداثة الرفيعة المتنوعة في "التمجيد" والتوهين اللاحق لكل شيء فيها شعر به أجدادنا على أنه صادم (مسبب للصدمة)، وفضائحي، وقبيح، ومتنافر، وغير أخلاقي، ولا اجتماعي (299).

وبالنسبة لدارس الثقافة الشعبية، ربما كان أهم نتيجة للإحساس الجديد مع تخليه عن "فكرة ماثيو أرنولد Matthew Arnoldعن الثقافة"، هو اكتشاف أنه زائل تاريخياً وإنسانياً" (سونتاج، 1966: 299)، وإدعاؤه بأن "التمييز بين الثقافة "الرفيعة high " والدنيا low"

يبدو بازدياد قليل المعنى " (302). وبهذا المعنى، فإنه الإحساس بالثورة ضد ما يُرى على أنه نخبوية ثقافية للحداثة. وبالرغم من حقيقة كون الحداثة غالباً ما اقتُبست من الثقافة الشعبية، فإنها مميزة بشكوك عميقة من كل الأشياء الشعبية. ودخولها في المتاحف وفي الأكاديميا كان دون شك أكثر سهولة (بغض النظر عن عدائها المعلن للمادية البرجوازية المحافظة المتشبثة بالتقاليد ' ('bourgeois philistinism') بسبب توجهها، وعلاقتها المتماثلة مع نخبوية مجتمع الطبقات. وما بعد حداثة أواخر خمسينات القرن العشرين وأوائل ستيناته كانت بسبب هذا، وفي جزء منها هجوماً شعبوياً على نخبوية الحداثة. وهي تدل على رفض لما دعاه اندرياس هيوسن Andreas Huyssen (1986) "الانقسام العظيم ... الخطاب الذي يُلِح على التمييز الفئوي بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية" (viii). وعلاوة على ذلك، ووفقاً لهيوسن Huyssen "إلى حد كبير، فإنه بالمسافة التي قطعناها من هذا "الانقسام العظيم" بين الثقافة الجماهيرية والحداثة يمكننا قياس ما بعد حداثتنا الثقافية الخاصة بنا" (57).

وفن البوبpop art الأمريكي والبريطاني في خمسينات و ستينات القرن العشرين يقدم رفضاً واضحاً لـ "الانقسام العظيم". وقد رفض تعريف أرنولد للثقافة على أنها "أفضل ما تم التفكير به وقوله" (انظر الفصل 2)، مفضلة عليه تعريف ويليامز الاجتماعي للثقافة على أنها "طريقة كلية للحياة" (انظر الفصل الثالث). وقد حلم فن البوب البريطاني بأمريكا (المنظور إليها على أنها موطن الثقافة الشعبية) من الحرمان الرمادي لبريطانيا خمسينات القرن العشرين، وكما يوضح لورنس ألاواي Lawrence Alloway، أول منظر للحركة،:

> كانت منطقة التفاعل المنتجة جماهيرياً هي الثقافة المدنية (الحضرية): الأفلام، الإعلانات، قصص الخيال العلمي، وموسيقى البوب. ونحن لم نشعر بأي من النفور من معيار الثقافة التجارية بين معظم المثقفين، ولكننا قبلناها على أنها حقيقة، وناقشناها بتفصيل، واستهلكناها بحماس. وكانت إحدى نتائج مناقشاتنا هو إخراج ثقافة البوب من عالم "الهروب"، و"الترفيه المحض"، "الاسترخاء"، وأن نعاملها بجدية الفنون (مقتبس في فريث وهورن quoted in Frith and Home, 1987: 104).

وكان آندي وارهول Andy Warhol أيضاً شخصية رئيسية في التنظير لفن البوب. ومثله مثل ألاواي Alloway ، فإنه يرفض أن يأخذ على محمل الجد التمييز ما بين الفن التجاري وغير التجاري. وهو يرى "الفن التجاري كفن واقعي ، والفن الواقعي كفن تجاري" (109). وهو يَدَّعي

ان "الفن "الواقعي " يعرّف ببساطة بذوق (وثروة) الطبقة الحاكمة لعصر ما. وهذا يتضمن ليس فقط أن الفن التجاري هو جيد كما هو الفن "الواقعي " – [بل] قد تم تحديد قيمته ببساطة من قِبَل مجموعات اجتماعية أخرى، وأنماط أخرى من "الإنفاق" (المرجع نفسه).

(p 184) ونحن نستطيع بالطبع أن نفترض على أن دمج وارهول Warhol[للثقافة] الرفيعة والشعبية هو مضلل قليلاً. ومهما كان مصدر أفكاره ومواده، فبمجرد وضعها في معرض فني فإن السياق يموضعها كفن وبالتالي كثقافة رفيعة. ويجادل جون روكويل John Rockwell في أن هذا لم يكن هو المقصد ولا بالضرورة النتيجة. وهو يجادل في أن الفن هو ما تراه على أنه فن: "إن صندوق/ علبة بريلو Brillo ليس فجأة فناً لأن وارهول Warhol كَدّس كمية منها في متحف. ولكنه بوضعها هناك فإنه يُشجّعك على أن تجعل من كل مرة تذهب بها إلى السوبرماركت مغامرة فنية، وبفعل ذلك فإنه قد تسامى بحياتك. فكل شخص فنان إن أراد أن يكون" (120).

ويَدَّعي هيوسن Huyssen (1986) أن التأثير الكامل للعلاقة بين فن البوب والثقافة الشعبية يمكن فهمها بالكامل فقط عند وضعها ضمن السياق الثقافي الأكبر للثقافة المضادة الأمريكية والمشهد البريطاني الخفي (underground): "البوب في أوسع المعاني كان السياق الذي أخذت فيه فكرة ما بعد الحداثة شكلها لأول مرة، ومنذ البداية حتى اليوم، فإن الاتجاهات الأكثر أهمية داخل ما بعد الحداثية قد تحدت عداء الحداثة الحثيث للثقافة الجماهيرية" (188). وبهذه الطريقة، إذن، يمكن القول إن ما بعد الحداثة يمكن رؤيتها على أنها ولدت، جزئيا على الأقل، من رفض جيلي لليقين المطلق للحداثة الرفيعة. والإلحاح على التمييز المطلق ما بين الثقافتين الرفيعة والشعبية أصبحت تعتبر على أنها الافتراض غير المتأثرة "un–hip" للجيل الأكبر سناً. وإحدى علامات هذا الانهيار هي دمج فن البوب مع موسيقى البوب. فعلى سبيل المثال، وضع بيتر بليك Peter Blake تصميم ألبوم Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band لفريق البيتلز The Beatles؛ وصمم ريتشارد هاميلتون Richard Hamilton "ألبومهم الأبيض white album"؛ وصمم آندي وارهول Andy Warhole ألبوم "ستيكي فنغرز [الأصابع المدبّقة Sticky Fingers" لفريق الرولينج ستونز Rolling Stones. وبالمثل نستطيع أن نشير إلى الجدية الجديدة الناشئة في موسيقى البوب ذاتها، والتي هي أكثر ما تكون وضوحاً في أعمال فنانين من أمثال بوب ديلان Bob Dylan،

والبيتلزThe Beatles ؛ فهناك جديّة جديدة في أعمالهم، كما أن أعمالهم مأخوذة على محمل الجد بطريقة غير معروفة سابقاً باعتبارات موسيقى البوب.

وكشف هويسن Huyssen أيضاً علاقة واضحة بين ما بعد الحداثية الأمريكية لستينات القرن العشرين وبين نواحٍ محددة من طليعية أوروبية أكثر قدماً؛ ويرى الثقافة المضادة الأمريكية – معارضتها لحرب فيتنام، ومساندتها للحقوق المدنية للسود، ورفضها لنخبوية الحداثية الرفيعة، وولادتها للموجة الثانية من الحركة النسوية، والترحيب الذي أعطته لحركة تحرير المثليين، وتجاربيتها الثقافية، ومسرحها البديل، وحدوثها، وحبها في الداخل، واحتفالها بكل يوم، وفنها المخدر، وموسيقاها الروك الأسيدية، ومنظورياتها الأسيدية" (هيبديج Hebdige، 1986: 195) – على أنها الفصل الختامي في تقاليد الطليعية (هويسن Huyssen, 1986: 195).

ومع نهايات سبعينات القرن العشرين فانالنقاش حول ما بعد الحداثة عبر الأطلسي. وستتناول في الأقسام الثلاثة التالية ردود مُنظِّرين ثقافيين فرنسيين على النقاش حول (الحساسية الجديدة new sensibility)، وقبل العودة إلى أمريكا ورأي فريدريك جَمِسون *Fredric Jameson* لما بعد الحداثة كمهيمن ثقافي للرأسمالية المتأخرة.

جان- فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard

إن مساهمة جان – فرانسوا ليوتار *Jean-Francois Lyotard* الرئيسية في النقاش حول ما بعد الحداثية هي كتاب "حالة ما بعد الحداثة *The Postmodern Condition*" المنشور في فرنسا عام 1979 والمترجم إلى الانجليزية(185 p) عام 1984. وقد كان تأثير الكتاب على المناقشة هائلاً. إذ كان هذا الكتاب من عدة نواحٍ هو الذي قدم مصطلح "ما بعد الحداثية " في التداول الأكاديمي.

وبالنسبة لليوتار Lyotard ، فإن حالة ما بعد الحداثة مميزة بأزمة وضع المعرفة في المجتمعات الغربية. وقد تم التعبير عن هذا على أنه "تشكك نحو فوق السردية (الميتا سردية) meta narratives " وما دعاه "تقادم جهاز الميتا سردية للشرعية (xxiv). وما يشير ليوتار إليه هو الانهيار المعاصر المفترض للرفض المنتشر على نطاق واسع لجميع الأطر

المنتشرة والشمولية التي تسعى إلى سرد حكايات عالمية "ميتا سردية": الماركسية، والتحررية، والمسيحية، على سبيل المثال. وحسب ليوتار Lyotard ، فإن الميتا سردية تعمل من خلال الدمج والاستبعاد، كقوى مجانسة، حاشدة عدم التجانس في عوالم منظمة، عاملة على إسكات واستبعاد الخطابات الأخرى، والأصوات الأخرى باسم المبادئ العالمية والأهداف العامة. ويقال إن ما بعد الحداثة تشير إلى انهيار جميع الميتاسرديات مع حقيقتها المميزة لأن تقول، وتشهد بدلاً عن الصوت المتزايد لمجموع الأصوات من الهوامش، مع إلحاحها على الفرق، وعلى تنوع الثقافات، والإدِّعاء بالتغاير فوق التجانس. (40)

وتركيز ليوتار الخاص هو على وضع الخطاب والمعرفة العلميين ووظيفتهما. والعلم مهم لليوتار بسبب الدور المعطى له من قبل التنوير[41]. ومهمته، من خلال تراكم المعرفة العلمية، هو أن يلعب دوراً مركزياً في التحرير التدريجي للإنسان. وبهذه الطريقة فإن العلم يتولّى مكانة الميتاسردية، منظماً ومجيزاً السرديات الأخرى على الطريق الملوكي لتحرير الإنسان. ومع هذا، فإن ليوتار يَدَّعي أن القوة المشروعة لوضع العلم كميتاسردية قد ذوت بصورة كبيرة منذ الحرب العالمية الثانية، ولم يعد يرى العلم على أنه يتقدم ببطء نيابة عن الجنس البشري نحو المعرفة المطلقة والحرية المطلقة. لقد أضاع طريقه – "لم يعد هدفه الحقيقة، بل الأدائية" (46).

وبالمثل، فإن التعليم العالي قد "طُلب منه خلق المهارات، وليس المثل العليا (48). ولم تعد المعرفة تُرى على أنها هدف في حد ذاتها، ولكنها وسيلة إلى الغاية. ومثل العلم، فإن التعليم سيتم الحكم عليه بأدائيته، وبكونه هكذا فإنه سيتشكل بازدياد بمطالب السلطة. ولم يعد يستجيب فقط للسؤال: "هل هذا صحيح ؟". وسيسمع فقط، "ما فائدة ذلك ؟" "كم يساوي ؟" و "هل هو قابل للبيع ؟" (51). وبيداغوجيا (علم أصول تدريس) ما بعد الحداثة سوف تعلم كيفية استعمال المعرفة كشكل من أشكال رأس المال الثقافي والاقتصادي دون اللجوء إلى القلق أو الاهتمام بما إذا كان ما يتم تدريسه صحيحاً أو خطأً.

وقبل أن نترك ليوتار ، من الجدير أن نلاحظ استجابته الأقل ايجابية لتغيُّر موقع الثقافة. فالثقافة الشعبية ("الثقافة العامة المعاصرة") لحالة ما بعد الحداثة هي بالنسبة لليوتار "أي شيء يصير ثقافة any thing goes"، "ثقافة التراخي"، حيث الذوق لا اعتبار له، والنقود هي العلامة الوحيدة على القيمة (79). والفرج الوحيد هو وجهة نظر ليوتار بأن ثقافة ما

بعـد الحداثـة ليسـت نهايـة ثقافـة الحداثـة الأكثر تفوقـاً، ولكنهـا علامـة ظهـور الحداثـة الجديدة: ما بعد الحداثة هي تلك التي تنفصل عن حداثة ما لتشكيل حداثة جديدة: "يمكن للعمل أن يصبح حديثاً فقط إذا كان أولاً ما بعد الحديث. وبالتالي تفهم ما بعد الحداثة ليس كحداثة عند نهايتها، ولكن في حالة الولادة الحديثة، وهذه الحالة هي ثابتة" (المرجع نفسه).

ويقترح سيتفن كونور Steven Connor (1989) أنه يمكن قراءة "حالة ما بعد الحداثة *The Postmodern Condition"* باعتبارها رمزاًمقنعاً لحالة المعرفة الأكاديمية والمعاهد في(p 186) العـالم المعاصـر" (41). وتشـخيص ليوتـار لحالـة مـا بعـد الحداثـة هي، في أحـد معانيهـا، تشـخيص العقـم النهـائي للمثقـف" (المرجـع نفسـه). وليوتـار نفسـه على درايـة بمـا يـدعوه "البطولة السلبية للمثقف المعاصر". وهو يجادل في أن المثقفين بدأوا بفقدان سلطتهم منذ "تمادي العنف والنقد ضد الأكاديمية خلال الستينات" (مقتبس في كونور، 1989: 41). وكما يلاحظ إياين تشامبرز Iain Chambers (1988)،

> يمكـن قـراءة النقـاش حـول مـا بعـد الحداثـة ... كعـرض للـدخول المـزعج للثقافـة الشـعبية، جمالياتهـا وإمكاناتهـا الحميمـة، في مجـالِ ذي امتيـازات سـابقة. وتواجـه النظرية والخطابات الأكاديمية الشبكات الشعبية الأوسع للإنتاج الثقافي والمعرفة ، وغير المنظمة منهجياً،.وامتياز المثقف/ المفكر لشرح المعرفة وتوزيعها أصبح مهدداً؛ وسلطته، لأنها دوماً "له"، أعيد تشكيل أبعادها. وهذا يفسر جزئياً كلاً من الدفاعية المعاصرة للمشروع الحداثي، وبخاصة الماركسي، والعدمية الباردة لخيوط متشابكة معينة سيئة السمعة في ما بعد الحداثية (216).

وتـدعي انجـيلا ماركوبي Angela McRobbie (1994) أن مـا بعـد الحداثـة قـد حـررت مجموعـة جديـدة مـن المفكـرين: "مجيء هـؤلاء إلى حيز الوجـود الـذين أصـواتهم كانـت قـد أغرقـت بالميتاسـردية (الحداثة) للإتقان، والتي كانت بدورها أبوية وإمبريالية معاً" (51). وعلاوة على ذلك، فإن كوبينا ميرسر Kobena Mercer (1994) تشير إلى أنه:

> في حـين أن الأصـوات العاليـة في الثقافـة لـم تعلـن شـيئاً أقـل مـن نهايـة كل شيء ذي قيمـة، فـإن الأصـوات المنبثقـة، ممارسـات وهويـات المشـتتين الأفارقـة والكـاريبيين، والأسـيويين الـزاحفين مـن هـوامش بريطانيـا مـا بعـد الإمبرياليـة لخلخلـة الثوابـت

236Page

الشائعة و"الحقائق" التوافقية، وبالتالي تفتح طرقاً جديدة لرؤية وفهم خصائص العيش في غروب فاصل تاريخي يكون فيه "القديم يحتضر والجديد يمكن أن يولد" [غرامشي 1971] (ميرسر، 1994: 2).

- **جان بودريار Jean Baudrillard**

بحسب بست Best وكيلنر Kellner (1991)، فإن جان بودريار Jean Baudrillard "قد حقق مكانة المعلم الأكبر guru في جميع أنحاء العالم الناطق بالانجليزية" (109). وهما يقولان إن "بودريار قد ظهر كأبرز منظري ما بعد الحداثة مكانة مشهورة (111). و لم يقتصر وجوده على عالم الأكاديمية؛ فالمقالات والمقابلات قد ظهرت في كثير من المجلات الشعبية.

ويَدَّعي بودريار أننا وصلنا مرحلة في التطور الاجتماعي والاقتصادي حيث "لم يعد ممكنا فصل العالم المنتج والاقتصادي عن عوالم الأيديولوجيا أو الثقافة، حيث أن المهارات الفنية الثقافية، والصور، والتمثيلات، وحتى المشاعر والبنيات النفسية قد أصبحت جزءاً من عالم الاقتصاد (كونور Connor، 1989: 51). ويمكن تفسير هذا جزئيا،(p187)كما يقول بودريار ، بحقيقة أنه قد حدث تحول تاريخي في الغرب، من مجتمع مَبنيّ على إنتاج الأشياء إلى مجتمع مَبنيّ على المعلومات. وفي [كتابه] " في سبيل نقد للاقتصاد السياسي للعلامة " For a Critique of the Political Economy of the Sign، فإنه يصف هذا على أنه "الممر من مجتمع معدني إلى مجتمع شبه تقني معدني semiurgic (1981: 185). ومع ذلك، وبالنسبة لبودريار ، فإن ما بعد الحداثة ليست ببساطة ثقافة العلامة: بل هي ثقافة "الصورة الزائفة simulacrum".

والصورة الزائفة هي نسخة طبق الأصل ولكن دون [نسخة] أصلية. وقد تفحصنا في الفصل الرابع إدِّعاء بنجامين أن إعادة الإنتاج الميكانيكية قد حطمت "هالة" عمل الفن. ويجادل بودريار في أن التمييز الدقيق بين الأصلي والنسخة قد تحطم هو نفسه. وهو يدعو هذه العملية "محاكاة simulation". ويمكن تصوير هذه الفكرة بالرجوع إلى الأقراص المدمجة CDs والأفلام. فمثلاً، عندما يشتري شخص نسخة من "الثورة تبدأ الآن The Revolution Starts New" لستيف ايرل Steve Earle، فإنه لا معنى للحديث عن أنه تم شراء الأصلية. وبالمثل، فإنه لا

*13 الثورة تبدأ الآن The Revolution Starts New هو ألبوم المغني ستيف ايرل Steve Earle ، صدر في عام 2004.

معنى لأن يقال لفتاة شاهدت فيلم "The Eternal Sunshine of the Spotless Mind"" في نيوكاسل من قبل شخص شاهد الفيلم في شنغهاي أو برلين أنه شاهد الأصل وأنها لم تشاهده. فكلاهما قد شاهد عرضا لنسخة لا أصل لها. وفي الحالتين كلتيهما، الفيلم والسي دي، فإننا نرى أو نشاهد نسخة دون أصل. والفيلم هو كيان صُنِع من (تحرير editing) لقطات من الفيلم تم تصويرها في تسلسل مختلف وفي أوقات مختلفة. وبنفس الطريقة، فإن تسجيل الموسيقى هو كيان مصنوع من (تحرير) أصوات تم تسجيلها في تسلسل مختلف في أوقات مختلفة.

ويدعو بودريار (1983) المحاكاة "التوليد بالنماذج للواقعي دون أصل أو واقع: "فوق الواقع hyperreal" (2). وهو يقول إن فوق الواقع هو الحال المميز لما بعدالحداثة postmodernity . وفي عالم فوق الحقيقة، فإن التمييز بين المحاكاة "والواقعي " ينهار؛ "فالواقعي " والمتخيل باستمرار يطويان بعضهما في البعض الاخر. والنتيجة هي أن الحقيقة والمحاكاة يتم تجربتهما أو التعرض لهما دون فرق – يعملان على طول سلسلة متصلة متقلبة roller – coaster. ويمكن أن تجرب المحاكاة غالباً كحقيقة أكثر من الحقيقة نفسها "حتى أفضل من الشيء الواقعي " (U2) . انظر إلى الطريقة التي أصبح بها [فيلم] " نهاية العالم /الدينونة الآن Apocalypse Now" العلامة التي يحكم بموجبها واقعية تمثيل حرب أمريكا في فيتنام. والسؤال عما إذا كان شيء "يبدو" مثل نهاية العالم /الدينونة الآن هو فعلياً نفس سؤال ما إذا كان واقعياً أو واقعياً.

ويقال إن الدليل على ما فوق الواقع hyperrealism موجود في كل مكان. فمثلاً، نحن نعيش في مجتمع يكتب فيه الناس رسائل إلى شخصيات مسلسلات الميلودراما (السوب اوبرا soap opera)، عارضين عليهم الزواج، ومتعاطفين معهم في صعوباتهم الحالية، وعارضين عليهم أمكنة إقامة جديدة، أو أنهم يكتبون إليهم فقط ليسألوهم كيف يتعاملون مع الحياة. ويتعرض شريرو التلفزيون باستمرار للمواجهة في الشارع ويحذرون من العواقب المستقبلية المحتملة إن لم يغيروا من سلوكهم. وأطباء التلفزيون، ومحامو التلفزيون، ورجال البوليس السري في التلفزيون، يتلقون بانتظام طلبات من أجل النصح والمساعدة.

وتلقى ايرل لهذا الألبوم جائزة غرامي Grammy Awards لأفضل ألبوم غنائي شعبي معاصر في 2005.(المترجمان)

ولقد رأيت سائحاً أمريكيا على التلفزيون متحمساً لجمال منطقة البحيرات البريطانية Lake District، وباحثاً عن كلمات مناسبة للمديح، فقال "إنها مثل ديزني لاند Disneyland تماماً". وفي أوائل تسعينات القرن العشرين – قدمت شرطة نورثمبريا Northumbria "سيارات شرطة كرتونية" في محاولة لإبقاء سائقي السيارات في إطار القانون. وقد قمت مؤخراً بزيارة مطعم ايطالي في موربث Morpeth حيث تعرض لوحة لمارلون براندو Marlon Brando في دور "العراب" 'Godfather' كإشارة إلى أصالة المطعم "الطليانية"؛ ويستطيع زوار نيويورك القيام بجولات سياحية حيث يأخذهم الباص حول المدينة، ليس "كما هي نفسها"، ولكن كما تظهر في مسلسل "الجنس والمدينة Sex and the City". وتم إبرازأعمال الشغب، التي تلت إطلاق سراح أربعة من رجال بوليس لوس أنجلوس الذين ضُبطوا على شريط فيديو يعتدون بالضرب على السائق الأسود(p 188) رودني كينغ Rodney King، تم إبرازها في عناوين صحيفتين بريطانيتبن بعنوان" لا قانون في لوس انجلوس"، وفي أخرى بعنوان "حرب لوس انجلوس "،-- ولم ترتكز القصة على مرجعية تاريخية بالإشارة إلى اضطرابات مماثلة في ضاحية واتس Watts في لوس انجلوس عام 1965 أو بالمعاني الضمنية للكلمات "لا عدالة، لا سلام"، التي هتف المتظاهرون بها أثناء الاضطرابات؛ ولكن محرري الأخبار اختاروا عوضاً عن ذلك وضع القصة في العالم القصصي للمسلسل التلفزيوني الأمريكي "قانون لوس انجلوس LA Law". ويدعو بودريار هذا " ذوبان التلفزيون في الحياة"، و ذوبان الحياة في التلفزيون" (55). ويلعب السياسيون بشكل متزايد على هذا، معتمدين على سياسات الإدانة لِ (الفرصة – الصورة)-photo' opportunity'*، و"لدغة – الصوت"sound-byte'**[14] في محاولة لكسب قلوب الناخبين وعقولهم.

* فرصة التقاط الصور photo opportunity هي فترة وجيزة تخصصها وسائل الإعلام إما **مخطط** لها مسبقا أو عرضية لتصوير المشاركين او لتصوير السياسيين، اوالمشاهير، أو حدث مما يستحق التغطية الاعلامية .(المترجمان)

** اللدغة /اللقمة الصوتية sound byte بيان مقتضب للسياسي، أو عبارة قصيرة أو جملة تلتقط جوهر ما كان السياسي /المتكلم يحاول أن يقوله، **ويستخدم** لتلخيص المعلومات **وتغري** القارئ أو المشاهد وتكون مأخوذة من من شريط فيديو أو تسجيل صوتي **وخاصة خلال** تقرير صحفي وغالبا ما يستخدم لتعزيز أو تجسيد البيان الكامل .(المترجمان)

وقامت في نيويورك وفي أواسط ثمانينات القرن العشرين "ورشة عمل فنون المدينة وتبنى عمارة The City Arts Workshop and Adopt a Building" بتكليف فنانين لرسم جداريات على مجموعة أبنية مهجورة. وبعد التشاور مع السكان المحليين تم الاتفاق على رسم صور لما يفتقر إليه المجتمع: دكاكين بقالة، وأكشاك الصحف، ومحلات الغسيل، ومحلات الاسطوانات (فريث وهورن Frith and Horne, 1987: 7).

وما توضحه القصة هو شيء يشبه قصة شرطة نورثمبريا Northumbria استبدال "صورة من العالم الواقعي : بدلاً من سيارات الشرطة" سيارات شرطة وهمية؛ وبدلاً من المشاريع، مشاريع وهمية. وترعى رواية سيمون فريث Simon Frith وهوارد هورن Howard Home (1987) شباب الطبقة العاملة المنطلقين في نهاية الأسبوع وتصور إلى حد كبير نفس النقطة:

> ما يجعلها جميعاً واقعية لهم: تسمير لون البشرة (التان TAN). والتسمير بفضل السرير الشمسي. لم يسبق لأحد هنا أن كان في عطلة شتوية (هذا هو جيل التيبيت Tebbit)؛ لقد اشتروا هيئتهم من صالونات الحلاقة، وصالونات التجميل ومراكز اللياقة. وهكذا فإنهم يتجمعون في كل نهاية أسبوع في يورك York ، وبيرمنغهام Birmingham وكرو Crewe الكئيبة/ الموحشة والممطرة بالرذاذ، ويتصرفون ليس وكأنهم في عطلة ولكن كأنهم في إعلان عن العطلات. يرتجفون. محاكاة، ولكن كحقيقة (182).

وقضية عام 1998 بسجن شخصية مسلسل كورونيشن ستريت Coronation Street ديردري رشيد Rac*hid* *Deirdre* ربما كانت مثالاً كلاسيكياً على الواقع الزائد hyperrealism (انظر الشكل 9.1). فصحافة الفضائح لم تغط فقط القصة، ولكنها قامت بحملة لإطلاق سراحها بنفس الطريقة وكأن هذا كان حادثاً من "الحياة الواقعية ". فقد أطلقت الديلي ستار *The Daily Star* حملة بـ "حررو شخصية ويذرفيلد Free the Weatherfield One"، ودعت القراء إلى الاتصال الهاتفي أو عن طريق الفاكس بالصحيفة لتسجيل احتجاجهم. كما أنهم أيضا أنتجوا ملصقاً إعلانياً (بوستراً) مجانياً للقراء لعرضه في نوافذ السيارات. أما [جريدة] الصن The Sun فقد طلبت من القراء توقيع عريضتها ودعتهم إلى شراء قمصان (تي شيرت) أنتجت خصيصاً للحملة. وقد وصف أعضاء من البرلمان بأنهم متعاطفون مع ديردري *Deirdre* في محنتها. وقد اقتبست [جريدة] الستار The Star قول عضو البرلمان العمالي فريزر كيمب *Fraser Kemp* في عزمه على التحدث إلى وزير الداخلية جاك سترو Jack Straw: "سأقول

لـوزير الداخليـة أنـه كـان هنـاك تنفيـذ سـيء للعدالـة. ويجـب على وزيـر الداخليـة أن يتـدخل لضمان تطبيق العدالة وإطلاق سراح ديردري". وقد تم طرح أسئلة في مجلس البرلمان . وقد انضمت الجرائد ذات الحجم الكبير broadsheet (بنفس الطريقة التي تقوم بها دائماً) بالتعليق على تعليقات صحافة الفضائح (التابلويد tabloid).

وبرغم كل هذا، فإنني اعتقد أنه بإمكاننا القول مع شيء من الثقة بأن الأغلبية الساحقة من الناس الذين أظهروا غضبهم الشديد لسجن ديردري رشيد Deirdre Rachid واحتفلوا بإطلاق سراحها، فعلوا ذلك دون الاعتقاد بأنها كانت شخصا واقعياً، والتي تم إرسالها ظلماً إلى السجن. من هي – وماذا كانوا يعلمون من تكون – هل هي شخصية واقعية (وكانت كذلك لمدة تزيد على خمسة وعشرين عاماً) في مسلسل ميلودراما (soap opera) واقعي يشاهده ملايين المشاهدين الواقعيين ثلاث مرات أسبوعياً. وإن هذا هو ما جعلها شخصية ثقافية هامة (p 189) (وواقع ثقافي هام).

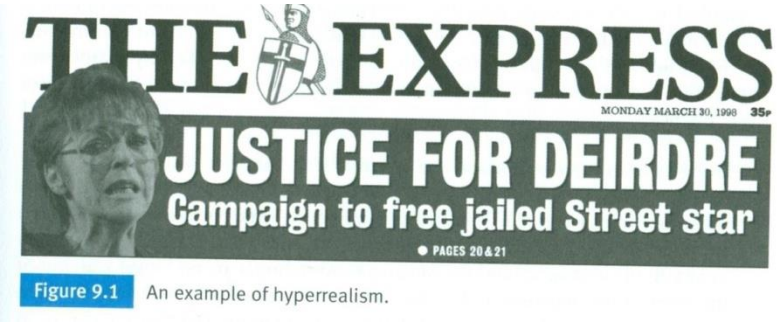

THE EXPRESS
MONDAY MARCH 30, 1998 35p
JUSTICE FOR DEIRDRE
Campaign to free jailed Street star
PAGES 20&21

Figure 9.1 An example of hyperrealism.

الشكل 9.1 مثال على الواقعية الزائدة hyperrealism

وإذا كانت الواقعية الزائدة تعني شيئاً فإنها لا تستطيع بأي مصداقية أن تكون مؤشرا على تراجع قدرة الناس على التمييز بين الخيال (القصة) والواقع. إنها ليست، كما يبدو أن بعض أتباع بودريار يريدون أن يوحوا، بأن الناس لم يعودوا يميزون بين الخيال والواقع: إنها من بعض النواحي الهامة هي أن التمييز بين الإثنين أصبح أقل فأقل أهمية. أما لماذا قد حدث فإنه في ذاته سؤال هام. ولكنني لا أعتقد أن الواقعية الزائدة تزودنا بالإجابة.

قد تكون للإجابة علاقة بالطريقة التي لم تعد وسائل الإعلام ما بعد الحداثية فيها كما لاحظ جون فيسك John Fiske (1994) " تقدم تمثلات ثانوية عن الواقع، تؤثر فيه وتنتج الواقع الذي تتوسطه" (xv). وهو على وعي بأنه كي تجعل حدثاً، فإن الحدث في وسائل الإعلام ليس ببساطة في موهبة وسائل الإعلام. فكي يصبح شيء ما حدثا في وسائل الإعلام ينبغي أن يعبر بنجاح (في مفهوم غرامشي" الذي بحثناه في الفصل الرابع). عن هموم كل من الجمهور ووسائل الإعلام. والعلاقة بين وسائل الإعلام والجمهور معقدة، ولكن ما هو مؤكد في "عالمنا ما بعد الحداثي" هو أن كل الأحداث "ذات الأهمية" هي أحداث وسائل الإعلام. وهو يشير إلى مثال اعتقال أو. جى. سيمبسون O.J.Simpson*[15]: السكان المحليون الذين شاهدوا المطاردة على التلفزيون ذهبوا إلى منزل أو. جي. ليكونوا هناك عند الخاتمة، ولكنهم أخذوا أجهزة تلفزيوناتهم المحمولة لأنهم على علم بأن الحدث الحي ليس بديلاً عن الإعلامي ولكنه متمم له. وعند مشاهدتهم أنفسهم على أجهزة تلفزيوناتهم قاموا بالتلويح لأنفسهم، لأن الناس ما بعد الحداثيين ليس لديهم مشكلة في أن يكونوا في آن واحد ودون قابلية للتمييز بين كونهم أشخاصا واقعيين وأشخاص وسائل الإعلام (xxii).

و بدا أن الأشخاص الذين شاهدوا الاعتقال يعرفون ضمنياً أن وسائل الإعلام لا تقوم ببساطة بتقديم تقرير الأخبار أو تعميمها ، إنها تنتجها. ومن أجل أن تكون جزءاً من أخبار اعتقال او. جى. سيمبسون O.J. Simpson لم يكن كافياً أن تكون هناك، إذ على المرء ان يكون هناك على التلفزيون. وهذا يشير إلى أنه لم يعد هناك تمييز واضح بين الحدث "الواقعي "، وبين تقديمه أو تمثيله في وسائل الإعلام. فمحاكمة او. جى سيمبسون ، على سبيل المثال، لا يمكن فصلها تماماً إلى حدث "واقعي " وتلك التي قام التلفزيون بتقديمها كحدث إعلامي. وأي شخص شاهد مجريات المحاكه تتكشف على التلفزيون، يعلم أن المحاكمة قد أجريت

[15] * Orenthal James "O. J." Simpson أو. جيه. سيمبسون (ولد في 9 يوليو 1947)، وهو رياضي أمريكي محترف ، بلعبة كرة قدم(الأمريكية). انتخب سيمبسون عام 1985ضمن قاعة مشاهير كرة القدم (الأمريكية) بعد تقاعده من كرة القدم للمحترفين، عاش سيمبسون حياة مهنية ناجحة كمذيع لكرة القدم وممثل. وفي عام 1995، تم تبرئته من جريمة قتل عام 1994 نيكول براون سيمبسون ورونالد غولدمان بعد محاكمة طويلة. في عام 1997. وفي سبتمبر 2007، ألقي القبض على سيمبسون في لاس فيغاس، نيفادا، ووجهت إليه تهم عدة جنايات ، بما في ذلك السطو المسلح والخطف. وفي عام 2008، أدين وحكم عليه بالسجن ثلاثة وثلاثين عاما (المترجمان)

لمشاهدي التلفزيون بمقدار ما هي لأولئك الحضور في قاعة المحكمة. ودون وجود الكاميرات لكان هذا حدثاً مختلفاً تماماً بالتأكيد.

(190 p)ومثال بودريار (1983) الخاص عن الواقع الزائد (المفرط) هو ديزني لاند Disneyland : وهو يدعوه النموذج التام لجميع الأنظمة المتشابكة للمحاكاة" (23). وهو يَدَّعي أن نجاح ديزني لاند Disneyland ليس سببه قدرتها على السماح للأمريكيين بالهروب الخيالي من الواقع، ولكن بسبب أنها سمحت لهم بتجربة مركزة غير معترف بها لأمريكا "الواقعية " :

> ديزني لاند [موجودة]هناك كي تخفي حقيقة أنها البلاد "الواقعية "، جميع أمريكا "الواقعية " والتي هي ديزني لاند (تماماً مثل السجون التي هي هناك كي تخفي حقيقة أنها المجتمع في مجمله، في وجوده الكلي المبتذل، والذي هو carceral). و ديزني لاند مقدمة على أنها تخيلية من أجل أن تجعلنا نعتقد أن كل البقية هو واقعي ، في حين أن كل لوس انجلوس وأمريكا التي تحيط بها لم تعد واقعية ولكنها من ترتيب الواقعية الزائدة hyperreal والمحاكاة. إن الأمر لم يعد مسألة تمثيل زائف للواقع (الأيديولوجية)، ولكن إخفاء حقيقة أن الواقعي لم يعد واقعياً (25).

وهو يفسر هذا من حيث "وظيفة" ديزني لاند الاجتماعية. "لقد قُصد منها أن تكون عالماً طفولياً، من أجل ان تجعلنا نعتقد أن الكبار هم في مكان آخر، في العالم "الواقعي "، وأن تخفي حقيقة أن الطفولة الواقعية هي في مكان آخر" (المرجع نفسه). وهو يجادل في أن التقارير عن "ووترغيت Watergate" قد عُملت بنفس الطريقة. لقد كان يجب إيرادها كفضيحة من أجل إخفاء حقيقة أنها كانت أمراً شائعاً في الحياة السياسية الأمريكية. وهذا مثال على ما يدعوه "محاكاة الفضيحة إلى نهايات متجددة" (30). وهي محاولة من أجل "إحياء مبدأ محتضر/ متوقف عن طريق فضيحة محاكاة ... مسألة برهنة الواقعي بالتخيلي؛ إثبات الحقيقة بفضيحة" (36). وبنفس الطريقة، يمكن القول أن ما كُشف عنه مؤخراً عن نشاطات بعض رجال الأعمال الذين يعملون في الأسواق المالية في لندن كان يجب الإخبار عنه كفضيحة من أجل إخفاء ما يدعوه بودريار القسوة اللحظية للرأسمالية، شراستها التي لا يمكن فهمها، لا أخلاقيتها الأساسية" (9-28).

وتحليل بودريار Baudrillard العام يدعم نقطة ليوتار Lyotard المركزية حول ما بعد الحداثة ، انهيار اليقين، وانحلال الميتاسردية "الصدق ". فالله، والطبيعة، والعلم، والطبقة العاملة، جميعهم فقدوا سلطتهم كمراكز للأصالة والصدق؛ وهم لم يعودوا يقدمون الدليل الذي تستند إليه قضية المرء. والنتيجة، كما يقول، هي ليست تراجعاً عن "الواقعي "، ولكن انهيار الواقعي في الواقعية الزائدة . وكما يقول، "عندما لا يعود الواقعي ما كان عليه، فإن النوستالجيا (الحنين) تستأنف معناها الكامل. هناك انتشار لخرافات أو أساطير عن الأصل وعلامات عن الحقيقة ... الذعر يضرب إنتاج الواقعي والمرجعي" (12-13).

.

وهذا مثال على التحول التاريخي الثاني الذي حدده بودريار. فالحداثة modernity كانت حقبة ما دعاه بول ريكو Paul Ricoeur "تأويل الشك"[42] البحث عن المعنى في الحقيقة الأساسية للمظاهر. وماركس Marxوفرويد Freud مثالان واضحان على هذا الوضع من التفكير (انظر الفصلين الرابع والخامس). وهكذا فإن الواقعية الزائدة تدعو إلى الشك في إدِّعاءات التمثيل، على الصعيدين السياسي والثقافي. وإذا لم يكن هناك حقيقة وراء المظهر، وأخذاً بالاعتبار هذا الخط من النقاش، فإن رامبو Rambo لا يمثل نمطاً من التفكير الأمريكي عن فيتنام، بل إنه نمط التفكير الأمريكي عن فيتنام، فالتمثيل لا يقف على بعد حركة واحدة من الحقيقة ليخفيها أو يشوهها، إنه الحقيقة. والثورة التي تقترحها(191 p) نظرية بودريارهي ثورة ضد المعنى الكامن (يتم توفيرها كما تفعل المتطلبات المسبقة الضرورية لأي تحليل أيديولوجي). وبالتأكيد أن هذا هو الكيفية التي بها يتم تقديم الحُجَّة في كثير من الأحيان. ولكن إذا فَكَّرنا مرة ثانية بأقواله عن ديزني لاند ووترغيت، فهل إن ما كان عليه قوله عنهما يرتقي إلى اكثر بكثير مما هو تحليل ايديولوجي تقليدي. اكتشاف "الحقيقة" خلف المظهر؟

وبودريار متناقض حول التغيرات الاجتماعية والثقافية التي يناقشها. فمن ناحية، هو يظهر وكأنه يحتفي بها. ومن ناحية أخرى، فإنه يقول إنها تشير إلى شكل من الاستنفاد/ الانهاك الثقافي: كل ما يتبقى هو تكرار ثقافي لا نهاية له. وأنا أفترض أن حقيقة موقف بودريار هو نوع من الاحتفاء المستسلم. ويدعو لورنس غروسبيرغ Lawrence Grossberg (1988) هذا الاحتفاء في وجه الحتمي، احتضان العدمية دون تمكين، حيث أنه لا يوجد احتمال واقعي للصراع" (175). أما جون دوكر John Docker فهو أكثر نقداً:

يقدم بودريار سرداً حداثيا كلاسيكياً، التاريخ كخط، حكاية أحادية الاتجاه للأفول. ولكن في حين أن حداثيي الأدب الراقي في أوائل القرن العشرين كان بإمكانهم أن يحلموا بنخبة طليعية أو ثقافية والتي قد تحفظ قيم الماضي على أمل زرع بذور المستقبل وإعادة نموه ، فإن مثل هذا الأمل لا يطفو على وجه رؤية بودريار لعالم التدهور الحتمي(انتروبي entropic) المحتضر. وحتى أنه من غير الممكن الكتابة في شكل جدالي منطقي، لأن ذلك يفترض مجتمعاً متبقياً من العقلانية.

- **فريدريك جمسون Fredric Jameson**

فريدريك جَمِسون هو ناقد ثقافي أمريكي ماركسي كتب عدداً من المقالات ذات التأثير الكبير حول ما بعد الحداثية. ويختلف جَمِسون عن المنظرين الآخرين في الحاحه على أن ما بعد الحداثة يمكن تنظيرها أفضل ما يمكن من داخل إطار ماركسي أو ماركسي جديد.

وما بعد الحداثة بالنسبة لجَمِسون هي أكثر من مجرد نمط ثقافي محدد: إنها فوق كل شيء "مفهوم تدويري (يقوم بالتدوير) periodizing" (1985: 113) .ما بعد الحداثة هي "السيطرة الثقافية" للرأسمالية المتأخرة متعددة "الجنسيات". وقد أعطى حجته شكلها أرنست ماندل Ernest Mandel (1978) بتمييزه للتطور ثلاثي المراحل للرأسمالية: "رأسمالية السوق"، و"رأسمالية الاحتكار"، و"الرأسمالية المتأخرة متعددة الجنسيات". والمرحلة الثالثة للرأسمالية "تشكل ... الشكل الأكثر نقاء من رأس المال في المناطق غير المُحَوَّلة إلى سِلَعٍ حتى الآن (جَمِسون 1984: 78). وهو يُراكب نموذج ماندل Mandel الخطي بمنظومة ثلاثية من التطور الثقافي: "الواقعية "، و"الحداثية"، و"ما بعد الحداثية" (المرجع نفسه). وتستعير مناقشة جَمِسون أيضاً من ويليامز Williams (1980) إدِّعاءه ذا التأثير الكبير بأن تشكيلاً اجتماعياً سيتشكل دوماً من ثلاث لحظات ثقافية ("مهيمنة"، و"ناشئة" و"متبقية"residual). ومناقشة ويليامز هي أن الانتقال من فترة تاريخية إلى أخرى لا ينطوي في العادة على انهيار كامل لنموذج ثقافي وتنصيب آخر. فقد يُحْدِث التغير التاريخي ببساطة تحولاً في المكان النسبي لنماذج ثقافية مختلفة. ولهذا، ففي تشكيل اجتماعي معين، سوف تنشأ نماذج ثقافية مختلفة، ولكن واحداً فقط سيكون مسيطراً. وإنه على أساس هذا الإدِّعاء(p192) يُجادل جَمِسون في أن ما بعد

الحداثة هي الهيمنة الثقافية للرأسمالية المتأخرة أو متعددة الجنسيات (والحداثة هي الفضالة أو المتبقية، ومن غير الواضح ما هي الناشئة).

وبعد تأسيس أو إثبات أن ما بعد الحداثة هي المهيمن الثقافي في المجتمعات الرأسمالية الغربية، فإن المرحلة التالية لجَمِسون هي أن يرسم الخطوط العريضة للملامح التأسيسية لما بعد الحداثة. أولاً، يقال إن ما بعد الحداثة هي ثقافة معارضة أدبية pastiche: أي ثقافة مميزة "باللعب المغتبط بالتلميحات التاريخية" (جَمِسون 105 :1988).

والمعارضة[*] الأدبية غالباً ما تُخْلَط بالمحاكاة الساخرة (الباروديا parody)، وكلاهما ينطوي على التقليد والتشبه الساخر. ولكن في حين أن المحاكاة الساخرة أو الباروديا لها "دافع خفي" لتسخر بالاختلاف عن المألوف أو العرف، فإن المعارضة الأدبية هي "محاكاة ساخرة بيضاء" أو "نسخة فارغة"، والتي ليس فيها أي معنى من مجرد إمكانية أن يكون هناك عرف أو مألوف لتختلف عنه. وكما يوضح:

> المعارضة الأدبية، مثل المحاكاة الساخرة، هي تقليد قناع مميز، الحديث بلغة ميتة، ولكنها ممارسة حيادية لمثل هذا التقليد، ودون أي من دوافع المحاكاة الساخرة (الباروديا) الخفية، مبتورة من النبض الساخر، خالية من الضحك ومن أي مخالفات والتي إلى جانب اللسان غير العادي الذي استعارته مؤقتاً، فإن الطبيعة اللغوية الصحيحة لا تزال موجودة. وهكذا فإن المعارضة الأدبية هي محاكاة ساخرة فارغة 1984: 65).

وبدلاً من ثقافة إبداع نقي مفترض، فإن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة الاقتباسات quotations، بمعنى، أن الإنتاج الثقافي يولد من إنتاج ثقافي سابق[43]. ولهذا فهي ثقافة تستطيح وانعدام العمق، نوع جديد من السطحية بالمعنى الأكثر حرفية (60). ثقافة صور وأسطح، ودون احتمالات "كامنة"، وهي تستمد قوتها التفسيرية من الصور الأخرى، والأسطح الأخرى، واللعب المتبادل المنهك من التناص / تبادل النصية intertextuality . هذا عالم المعارضة الأدبية لما بعد الحداثة postmodern pastiche ، "عالم لم يعد فيه الابتكار الأسلوبي

[*]المعارضة بمعنى اللون الأدبي (المترجمان).

ممكنا، وكل ما بقي هو تقليد الأنماط الميتة، والتحدث من خلال الأقنعة وبأصوات الأنماط في المتحف التخيلي" (1985: 115).

ومثال جَمِسون الرئيسي على المعارضة الأدبية لما بعد الحداثة هو ما يدعوه "افلام الحنين"، ويمكن لهذه الفئة أن تشمل عدداً من أفلام ثمانينات وتسعينات القرن العشرين: العودة إلى المستقبل الاول و الثاني، Back to the Future I and II "وبيغي سو تزوجت Peggy Su got Married"، و "سمكة الدمدمة Rumble Fish، و "قلب الملاك Angle Heart"، و "المخمل الأزرق Blue Velvet". وهو يجادل في أن افلام الحنين يتم عرضها لاستعادة الجو والخصائص الأسلوبية لأمريكا في خمسينات القرن العشرين. وهو يَدَّعي أنه "بالنسبة للأمريكيين على الأقل، فإن خمسينات ذلك القرن تبقى الكائن المفقود المميز للرغبة – ليس فقط الاستقرار والازدهار لمنظمة باكس أمريكانا/السلام الامريكي Pax Americana، ولكن أيضاً البراءة الساذجة الأولى للنبضات المناهضة لثقافة الروك آند رول rock and roll المبكرة، وعصابات الشباب، (1984: 67). وهو يلح أيضاً على أن أفلام الحنين ليست مجرد اسم آخر للفيلم التاريخي. ويتجلى هذا بوضوح بحقيقة أن قائمته تضم "حرب النجوم Star Wars". والآن قد يبدو غريباً اقتراح ان يكون فيلم عن المستقبل حنينياً إلى الماضي، ولكن كما يوضح جَمِسون (1985): [حرب النجوم] هو مجازياً ... فيلم حنين ... إنه لا يعيد اختراع صورة عن الماضي في كليته المعاشة، ولكن، بإعادة اختراع شعور وشكل موضوع الفن المميز لفترة زمنية قديمة (116).

وأفلام مثل غزاة الفلك المفقود Raiders of the Lost Ark، وروبن هود: أمير اللصوص Robin Hood: Prince of Thieves، وعودة المومياء The Mummy Returns، ولورد الخواتم Lord of the Rings تعمل بنفس الطريقة لتثير كناية إحساساً باليقينية السردية للماضي. ولهذا، وبحسب جَمِسون ، فإن افلام الحنين تعمل بإحدى طريقتين: أنها تعيد السيطرة وتمثيل الجو والخصائص الأسلوبية للماضي، وأنها تعيد السيطرة وتمثل أساليب معينة من مشاهدة p) (193 الماضي.

وما هو ذو أهمية مطلقة لجَمِسون هو أن مثل هذه الأفلام لا تحاول أن تعيد السيطرة أو تمثيل الماضي "الواقعي "، ولكنها دائماً مع قيام بعض الأساطير والنمطيات حول الماضي. وهي تُقَدّم ما يدعوه "الواقعية الكاذبة"، أفلاماً عن أفلام أخرى، وتمثيلات عن تمثيلات أخرى (ما يدعوه بودريار محاكاة: (انظر البحث في القسم السابق): أفلاماً يزيح فيها تاريخ الأساليب

الجمالية التاريخ "الواقعي " (67: 1984). وبهذه الطريقة، فإن التاريخ يفترض أنه يمسح من قبل "التاريخانية (النزعة التاريخية)historicism... التفكيك العشوائي لجميع أساليب الماضي، لعبة التلميح الأسلوبي العشوائي (65-6). وهنا بإمكاننا الإشارة إلى أفلام مثل الغرام الصادق True Romance، وقصة بَلب Pulp fiction، و "اقتل بيل Kill Bill".

والفشل في أن تكون تاريخية له علاقة بميزة أسلوب ثانية حددّها جَمِسون ، وهي "الشيزوفرينيا (انفصام الشخصية) الثقافية". وهو يستعمل هذا التعبير بالمعنى الذي طوره لاكان Lacan (انظر الفصل الخامس) للدلالة على اضطراب في اللغة، الفشل في العلاقة الزمانية بين المؤشرات أو الدلالات. والمصاب بالشيزوفرانيا يجرب الوقت ليس كتسلسل متصل (الماضي – الحاضر – المستقبل)، ولكن كحاضر دائم يتميز أحياناً فقط باقتحام من الماضي، أو احتمالية للمستقبل. و"التعويض"، عن فقدان الذات التقليدية (الشعور بالذات كأنها موضوعة ضمن (تسلسل زماني) هو شعور مكثف بالحاضر. ويشرح جَمِسون هذا كما يلي:

> لاحِظْ أنه عند انقطاع الاستمراريات الزمانية، فإن تجربة الحاضر تصبح حيوية و"مادية" بشكل قوي وغامر: يأتي العالم أمام المصاب بالشيزوفرانيا بكثافة متزايدة، حاملاً شحنة غامضة وقمعية من التأثير، متوجهة بطاقة مهلوسة. ولكن ما قد يبدو لنا تجربة مرغوباً بها – زيادة في تصوراتنا، تكثيف شهواني/ ليبيدي libidinal أو هلوساني hallucinogenic لرتابتنا العادية ومحيطنا المعتاد – فإنه هنا يشعر به على أنه ضياع، على أنه "غير واقعي" (120 :1985).

والقول إن ثقافة ما بعد الحداثة مصابة بالشيزوفرانيا هو الإدِّعاء بأنها فقدت شعورها بالتاريخ (وشعورها بمستقبل مختلف عن الحاضر). إنها ثقافة تعاني من "فقدان ذاكرة تاريخية" حبيسة تدفق غير مستمر من الحواضر الدائمة/ السرمدية. والثقافة "الزمانية" للحداثة أفسحت الطريق للثقافة "المكانية" لما بعد الحداثة.

وقد حدد جيم كولينز Jim Collins (2009) وجود اتجاه مماثل في السينما المعاصرة، وهو ما دعاه "النمط الناشىء من العمومية ووعي التسبب genericity" (470): أفلام شعبية "تقتبس" أفلاماً أخرى، وبوعي ذاتي تشير مرجعياً إلى انها أخذت أو استعارت من أنواع مختلفة من

الأفلام. وما يجعل موقف كولينز أكثر إقناعاً من موقف جَمِسون ، هو إلحاحه على "الوكالة agency": الإدِّعاء بأن مثل هذه الأفلام تستهوي (وتساعد على أن تشكل) جمهور معرفة الاعمال المجمعة knowing bricoleurs، الذي يجد السرور في هذا وفي الأشكال الأخرى من الحِرَف التجميعية (البريكوليج bricolage).*[16] وعلاوة على ذلك، في حين أن جَمِسون يجادل في أن مثل هذه الأشكال من السينما تتميز بالفشل في أن تكون تاريخية واقعية، فإن بيتر بروكر Peter Brooker وويل بروكر Will Brooker (1997a)، متتبعين كولينز Collins ، يريان بدلاً من ذلك "شعوراً تاريخياً جديداً ... السرور المشترك للإعتراف التناصي (intertextual)، التأثير النقدي للعب مع القناعات السردية، نمطيات شخصياتية وثقافية، وقوة النوستالجيا (الحنين) لا سلبيتها" (7). ويجادل بروكر وبروكر بأن أفلام كونتن تارنتينو Quentin Tarantino على سبيل المثال،

> يمكن أن تُرى على أنها تعيد تفعيل القناعات المنهكة والجمهور على حد سواء، ممكّنة لحنين / نوستالجيا أكثر فعالية واستكشاف تناصّ(intertextual) أكثر مما يتضمنه مصطلح مثل "المعارضة الأدبية pastiche"، التي ليس أمامها مكان تذهب إليه إلا المزيد من العمق في مصنع إعادة التركيز. وبدلاً من "المعارضة الأدبية"، بإمكاننا أن نفكر "بإعادة الكتابة" أو "المراجعة" وبحسب خبرة المشاهدة، "بإعادة تفعيل" و "إعادة تشكيل" أي "بنيان شعور" جيلي محدد داخل "مجموعة أكثر ديناميكية وتنوعاً من التواريخ" (المرجع نفسه).

وهما يشيران إلى الطرق التي قدم بها عمل تارانتينو Tarantino "جمالية إعادة التدوير/ التكرير ... recycling "إعادة إلى الحياة" إيجابية، "صنع جديد" (بروكر و بروكر، Brooker and Brooker, 1997b: 56).

* BRICOLAGE مصطلح مستعار من اللغة الفرنسية . وفي الفنون البصرية هو بناء أو إنشاء أعمال من مجموعة متنوعة من الأشياء التي تكون متوفرة، أو هو العمل الذي نتج عن هذه العملية . وفي الفن هو قطعة من العمل اليدوي بدائي الصنع. وفي الأدب قطعة تم إنشاؤها من موارد متنوعة.(المترجمان)

وبحسب كولينز (2009)، فإن جزءاً مما هو بعد الحداثة حول المجتمعات الغربية هو واقعية أن القديم لم يحل محله الجديد، ولكن أعيد تدويره من أجل التداول مع الجديد. وكما يوضح ،"هذا العدد المتوسع أبداً من النصوص والتكنولوجيات هو في نفس الوقت انعكاس، وإسهام مهم، للمجموعة المنظمة array"– التداول وإعادة التداول(التدوير recirculation) الدائمين للعلامات التي تشكل نسيج الحياة الثقافية ما بعد الحداثية" (457). وهو يجادل في أن "هذا الاساس المتقدم والوعي المفرط للتناصية يعكس تغيرات من حيث كفاءة الجمهور وتقنيات السرد، فضلاً عن التحول الجوهري فيما يشكل كلاً من الترفيه ومحو الأمية الثقافي في ثقافة ما بعد الحداثة (460). وكنتيجة لهذا، كما يجادل كولينز، "فإن الفعل السردي الآن يعمل على مستويين في آن واحد – في إشارة إلى مغامرة الشخصية وفي إشارة إلى مغامرات النص في مجموعة الإنتاج الثقافي المعاصر" .(464)

ونقطة جَمِسون الأخيرة، والضمنية في ادعائه أن ما بعد الحداثة هي "المهيمن الثقافي" للرأسمالية المتأخرة أو متعددة الجنسيات، هي الإدِّعاء بأن ما بعد الحداثة هي ثقافة تجارية ميئوس منها. وعلى خلاف الحداثة ، والتي سَخّرَت الثقافة التجارية للرأسمالية، فإن ما بعد الحداثة ، بدلاً من أن تقاوم، "تكرر وتعيد إنتاج – تقوي – منطق رأسمالية المستهلك" (1985: 125). وهي تشكل الجزء الرئيس من العملية التي فيها "الإنتاج الجمالي ... قد أصبح مندمجاً في إنتاج السلع عموماً" (56 :1984). لم تعد الثقافة أيديولوجية، تُموِّه النشاطات الاقتصادية للمجتمع الرأسمالي؛ إنها هي نفسها نشاط اقتصادي، ربما النشاط الاقتصادي الأكثر أهمية بين جميع الأنشطة. ووضع الثقافة المتغيرة له تأثير هام على الأمور السياسية الثقافية. ولم يعد من المعقول رؤية الثقافة كتمثيل أيديولوجي، انعكاس غير مادي للواقع الاقتصادي الصلب. بل إن ما نشاهده الآن ليس هو فقط انهيار التمييز بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، بل هو انهيار التمييز بين عالم الثقافة وعالم النشاط الاقتصادي.

وبحسب جَمِسون ، وعند مقارنتها بُطوبائية "الجدية العالية" للحداثيين العظام" فإن ثقافة ما بعد الحداثة مميزة بـ "تفاهة أساسية" (85). وأكثر من ذلك، إنها الثقافة التي تمنع "التحول الاشتراكي للمجتمع" (المرجع نفسه). وبرغم رفضه للنقد الأخلاقي باعتباره غير مناسب ("غلطة فادحة"). وبغض النظر عن إشارته إلى إلحاح ماركس Marx على المقاربة الدايلكيتيكية (الجدلية)، والتي يمكن أن ترى ثقافة ما بعد الحداثة كتطور ايجابي وتطور سلبي معاً، فإن

حججه تنجرف بشكل متصلب إلى نقد مدرسة فرانكفورت Frankfurt المعياري للثقافة الشعبية. إن الانهيار ما بعد الحداثي للتمييز بين الرفيع والشعبي. قد تم اكتسابه على حساب "الفضاء النقدي critical space' ' الحداثي. وهدم هذا الفضاء النقدي ليس نتيجة انقراض الثقافة. وعلى العكس، لقد تم تحقيقه بما يدعوه

"انفجار": توسع مذهل للثقافة في جميع أنحاء المجال الاجتماعي، إلى النقطة التي عندها كل شيء في حياتنا الاجتماعية من القيم الاقتصادية وقوة(195 p) الدولة حتى الممارسات وإلى البنيان بعينه للنفس ذاتها يمكن أن يقال أنه قد أصبح "ثقافياً" في معنى أصلي إلى حد ما وأنه لم يكن غير مُصَرّح به (89).

ونفاذ"عملية التحويل إلى الثقافة" أو " تقدير الجمالية" للحياة اليومية تميز ما بعد الحداثة بعيداً عن اللحظات الثقافية – الاجتماعية السابقة. ما بعد الحداثة هي ثقافة، والتي لا تعطي موقفاً "للمسافة النقدية"، إنها ثقافة تكون الإدّعاء ات فيها "بالاندماجات" و "الانتقائيات المشتركة" غير ذات معنى، لأنه لم يعد هناك فضاء حرج يتم منه الاندماج أو الانتقاء المشترك. وهذه هي تشاؤمية مدرسة فرانكفورت في أقصى درجات تشاؤميتها (انظر الفصل الرابع). ويردد غروسبيرج Grossberg (1988) الملاحظة النقدية مع الاقتصاد:

بالنسبة لجَمِسون ... نحن بحاجة إلى "خرائط" جديدة لتمكيننا من فهم تنظيم الفضاء في الرأسمالية المتأخرة. فالجماهير، من ناحية، تبقى صامتة وسلبية، المغفلون الثقافيون الذين خُدعوا بالأيديولوجيات المهيمنة، والذين يستجيبون لقيادة النُقاد على أنها الوحيدة القادرة على فهم الأيديولوجية وتشكيل الموقع المناسب للمقاومة. وفي أحسن الأحوال، تنجح الجماهير في تمثيل عدم قدرتها على الاستجابة. ولكن دون النقاد، فإنهم غير قادرين حتى على سماع صرخاتهم اليائسة. وهم يائسون ، ويفترض أنهم سيبقون حتى يقدم لهم شخص آخر الخرائط الضرورية للوضوح والنماذج النقدية للمقاومة (174).

ورغم أنه من الممكن وضع جَمِسون داخل تقاليد تشاؤمية مدرسة فرانكفورت، فإن هناك معنى في أنه ليس ما بعد حداثي تماماً كأحد الشخصيات القيادية في المدرسة، هيربرت ماركوز Herbert Marcuse. فمناقشة ماركوز (1968_b) لما يدعوه "الثقافة الايجابية" (ثقافة الفضاء

الثقافي التي انبثقت مع إنفصال "الثقافة" و "الحضارة" والتي بحثناها في الفصل الثاني) تحتوي على قليل من حماس جَمِسون للظهور التاريخي للثقافة كمجال فضائي منفصل. وكما يوضح:

> يُعنى بالثقافة الايجابية affirmative culture أن ثقافة العهد البورجوازي والتي قادت في سياق تطورها إلى الإنفصال عن حضارة العالم العقلي والروحي كعالم قيم مستقل والذي يعتبر هو أيضاً متفوقاً على الحضارة. وخصائصه الحاسمة هي تأكيد إجبارية عالمية، وعالم أفضل أبدياً وأكثر قيمة والذي يجب التأكيد عليه دون شروط: عالم مختلف أساسياً عن العالم الواقعي للصراع اليوم من اجل الوجود، ومع ذلك هو قابل للتحقيق من قبل كل فرد لنفسه "من الداخل"، دون أي تحويل لحالة الحقيقة (95).

والثقافة الايجابية هي عالم قد ندخله من أجل أن نشعر بالانتعاش والتجديد في سبيل أن نكون قادرين على ان نستمر مع الشؤون العادية للحياة اليومية. "والثقافة الايجابية" ابتدعت واقعية جديدة: "عالم من الوحدة الظاهرة والحرية الظاهرة كانت مبنية داخل الثقافة والتي فيها العقبات المعارضة للوجود كان يفترض بها أن تستقر وتهدأ. فالثقافة تؤكد وتخفي الحالات الجديدة للحياة الثقافية". (96) والوعود التي أعطيت مع انبثاق الرأسمالية من الإقطاعية، لمجتمع يكون مبنياً على المساواة،والعدل، والتقدم تراجعت بشكل متزايد(196 p) من عالم كل يوم إلى عالم الثقافة "الايجابية". وكموقف ماركس وانجلز Marx and Engels (1957) من الدين، فإن ماركوز (1968) يجادل في أن الثقافة تجعل الأحوال التي لا تطاق يمكن احتمالها عن طريق تلطيف آلام الوجود.

> أحد المهام الاجتماعية الحاسمة للثقافة الايجابية مبني على هذا التناقض بين التحولية التي لا تطاق لوجود سيء والحاجة إلى سعادة من أجل جعل مثل هذا الوجود قابلاً للاحتمال. وفي داخل هذا الوجود فإن القرار يمكن أن يكون فقط وهمياً. وإمكانية وجود حل يعتمد بالتحديد على شخصية الجمال الفني كوهم ... ولكن هذا الوهم له تأثير واقعي ، وينتج ارتياحاً ... [في] خدمة الوضع الراهن (118 – 24).

ولا يبدو شيءٌ ينتج إشباعاً/ ارتياحاً في خدمة الوضع الراهن مثل شيءٍ قد يريد ماركسي الندم عليه لاقترابه من النهاية. وأكثر من ذلك، هل صحيح أن نهايته تمنع، كما يَدَّعي جَمِسون ، الانتقال إلى مجتمع اشتراكي؟ في الحقيقة يبدو أنه من الممكن الدفاع عن وجهة نظر معاكسة. يشترك ارنستو لاكلاو Ernesto Laclau وشانتال موف Chantal Mouff (2001) ببعض تحليل جَمِسون لما بعد الحداثي، ولكنهما يخالفان جَمِسون إذْ يقرَّان باحتمالية الوكالة.

> اليوم، إنه ليس فقط كبائع القوة العمالية يتم إخضاع الفرد لرأس المال، ولكن أيضاً من خلال دمجه في بحر من العلاقات الاجتماعية الأخرى: الثقافة، وقت الفراغ، المرض، التعليم، الجنس، وحتى الموت. وعملياً لا يوجد عالم للحياة الفردية أو الجماعية التي تنجو من العلاقات الرأسمالية. ولكن مجتمع "المستهلك" هذا لم يقد إلى نهاية الأيديولوجية، كما أعلن دانيال بيل Daniel Bell[17]*، ولا إلى خلق إنسان ذي بُعْدٍ واحد كما تَخوَّفَ منه ماركوز Marcuse. وعلى العكس، فإن صراعات عديدة جديدة قد عبرت عن المقاومة ضد الأشكال الجديدة من التبعية، وهذا من داخل قلب المجتمع الجديد (161).

ويشير لاكلاو Laclau وموف Mouffe أيضاً إلى "الأشكال الثقافية الجديدة المرتبطة بتوسع وسائل الاتصال الجماهيري. فهذه ... تجعل من الممكن وجود ثقافة جماهيرية جديدة والتي ... تَهُزُّ بشكل عميق الهويات التقليدية. ومرة أخرى فإن الآثار هنا غامضة، كما هي مع الآثار التي لا يمكن إنكارها للتحويل والتنميط. فهذه الثقافة المستندة إلى وسائل الإعلام تحتوي أيضاً على عناصر قوية لتدمير عدم المساواة" (163). وهذا لا يعني أنه كان من الضروري وجود زيادة في الجودة "المادية". وعلى أي حال،

> إن الدمقطرة الثقافية والتي هي نتيجة حتمية لعمل وسائل الإعلام تسمح بالتساؤل عن الامتيازات المَبْنِيّة على الأشكال القديمة للمكانة. الاستيضاح باعتبارهم متساوين

[17]* *Daniel Bell* دانيال بيل (1919 – 2011) عالم اجتماع الأمريكي وأستاذ فخري في جامعة هارفارد، اشتهر بمساهماته الأصيلة لدراسة ما بعد الصناعية *post-industrialism* . يوصف بأنه "أحد كبار المثقفين الأمريكيين لحقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وأفضل ثلاثة كتب من أعماله هي "نهاية الأيديولوجية"*,The End of Ideology*، المجتمع القادم ما بعد الصناعة *The Coming of Post-Industrial Society* والتناقضات الثقافية للرأسمالية *The Cultural Contradictions of Capitalism*(المترجمان)

بصفتهم مستهلكين، وأيضا دفع المزيد من العديد من المجموعات لرفض عدم المساواة الواقعية التي لا تزال موجودة. و حَفَّزت "ثقافة المستهلك الديمقراطية" هذه دون شك ظهور صراعات جديدة لعبت جزءاً هاماً في رفض الأشكال القيمة من التبعية، كما كان الحال في الولايات المتحدة مع صراع حركة السود من أجل الحقوق المدنية. وظاهرة الشباب مثيرة للاهتمام بشكل خاص وليس سبباً للاستغراب أنهم يجب أن يشكلوا محوراً جديداً لنشوء خصومات.(197 p) ومن أجل خلق حاجات جديدة، فإنها تُبنى بازدياد كفئة خاصة من المستهلكين، والتي تحفزهم للبحث عن الاستقلال المالي لأن المجتمع ليس في حالة تسمح له بإعطائه لهم (164).

- **موسيقى البوب ما بعد الحداثية Postmodern Pop Music**

يمكن لمناقشة ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية ان تُسَلِّط الضوء على أي عدد من النصوص والممارسات الثقافية المختلفة: مثلا، التلفزيون، الموسيقى، الفيديو، الإعلان، الأفلام، موسيقى البوب، الأزياء. ولدي مساحة هنا لأتناول مثالين إثنين فقط: التلفزيون وموسيقى البوب.

بالنسبة لجَمِسون (1984) فإن الفرق بين موسيقى البوب الحداثية وما بعد الحداثية واضح تماماً: البيتلز The Beatles والرولنغ ستونز The Rolling Stones يمثلان لحظة حداثية مقابلها يمكن رؤية الروك الفاسق (الكلاش، The Clash على سبيل المثال)، والموجة الجديدة (توكينغ هيدز Talking Heads، على سبيل المثال) على أنها ما بعد حداثية. وقد أشار أندرو غودوين Andrew Goodwin (1991) بشكل صحيح تماماً إلى أن حل جَمِسون الفترة الزمنية المضغوطة – تقدم ثقافة موسيقى البوب السريع عبر "الواقعية" (الروك ان رول rock'n) roll، "الحداثية"، "ما بعد الحداثية – تُمكِّن جَمِسون ليؤسس لحظة حداثية تُحَدِّد مقابلها استجابة ما بعد حداثية، هو نقاش صعب جداً المحافظة عليه. وكما يجادل غودوين بإقناع، فإن البيتلز Beatles والرولنغ ستونز The Rolling Stones مختلفان عن بعضهما البعض كما أنهما معاً مختلفان عن الكلاش The Clash والتوكينغ هيدز Talking Heads . وفي الواقع، فإنه يكون أكثر سهولة إثارة حُجَّة يكون فيها التمييز بين (براعة) البيتلز Beatles والتوكينغ هيدز Talking Heads وبين الأصالة" للرولينغ ستونز Rolling Stones والكلاش The Clash .

يتناول غودوين نفسه عدداً من طرق رؤية موسيقى البوب وثقافة موسيقى البوب على أنها ما بعد حداثية. وربما كان الجانب الأكثر إشارة إليه أو استشهاداً به هو التصور التكنولوجي الذي سهّل ظهور "التعيين sampling ". وهو يعترف أن الموازاة مع بعض التنظير لما بعد الحداثي مثيرة للاهتمام وموحية. وما هو مفقود غالباً في مثل هذه الطروحات هي الطريقة التي يُستخدم فيها التعيين . وكما يوضح: "الدمج النصي لا يمكن فهمه بصورة صحيحة كمحاكاة تهكمية ساخرة "بارودي" على بياض". إننا بحاجة إلى فئات لإضافتها إلى المعارضة الأدبية، والتي تبين كيف ان البوب المعاصرة تعارض، وتحتفل وتروّج النصوص التي تسرق منها" (173). كما أننا نحتاج إلى أن نكون على حذر من "الوظيفة المؤرخة لتكنولوجيات التعيين في البوب المعاصر (المرجع نفسه) . والطرق العديدة التي يستخدم فيها "لإثارة التاريخ والأصالة" (175). وعلاوة على ذلك، وفيما يتعلق بحُجَّة جَمِسون حول حلول الحنين (النوستالجيا) مكان التاريخ، "كثيراً ما تم التغاضي عن أن "الاقتباس" للأصوات والأساليب يعمل على تاريخ الثقافة المعاصرة" (المرجع نفسه). وربما كانت موسيقى الراب Rap هي أفضل مثال على استخدام التعيين sampling بهذه الطريقة. وعندما سئل أن يسمي وسائل السود للتعبير الثقافي، أجاب المنظر الثقافي الإفريقي الأمريكي كورنل وست Cornel West (2009): "الموسيقى والوعظ". ومضى ليقول،

> الراب rap فريد لأنه يجمع تقاليد الواعظ الأسود و موسيقى السود، ليحل محل الوضع الطقوسي الكنسي مع الايقاع الإفريقي المفرط (p198) للشارع. وتم ادخال ترخيم صوتي هائل مع دقات الطبل الإفريقية، والذعر الإفريقي في إنتاج ما بعد حداثي أمريكي: ليس هناك من موضوع يعبر هنا عن ألم أصيل ولكن سيكون هناك موضوع مجزأ/ مشعّب، يسحب من الماضي والحاضر، وينتج بابتكار منتوجاً غير متجانس. والتركيب الأسلوبي للشفهي والمكتوب، والموسيقي هو مثالي ... إنه جزء لا يتجزأ من الطاقات المدمرة للشباب الأسود من الطبقة الدنيا، طاقات أجبرت على ان تأخذ وضعاً ثقافياً من التعبير بسبب الخمول السياسي للمجتمع الأمريكي (386).

وهذا رفض لإدِّعاء جَمِسون أن مثل هذا العمل يمكن رفضه كمثال على المعارضة الأدبية ما بعد الحداثية. ولعبة التبادل النصي للاقتباسات في الراب ليست نتيجة الإرهاق الجمالي؛ فهذه

ليست شظايا الحداثية التي رست على خرائب الجمالية والافول الثقافي، ولكنها شظايا اجتمعت لإصدار صوت يكون مسموعاً بشكل عالٍ داخل الثقافة المعادية: لوي الرفض والإنكار إلى متحدٍ غير هياب.

- **التلفزيون ما بعد الحداثي Postmodern television**

التلفزيون، مثل موسيقى البوب، ليس له فترة حداثة يمكن أن "يعلّق" عليها. ولكن، كما أوضح جيم كولينز Jim Collins (1992)، غالباً ما يُرى التلفزيون على أنه خُلاصة مُرَكّزة أو عنوان ثقافة ما بعد الحداثة. ويمكن القول بهذا الإدِّعاء على أساس عدد من المزايا النصية والسياقية للتلفزيون. ولو أخذنا وجهة نظر سلبية على ما بعد الحداثة ، بصفتها مجال المحاكاة، فعندها يبدو التلفزيون كمثال واضح عن العملية – مع تقليله المفترض لتعقيدات العالم إلى تدفق دائم التغير من الصور المرئية الضحلة والمبتذلة.

ومن ناحية أخرى، لو أخذنا وجهة نظر إيجابية على ما بعد الحداثة ، فحينها يمكن تقديم ممارسات التلفزيون البصرية واللفظية، لنقل، كاللعبة الغارقة بما بين التناصية و "الانتقائية الراديكالية (شارلز جنكز مقتبس في كولينز Charles Jenks in Collins, 1992: 338)، تكون مشجعة، ومساعدة على إنتاج البريكولير bricoleur المتطور (كولينز *Collins, 1992: 337*) للثقافة ما بعد الحداثية. فمثلاً، مسلسل تلفزيوني مثل القمتان التوأم *Twin Peaks* *[18] يساعد على تشكيل جمهوركبريكولير bricoleurs، ويشاهد بدوره بجمهور يحتفي بيريكولاج bricolage البرنامج . وبحسب كولينز Collins ،

256Page

* (***Twin Peaks**** القمتان التوأم) هو مسلسل تلفزيوني أمريكي درامي لديفيد لينش David Lynch ومارك فروست Mark Frost. مسلسل بثت أولى حلقاته التجريبية في 8 نيسان (أبريل)، 1990 على شبكة ABC تم إنتاج سبع حلقات، وتم تجديد المسلسل لموسم ثان التي بثت حتى 10حزيران (يونيو)، 1991. أصبح المسلسل واحدا من الأعلى تقييما لعام 1990، وكان ناجحا على الصعيدين الوطني والدولي. وأصبح جزءا من الثقافة الشعبية التي تم الرجوع إليها في البرامج التلفزيونية، والإعلانات التجارية، والكتب المصورة، وألعاب الفيديو، والأفلام، وكلمات الأغاني. [المترجمان]

يمكن أن تكون انتقائية ما بعد الحداثة في بعض الأحيان فقط كخيار تصميم مسبقة في البرامج الفردية، ولكنها مبنية في تكنولوجيات المجتمعات المعقدة لوسائل الإعلام . وهكذا فالتلفزيون، كأي موضوع ما بعد حداثي، تجب رؤيته كموقع – تقاطع لرسائل ثقافية متعددة ومتضاربة. وفقط بالإعتراف بهذا الاعتماد المتبادل للبريكولاج bricolage والانتقائية eclecticism يمكننا أن نقدر التغيرات العميقة في العلاقة بين الاستقبال والإنتاج في ثقافات ما بعد الحداثة. وليس فقط أن الاستقبال أصبح شكلاً آخر من إنتاج المعنى، ولكن الإنتاج اصبح بشكل متزايد شكلاً من الاستقبال فيما هو يعيد ربط أشكال التمثيل السابقة والمتنافسة (338).

(199 p) والانقسام الآخر في المقاربة للتلفزيون باعتباره ما بعد حداثي، هو بين التحليل النصي و "الاقتصادي". فبدلاً من مدى التطور السيميائي للعبة التناص والإنتقائية الراديكالية، فإن التلفزيون مُدانٌ كتجاري ميؤوس منه. ويستخدم كولينز "القمتان التوأم" Twin Peaks * كوسيلة لجمع الجدائل المختلفة للعلاقة بين ما بعد الحداثة والتلفزيون. وقد أختير [مسلسل] "القمتان التوأم Twin Peaks لأنه يمثل بصورة مصغرة الأبعاد المتعددة لما بعد الحداثة المتلفزة" (341). وهو يجادل في أن ما بعد حداثية المسلسل التلفزيوني هو نتيجة عدد من العوامل المترابطة: سمعة ديفيد لينش David Lynch كصانع أفلام، والمزايا الأسلوبية للمسلسل، وأخيراً، سرديته البينية / تناصيته التجارية (تسويق منتجات ذات علاقة: مثلاً، مذكرات لورا بالمر السرية The Secret Diary of Laura Palmer).

وعلى المستوى الاقتصادي، فإن مسلسل "القمتان التوأم" Twin Peaks يمثل حقبة جديدة في نظرة تلفزيون الشبكات إلى المشاهدين. فعوضاً عن رؤية المشاهدين كجمهور متجانس، فإن المسلسل كان جزءاً من استراتيجية يُرى فيها المشاهدون مجزأين، يتألفون من شرائح مختلفة – مقسمون إلى طبقات حسب العمر، والطبقة، والجنس، والجنسوية، والجغرافيا، والعنصر، والعرق" – كل منها محط اهتمام لمعلنين مختلفين. والجذب الجماهيري ينطوي الان على محاولات لدمج أو نسخ الشرائح المختلفة لتمكينها من أن تباع إلى الأقسام المختلفة في سوق الإعلان. وأهمية مسلسل"القمتان التوأم" ، على الأقل من هذا المنظور، هي انه يمثل محاولة من قبل تلفزيون الشبكات الأمريكي للفوز ثانية بالشرائح المبسورة من جمهور

التلفزيون والمفترض أنه خسرها لتلفزيون الكيبل والسينما والفيديو، – وباختصار – ما يدعى بجيل "اليابي yuppe" (المترف).

ويوضح كولينز Collins هذا بمخاطبة الطريقة التي رُوّج بها للمسلسل. أولا، كان هناك المناشدة (الجاذبية) الفكرية – لينش Lynch كمؤلف auteur و "القمتان التوأم" كتلفزيون طليعي. وأعقب ذلك بـ "القمتان التوأم" كميلودراما أو "سوب اوبرا soap opera. وسرعان ما التأم الإثنان في تشكيل قراءة ما بعد الحداثية حيث فيها "تحديد قيمة المسلسل كأن سيكون سينما أو سيكون مسلسلات تيلفزيونية سوب اوبرا soap opera." (345). وقد استخدمت تقنيات تسويق مشابهة للترويج لكثير من البرامج التلفيزيونية الحديثة. والامثلة الواضحة هي مسلسلات "ربات البيوت البائسات Desperate House Wives"، و "الجنس والمدينة Sex and the City"، و "ستة أقدام تحت Six Feet Under"، و "السوبرانو The Sopranos"، و "المفقود Lost).[19]

ولا شك أن تسويق [مسلسل] "القمتان التوأم" (والبرامج التلفزيونية المشابهة) مدعوم ومستدام باللعب متعدد المعاني لـ "القمتان التوأم" نفسه. وكما يقترح كولينز ، فإن المسلسل "انتقائي بشدة" (المرجع نفسه)، ليس فقط في استعماله تقاليد متبعة من الرعب القوطي Gothic، والاجرائيات البوليسية، والقصص العلمية، والميلودراما (السوب أوبرا)، ولكن أيضا في الطرق المختلفة – من المباشرة إلى المحاكاة الساخرة(الباروودي parody) – التي تم بها تحريك هذه التقاليد المتبعة في مشاهد بعينها.ويلاحظ كولينز أيضاً اللعب بـ "التنوعات النغمية" ... في داخل المشاهد وعبرها" (المرجع نفسه). وقد قاد هذا بعض النقاد إلى رفض [مسلسل] "القمتان التوأم " على أنه "مجرد مخيم" ولكنه ليس أبداً مخيماً ببساطة – إنه ليس ببساطة أي شيء – تلاعب باستمرار بتوقعاتنا، ناقلاً الجمهور، كما يفعل – من لحظات إبتعاد ساخرة إلى لحظات حميمة مؤكدة. وعلى الرغم من أن هذا يمثل جانباً معروفاً من تكنيكات لينش السينمائية، فإن ما هو أكثر أهمية أيضا هو أنه خصيصة "عاكسة للتغيرات في الترفيه التلفزيوني وفي انغماس الجمهور في ذلك الترفيه" (347). وكما يوضح كولينز،

أن يأخذ المشاهدون قدراً كبيراً من المتعة في هذا التذبذب والتجاور هو من أعراض الطبيعة "المعطلة" لانغماس المشاهد في التلفزيون والتي تطورت قبل وقت طويل من

[19] معظم هذه المسلسلات عُرضت أو تُعرض في الفضائيات العربية (المترجمان)

258 Page

وصول "القمتان التوأم"Twin Peaks . والتذبذب المستمر في السجل الخطابي والتقاليد العامة يصف ليس فقط "القمتان التوأم" ولكن الفعل نفسه لصعود وهبوط ميزان الرؤية التلفزيونية لصندوق الكيبل. (200 P) وأثناء مشاهدتهم [مسلسل] "القمتان التوأم " قد يتم تشجيع المشاهدين علنياً على التحرك إلى داخل أو خارج موقف ساخر، ولكن مشاهدة مسلسل سوب اوبرا خفيف (مليودراما) آخر (في الليل أو النهار) قد ينطوي لكثير من المشاهدين على عمليات مشابهة من التذبذب يكون فيها الاندماج العاطفي متبادلاً مع الإنفصال الساخر. ولم تعد رؤى المشاهدة حصرية بشكل متبادل، ولكنها موضوعة في تناوب دائم (347 – 8).

والتذبذب في الجسم الاستطرادي والأعراف المتبعة العامة هي عامل أساسي في كثير من برامج التلفزيون الحديثة. ومرة أخرى، فإن الأمثلة الواضحة هي في مسلسلات "ربات البيوت اليائسات" و "الجنس والمدينة" و "ستة أقدام تحت" و "السوبرانو". والنقطة الرئيسية للفهم فيما يتعلق بـ "القمتان التوأم" وما بعد الحداثية هي أن ما يجعل البرنامج مختلفاً عن برامج التلفزيون الأخرى ليس أنه ينتج مواقف مشاهدة متحولة، ولكن أنه "يعترف صراحة بهذا التذبذب والطبيعة المعطلة لمشاهدة التلفزيون ... وهو لا يعترف فقط بالمواقف الموضوعية المتعددة التي يولدها التلفزيون؛ إنه يقر بأن إحدى المتع الرئيسية للنص التلفزيوني هو ذلك التعلق بالذات واستغلاله لمصلحته الخاصة" (348).

وقد حدد امبرتو إيكو Emberto Eco (1984) حساسية ما بعد حداثة مبنية في إدراك ما يدعوه "ما سبق قوله already said". وهو يضرب مثلاً بالعاشق الذي لا يستطيع ان يقول لمحبوبته "أنا أحبك بجنون"، ويقول بدلاً عن ذلك: "كما يمكن أن تقولها بربارة كارتلاند Barbara Carthand، أنا أحبك بجنون" (39). وأخذاً بالاعتبار أننا نعيش الآن في عالم مشبع بوسائل الإعلام بشكل متزايد، فان "ما سبق قوله"، كما يلاحظ كولينز (1992) "(لا يزال يقال still being said" (348). فمثلاً، يمكننا تحديد ذلك في طريقة التلفزيون. في محاولته لملء الفراغ الذي انفتح بنمو القنوات الفضائية وقنوات الكيبل، لتدوير ماضيه الخاص المتراكم، وماضي السينما، وبثه هذا إلى جانب ما هو جديد في وسيلتي الإعلام كلتيهما.[44] وهذا لا يعني أنه يجب أن نشعر بالقنوط في وجه (بنية) جَمِسون لما بعد الحداثة ؛ بل ينبغي أن نفكر في كل من

"الوكالة" و "البنية" – والتي هي دائماً مسألة " التعبير articulation " (انظر الفصل الرابع). ويقدم كولينز هذا المثال عن استراتيجية مختلفة للتعبير :

> تبث شبكة الإذاعة المسيحية The Christian Broadcasting Network ونيكلوديون Nickelodeon مسلسلات من أواخر الخمسينات وأوئل الستينات [للقرن الماضي]، ولكن في حين ان الأولى تقدم هذه المسلسلات كنموذج للمتعة العائلية بالطريقة التي اعتادت أن تكونها، فإن الأخيرة تقدمهما كتسلية للعائلة المعاصرة، "مخيما عليها" بأصوات فوقية ساخرة، ورسومات غرافيكية فائقة، وإعادة تحرير مصممة للهزء برؤيتها الطريفة من حياة العائلة الأمريكية، والتي نعرف جميعنا أنها لم تكن أبداً موجودة حتى "آنذاك" (334).

ويمكن أن يكون هناك قليل من الشك في أن أموراً مماثلة تحدث ، على سبيل المثال، في الموسيقى، والسينما، والإعلان، والأزياء، وفي الثقافات المعاشة المختلفة في الحياة اليومية. وهي ليست إشارة إلى أن هناك إنهياراً عاماً في التمييز الذي يقوم به الناس -دعنا نقول- بين الثقافة الرفيعة/ الثقافة الدنيا، والماضي/ الحاضر، والتاريخ/ الحنين (النوستالجيا)، والخيال /الواقع؛ ولكنها إشارة إلى أن مثل هذه التمييزات (لوحظت لأول مرة في ستينات القرن العشرين، وزادت تدريجياً منذ ذلك الحين) قد تصبح بشكل متزايد أقل أهمية، وأقل وضوحاً، وأقل من أن تؤخذ كأمر مفروغ منه. ولكن هذا لا يعني بالطبع أن مثل هذه التمييزات لا يمكن أن تكون، ولم تكن، واضحة ومعبأة لاستراتيجيات معينة من التمييز الاجتماعي. ولكن فوق كل شيء(201 p) يجب علينا أن لا نأخذ أياً من هذه التمييزات بقيمتها الاسمية؛ يجب علينا دوماً أن نكون في حالة تأهب [للسؤال] لماذا، و كيف، ولمن تم توضيح أمر ما، وكيف يمكن أن يكون دائماً واضحاً بشكل مختلف، وبسياقات أخرى (انظر الفصل 10).

• ما بعد الحداثة و تعددية القيمة

Postmodernism and the pluralism of value

لقد أَزعَجَتْ ما بعد الحداثة الكثير من الثوابت القديمة المحيطة بالأسئلة حول قيمة الثقافة. وعلى وجه الخصوص، لقد جعلت مشكلة من السؤال عن لماذا أن بعض النصوص أصبحت معترفا بها، بينما اختفت الأخرى دون أثر: بمعنى، لماذا نجد أن نصوصاً معينة فقط يفترض أنها "نجحت في امتحان الزمان". وهناك عدة طرق للإجابة على هذا السؤال.

أولاً، بإمكاننا أن نصر على أن النصوص التي قُدرت قيمتها وأصبحت جزءاً مما يدعوه ويليامز Williams "التقليد الانتقائي" (انظر الفصل الثالث) هي تلك النصوص المتعددة المعاني بشكل يكفي لمواصلة قراءة متعددة ومستمرة[45]. والمشكلة مع هذه المقاربة هي أنها تبدو وكأنها تتجاهل مسألةالسلطة / القوة. فهي تفشل في طرح سؤال "من الذي يقوم بإجراء التقييم، بأي سياق/ سياقات، وبأي تأثيرات من السلطة ؟ وباختصار، إنه من الصعب جداً رؤية كيف أن عملية، تكون فيها القوة والسلطة الثقافية لأشخاص معينين فقط لتضمن إعادة الإنتاج القانوني لنصوص وممارسات، يمكن حقيقة ان توصف على أنها ببساطة تأثير تعدد المعاني polysemy للنص.

وبدلاً من البدء بتعددية المعاني ، قد تبدأ الدراسات الثقافية بالسلطة/ القوة. وببساطة، سيتجاوز النص لحظة إنتاجه إذا تم اختياره ليلبي حاجات الأشخاص ذوي السلطة الثقافية ورغباتهم. وتجاوزها حية لحظة إنتاجها يجعلها متاحة لتلبي الرغبات والحاجات (المختلفة عادة) لأجيال أخرى من الأشخاص الذين بيدهم السلطة. والتقليد الانتقائي، كما يوضح ويليامز (2009)، "محكوم بعدة أنواع من المصالح الخاصة، بما فيها مصالح الطبقة". ولهذا، فبدلاً من أن تكون مستودعاً طبيعياً لما فَكَّر أرنولد فيه على أنه "أفضل ما فُكِرّ به وقيل" (انظر الفصل الثاني). فإنها "سوف تميل دوماً لتتوافق مع نظامها المعاصر من المصالح والقيم" لأنها ليست كتلة مطلقة من العمل، ولكنها اختيار وتفسير مستمران (9-38). والمصالح الخاصة، المرتبة مفصلياً في سياقات اجتماعية وتاريخية معينة، تُعطي دوماً معنىً للتقليد الانتقائي. وبهذه الطريقة فإن ما يُكَوِّن التقليد الانتقائي هو عن المعرفة الحارسة بمقدار ما هو عن المناطق المنظمة للتقصي النقدي.

ليس من الصعب بيان كيف ان التقليد الانتقائي يتشكل ويعيد التشكل في استجابة للاهتمامات الاجتماعية والسياسية لأولئك الذين بيدهم السلطة الثقافية. وما علينا إلا أن نُفكِّر بالتأثير ، ولنقل، الذي كان للنسوية، ولنظرية الشاذ، ولنظرية ما بعد الكولونيالية (الاستعمار)، بالتأثير على دراسة الأدب – كاتبات من النساء، وكُتّابٌ مثليو الجنس، وكُتّابٌ من ما يُطْلَق عليه المحيط الاستعماري، [هؤلاء] أصبحوا جزءاً من مؤسسة الأدب، ليس لأن قيمتهم قد تم الإعتراف بها فجأة في اجتياح نزيه للميدان: إنهم هناك لأن السلطة واجهت مقاومة. حتى عندما تبقى النصوص المنتقاة على حالها، فكيف ولماذا يتم تقييم التغييرات المؤكدة. وذلك لدرجة أنها بالكاد هي نفس النصوص ما بين لحظة تاريخية وأخرى.[46] وكما وضعها الفور توبس Four Tops، في سياق مختلف قليلاً: "إنها نفس الأغنية القديمة/ ولكن باختلاف(p 202) في المعنى منذ أنْ ذَهبْتَ"47 .أو لنضعها في خطاب أقل قابلية للرقص، النص ليس هو أبداً المصدر للقيمة، ولكنه الموضع الذي تحدث فيه القيمة – أو القيم - المتغيرة.

وبالطبع، فإننا عندما ننسب قيمة إلى نص أو ممارسة، فإننا لا نقول (أو نادراً ما نقول) إن هذا ذو قيمة لي فقط؟ فتقييمنا هو دائما (أو عادة دائماً) يتضمن الفكرة القائلة إن النص أو الممارسة يجب أن يكون ذا قيمة أيضاً للآخرين. والمشكلة مع بعض أشكال التقييم هي أنها تصر على أن مجتمعها من الآخرين هو مجتمع مثالي، مع سلطة مثالية مطلقة فوق جميع المجتمعات المقيّمة الأخرى. وليس أنهم يصرون على أنه يجب على جميع الآخرين استهلاك ما يُقيِّمونه (في العادة يكون من الأفضل للقيمة ألا يفعلوا)، ولكنهم يُصرّون على الخلاف المستحق لحكمهم و إعترافهم المطلق بسلطتهم الثقافية في أن يحكموا (انظر مناقشة تقاليد "الثقافة والحضارة" في الفصل الثاني)[48].

إن عودة ما بعد الحداثة إلى أسئلة حول القيمة قد شاهدت اهتماماً متزايداً في أعمال بيير بورديو Pierre Bourdieu (1984). وكما أوضحت في الفصل الأول، يجادل بورديو في أن تمييزات "الثقافة" (سواء فهمت كنص، أو ممارسة، أو طريقة للحياة) هي جانب هام في الصراع بين الجماعات المُهيمِنة والجماعات التابعة في المجتمع. وهو يبين كيف أن الأذواق الاعتباطية /التعسفية وطرق الحياة الاعتباطية /التعسفية تحولت إلى ذوق مشروع وإلى الطريقة المشروعة الوحيدة في الحياة. وهكذا فإن استهلاك الثقافة هو وسيلة لإنتاج الاختلاف الاجتماعي وجعله مشروعاً، ولتأمين الاحترام / الإذعان الاجتماعي.

ومشروع بورديو هو (إعادة) – وضع "القيمة في عالم التجربة اليومية، وأن يوحي بأن الأشياء المتشابهة تحدث عندما "أقيم/ أعطي قيمة" المكان المقصود للعطلة أو زياً معيناً من الملابس،

وكما تحدث عندما " أعطي قيمة" لإحدى قصائد تي. إس. اليوت T.S. Eliot أو أغنية لآوتيس ريدنغ Otis Redding أو لإحدى صور سيندي شيرمان Cindy Sherman أو قطعة موسيقية لجافين برايرز Gavin Bryars. ومثل هذه التقييمات ليست أبداً مجرد مسألة ذوق فردي؛ فالقيمة الثقافية تعمل لكل من تحديد وإدامة الاختلاف الاجتماعي، وللحفاظ على الاحترام / الإذعان الاجتماعي.

ويتولدالتمييز بأنماط مُتَعَلّمة من الاستهلاك والتي أضيفت عليها صفة ذاتية كتفضيلات "طبيعية" وتم فهمها وحشدها كدليل على الكفاءة "الطبيعية" والتي تُستَخدم في نهاية المطاف لتبرير أشكال الهيمنة الاجتماعية. والأذواق الثقافية للمجموعات المهنية أُعطيت شكلاً مؤسساتياً، وبعدها، ومع خفة يد أيديولوجية ماهرة، أصبح ذوقها لهذه الثقافة المؤسساتية (ثقافتها هي) دليلاً على تفوقها الثقافي، وفي النهاية تفوقها الاجتماعي. وتأثير مثل هذا التمييز الثقافي هو إنتاج وإعادة إنتاج التمييز الاجتماعي، والفصل الاجتماعي، والهرمية الاجتماعية. وهي تصبح وسيلة لإنشاء الفروق بين المجموعات المُهيْمَن عليها والمُهيْمِنة في المجتمع. وهكذا فإن إنتاج وإعادة إنتاج الفضاء الثقافي ينتج ويعيد إنتاج الفضاء الاجتماعي.

و ليس غرض بورديو أن يبرهن على ما هو واضح بذاته، بأن الطبقات المختلفة لها أنماط معيشة مختلفة، وأذواق مختلفة في الثقافة، ولكن لتحديد واستجواب العمليات التي يؤمن بواسطتها صنع الفروق الثقافية ويجعل أشكال السلطة/القوة والسيطرة المتجذرة في عدم المساواة الاقتصادية مشروعة. واهتمامه ليس كثيرا في الفروق الفعلية، ولكن في كيفية استخدام هذه الفروق من قبل المجموعات المهيمنة كوسيلة لإعادة الإنتاج الاجتماعي. والانهيار المحتفى به كثيراً للمعايير والذي تتم مراجعته (أسبوعياً تقريباً) في وسائل الإعلام "الجيدة" قد لا تكون شيئاً أكثر من إحساس داخلي بأن فرص استخدام الثقافة لصنع الفروق الاجتماعية وتمييزها أصبحت للعثور عليها أكثر فأكثر صعوبة. ومع تصدر بافاروتي Pavaroti قوائم خرائط أفضل الأغاني(the charts (p 203 ، فإن غوريكي Gorecki بزّ الجميع على أفضل البوب Top of the Pops، وكرة قدم الدوري الممتاز، في كثير من الحالات مكلفة كثيراً، ولنقل، مثل الباليه أو الأوبرا.

ربما يكون الأكثر أهمية حول ما بعد الحداثة لدارس الثقافة الشعبية هو الإعتراف (الإدراك) الجلي بأنه ليس هناك فرقاً صريحاً مطلقاً بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية. هذا لا يعني أن نصا واحدا أو ممارسة قد لا يكون 'أفضل' (لماذا / لصالح من. وما إلى ذلك، يجب أن يقرر دائما ويكون واضحا) من نص آخر أو ممارسة أخرى. ولكنه يعني القول إنه لم يعد هناك أي

نقاط مرجعية سهلة، يمكننا الرجوع إليها، والتي ستختار لنا مسبقاً وبشكل تلقائي الجيد من السيء. وقد يعتبر البعض أن مثل هذا الوضع (أو حتى وصف مثل هذا الوضع) بشيء من الرعب – هو نهاية المعايير. وعلى العكس، فدون اللجوء السهل إلى فئات محددة من القيمة، فإنها تدعو إلى معايير صارمة، وإن تكن دائماً محتملة، إذا كانت مهمتنا هي فصل الجيد عن السيء، ما يمكن استعماله عن الذي عفا عليه الزمن، التقدمي عن الرجعي. وكما يبين جون فيكيت John Fekete (1987):

\على النقيض من الحداثة فإن ما بعد الحداثة قد تكون أخيراً جاهزة – أو ، على الأقل، قد تمثل التحول إلى الاستعداد – دون عصابية للاستمرار دون معايير الجيد – الله – الذهب Good – God – Gold Standards، الواحد والجميع، وبالتأكيد دون أي رسملة للمعايير أثناء التعلم ان يثريها به جميع المخزون الموروث حالما يتم تحويله إلى الطبقة الدنيا ... ينبغي علينا الاعتقاد وتفعيل اعتقادنا بأن هناك طرقاً أفضل وأسوأ للعيش في تعددية القيمة. وأن نرى جميع الأبقار كأنها بلون واحد أمر يرقى حقاً إلى الضياع في الليل. ولكن احتمال التعلم في أن تكون مرتاحاً مع ضمانات قليلة، ومع المسؤولية في إصدارها، دون الضمانة الزائفة للتأكيدات الموروثة، أمر واعد لثقافة أكثر حيوية، وأكثر تنوعا ، وأكثر يقظة، ويأمل المرء في أن تكون أكثر تسامحاً، والتي تجلب المتعة من العلاقات المرقطة بين المعنى والقيمة (17).

ونقطة فيكيت Fekete ليست مختلفة كثيراً عن مجادلة سوزان سونتانج Susan Sontag (1966) عند ولادة "الحساسية الجديدة new sensibility" لما بعد الحداثة:

الحساسية الجديدة هي تعددية متحدية ؛ هي مكرسة لكل من الجدية المبرمة وللمرح والطرافة والحنين/النوستالجيا. وهي أيضاً و إلى حد كبير واعية – للتاريخ؛ ونهم حماستها (وتخليها الفائق عن هذه الحماسات) هو عالي السرعة ومحموم. ومن ناحية الأفضلية لهذا الإحساس الجديد، فإن جمال الآلة أو الحل لمشكلة رياضية، أو لوحة لجاسبر جونز Jasper Johns، أو فيلم لجان–لوك غودارد Jean – Luc Godard، أو شخصيات وموسيقى البيتلز، هو متاح بشكل متساوٍ (304).

- **ما بعد الحداثي العالمية**

The global postmodern

إحدى الطرق التي يقال إن العالم أصبح بها ما بعد حداثي هي العولمة المتزايدة. وربما أن وجهة النظر المهيمنة عن العولمة، خاصة في مناقشات(p 204) العولمة والثقافة"هي أن تراها كتصغير للعالم إلى "قرية عالمية" أمريكية: قرية عالمية يتحدث كل شخص فيها الانجليزية بلهجة أمريكية، ويلبس جينز ليفاي Levi، وقميص رانجلر Wrangler، ويشرب الكوكاكولا، ويأكل من ماكدونالد، ويبحر عبر الشبكة (الانترنت) على حاسوب يفيض ببرمجيات مايكروسوفت، ويستمع إلى الروك أو الموسيقى الريفية، ويشاهد خليطاً من MTV و CNN، وأفلام هوليوود وإعادة لِ [مسلسل] دالاسDallas ، ثم يتناقش بتنبوء شيئاً اسمه السلسلة العالمية [بطولة البيسبول]، أثناء شربه زجاجة من جعة بَدْوايزر Budweiser وتدخينه سيجارة مارلبورو Marlboro .

وبحسب هذا السيناريو، فإن العولمة هي المقترح المفروض الناجح للثقافة الأمريكية حول الكرة الأرضية والذي فيه يتم تعزيز النجاح الاقتصادي للرأسمالية الأمريكية بالعمل الثقافي الذي يفترض أن سلعه تعمل بشكل فعال على تدمير الثقافات الأصلية [للسكان] وتفرض الطريقة الأمريكية للحياة على السكان "المحليين". وتقدم الصورة 9.1 صيغة مختصرة جداً لهذه الحُجَّة. وهي صورة فوتوغرافية لتمثال يصور أشخاصاً يدخلون منزل كوكا – كولا كمواطنين صينيين ويخرجون كأشخاص كوكا – كولا صغار. وهناك ثلاث مشكلات على الأقل في هذه النظرة للعولمة.

Photo 9.1 The Coca-Colonization of China.

الصورة (9.1) استعمار الكوكا للصين The Coca-Colonization of China

المشكلة الأولى في العولمة كأمركة ثقافية هي انها تعمل بمفهوم مختزل جداً للثقافة: هي تفترض أن النجاح "الاقتصادي" هو نفس الشيء "كالثقافية المفروضة". وبعبارة أخرى، الإعتراف بالنجاح الواضح للشركات الأمريكية في وضع المنتجات الأمريكية في معظم أسواق العالم يفهم على أنه دليل ذاتي ودون مشكلات للنجاح "الثقافي". فمثلاً، يَدَّعي عالم الاجتماع الأمريكي هيربرت شيلر Herbert Schiller (1979) أن قدرة الشركات الأمريكية على تفريغ السلع حول الكرة الأرضية ينتج ثقافة رأسمالية أمريكية عالمية.

(p 205) ودور المؤسسات الإعلامية، كما يَدَّعي، هي أن تصنع البرامج التي تقدم، في تصويراتها ورسائلها، المعتقدات ووجهات النظر التي تخلق وتقوي ارتباط جمهورها بالطريقة التي تكون في النظام بشكل عام. (30) وهناك مشكلتان متداخلتان في هذا الموقف. الأولى، أنه يفترض ببساطة أن السلع هي مثل الثقافة: قُمْ بتأسيس وجود الأولى وباستطاعتك تَوَقُّع تفاصيل الثانية. ولكن كما يوضح جون تومنلسون John Tomlinson (1999)، "إذا افترضنا أن مجرد الوجود العالمي لهذه البضائع هو في حد ذاته علامة على الاقتراب نحو ثقافة أحادية رأسمالية، فمن المحتمل أننا نستخدم مفهوماً فقيراً للثقافة - مفهوما يصغر الثقافة إلى بضائعها المادية" (83). قد يكون الأمر أن بعض السلع تُستعمل، ويُجعل لها معنى وتُقَيَّم بطرق تروج للرأسمالية

الأمريكية كطريقة للحياة، ولكن هذا أمر لا يمكن تأسيسه بمجرد افتراض أن اختراق السوق هي نفس الشيء كالاختراق الثقافي أو الأيديولوجي.

ومشكلة أخرى مع هذا الموقف هي أنه حُجَّة تعتمد على إدِّعاء أن البضائع لها قيم موروثة ومعانٍ فردية، والتي يمكن فَرْضها على المستهلكين السلبيين. وبعبارة أخرى، فإن الحُجَّة تعمل مع حساب غير معتمد ابداً لتدفق التأثير. فهي ببساطة تفترض أن ثقافة العولمة المسيطرة سيتم ضخها بنجاح في الثقافة "المحلية" الأضعف. بمعنى أنه يفترض أن الناس مستهلكون سلبيون للمعاني الثقافية والتي يفترض أنها تتدفق مباشرة ودون موارية من السلع التي يستهلكونها. والظن بأن النجاح الاقتصادي هو نفس الشيء كالنجاح الثقافي يعني العمل تحت تأثير ما سأدعوه "نمط الحتمية الإنتاجية". أي، الحُجَّة القائلة بكيفية جعل شيء يقرر ما يمكن أن يعنيه او ما يساويه. (إنها هوليوود، الخ، فما الذي تتوقعه؟). ومثل هذا التحليل يبدو دائماً وكأنه يريد أن يوحي بأن " الوكالة" هي مغمورة دائما "بالبنية"؛ وأن الاستهلاك هو محض ظل للإنتاج؛ وأن مفاوضات الجمهور هي خيال (قصص)، مجرد حركات وهمية في لعبة لقوة اقتصادية. وعلاوة على ذلك، فإن "نمط الحتمية الإنتاجية "هي طريقة للتفكير تسعى إلى تقديم نفسها كشكل من أشكال السياسة الثقافية الراديكالية. ولكن في كثير من الأحيان، فإن هذه السياسة نادراً ما تكون فيها الهجمات على القوة أكثر قليلا من كونها مجرد كشف عن خدمة المصالح الذاتية حول كيف أن "الأشخاص الآخرين"هم دائما السذج ثقافياً" (انظر الفصلين الرابع والعاشر).

ومشكلة ثانية مع العولمة كأمركة ثقافية هي أنّها تعمل مع مفهوم محدد من "الأجنبي". وبادئ ذي بدء، أنها تعمل مع الافتراض بأنّ ما هو أجنبي هو دائماً مسألة فرق وطني. ولكن ما هو أجنبي يمكن أن يكون بشكل مساوٍ مسألة طبقية، أو عرقية، أو جنسوية، أو جيلية، أو أي مؤشر آخر على فرق اجتماعي (انظر الشكل 9.2). وعلاوة على ذلك، فإن ما هو أجنبي بمعنى أنه مستورد من بلاد أخرى، قد يكون أقل أجنبية من الفروق القائمة بالفعل ، لنقل، في الطبقة أو الجيل. وأكثر من ذلك، الأجنبي المستورد قد يُسْتَخْدَم ضد علاقة السلطة/القوة المسيطرة على "المحلي" (انظر الصورة 9.2 والشكل 9.3).

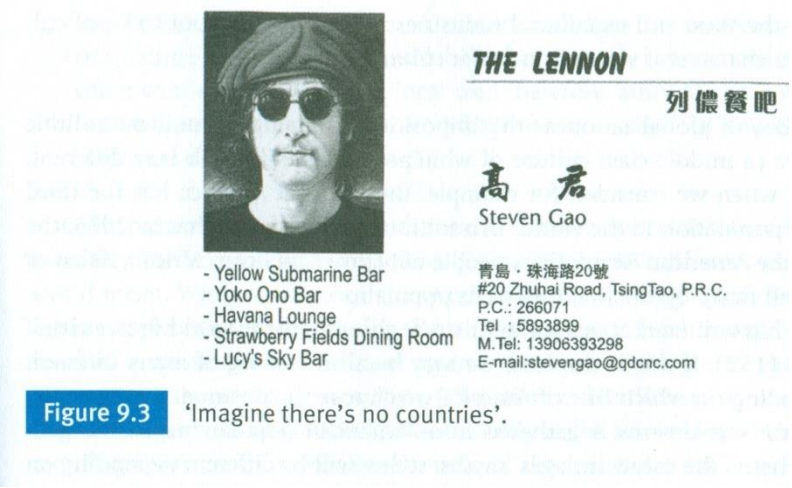
وربما كان هذا هو ما يحدث مع تصدير [رقصة] الهيب هوب hip hop. فما الذي سنفعله بالنجاح العالمي "للهيب هوب"؟ فهل، على سبيل المثال، المغنون الجنوب افريقيون، والفرنسيون، والصينيون، والبريطانيون (وعشاق الهيب هوب) هم ضحايا الإمبريالية الثقافية الأمريكية؟ هل هم الثقافيون السذج لصناعة الموسيقى التحويلية؟ وقد تكون المقاربة الأكثر

إثارة للاهتمام هو النظر إلى كيف أن الشباب الجنوب افريقيين، والفرنسيين، والصينيين، والبريطانيين قد أخذوا الهيب هوب؛ واستخدموها لتلبية حاجاتهم ورغباتهم الوطنية. وبكلمات أخرى(206 p) فإن مقاربة أكثر إثارة للاهتمام قد تكون تلك التي تنظر إلى ما الذي يفعلونه بها، وليس فقط ما الذي تفعله لهم افتراضياً. لقد تم التأثير على الثقافة الأمريكية، وقد استُخْدِمتْ لإعطاء فضاء بداخله ما يرى على أنه ثقافة وطنية مهيمنة.

Photo 9.2 'Imagine there's no countries'.

الصورة (9.2) "تخيل انه ليس هناك بلدانا"

ومشكلة أخرى مع هذه الفكرة المحدودة جداً للأجنبي هي أنها دائماً تفترض أن "المحلي local" هو نفس الشيء كالوطني national. ولكن ضمن الوطني، قد يكون هناك العديد من "المحليات". وأكثر من ذلك، قد يكون هناك صراع كبير بينها، وبينها وبين الثقافة المهيمنة (أي، الوطنية). ويمكن للعولمة(207 P) لهذا أن تساعد على تأكيد، وتساعد على التراجع عن الثقافات المحلية؛ بإمكانها أن تحافظ على على ثقافة واحدة في مكان ، وبإمكانها أن تجعل ثقافة تشعر فجأة بأنها خارج المكان.



الشكل (9.3) "تخيل انه ليس هناك بُلداناً "

فعلى سبيل المثال، في عام 1946، تساءل رئيس أساقفة توليدو ومخاطباً رجال الدين الاسبان، "كيف" نواجه" ما سماه "الانحلال المتنامي لأخلاق المرأة – والذي سببه بصورة رئيسية العادات الأمريكية التي تقدمها السينمائية cinematograph ، جاعلة المرأة الشابة مستقلة، محطمة الأسرة، معطلة ومشككة في رفيق المستقبل والأم بممارسات غريبة تجعلها أقل نسوية وتزعزع المنزل" (مقتبس في تومليسون123 :1997 ,quoted in Tomlinson). ولكن النساء الاسبانيات ربما كانت لهن نظرة مختلفة.

والمشكلة الثالثة مع نموذج العولمة كأمركة ثقافية هي أنها تفترض أن الثقافة الأمريكية متجانسة. وحتى في الاعتبارات الأكثر حذراً للعولمة فإنها تفترض أننا نستطيع تحديد شيء مفرد إسمه الثقافة الأمريكية. و يَدَّعي جورج ريتزر George Ritzer (1999)، على سبيل المثال، أنه "في حين أننا سنستمر في رؤية التنوع العالمي، فالكثير، والأغلبية، وربما في النهاية جميع كل هذه الثقافات ستتأثر بالصادرات الأمريكية: ستصبح أمريكا فعلياً الثقافة الثانية لكل شخص" (89).

تفترض العولمة كأمركة ثقافية أن باستطاعة الثقافات ان تقف ككيانات متجانسة متميزة عن بعضها، مغلقة بإحكام الواحدة عن الأخرى تنتظر اللحظة القاتلة لحقنة العولمة. وضد هذا الرأي، فإن جان ندرفين بيتيرز Jan Nederveen Pieterse (1995). يجادل في أن العولمة، كأمركة ثقافية:

تَغْفَل عن رؤية التيارات المعاكسة – تأثير الثقافات غير الغربية الذي تضعه على الغرب. وهي تقلل من شأن التناقض في زخم العولمة وتتجاهل دور الاستقبال المحلي للثقافة الغربية – مثل تحويل العناصر الغربية إلى عناصر محلية indigenization. وهي تفشل في رؤية التأثير الذي تمارسه الثقافات غير الغربية الواحدة منها على الأخرى. وليس فيها مساحة للثقافة المنتقلة – كما في حال تطوير "ثقافات ثالثة" مثل الموسيقى العالمية. وهي تبالغ في زيادة تجانسية الثقافة الغربية وتغفل عن حقيقة أن الكثير من المعايير(P 208) التي يصدّرها الغرب والصناعات الثقافية نفسها تبين أنها من طابع خليط ثقافياً إذا ما تفحصنا أنسابها الثقافية (53).

وعلاوة على ذلك، فإن فكرة العولمة كفَرْضٍ لثقافة أمريكية مفردة و متجانسة (مونوليثية /وحدة متراصة) (ثقافة طبقة متوسطة من البيض) تبدأ بالظهور مختلفة تماماً، وأقل تجانسا / مونوليثية ، عندما ننظر، على سبيل المثال، إلى حقيقة أن في أمريكا ثالث أكبر مجموعة سكان ناطقين بالاسبانية Hispanic في العالم. إضافة إلى ذلك، يقدر أنه بحلول عام 2076، المئوية الثالثة للثورة الأمريكية، فإن الأمريكيين الأصليين [الهنود الحمر] وأولئك الذين من أصول إفريقية، وأسيوية، ولاتينية، سيشكلون الغالبية من سكانها.
وقد كتب هول Hall (1996b) أن ما بعد الحداثة هي " حول كيف يحلم العالم بنفسه ليكون أمريكياً" (132). وإذا كان هذا هو الحال، فقد نكون جميعاً نحلم بعدة أمريكات مختلفة، إعتماداً على أي قطع من أمريكا نختار للاستهلاك. فعلى سبيل المثال، إذا كانت المواد لأحلامنا قد جُمعت من الموسيقى الشعبية الأمريكية، والجغرافيا، والهندسة، "فالقيم، والصور، والأساطير، والأنماط، ستكون مختلفة اعتماداً على ما إذا كانت على سبيل المثال، هي [موسيقى] بلوز، أو ريفية، أو راقصة، أو شعبية، أو معدنية ثقيلة، أو جاز، أو روك آندرول، أو روك الستينات، أو الروح soul. وعلى أقل تقدير، كل نوع من الموسيقى سوف ينتج ربطاً مفصليا سياسياً مختلفاً من حيث الطبقة، والجنس، والعرق، والإثنية، والجنسوية، والجيل. والإعتراف بهذا أو إدراكه يعني إدراك أن الثقافات، حتى الثقافات القوية مثل تلك التي للولايات المتحدة، ليست تجانسية / مونوليثية أبداً. وكما يلاحظ سعيد (Said، 1993) "[جميع] الثقافات منخرطة بعضها ببعض، ولا توجد ثقافة واحدة منها منفردة ونقية، جميعها مهجنة، وغير متجانسة، ومتباينة للغاية، و وحدة غيرمتراصة(مونوليثية)" (xxix).وعلاوة على ذلك،

[ما] من أحد اليوم هو محض شيء واحد. والتسميات [labels] مثل هندي، أو إمرأة، أو مسلم، أو أمريكي، ليست الآن أكثر من نقاط بداية، والتي لو اتُبعت بالتجربة الفعلية للحظة فقط سرعان ما تُتْرَك في الوراء. وقد وَحَّدت الإمبريالية مزيج الثقافات والهويات على نطاق عالم. ولكن أسوأ عطاياها وأكثرها تناقضاً ظاهرياً هو السماح للناس بأن يعتقدوا أنهم فقط، وبصورة حصرية، بيض، أو سود، أو غربيون، أو شرقيون (8-407).

والعولمة هي أكثر تعقيدا وتناقصاً من مجرد فَرْضٍ، لنقل الثقافة الأمريكية. وإنه لصحيح بالتأكيد أننا نستطيع السفر حول العالم دون أن نكون بعيدين أبداً عن علامات السلع الأمريكية. وما هو غير صحيح، على أي حال، هو أن السلع والثقافة متساوية. وتنطوي العولمة على انحسار وتدفق كل من القوى المتجانسة والمسببة لتعدد، وتلاقي، واختلاط "المحلي" مع "العالمي". ولفهم هذا بطريقة مختلفة: ما يتم تصديره يجد نفسه دائماً في سياق ما هو موجود فعلاً. أي أن الصادرات تصبح واردات، لأنها تدمج في الثقافة الأصلية. ويمكن لهذا بدوره أن يؤثر على الإنتاج الثقافي لـ "المحلي". وتعطي ايين انغ Ien Ang (1996) مثال أفلام الكونغ فو الكونتوني Cantonese Kung Fu والتي أعادت تنشيط صناعة أفلام هونغ كونغ المتراجعة. والأفلام هي مزيج من سرديات أفلام الغرب والقيم الكانتونيةCantonese . وكما تشرح ايين انغ ien ang:

أن نتحدث ثقافياً، فمن الصعب التمييز هنا بين "الأجنبي" و "الأصلي" ، "الإمبريالي" و "الأصيل": فما انبثق هو شكل ثقافي مُهَجَّن قابل للحياة اقتصادياً، ومُميز جداً يكون فيه العالمي(209 p) والمحلي متشابكين بشكل لا يمكن فَكّه، ويؤدي بدوره إلى التنشيط المُحَدّث لثقافة تستمر بأن توصَف، وأن تُجَرَّب على نطاق واسع على أنها "كانتونية". وبعبارة أخرى، ما يعتبر "محلياً"، ولهذا هو "أصيل" ليس بالمضمون الثابت، ولكنه عرضة للتغيير والتعديل كنتيجة لتدجين البضائع الثقافية المستوردة (154-5).

قد تجعل العولمةُ العالمَ أصغر، وتُوَلِد أشكالاً جديدة من التهجين الثقافي، ولكنها في نفس الوقت تجلب إلى التصادم والصراع طرقاً مختلفة لجعل العالم ذا معنى. وفي حين أن بعض الناس يحتفلون بانفتاح "مسارات" عالمية جديدة، فإن البعض الآخر قد يقاوم العولمة باسم "الجذور" المحلية. والمقاومة في شكل اعادة التوكيد على المحلي ضد تدفق العالمي يمكن رؤيتها

في ازدياد الأصولية الدينية (المسيحية، والهندوسية، والإسلام، واليهودية)، وإعادة ظهور الوطنية، وكان آخرها في الاتحاد السوفياتي السابق، ويوغسلافيا السابقة. والمثال الأكثر اعتدالا للإصرار على "الجذور" هو النمو الهائل في البحث في تاريخ العائلات في أوروبا وأمريكا. وفي جميع هذه الأمثلة، قد تكون العولمة هي التي تدفع للبحث عن "الجذور" في ماضٍ أكثر أمنا على أمل استقرار الهويات في الحاضر.

العولمة عملية معقدة، وتنتج تأثيرات متناقضة في تغيير العلاقات بين الثقافة والسلطة. وإحدى الطرق لفهم عمليات العولمة هي النظر إليها من مفهوم غرامشي Gramsci للسيطرة أو الهيمنة، فالثقافات ليست شيئاً أصيلاً. هي شيء مفروض ، (منبثقة بصورة تلقائية من "تحت")، ولا هي شيء مفروض ببساطة من "فوق"، ولكنها "توازن تسوية" (غرامشي، 1971: 161) بين الإثنين، مزيج متناقض من القوى من "تحت" ومن "فوق"، وكلاهما "تجاري"، وكلاهما "أصيل"، وكلاهما "محلي"، و "عالمي"، مُميَزان بكل من "المقاومة" و "الاندماج". منطوية على كل من "البنية" و "الوكالة". والعولمة يمكن أن تُرى أيضا بهذه الطريقة. وكما يلاحظ هول Hall (1991):

> ما ندعوه عادة العالمي، بعيداً عن كونه شيئاً يتدحرج، في أسلوب نسقي، فوق كل شيء، خالقاً تشابهاً هو في الواقع يعمل من خلال خصائص، ويتفاوض على فضاءات معينة، وإثنيات معينة، يعمل من خلال حشد هويات معينة، وهكذا. وهكذا فإن هناك دائماً جدلاً بين المحلي والعالمي (62).

والهيمنة عملية معقدة ومتناقضة؛ وهي ليست نفس الشيء كحقن الناس "بوعي زائف". وهي بالتأكيد غير مُفسَرة بتبني الافتراض بأن "الهيمنة هي مسبقة التوضيب في لوس انجلوس، ومشحونة إلى القرية العالمية، ويتم فك أغلفتها من قبل العقول البريئة" (ليبيز وكاتز Liebes and Katz, 1993: xi). وثمة طريقة أفضل لفهم عمليات العولمة وهي تلك التي تأخذ على محمل الجد، ليس قوة القوى العالمية فقط، ولكن أيضاً تلك التي للمحلية. وهذا لا يعني إنكار االسلطة/ القوة، ولكن يعني الالحاح على أن السياسة التي يُرى فيها إن السكان المحليين هم ضحايا صامتون وسلبيون لعمليات لا يستطيعون أبداً أن يأملوا فهمها، والسياسة التي تنكر فيها "الوكالة" على الأغلبية الساحقة أو في أفضل الاحوال تعترف فقط بنشاطات معينة

كعلامات على الوكالة، ليست إلا سياسة تستطيع أن توجد دون التسبب بكثير من المتاعب للبنى المسيطرة للقوة العالمية.

- **ثقافة التقارب / التلاقي Convergence culture (p 210)**

جانب آخر من جوانب ما بعد الحداثة هو ثقافة التقارب/ التلاقي convergence ، "حيث تصطدم وسائل الإعلام القديمة والجديدة، حيث تتقاطع وسائل الإعلام القاعدة [الشعبية]/ والشركات، وحيث تتفاعل قوة وسائل الإعلام المنتج مع وسائل الإعلام المستهلك في طرق لا يمكن التبؤ بها" (هنري جنكنز Henry Jenkins. 2006: 2). وينطوي التقارب/ التلاقي على تدفق محتويات وسائل الإعلام عبر سلسلة من المنابر [نقاط الإطلاق] المختلفة. وهذا ليس ببساطة مسألة تكنولوجيا جديدة ولكنه عملية تتطلب المشاركة الفاعلة من المستهلكين. وثقافة التقارب/ التلاقي ، شأن معظم الثقافة الشعبية المبحوثة في هذا الكتاب، هي موقع للنزاع والتفاوض. ولا يمكن شرحها وفهمها على انها شيء مفروض من "فوق" أو كشيء منبثق تلقائياً من "تحت"، ولكن بوصفها تركيبة معقدة ومتناقضة من القوتين كلتيهما. وكما يلاحظ جنكنز Jenkins ،

> التقارب/ التلاقي ... هو على حد سواء عملية من الأعلى للأسفل التي تقودها الشركات، وعملية من الأسفل للأعلى يحركها المستهلك. وتقارب/ تلاقي الشركات يتعايش مع تقارب / تلاقي القاعدة grassroots. وتتعلم شركات وسائل الإعلام كيف تُسَرّع تدفق محتويات وسائل الإعلام عبر قنوات الإيصال لتوسيع فرص الإيرادات، وتوسيع الأسواق، وتقوية التزامات المشاهدين. ويتعلم المستهلكون كيف يستخدمون تكنولوجيات وسائل الإعلام المختلفة هذه لوضع تدفق وسائل الإعلام بشكل كامل تحت سيطرتهم وأن يتفاعلوا مع المستهلكين الآخرين. (18)

وثقافة التقارب/ التلاقي هي نتيجة ثلاثة عوامل. الأول، هو تركيز ملكية وسائل الإعلام. وامتلاك سلسلة من المنابر / المِنَصّات المختلفة يشجع المنتجين على توزيع المضمون على هذه المنابر/ المِنَصّات المختلفة. وهكذا، على سبيل المثال، قد تنشر شركة ما كتاب الفيلم إلى جانب

اللعبة المبنية على الإثنين، وتُرَوِّج لهذه في مجلاتها وجرائدها ومن خلال مواقعها على الانترنت وشركات الهواتف.

و[العامل] الثاني هو التغير التكنولوجي. وقد خلق هذا سلسلة جديدة من المنابر / المِنَصّات لمحتويات وسائل الإعلام. فمثلاً، نستطيع الآن أن نعمل الكثير من الأشياء على هواتفنا النقالة أكثر من مجرد إجراء المكالمات الهاتفية. فنحن نستطيع أن نلتقط صوراً فوتوغرافية وفيديو، وأن نستلمها وأن نرسلها، وأن نضع ملفات صوتية ونرسلها ونستلمها، وأن نرسل ونستقبل رسائل نصية، وأن ننزل معلومات من الانترنت، وأن نستقبل "تنبيهات /إشعارات بالأهداف"، وأن نلعب ألعاباً وأن نستعملها كتقويم، وساعة منبه، وآلة حاسبة (انظر جيوت Jewitt، 2005).

والعامل الثالث ينطوي على مستهلكي وسائل الإعلام. فأنا على سبيل المثال، قد أختار الاستماع إلى موسيقاي المفضلة على جهاز اللاب توب، أو جهاز السي دي CD ،أوالدي في دي DVD، أو آي بود ipod، أو راديو سيارتي، أو على التلفزيون او الراديو. ونفس الموسيقى متاحة عبر منابر / مِنَصّات مختلفة، ولكن ينبغي عليَّ أن أساهم بفاعلية لجعل النظام يعمل. وعلاوة على ذلك فأنا أختار المنبر الذي يناسب متعتي وراحتي أفضل من غيره.

ومسلسل الخيال العلمي البريطاني التلفزيوني الدكتور هو Doctor Who ، كما يوضح نيل بريمان Neil Perryman (2009) "يحتضن ثقافة التقارب على مستوى غير مسبوق" (478). وقد أتاحت البي بي سي BBC البرنامج عبر سلسلة من المنابر المختلفة: الهواتف النقالة، وبث المدونة الصوتية البودكاست podcasts ، ومدونات الفيديو، والمواقع الإلكترونية، ومغامرات الزر الأحمر التفاعلية، وألعاب الانترنت. وإضافة إلى ذلك، فقد أطلقت مسلسلين تكميليين تناولا الشخصيات في سياقات أخرى. وكما يلاحظ بريمان،

> (P 211) احتضن مسلسل الدكتور هو Dr Who بنشاط، أو فاعلية، كلاً من التحولات التقنية والثقافية المرتبطة بتقارب/تلاقي وسائل الإعلام منذ أن عاد إلى شاشات تلفزيوننا عام 2005 . وقد حاول منتجوه تقديم مضمون ذي قيمة إضافية وتعقيد سردي لكل من قاعدة العشاق المتشددين وجمهور عام من المشاهدين عن

طريق نشر سلسلة من الاستراتيجيات المتطورة والمتغيرة عبر سلسلة واسعة من منابر وسائل الإعلام (488).

- **كلمة أخيرة/ ما بعد Afterword**

لقد غَيَّرت ما بعد الحداثة الأساس النظري والثقافي لدراسة الثقافة الشعبية. ولقد أثارت العديد من الأسئلة، ليس أقلها الدور الذي يمكن لعبه من قبل دارسي الثقافة الشعبية: أي، ما هي علاقتنا بهدفنا من الدراسة؟ بأي سلطة، ولمن، نتكلم؟ وكما يقترح فريث وهورن Frith and Horne (1987)،

> في النهاية فإن نقاش ما بعد الحداثة يهتم بمصدر المعنى، ليس فقط في علاقته بالسرور (وبدوره، بمصدر ذلك السرور). ولكن في علاقته بالقوة والسلطة. من الذي يقرر الآن الأهمية ؟ من له الحق بالتفسير؟ للمتشائمين والعقلانيين أمثال جَمِسون Jameson ، فإن الإجابة هي رأسمال متعدد الجنسيات – الاسطوانات، الملابس، الأفلام، عروض التلفزيون، الخ – هي ببساطة نتائج قرارات حول السوق والتسويق. وللمتشائمين وغير العقلانيين، مثل بودريار Baudrillard ، فإن الإجابة هي لا أحد على الإطلاق – الإشارات التي تحيط بنا هي اعتباطية. وللمتفائلين مثل إياين تشامبرز Iain Chambers ولاري غروسبيرج Larry Grossberg، فإن الإجابة هي المستهلكون أنفسهم، المصممون أصحاب الثقافة الفرعية، الذين يأخذون البضاعة المعروضة ويصنعون علاماتهم الخاصة بها (169).

وسيتألف الفصل التالي في معظمه من محاولة للعثور على إجابات لبعض هذه الأسئلة.

- Storey, John (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edition, Harlow:
- Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.ukfstorey). The website has links to other useful sites and electronic resources.
- Appignansesi, Lisa, (ed.), *Postmodernism,* London: I CA, 1986. A collection of essays - mostly philosophical - on postmodernism. McRobbie's contribution, 'Postrnodern- ism and popular culture', is essential reading

الفصل العاشر: سياسات الشعبي

10. The politics of the popular

لقد حاولت في هذا الكتاب توضيح شيء من تاريخ العلاقة بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وبشكل رئيسي قصدت أن أُركِّز على النواحي النظرية والمنهجية (الميثودولوجية) ومضامين العلاقة، لأن هذه ، في رأيي، هي أفضل طريقة يتم بها تقديم الموضوع. ومع ذلك، فإنني أدرك بأن هذا كان إلى حد كبير على حساب الظروف التاريخية لإنتاج نظرية عن الثقافة الشعبية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، [على حساب] العلاقات السياسية لإنتاجها وإعادة إنتاجها (هذه تأكيدات تحليلية وليست "لحظات" منفصلة ومتميزة).

وعلى أي حال، فشيء آمل أن أكون قد بيّنته، هو إلى أي مدى مفهوم الثقافة الشعبية هو مفهوم من المراوغات والتنوعات الأيديولوجية، يتم ملؤه وإفراغه، المبينة (المعبر عنها) وغير المبينة ، في طائفة من الطرق المُختَلِفة والمتنافسة. وحتى اختياري المبتور للتاريخ لدراسة الثقافة الشعبية يبين أن "دراسة" الثقافة الشعبية يمكن ان تكون أمراً جاداً جداً وبالتأكيد – عملاً سياسيا جاداً.

- ## أزمة النموذج في الدراسات الثقافية؟

A paradigm crisis in cultural studies?

في [كتابه] مبادئ "الشعبية (الشعبوية) الثقافية Cultural Populism" يَدَّعي جيم ماكغوغان Jim McGuigan (1992) أن دراسة الأدب الشعبي ضمن الدراسات الثقافية هي في خضم أزمة النموذج. وأكثر ما يتجلى هذا في أشكال الحكم المعاصرة "للمبادئ الشعبية الثقافية". ويُعَرِّف ماكغوغان McGuigan مبادئ الشعبية الثقافية على أنها "الافتراضات الفكرية، التي وضعها بعض دارسي الثقافة الشعبية، بأن التجارب والممارسات الرمزية للناس العاديين هي أكثر أهمية من ناحية تحليلية وسياسية من الثقافة Culture(مع حرف C كبير)(4).
وعلى أساس هذا التعريف، فإنني من [المؤمنين] بالشعبية الثقافية، وأكثر من ذلك، فإن ماكغوغان McGuigan هو كذلك. ومع ذلك. فإن الغرض من كتاب ماكغوغان McGuigan

277 Page

ليس تحدي الشعبية الثقافية على هذا النحو، ولكن ما يدعوه "الانجراف الشعبوي غير النقدي (دون تمحيص) في دراسة الثقافة الشعبية" (المرجع نفسه)، والترسيخ المتزايد لاستراتيجيات التفسيرعلى حساب فهم كافٍ للظروف التاريخية والإقتصادية للاستهلاك. وهو يزعم أنه كان هناك إنجراف غير نقدي (دون تمحيص) مع "ما كان يوما نظرية الهيمنة /السيطرة القهرية الغرامشية الحديثةneo-Gramscian hegemony theory ... (5) [49]، نحو شعبوية غير متفقة مع قواعد النقد. وقد كان هذا، من عدة نواحٍ، لا مفر منه (كما يَدَّعي) أخذاً بالاعتبار التزام الدراسات الثقافية(214 P) بالوضع التفسيري على حساب منظور الإقتصاد السياسي. ولكن ما هو أسوأ، كما يُصِّرُ، هو أنّ الدراسات الثقافية قد ضَيَّقت بشكل متزايد تركيزها على أسئلة التفسير دون وضع مثل هذه الأسئلة ضمن سياق العلاقات المادية للقوة أو السلطة. ولعكس هذا الاتجاه، فهو يدافع عن حوار بين الدراسات الثقافية والإقتصاد السياسي للثقافة. وهو يخشى أن بقاء الدراسات الثقافية منفصلة هو بالنسبة لها بقاؤها غير ذات تأثير سياسياً كوسيلة للتفسير، وبالتالي كي تبقى متواطئة مع البُنى الاستغلالية القمعية / الظالمة للسلطات.

> من وجهة نظري، فإن فصل الدراسات الثقافية المعاصرة عن الإقتصاد السياسي كان واحداً من أكثر المظاهر المُعَطِّلة في مجال الدراسة. واستندت الأشكالية الجوهرية على إرهاب من الاختزالية الإقتصاد ية. وفي النتيجة، فإن الجوانب الإقتصادية لمؤسسات وسائل الإعلام، والديناميكيات الأكثر اتساعاً لثقافة المستهلك نادراً ما تم بحثها، وضعت ببساطة بين قوسين، ولهذا قَوَّضَت بشِدَّة التفسيري- وفي واقع الأمر - القدرات النقدية للدراسات الثقافية (1-40).

وقد أبدى نيكولاس غارنهام Nicholas Granham (2009) نقطة مشابهة : لا يمكن لمشروع الدراسات الثقافية أن يُتابع بنجاح إلا إذا أُعيد بناء الجسر مع الإقتصاد السياسي (619). وبالَغَ العملُ على الاستهلاك في الدراسات الثقافية من قوة المستهلكين ، كما تذهب الحُجَّة، وذلك عن طريق فشل إبقائه في الصورة الدور "الحاسم" الذي يلعبه الإنتاج في الحدِّ من إمكانيات الاستهلاك.

وهكذا فإن الدراسات الثقافية متهمة بالفشل في وضع الاستهلاك ضمن الظروف "المُقرِرة" للإنتاج. وعلى الرغم من أن تقديم نظرية الغرامشية الجديدة neo-Gramscian للهيمنة في

الدراسات الثقافية قد وعد بالقيام بذلك، فبحسب ماكغوغان (1992) "ذلك لم يحدث أبداً بصورة صحيحة بسبب الانشقاق الأصلي عن الإقتصاد السياسي للثقافة" (76). فهل بإمكاننا العودة إلى نظرية ضمنية منشطة بإقتصاد سياسي؟ يبدو أن الإجابة هي لا: تقود نظرية الهيمنة لا محالة إلى شعبوية غير متفقة مع قواعد النقد، مُرَسَّخة بالاستهلاك على حساب الإنتاج. وأملنا الوحيد هو احتضان السياسي للمنظور الثقافي.

ويَدَّعي ماكغوغان أيضا ان التركيز الحصري للشعبوية الثقافية على الاستهلاك والاحتفاء ذي العلاقة غير المتفق مع قواعد النقد لممارسة القراءة الشعبية قد أنتج "أزمة من الحكم النوعي" (79). وما يعنيه بهذا هو أنه لم يعد هناك معايير مطلقة للحكم. فما هو "جيد" وما هو "سيء" أمر مفتوح الآن أمام الاختلاف. وهو يلوم عدم اليقين ما بعد الحداثة postmodern الذي ترعاه الشعبوية الثقافية، مُدَّعِياً أن "إعادة إدماج الحكم الجمالي والأخلاقي ضمن النقاش هو اتحاد جديد مع الإنجراف غير المتفق مع قواعد النقد للشعبوية الثقافية وفشلها في التنازع، مع مفهوم عدم التدخل (مبدأ دعه يعمل) laissez – faire لسيادة المستهلك ونوعيته" (159). وغير سعيد بوضوح بعدم اليقين الفكري لما بعد الحداثة، فإنه يرغب بعودة إلى السلطة الكاملة للمفكر الحداثي:

على استعداد دائم ليجعل من الواضح والمفهوم ما لا يستطيع العقل العادي فهمه. هو يبحث عن عودة إلى اليقينيات الأرنولدية Arnoldian – الثقافة هي أفضل ما تم التفكير فيه وأفضل ما قيل (والمفكر الحداثي سيخبرنا ما هو هذا). ويبدو انّه يدافع عن خطاب فكري يكون فيه المحاضر الجامعي هو الحارس لشعلة الثقافة الخالدة، مستهلاً ما لم يتم استهلاله في(p 215) توهج قيمتها المطلقة الأخلاقية والجمالية، ويفترض الدارسون دور المستهلكين السلبيين لمعرفةٍ مُشَكَّلةٍ فعلاً – ثابتة، مصاغة ومدارة من قبل حُرّاس الشعلة. ورفْضُ إعطاء امتياز للحكم الجمالي ليس أزمة في رأيي، ولكنه إدراك مُرَحَّب به بأن هناك أسئلة أخرى، وفي بعض الأحيان أكثر إثارة للاهتمام، كي تُسال (انظر الفصل التاسع). وما هو جمالياً "جيد" ، وما هو جمالياً "سيء"، يتغير، ويتغير ثانية في سياق بعد سياق.

وعلاوة على ذلك، فإن ما هو "جيد" جمالياً قد يكون "سيئاً" من ناحية سياسية، وما هو "سيء" جمالياً قد يكون "جيدا" سياسياً. وبدلا من ان تكون حبيسا لسعي لا أمل فيه عن يقين تجريدي، فإنه أفضل بكثير أن تكون أكثر إنتاجية بإدراك أنه فقط في سياق ذي أساس يمكن لهذه الأسئلة أن يُجاب عليها حقاً. ولكن ما هو أكثر من ذلك، أن الدراسات الثقافية ينبغي أن تهتم قليلاً في إصدار أحكام القيمة التخمينية عن الصفات المتأصلة للسلع، وأن تُرَكِّز وقتها

بدلاً عن ذلك على ما يفعله الناس بها، وما يصنعونه منها، الخ، في البُنى المُقيّدة، والمُحفِّزة، للحياة اليومية. وهذه هي ما أعنيه بأسئلة أكثر إثارة للاهتمام. وأولئك الذين يُصِرّون على عودة إلى معايير مطلقة لا يقولون أكثر من أنها مربكة جداً الآن. أنني أريد استعادة سلطتي السهلة وغير المشكوك بها لأقول للناس العاديين ما الذي تساويه وكيف يتم صنعها.

كَوْنُ الناس العاديين يستخدمون الموارد الرمزية المتاحة لهم في ظل الظروف الراهنة لنشاطات هادفة، هو في نفس الوقت واضح ومبني عليه إلى ما لا نهاية من قبل المراجعة /التعديلية الجديدة. وهكذا فإن المشاريع التحريرية لتحرير الناس من هذا الشرك المزعوم، سواء عرفوا أنهم قد أُوقع بهم أم لا، أصبحت مشكوكاً بها بهذه الرؤية الأساسية. فالاستغلال الإقتصاد ي، والعنصرية، والقمع الجنساني (gender) والجنسوي(sexual)، وهذا قليل من كثير، موجود، ولكن المستغلين، والمضطهدين، والمقموعين يتعايشون، وعلاوة على ذلك، إذا كان كُتّابٌ مثل جون فيسك John Fiske وبول ويلين Paul Willin سيُصدَّون، فإن أولئك يتعايشون بشكل جيد جداً على وجه التأكيد، صانعين معنىً صالحاً من العالم، ومتحصلين على مُتعة الامتنان لما يحصلون عليه. وعلى ما يبدو، فإن هناك الكثير من الفعل في الشؤون السياسية الصغيرة للحياة اليومية بحيث أن الوعود الطوبائية لمستقبل أفضل، والتي كانت يوماً دافعة لنقاد الثقافة الشعبية، قد فقدت كل مصداقية (171).

ومعظم هذا هو ببساطة غير صحيح. وحتى فيسك Fiske (مثاله الرئيسي) لا يحتفي بطوبائية تحققت، ولكن بالنضال النشط للرجال والنساء لجعل معنى، وصنع فضاء في عالم مبني حول الاستغلال والقمع. ويبدو أن ماكغوغان يقول إن المتعة (وتحديدها والاحتفاء بها) في أحد المعاني الأساسية، هي ثورية مضادة. وواجب الرجال والنساء العاديين ومصيرهم التاريخي هو أن يعانوا ويبقوا هادئين، حتى يكشف اليساريون الأخلاقيون ما الذي يجب أن يُستمتَع به في الصباح المجيد لليوم الطويل بعد الثورة.

وأنصار الحركة النسائية الرافضون أن يستلقوا إلى الخلف ويفكّروا بالقاعدة الإقتصادية كشفوا الخوائية البلاغية لهذا الشكل من التفكير منذ فترة طويلة. إنها ببساطة ليست قضية أن الإدِّعاء بأن الجمهور ينتج المعنى هي في أحد المعاني العميقة إنكار للحاجة إلى تغيير سياسي. إننا نستطيع الاحتفاء بمقاومة رمزية دون التخلي عن التزامنا بالسياسة الراديكالية. وهذا في

المُحصِّلة هو جوهر نقطة آنج Ang (انظر الفصل السابع). وبتقديمه بهذه الطريقة يبدو الإقتصاد السياسي أنه لا يرتقي إلى أكثر من صيغة (أحياناً متطورة جداً) لِـ "أيديولوجية الثقافة الجماهيرية.

(p 216)ورغم انتقاداتي، فإنني أعتقد أن ماكغوغان قدم حُجَّة هامة ذات دلالة ما لدارسي الثقافة الشعبية. وبما أنه سمَّى جون فيسك وبول ويليس على أنهما ربما الأكثر "ذنباً" من الشعبويين الثقافيين غير المتفقين مع قواعد النقد، فإنني سأُبيِّن بعض ملامح عملهما الأخير لتوضيح ما هو على المحك في ما هو حتى الآن نقاش من جانب واحد. ومن أجل تسهيل هذا سوف أعرض مفهومَيْن جديدَيْن مصدرهما في أعمال بيير بورديو Pierre Bourdieu: "المجال الثقافي" و"المجال الإقتصاد ي".

- **الحقل/المجال الثقافي The cultural field**

عادة ما ينظر إلى جون فيسك John Fiske على أنه خلاصة الإنجراف غير المتفق مع قواعد النقد داخل الشعبوية الثقافية. وبحسب ماكغوغان ، "إن موقف فيسك هو ... دال على تقهقر خطير في الدراسات الثقافية البريطانية" (83). ويقال إن فيسك يضحي باستمرار بالاستنتاجات الإقتصادية والتكنولوجية لإفساح المجال للتفسيرات – صيغة تأويلية صافية للدراسات الثقافية. فمثلاً، هو متهم بتقليل دراسة التلفزيون "إلى نوع من المثالية الذاتية " (72) والتي فيها القراءة الشعبية ملك أو ملكة، "تقدمي" على الدوام – غير منزعج بأسئلة التمييز الجنسي أو العنصري، ودائماً لا أساس له في العلاقات الإقتصادية أو السياسية. وباختصار، فإن فيسك متهم بالاحتفاء غير المتفق مع قواعد النقد وغير المبرر بالثقافة الشعبية؛ وهو مثال كلاسيكي على ما حدث للدراسات الثقافية بعد الانهيار المفترض لنظرية الهيمنة، والظهور المترتب على ذلك لما يشير إليه ماكغوغان على أنه " المراجعة /التعديلية الجديدة "، تصغير الدراسات الثقافية إلى نماذج تفسيرية متنافسة للاستهلاك. و المراجعة /التعديلية الجديدة ، مع ثيماتها المفترضة للسرور، والتمكين والمقاومة، والتمييز الشعبي، يقال إنها تمثل لحظة "تراجع من أوضاع أكثر صعوبة" (75). ومن الناحية السياسية، فإنها في أحسن الأحوال صدى غير متفق مع قواعد النقد للإدِّعاء ات الليبرالية حول "سيادة"

المستهلك"، وفي أسوأ الأحوال هي تواطؤ غير متفق مع قواعد النقد مع أيديولوجية "السوق الحر" السائدة.

ولا يقبل فيسك بالمراجعة /التعديلية الجديدة كوصف دقيق لموقفه من الثقافة الشعبية. وهو يرفض على الإطلاق أيضاً افتراضين ضمنيين في الهجوم على عمله. أولاً، هو يرفض كلياً الرأي القائل إن "صناعات الثقافة الرأسمالية تنتج فقط مجموعة من المنتجات التي تنوعها هو في النهاية وهمي لأنها جميعاً تروج لنفس الأيديولوجية الرأسمالية" (فيسك Fiske, 1987: 309). وثانياً، هو متشدد في رفضه لأية حُجَّة تعتمد في جوهرها على الإدِّعاء "بأن الناس" هم "أغبياء ثقافياً" ... جمهور سلبي، لا حول له، غير قادر على التمييز، وبالتالي هو إقتصادياً، وثقافياً، وسياسياً، تحت رحمة بارونات الصناعة" (المرجع نفسه). وضد هذه الافتراضات، يحاول فيسك إثبات أن السلع التي تُصْنَع منها الثقافة الشعبية تدور في إقتصادين متزامنين، المالي والثقافي.

> لا يمكن أن تُنسب الى أعمال الإقتصاد المالي على نحو كاف جميع العوامل الثقافية ، ولكنها لا تزال بحاجة إلى أن تؤخذ في الحسبان عند القيام بأي تحقيق أو بحث ... ولكن لا يمكن للسلعة الثقافية وصفها بصورة صحيحة من الناحية المالية فقط (p 217): التداول الذي هو حاسم لشعبيتها يحدث في الإقتصاد الموازي – الثقافي (311).

في حين أن الإقتصاد المالي مَعْنِيٌّ في المقام الأول بقيمة التبادل /الصرف فإن الثقافي يُرَكِّز في المقام الأول على الاستعمال – "المعنى، والمتع/المَسرَّات ، والهُويات الاجتماعية" (المرجع نفسه). وهناك بالطبع تفاعلات حوارية بين هذه الإقتصادية المنفصلة، ولكن ذات الصلة. ويعطي فيسك مثال البرنامج التلفزيوني الأمريكي " هيل ستريت بلوز Hill Street Blues. لقد أنتجت [شركة] MTM البرنامج ثم بيع إلى[شبكة] NBC، وبعدها "باعت" NBC الجمهور المتوقع إلى [شركة] مرسيدس بنز Mercedes Benz راعية البرنامج. وقد تم كل هذا في الإقتصاد المالي. أما في الإقتصاد الثقافي، فإن المسلسل التلفزيوني تَغيَّر من سلعة (ليتم بيعها إلى NBC) إلى موقع لإنتاج معانٍ ومُتَعٍ لجمهوره. وبنفس الطريقة، تَغيَّر الجمهور من سلعة محتملة (ليتم بيعها إلى مرسيدس بنز) إلى منتج (لمعانٍ ومُتَعٍ). وهو يُجادِل بأن "قوة الجمهور – كمنتج في الإقتصادالثقافي كبيرة" (313). وهو يُجادِل مؤكداً أن قوة الجمهور

مُستَمَدّة من حقيقة أن المعاني لا يتم تداولها في الإقتصاد الثقافي بنفس الطريقة كما تفعل الثروة في المالي. فهي [المعاني]أصعب على التملك (وهكذا لاستبعاد الأشياء الأخرى من الامتلاك)، وهي أصعب من أن يُسيطَر عليها لأن إنتاج المعنى والمتعة/السرور هي نفس الشيء كإنتاج السلعة الثقافية أو البضائع الأخرى، لأنه في الإقتصاد الثقافي لا يتواجد دور المستهلك كنقطة النهاية لمعاملات إقتصادية خطية. والمعاني والمتع/المَسرَّات تدور في داخلها دون أي تمييز حقيقي بين المنتجين والمستهلكين (المرجع نفسه).

وقوة المستهلك مُستَمَدّة من فشل المنتجين بالتنبؤ بما سوف يُباع. "اثنتا عشرة اسطوانة من أصل ثلاث عشرة أخفقت في تحقيق ربح، وأزيلت مسلسلات تلفزيونية بالعشرات، والأفلام المُكْلِفة سرعان ما غرقت في الأرقام الحمراء (و[فيلم] رفع التايتينك Raise the Titanic مثال يثير السخرية – فقد كاد أن يغرق إمبراطورية ليو غريد Lew Grade" (المرجع نفسه). وفي محاولة للتعويض عن الفشل، أنتجت الصناعات الثقافية "ذخيرة" من البضائع على أمل اجتذاب الجمهور، وفي حين أن الصناعات الثقافية سعت إلى احتواء الجماهير كمستهلكي سلع، فإن الجمهور استخرج النص لأغراضه الخاصة. واستشهد فيسك Fiske بمثال الطريقة التي خَصَّص فيها المشاهدون الابورجينيون الاستراليون Australian Aboriginal رامبو Rambo كشخصية للمقاومة، مناسبة لكفاحهم السياسي والثقافي. وهو يستشهد أيضاً بمثال اليهود الروس الذين يشاهدون [مسلسل] دالاس في إسرائيل ويقرأونه "كنقد ذاتي "رأسمالي" (320).

ويُجادِل فيسك بأن مقاومة سلطة الأقوياء من قبل أولئك الذين لا قوة لهم في المجتمعات الغربية تأخذ شكلين، سيميائي واجتماعي. والأول مَعنيّ بالمعاني، والمتع/المَسرَّات ، والهُويات الاجتماعية؛ والثاني مُكَرَّس لتحويلات النظام الإقتصاد ي – الاجتماعي. وهو يؤكد أن "الاثنين مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، رغم استقلاليتهما النسبية" (316). والثقافة الشعبية تعمل غالباً "ولكن ليس حصرياً، في مجال القوة السيميائية. وهي مشاركة في "الصراع بين المجانسة والاختلاف، أو بين التوافق والتضارب" (المرجع نفسه).
(218 p) وبهذا المعنى، فإن الثقافة الشعبية هي ميدان معركة سيميائية ينهمك فيها الجمهور باستمرار في "حرب عصابات سيميائية" (316) في نزاع يقاتل بين قوى الاستيعاب وقوى المقاومة: بين المعاني، والمتع/المَسرَّات ، والهُويات الاجتماعية المنتجة في أفعال مقاومة

سيميائية، حيث قوى التجانس تقابل دوماً من قبل مقاومات التغاير" (فيسك 1989a: 8). وفي سيناريو فيسك للحرب السيميائية، فإن الإقتصادين الاثنين يؤيدان الطرفين المتعارضين في النزاع: الإقتصاد المالي أكثر تأييداً لقوى الدمج والتجانس؛ والإقتصاد الثقافي أكثر احتواء لقوى المقاومة والاختلاف. وهو يُجادِل بأن المقاومة السيمائية لها أثر تقويض محاولة الرأسمالية على السيطرة الأيديولوجية: يتم تحدي المعاني السائدة من قبل المعاني التابعة؛ وهكذا، فإن القيادية الفكرية والاختلاف للطبقة المُهيمِنة يتم تحديها. ويقدم فيسك موقفه دون اعتذار، وبوضوح مطلق:

> هي ... ترى الثقافة الشعبية كموقع للنضال، لكن، مع قبولها لسلطة القوى المُهيمِنة ، فإنها تُرَكِّز أكثر على التكتيكات الشعبية التي تتعامل معها هذه القوى، أو تتجنبها أو تقاومها. وبدلاً من تَتَبُّع حصرياً عمليات الدمج، فإنها تَتَقَصّى تلك الحيوية والإبداع الشعبيين اللذين يجعلان الدمج ضرورة مستمرة كهذه. وبدلاً من التركيز على الممارسات الغادرة الموجودة في كل مكان للأيديولوجية المُهيمِنة ، فإنها تحاول ان تفهم المقاومة اليومية والمراوغات التي تجعل تلك الأيديولوجيا تعمل بهذا الشكل الشاق وبإلحاح لإدامة نفسها وقيمها. وترى هذه المقاربة الثقافة الشعبية احتمالاً، وغالباً فعلياً، تقدمية (وإن لم تكن راديكالية)، وهي تفاؤلية جوهرياً، لأنها تجد في شِدَّة نشاط الناس وحيويتهم دليلاً على كل من احتمال التغير الاجتماعي والدافع لتحريكه (1-20).

ويجد فيسك أيضا الثقافة الشعبية في ما يدعوه بيير بورديو Pierre Bourdieu (1984) "الحقل / المجال الثقافي" (20-113)، والذي يحدث فيه صراع ثقافي بين الثقافة المُهيمِنة أو الرسمية والثقافة الشعبية المستخرجة من القرارات الإقتصادية والتكنولوجية، لكنها في نهاية المطاف مصممة من الأعلى من قبلهم. وبحسب بورديو ، كما يشرح نيكولاس غرانهام Nicholas Granham وريموند ويليامز Raymond Williams (1980)،

> تتميز جميع المجتمعات بصراع بين المجموعات و/أو الطبقات وأجزاء الطبقات لتعظيم مصالحها في سبيل ضمان إعادة إنتاجها. ويُرى التشكيل الاجتماعي كسلسلة من المجالات المُنَظَّمة هرمياً ينخرط في داخلها الوكلاء البشريون في صراعات محددة

لتعميم سيطرتهم على الموارد الاجتماعية الخاصة بذلك المجال، المجال الفكري، المجال التعليمي، المجال الإقتصاد ي، الخ ... والمجالات مرتبة هرمياً في هيكل مصمم من الأعلى بمجال الصراع الطبقي على إنتاج وتوزيع الموارد المادية، ويعيد كل مجال تابع في منطقه الهيكلي إنتاج منطق مجال الصراع الطبقي (215).

والخَلق التاريخي لفضاء فريد – المجال الثقافي - والذي تستطيع فيه الثقافة Culture (مع حرف C كبير)، التطور بما يتجاوز الاجتماعي الذي كان بالنسبة لبورديو هو الغاية، أو على الأقل النتيجة التابعة، لتقوية، وإضفاء الشرعية على، سلطة الطبقة (219 p) كاختلاف ثقافي وجمالي . والعلاقات الطبقية في المجال الثقافي مَبْنِيِة حول قسمين: فمن ناحية، بين الطبقات المُهيمِنة والطبقات التابعة، ومن ناحية أخرى، ضمن الطبقات المُهيمِنة ، بين أولئك الذين لديهم رأس المال الإقتصادي العالي مقابل رأس المال الثقافي العالي، وأولئك الذين لديهم رأس المال الثقافي العالي مقابل رأس المال الإقتصادي العالي. وأولئك الذين تنبع سلطتهم بشكل رئيسي من السلطة الثقافية لا من السلطة الإقتصادية منخرطون في صراع مستمر داخل المجال الثقافي "لرفع القيمة الاجتماعية للاختصاصات المحددة المشاركة جزئياً بالمحاولة الدائمة لزيادة ندرة هذه الاختصاصات . وإنه لهذا السبب ... هم سوف يقاومون دوماً كجسم أو ككتلة التحركات نحو الديمقراطية الثقافية (220) [50].

وكما لاحظنا في الفصل الأول (انظر أيضاً الفصل التاسع) بالنسبة لبورديو (1984) فإن فئة "الذوق" تعمل كمؤشر على "الطبقة" (باستخدام الكلمة بمعنى مزدوج، لتدل على كل من فئة إقتصادية– اجتماعية، والإشارة إلى مستوى معين من النوعية). وتقع النظرة الجمالية "النقية" في قمة التسلسل الهرمي للذوق– اختراع تاريخي- بتأكيدهاعلى الشكل فوق الوظيفة. وتعكس "الجمالية الشعبية" هذا التأكيد مُخضِعة الشكل للوظيفة. وتبعاً لذلك، فإن الثقافة الشعبية هي حول الأداء، والثقافة الرفيعة هي حول التأمل/ إمعان النظر، والثقافة الرفيعة هي حول التمثيل، والثقافة الشعبية هي حول ما يتم تمثيله. وكما يُوَضِّح،: "يمكن أن يقال إن المثقفين /المفكرين يعتقدون بالتمثيل – الأدب والمسرح والرسم – أكثر من اعتقادهم بالأشياء التي مُثّلت، في حين أن الناس يتوقعون بشكل رئيسي التمثيلات والمبادئ convention التي تحكمها للسماح لهم بأن يعتقدوا "بسذاجة" في الأشياء الممثلة" (5).

والمسافة الجمالية في الواقع هي إنكار الوظيفة : هي تُلِح على الـ "كيف" وليس على الـ "ماذا". وهي مشابهة للفرق بين الحُكم على وجبة بأنها جيدة لأنها كانت إقتصادية سعراً وإشباعاً، والحُكم على وجبة بأنها جيدة على أسس كيف قُدّمت، حيث قدمّت.

وينشأ الجمالي "النقي" والنظرة المثقفة مع نشوء المجال الثقافي، وأصبح مؤسساتياً في متاحف الفن. وبمُجَرَّد ان دخل المتحف فإن الفن يفقد كل وظائفه السابقة (باستثناء كونه فناً) ويصبح شكلاً نقياً: "على الرغم من أنه أُخضع أصلاً لوظائف مُختَلِفة تماماً أو حتى غير متوافقة معه (الصليب والوثن، التجهيزات / بيتا Pieta والحياة الساكنة)، وهذه الأعمال الموضوعة جنباً إلى جنب تطلب ضمناً الاهتمام بالشكل لا بالوظيفة، بالتكنيك لا بالثيمة (الفكرة)" (30). وعلى سبيل المثال، إعلان عن ميلودراما (سوب اوبرا) معروض في معرض فني يصبح مثالاً عن الجمالية، في حين أن نفس الإعلان في مجلة هو مثال على تجارة. وأثر التمييز هو إنتاج "نوع من الترويج الوجودي الانطولوجي (الخاص بعلم الوجود) وهو أقرب إلى الاستحالة الجوهرية "الاعتقاد بانقلاب الخبز والنبيذ إلى جسد المسيح ودمه" (6).

وكما يقول بورديو ، "ليس من السهل وصف النظرة "النقية" دون أن نصف أيضاً النظرة الساذجة والتي تعرّف نفسها ضدها" (32). والنظرة الساذجة هي بالطبع تحديث الجمالية الشعبية

> التأكيد على الاستمرارية بين الفن والحياة، والذي يعني ضمناً إخضاع الشكل للوظيفة ... رفض للرفض الذي هو نقطة الانطلاق للجمالية العالية؛ أي الفصل واضح المعالم للتصرفات العادية عن التصرفات الجمالية خاصة (المرجع نفسه).

و غني عن القول أن العلاقات بين النظرة الخاصة والنظرة الشعبية/ الساذجة ليست تلك المتعلقة بالمساواة، بل علاقة بين المُهيمِن والمُهيمَن عليه. وعلاوة على ذلك، فإن بورديو (p 220) يُجادِل بأن الجماليتين تُعبران عن علاقات السلطة. ودون رأس المال الثقافي المطلوب لفك "شيفرة" الفن فإننا نصبح ضعفاء اجتماعياً أمام تواضع أولئك الذين يملكون رأس المال الثقافي المطلوب. وما هو ثقافي (أي، مكتسب) يُقَدّم كطبيعي (أي، فطري)، ويُستخدم بدوره لتبرير ما هو علاقات اجتماعية. وبهذه الطريقة، فإن الفن والاستهلاك الثقافي يميلان ... إلى تحقيق الوظيفة الاجتماعية لتبرير شرعية الفروق الاجتماعية (7).

ويدعو بورديو العملية لمثل هذه التمييزات الاجتماعية "أيديولوجية الذوق الطبيعي" (68). وبحسب الأيديولوجية، لا يمكن إلا لأقلية، من المفترض أنها موهوبة غريزياً، والمُسلَّحة ضد رداءة الجماهير، أن تحقق "التقدير" الأصيل. ويثير اورتيغا غاسيت Ortega Gasset النقطة بمزيد من الدقة: "الفن يساعد الأفضل" على معرفة، وتمييز، واحدهم الآخر في رمادية الخضم، وأن يتعلموا مهمتهم، والتي هي ان يكونوا قلة في عددهم وأن عليهم أن يحاربوا ضد الكثرة" (31) والعلاقات الجمالية هي على حد سواء تقليد وتساعد على إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية للسلطة. وكما يلاحظ بورديو :

> يمكن أن يكون عدم التسامح الجمالي عنيفاً للغاية ...وأكثر الأشياء التي يمكن التسامح بها بالنسبة لأولئك الذين يعتبرون أنفسهم مالكي الثقافة الشرعية هو إعادة التوحيد المدنس للأذواق التي يملي الذوق ان سيتم فصلها. وهذا يعني أن العاب الفنانين والجماليين وصراعاتهم من أجل احتكار الشرعية الفنية هي أقل براءة مما تبدو. وهناك أيضاً على المحك في كل صراع حول الفن فرض فنٍ العيش، أي تصيير (تحويل الجوهر) الطريقة الاستبدادية للعيش إلى الطريقة الشرعية للحياة والتي تُلقي بكل طريقة أخرى للعيش إلى التعسفية (57).

ومثل الاستراتيجيات الأيديولوجية الأخرى، فإن أيديولوجية الذوق الطبيعي تَدين بمظهرها الصادق وبشجاعتها لحقيقة أنها ... تُوطِّن الاختلافات الحقيقية، مُحوِّلةً الخلافات في طريقة اكتساب الثقافة إلى خلافات في طبيعتها (68).

وفي حُجَّة تعتمد بدرجة كبيرة على أعمال بورديو ، يُجادِل بول ويليس (1990) بأن التقدير الجمالي "للفن" قد خضع لإضفاء الطابع المؤسسي(مأسسة) المفرط الداخلي ". (2) – فك ارتباط الفن من الحياة، التوكيد على الشكل على حساب الوظيفة – في محاولة أخرى للنأي بنفسه[بالفن] وبأولئك الذين "يقدمونه" عن "الجماهير غير المثقفة". وجزءٌ من هذه العملية هو إنكار العلاقة الضرورية بين الجمالية و "التعليم" (المفهوم في أوسع معانيه ليشمل كلاً من الرسمي وغير الرسمي):

إنتاج وإعادة إنتاج "المعرفة" الضرورية يتأسس عليها تقدير الجمال. وفي إنكار مثل هذه العلاقة، يتم تقديم الجمال على أنه شيء فطري، لا كشيء يتم تعلُّمُه. وبدلاً من رؤية هذا على أنه مسألة عدم الدخول إلى المعرفة – لم يتم "تعليمهم" القانون الضروري "لتقدير" الصفات

287 Page

الرسمية للثقافة الرفيعة – يتم تشجيع أغلبية الناس على رؤية "أنفسهم جهلة، وغير حساسين، ودون الأحاسيس الألطف التي لأولئك الذي يقدرونها" فعلاً. وعلى وجه التأكيد المطلق فإنهم غير الموهوبين" أو البارعين"، فالنخبة الأقلية ينظر إليهم على أنهم قادرون على أداء، أو خلق، "فن" (3). وهذا يصنع وضعاً يرى فيه الناس الذين يصنعون ثقافة في حياتهم اليومية أنفسهم باعتبارهم غير مثقفين. وضد استراتيجيات 'إضفاء الطابع المؤسسي المفرط الداخلي "للثقافة ، يحاول ويليس إثبات الحالة التي يدعوها "الجمالية الراسخة": العملية التي يجعل الناس العاديون من خلالها معنى ثقافيا (221 p) للعالم. المجال الثقافي للعالَم: "الطرق التي يجُعل فيها العالَم المتلقي الطبيعي والاجتماعي إنسانياً لهم، يُجعل قابلاً للسيطرة من قبلهم مهما كانت درجة السيطرة قليلة (حتى لو كانت في النهاية رمزية) (22).

> [الجمالية الراسخة] هي العنصر الخلاق في عملية تُنسب فيها المعاني إلى رموز وممارسات، وحيث الرموز والممارسات تُختار، ويُعاد اختيارها، وتُبرَز وتُعاد صياغتها لتردد صدى معانٍ أكثر صحة وتخصيصاً. ومثل هذه الديناميات هي عاطفية إضافة إلى أنها معرفية. وهناك تقدير للجمالية بمقدار ما هناك أرضيات لها لتعمل فيها. والجماليات الراسخة هي خميرة الثقافة العامة (21).

و ليست قيمة الجمالية الراسخة مرتكزة أبداً على نص أو ممارسة، هي قيمة عالية في شكلها الخاص، وهي منقوشة دائماً في الفعل "الحسي/ الانفعالي/ المعرفي" (24) للاستهلاك (كم يتم تخصيص سلعة، و"استعمالها"، وتحويلها إلى ثقافة). وهذه حُجَّة ضد أولئك الذين يضعون الإبداع في فعل الإنتاج فقط، والاستهلاك هو مُجَرَّد إدراك أو عدم إدراك القصد الجمالي. وضد مثل هذه الإدِّعاء ات، يُصِّرُ ويليس على أن الاستهلاك هو عمل رمزي للإبداع. و"نقطته الجوهرية ... هي أن "الرسائل" لم تعد الآن "تُرسل" و "تُستَلم" بمقدار ما "تُصنَع في الاستقبال ... اتصالات "الرسائل المرسلة تم استبدالها "باتصالات الرسائل المُصَنّعة" (135).

وتتوقف الاتصالات الثقافية عن أن تكون عملية الاستماع إلى أصوات الآخرين. وتقدير الجماليات الرأسمالية هو الإصرار على أن السلع تُستهلَك (ويُصنَع منها ثقافة) على أساس الاستعمال، لا على أساس نوعيات مُفتَرَضَة موروثة وغير تاريخية (نصية أو مؤلفية). وفي الجمالية الراسخة فإن المعاني أو المتع/المَسرَّات لا يمكن تقريرها قبل ممارسات "الإنتاج في الاستخدام". وهذا يعني بالطبع ان السلعة أو الرأسمالية المُسَلّعة والتي حُكِم عليها بأنها رتيبة وغير مثيرة *للاهتمام* (على أساس التحليل النصي أو تحليل وضعها في الإنتاج). يجوز أن تتحمل

288 Page

أو تقوم - " في انتاجها المستخدم "- بجميع أنواع الأشياء المثيرة للاهتمام ضمن الأحوال المعاشة لسياق معين من الاستهلاك. وبهذه الطريقة، فإن حُجَّة ويليس هي انتقاد لكل من النصّيّة، والتي تصدر أحكامها على أساس المزايا الرسمية، و انتقاد الإقتصاد السياسي في مقاربته للثقافة، الذي يصدر أحكامه على أساس علاقات الإنتاج. وهو يُصِرُ على أن "العمل الرمزي" للاستهلاك لم يكن أبداً تكراراً بسيطاً لعلاقات الإنتاج، ولا هو تأكيد مباشر للثوابت السيميائية لمسرح المحاضرة.

> يأتي الناس بالهُويات الحيّة إلى التجارة واستهلاك السلع الثقافية بالإضافة إلى أنه يتم تشكيلها هناك. وهم يحضرون [معهم] الخبرات، والمشاعر، والمو قع الاجتماعي وعضوياتهم الاجتماعية في مواجهتهم مع التجارة. ومن هنا فإنهم يحضرون ضغطاً رمزياً خلاقاً ضرورياً، ليس فقط لجعل معنىً للسلع الثقافية، ولكن أيضاً، وجزئياً، يجعلون من خلالها معنى للتناقض والبُنْية كما خبروها في المدرسة، والكلية، والإنتاج، والجوار، وكأعضاء في أجناس، وأعراق، وطبقات، وأعمار معينة. ونتائج هذا العمل الرمزي الضروري قد تكون مُختَلِفة تماماً عن أي شيء تم تشفيره في البداية في السلع الثقافية (21).

(p 222) ويتفحص المنظّر الثقافي الفرنسي ميشيل دى سيرتو Michel de Certeau (1984، 2009) أيضاً مصطلح "المستهلك". ليكشف عن النشاط الذي يقع داخل فعل الاستهلاك أو ما يفضل أن يدعوه "الإنتاج الثانوي" (2009: 547). فالاستهلاك، كما يقول، هو "ملتوٍ أو متعرج، وهو متشتت، لكنه يُغلغِل (يدُّس) نفسه في كل مكان بصمت وتقريباً غير مرئي لأنه لا يعلن عن نفسه من خلال منتجاته، لا بل من خلال طُرُقِه في استخدام المنتجات المفروضة من قبل نظام إقتصادي مهيمن". 546). وبالنسبة لدى سيرتو de Certeau ، فإن المجال الثقافي هو موقع صراع متواصل (صامت غير مرئي) بين "إستراتيجية" الفَرْض الثقافي (الإنتاج) و"تكتيكات" الاستخدام الثقافي ("الاستهلاك أو الإنتاج الثانوي"). وينبغي على الناقد الثقافي ان يكون مُتَنبِّها "للاختلاف أو التشابه بين ... الإنتاج ... والإنتاج الثانوي المُخبَّأ في عملية ... الاستخدام/ المخالف للقانون "الاستنفاع" (547)[51]. وهو يميز الاستهلاك النشط للنصوص بأنه " صيد غير مشروع poaching": "القراء رحَّالة؛ هم ينتقلون عبر أرضٍ تابعة لآخرين،

وكالبدو الرُحّل يصطادون متجاوزين القانون في طريقهم عبر الحقول التي لم يكتبوها" (1984: 174).

وفكرة أن القراءة كالصيد غير المشروع هي بوضوح رفض لأي وضع نظري يفترض أن "رسالة" النص هي شيء يُفرَض على القارئ. ومثل هذه الأساليب، كما يُجادِل، مَبْنِيةٍ على سوء فهم جوهري لعمليات الاستهلاك. وهو سوء فَهْمٍ يفترض أن "الاستيعاب"، يعني بالضرورة "أن يصبح مشابها" لما يستوعبه [يمتصه] المرء، وليس "جعل شيء مشابهاً" لما يكونه الشخص، بجعله شخصا يخصه، مخصصاً له ومعيداً تخصيصه"(166).

وأفعال الصيد غير المشروع النصية هي دوماً في نزاع محتمل مع "الإقتصاد الكتابي/ المكتوب المقدس" (131-76) للمنتجين النصيين وتلك الأصوات المؤسساتية (النقاد الممتهنون، والأكاديميون، الخ) التي من خلال الإلحاح على السلطة أو المؤلفّية و/أو المعنى النصي، يعملون للحد من، وحصر، إنتاج وتداول المعاني غير المجازة. وبهذه الطريقة، تكون فكرة دى سيرتو de Certeau عن "الصيد غير المشروع " هي للنماذج التقليدية للقراءة والتي يكون فيها الغرض من القراءة هو التلقي السلبي للقصد المؤلّفي أو/و النصي: أي، نماذج القراءة التي تصغرّ فيها القراءة إلى سؤال عن "الصواب" أو "الخطأ". وهو يبدي ملاحظة مثيرة للاهتمام حول كيف أن فكرة لنص يتضمن معنى خفياً قد تساعد على الحفاظ على علاقات خاصة للسلطة في مسائل أصول التعليم:

> هذه القصة تدين المستهلكين حتى الإذلال لأنهم دائماً يكونون مذنبين بالخيانة أو بالجهل عندما يواجهَون بالثروات الصامتة للخزينة ... قصة "الخزنة" المخبأة في العمل، نوع من الصندوق المتين المملوء بالمعاني، هي بوضوح ليست مَبْنِيةٍ على إنتاجية القارئ، ولكن على المؤسسة الاجتماعية التي تقرر من الأعلى علاقته بالنص. القراءة هي وكأنها مطبوع فوقها علاقة بين القُوى (بين المعلمين والتلاميذ ...) التي تصبح من أداتها (171).

وهذه بدورها قد تنتج ممارسة تعليمية يكون فيها " الطلاب تقودهم [الممارسة التعليمية] بازدراء إلى الخلف ، أو يقنعون بمهارة بالعودة إلى "المعنى" المقبول من أساتذتهم" (172)[52]. وهذا غالبا ما يتم الإخبار عنه بما يمكن أن نطلق عليه "الحتمية النصية"[53]: وجهة النظر القائلة إن قيمة الشيء موروثة في الشيء نفسه. ويمكن لهذا الموقف ان يقود إلى طريق عمل

تكون فيها نصوص وممارسات معينة محكومة مسبقاً لأن تكون تحت(223 p) الاهتمامات المشروعة للتحديق الأكاديمي. ومقابل هذه الطريقة من التفكير فإنني أزعم أن ما يهم حقاً ليس هو موضوع الدراسة، ولكن كيف يدرس هذه الموضوع.

يمكن أن يقال إن مجالات كثيرة من الحياة اليومية تصوّر رؤية دى سيرتو لممارسة الاستهلاك، ولكن ربما لا شيء يفعل ذلك أكثر من ممارسات استهلاك مُشجِّعي/ محبي الثقافة. وجنباً إلى جنب مع الثقافات الفرعية للشباب، ربما كان المُشجِّعون أكثر جزء منظور من جمهور النصوص والممارسات الشعبية. وأصبح التشجيع في السنوات الأخيرة بازدياد تحت العين النقدية للدارسات الثقافية. وتقليدياً عُومِل المُشجِّعون بإحدى طريقتين – الاستخفاف أو كحالة مرضية. وبحسب جولي جنسون Joli Jenson (1992)،"الأدبيات عن التشجيع مسكونة بصور الانحراف في السلوك. و يَتَّسِمُ المُشجِّع باستمرار (بالرجوع إلى أصول المصطلح) على أنه مُتعَصِّب محتمل. وهذا يعني أن التشجيع يُنظر إليه كسلوك مفرط، يقرب من التشوّش أو الاختلال السلوكي" (9). وتقترح جنسون Jenson نوعين تقليديين من مرضى المُشجِّعين، "الفرد المهووس" (في العادة يكون ذَكَراً)، "والجمهور الهستيري" في العادة تكون أنثى". وهي تَدَّعي ان كلا الشخصيتين ناتجتان من قراءة خاصة و انتقاد غير معترف به للحداثة، والتي ينظر فيها للمُشجِّعين على أنهم "أعراض سيكولوجية لخلل اجتماعي مفترض" (المرجع نفسه). ويقدم المُشجِّعون على أنهم واحد من "الآخرين" الخطرين في الحياة المعاصرة. "نحن" عقلاء ومحترمون، و"هم" إما مهووسون أو هيستيريون.

وهذا خطاب إضافي آخر عن الناس الآخرين. فالتشجيع هو ما يفعله "الناس الآخرون". ويمكن رؤية هذا بوضوح في الطريقة التي يخصص فيها التشجيع للنشاطات الثقافية للجماهير الشعبية، في حين يقال إن المجموعات المُهيمِنة لها اهتمامات وأذواق، وتفضيلات ثقافية. وعلاوة على ذلك، كما تشير جنسون ، فإن هذا خطاب يسعى إلى تأمين ورعاية التمييز بين الثقافات الطبقية. ويفترض أن هذا أمرٌ مؤكدٌ بموضوع (موضوعات) الإعجاب التي تفرق أذواق المجموعات المُهيمِنة عن تلك التي للجماهير الشعبية، [54] ولكنها أيضاً افتراضاًت تمت المحافظة عليها بأساليب الإعتراف والتقدير – يقال إن الجماهير الشعبية تعّرض سرورها إلى حد زيادة مفرطة عاطفياً، في حين أن جمهور الثقافة المُهيمِنة قادرٌ دوماً على الحفاظ عل مسافة، وسيطرة، جمالية محترمة [55].

وربما كان من أكثر الاعتبارات المثيرة للاهتمام عن ثقافة المُشجِّعين من داخل الدراسات الثقافية هو كِتاب "صيادو النص المخالفون Textual Poachers لهنري جنكينز Jenkins

Henry(1992). ففي بحث اثنوغرافي لمجتمع مُشجِّعين (معظمهم، ولكن ليس حصراً، من نساء الطبقة الوسطى (البيض)، تناول التشجيع على أنه[يشمل]"كُلّاً من ... الأكاديمي (الذي له حق الوصول لنظريات معينة عن الثقافة الشعبية، وهيئات معينة من الأدب النقدي والاثنوغرافي)، والمُشجِّع (الذي له حق الوصول إلى المعرفة والتقاليد المعينة لذلك المجتمع)" (5).

وتتميز قراءة المُشجِّعين بشِدَّة المشاركة الفكرية والعاطفية "والنص مستمد بشكل وثيق بحيث لا يكون المُشجِّع مشغوفا به، ولكن بدلا من ذلك يكون المُشجِّع ممتلكاً للنص بالكامل. وفقط من خلال دمج مضمون وسائل الإعلام ثانية في حياتهم اليومية، وفقط من خلال المشاركة اللصيقة بمعانيها وموادها، يستطيع المُشجِّعون الاستهلاك الكامل للقصة ويجعلون منها مصدراً نشطاً" (62). ومجادلاً ضد الحتمية النصية (النص يقرر كيف سيُقرأ، وبقيامه بذلك يضع القارئ في خطاب أيديولوجي معين)، فإنه يُصِرُ على أن "يُسحب القارئ لا إلى عالم القصة المسبق تشكيلها، بل إلى داخل عالم صنعته هي من المواد النصية. هنا، فإن قِيَم القارئ المُسْبَقَة التكوين هي مُهمة على الأقل بمقدار أهمية تلك القِيَم المفضلة من قبل النظام السردي(63).

(p 224) ولا يقرأالمُشجِّعون النصوص فقط، لكنهم يعيدون قراءتها باستمرار. وهذا يُغيّر بعمق طبيعة علاقة النص – القارئ . فإعادة القراءة تُقوِّض العمليات التي يدعوها بارت Barthes (1975) "الشيفرة التأويلية" (طريقة طرح النص لأسئلة لتوليد الرغبة في الاستمرار بالقراءة). وهكذا، فإن إعادة القراءة بهذه الطريقة تحوّل انتباه القارئ مِن " ما الذي سيحدث" ل "كيف تحدث الأمور" إلى أسئلة حول علاقات الشخصيات، وتيمات (موضوعات) السرد، وإنتاج المعارف الاجتماعية والخطابات.

وفي حين أن معظم القراءة هي ممارسة انفرادية، وتتم في خصوصية، فإن المُشجِّعين يستهلكون النصوص كجزء من مجتمع. وثقافة المُشجِّعين هي عن العرض العام وتداول إنتاج المعاني وممارسات القراءة. فالمُشجِّعون يصنعون معانٍ للاتصال بالمُشجِّعين الآخرين. والعرض العام والتداول لهذه المعاني أمر حاسم لإعادة إنتاج ثقافة المُشجِّعين/ المُعْجَبين. وكما يُوَضِّح جنكينز ، "التشجيع المنظم هو ربما أولا وقبل كل شيء، مؤسسة للنظرية والنقد، فضاء شبه مهيكل حيث التفسيرات المتنافسة وتقييمات النصوص العامة تُطرح، وتُناقش ويُتفاوض عليها، وحيث يتكهن القراء حول طبيعة وسائل الإعلام الجماهيرية وعلاقتهم بها" (86).

وثقافة المُشجِّعين ليست مُجَرَّد كتل من القراء الممتلئين حماساً، ولكنها أيضاً ثقافة منتجين ثقافيين فاعلين. ويلاحظ جنكينز عشرة طرق يعيد فيها المُشجِّعون كتابة برامجهم/ عروضهم التلفزيونية المفضلة (162-77):

1.إعادة تركيب السياق Recontextualization – إنتاج القطع (المقالات) الوصفية، والقصص القصيرة، والروايات، والتي تسعى إلى ملء الفجوات في السرديات المبثوثة وتقترح شروحاً إضافية لأفعال معينة.

2.توسيع الخط الزمني للمسلسلات Expanding the series timeline - إنتاج القطع الوصفية، والقصص القصيرة، والروايات التي تُوَفِّر تاريخاً عن خلفية الشخصيات، الخ، والتي لم تستكشف في السرديات المبثوثة، أو تقدم اقتراحات لتطوير مستقبلي بعد الفترة التي يغطيها السرد المبثوث.

3. إعادة التركيز/ الجمع في بؤرة واحدة Refocalization - وهذا يحدث عندما يُحرِّك الكُتّاب المُشجِّعون تركيز الاهتمام من الأطراف الرئيسيين إلى شخصيات ثانوية. على سبيل المثال، شخصيات نسائية أو سوداء تؤخذ من هوامش النص وتُعطى المسرح الرئيسي.

4.إعادة الاصطفاف/ الانحياز الأخلاقي Moral realignment - وهذه صيغة من إعادة التركيز والتي يتم فيها عكس الترتيب الأخلاقي للسرد المبثوث (يصبح الأشرار الأشخاص الأخيار). وفي بعض الصيغ يبقى الترتيب الأخلاقي على حاله ولكن القصة تُروى الآن من وجهة نظر الأشرار.

5.تحويل/ تبديل النوع (الأسلوب) Genre shifting -لنقل إن شخصيات من سرديات قصص الخيال العلمي المبثوثة، أعيد وضعها في عالم رومانس أو غرب أمريكي Western، على سبيل المثال.

6. الاجتيازات Cross-overs- شخصيات من أحد البرامج التلفزيونية توضع في آخر. مثلاً، شخصيات من دكتور هو Doctor Who قد تظهر في نفس السرد كشخصيات في حرب النجوم Star Wars.

7.خلع الشخصية Character dislocation- توضع الشخصيات في أوضاع سردية جديدة، بأسماء جديدة وهُويات (شخصيات) جديدة.

8.الاستشخاص Personalization - إدخال الكاتب في صيغة من برامجه التلفزيونية المفضلة. على سبيل المثال، أستطيع أن أكتب قصة قصيرة يستقطبني فيهاالدكتور هو Doctor Who لأسافر معه في التارديس Tardis في مهمة لاستكشاف ما سيحل [بفريق كرة] مانشستر يونايتد

في القرن الرابع والعشرين. وعلى أي حال كما يشير جنكينز (p 225) ، الكثير ممن هم في ثقافة المُشجِّعين لا يشجعون هذا التحويل الفرعي للنوع في كتابات المُشجِّعين.

9. التكثيف العاطفي Emotional intensification- إنتاج ما يَدَّعي قصص "الراحة – الأذى -hurt comfort" حيث تتعرض الشخصيات المفضلة، على سبيل المثال، لأزمة عاطفية.

10. تأثيرات الشهوة الجنسية Eroticization- القصص التي تستكشف جانب الشهوة الجنسية في حياة إحدى الشخصيات. وربما أفضل مثال على هذا النوع الفرعي من كتابات المُشجِّعين هو قصص الشَرطة المائلة/ السلاش slash"، والتي سميت هكذا لأنها تصور العلاقات المثلية (كما في كيرك/ سبوكKirk/Spock، الخ).

وبالإضافة إلى حكايات/ سرديات المُشجِّعين ، فإنهم يصنعون فيديو موسيقى يتم فيها تحرير الصور من برامج مفضلة إلى تتابعات جديدة للحواشي الصوتية للأشرطة المتاحة من أغنية شعبية؛ وهم يصنعون فنون مُشجِّعين ، وهم ينتجون fanzines *[20]؛ وهم ينخرطون فيfilking **[21] (الكتابة والأداء في مؤتمرات الأغاني – أغاني الفيلك filk songs – حول البرامج، أو الشخصيات، أو ثقافة المُشجِّعين نفسها)؛ وهم ينظمون حملات لتشجيع شبكات التلفزيون لإعادة [بث] البرامج المفضلة أو ليجرون تغييرات على البرامج الحالية [56]. وكما يبين جنكينز Jenkins ، مردداً رأي دى سيرتو de Certeau، "المُشجِّعون/ المُعْجَبون" هم صيادون متجاوزون للقانون يقومون بالحفاظ على ما يأخذونه، ويستخدمون بضاعتهم المنهوبة كأساس لبناء مجتمع ثقافي بديل" (223).

في بحثه عن الفيلكنغ filking [أغاني المُشجِّعين في الملاعب]، يلفت جنكينز Jenkins الانتباه إلى معارضة شائعة داخل أغاني الفيلك بين [عالم]التشجيع/ الإعجاب و[عالم]الدنيوية أو الموندانيا Mundania (العالم الذي يعيش فيه غير المُشجِّعين – " القراء الدُنيويون" أو دُنيوي -العيش"). والفرق بين العالمين ليس ببساطة فرقاً في الشِدَّة أو الاستجابة: " إذ يُعرَّف

*[20] . * **fanzine فانزين مكونة من دمج كلمة fan ومقطعzine من كلمة magazine هو منشور غير محترف وغير رسمي ينتجه المشجعون لظاهرة ثقافية معينة (مثل النوع الأدبي أو الموسيقي) لمتعة الآخرين الذين يشتركون في نفس الاهتمامات (المترجمان) .**

[21] . Filk الفِلك هي ثقافة الموسيقية، والنوع، والمجتمع مرتبطة بقصص الخيال العلمي / وتشجيع الخيال و نوع من العمل من المعجبين. (المترجمان) .

المُشجِّعون المضادون للقيم والممارسات للحياة اليومية، كأشخاص يعيشون بثراء أكبر، ويشعرون بشِدَّة أكبر، ويلعبون بحرية أوسع، ويفكرون بعمق أكثر من الدنيويين" (268). وعلاوة على ذلك، " يشكل التشجيع ... فضاء ... يتم تعريفه برفضه لقيم الدنيويين وممارساتهم، وباحتفائه بعواطف راسخة بعمق، ومَسرَّات محتضنة بشغف. ووجود التشجيع ذاته يمثل نقداً للأشكال التقليدية لثقافة المستهلك" (283).

وما وجده ممكنا على وجه الخصوص حول ثقافات التشجيع هو نضالها لخلق "ثقافة" أكثر تشاركية" من "القوى ذاتها التي حوَّلت الكثير من الأمريكيين إلى مُتفرجين " (284). وليست السلع هي التي تُمَكِّنهم، ولكنّ ما يفعله المُشجِّعون بها هو الذي يَمَكّنهم . وكما يشرح جنكينز Jenkins :

> أنني لا أدَّعي أن هناك شيئاً مُعيَّناً مُمَكِّنّا (مقوياً) حول النصوص التي يحتضنها المُشجِّعون. ولكنني، على أي حال، أدَّعي أن هناك شيئاً مُمَكِّنّا (مقوياً) حول ما يفعله المُشجِّعون بهذه النصوص في عملية التماهي معها في تفاصيل حياتهم. والتشجيع لا يحتفي بالنصوص الاستثنائية بل بالقراءات الاستثنائية (رغم أن الممارسات التفسيرية تجعل من المستحيل الحفاظ على تمييز واضح بين الاثنين) (المرجع نفسه).

وفي طريقة تشبه النموذج الكلاسيكي في الدراسات الثقافية لقراءة الثقافة الفرعية، فإن ثقافات التشجيع، وبحسب جنكينز ، تُناضل لتقاوم مطالبات[الحياة] العادية واليومية. وفي حين أن الثقافة الفرعية الشبابية تُعَرِّفُ نفسها في معارضتها لثقافات الأبوين والثقافة المُهيمِنة ، فإن ثقافات المُشجِّعين/ المُعْجَبين تُعَرِّفُ نفسها ضد السلبيات المُفتَرَضة لثقافة كل يوم للدنيويين "الموندانيا".

وغروسبيرغ Grossberg (1992) ناقد لنموذج "الثقافة الفرعية" لثقافات المُشجِّعين، والتي يُشكِّل فيها المُشجِّعون/ المُعْجَبون جزءاً نُخبوياً من الجمهور الأكبر للمستهلكين السلبيين" (52).

> (P 226)وهكذا، فإن المُشجِّع/ المُعْجَب دوماً في نزاع مستمر، ليس فقط مع البُنى المُختَلِفة للسلطة، ولكن أيضاً مع الجمهور الواسع من مستهلكي وسائل الإعلام.

ولكـن مثـل هـذه النظـرة النُخْبَوِيّـة للتشـجيعية تقـدم القليـل لإلقـاء الضـوء على العلاقات المعقدة القائمة بين أشكال الثقافة الشعبية وجماهيرها. وفي حين أننا قد نوافق جميعنا على أن هناك فرقاً بين المُشجِّع والمستهلك، إلا أنه من غير المحتمل أن نفهم الفرق إذا كُنّا ببساطة نحتفي بالفئة الأولى ونرفض الأخيرة (المرجع نفسه).

وبطريقة مشابهة، يميل تحليل الثقافة الفرعية دائماً إلى الاحتفاء بغير العادي مقابل العادي – معارضة ثنائية بين "النمط" المقاوم و"الموضة الموالية(المنسجمة). وتُمثِّل الثقافات الفرعية الشباب في [حالة] المقاومة، يرفضون بفعالية الولاء للأذواق التجارية السلبية لغالبية الشباب. وبمُجَرَّد استسلام المقاومة للإدماج، يقف التحليل، منتظراً "الرفض العظيم" التالي. ويجلب غاري كلارك Gary Clarke (1990) الانتباه إلى التركيز في لندن لكثير من نظرية الثقافة الفرعية البريطانية، مع اقتراح أن ظهور ثقافة فرعية شبابية معينة في المحافظات هو علامة ذات معنى على اندماجها. ولهذا فليس من المستغرب أنه يكشف أيضا عن مستوى محدد من النُخْبَوِيّة الثقافية المهيكلة لكثير من أعمال الدراسات الثقافية الكلاسيكية حول الثقافات الفرعية الشبابية:

عموما أودّ المجادلة بأن تركيز أدبيات الثقافات الفرعية على الاختلاف الأسلوبي للقلّة يتضمن (ولو ضمناً) معاملة مشابهة لبقية الطبقة العاملة على أنها مدموجة دون أي مشاكل. وهذا دليل، على سبيل المثال، في النفور الذي يُشعر به من الشباب الموصوفين كفعالية خارج الثقافة الفرعية – مع أنه حتى معظم شباب الطبقة العاملة "المستقيمين" يستمتعون بنفس الموسيقى، والموضات، والنشاطات مثل الثقافات الفرعية – وفي ازدراء لمثل هذه الطوائف/ المجموعات كالغلام glam والديسكو، وإحياء تيد Ted revival، والتي تفتقر إلى الأصالة.وفي الواقع، يبدو أن هناك احتقاراً كامناً "للثقافة الجماهيرية" (التي تُحفِّز الاهتمام في أولئك الذين يحيدون عنها) والتي تنبع من عمل الماركسية ومدرسة فرانكفورت وفي داخل التقاليد الانجليزية، للخوف من الثقافية الجماهيرية المعبرّ عنها في [كتاب] استخدامات التعلم (محو الأمية The Uses of Literacy (90).

وإذا كان استهلاك الثقافة الفرعية سيبقى مجالاً للقلق في الدراسات الثقافية، فإن كلارك Clarke يقترح أن التحليل المستقبلي "يجب أن يأخذ الاختراق للأسلوب كنقطة لانطلاقته"

(92)، بدلا من رؤية هذا على أنه اللحظة الفارقة للإدماج. والأفضل من ذلك، ينبغي على الدراسات الثقافية ان تُرَكِّز على "أنشطة جميع الشباب لتحديد الاستمراريات والانقطاعات في الثقافة والعلاقات الاجتماعية، ولاكتشاف معنى هذه الأنشطة للشباب أنفسهم" (95).

- **المجال الإقتصادي The economic field**

يَدَّعي ماكغوغان McGuigan (1992)، كما أبديْتُ ملاحظة من قبل، أن الفصل بين الدراسات الثقافية المعاصرة عن الإقتصاد السياسي للثقافة كان واحداً من أكثر(227 p) الملامح المُعطِّلة في مجال الدراسة(40). وبالتالي ما الذي يمكن للاقتصاد السياسي ان يقدمه للدراسات الثقافية؟ فيم يلي موجز بيتر غولدنغ Peter Golding وغراهام ميردوك Graham Murdock (1991) لبروتوكولاتها وإجراءاتها:

> ما يميز المنظور النقدي للإقتصاد السياسي ... هو على وجه الدقة تركيزه على اللعب و التفاعل المتبادل بين البعدين الرمزي والإقتصاد ي للاتصالات العامة (بما في ذلك الثقافة الشعبية). وهي تنطلق لتبين كيف أن الطرق المُختَلِفة لتمويل الإنتاج الثقافي وتنظيمه لها عواقب يمكن عَزْوُها إلى سلسلة الخطابات والتمثيلات في المجال العام ولوصول الجماهير إليها (15).

والكلمة الهامة هنا هي "الوصول أو الولوج access" (مميزة على كلمة "استخدام use" و كلمة "معنى meaning"). هذا يكشف محدوديات المقاربة أو النهج: جيدة على الأبعاد الإقتصادية ولكنها ضعيفة على الرمزية. ويقترح غولدينغ Golding وميردوك Murdock بأن أعمال المنظرين من أمثال ويليس Willis وفيسك Fiske أن في "احتفائها الرومانسي بالاستهلاك المدمّر هو بوضوح على النقيض من الاهتمامات طويلة الأمد للدراسات الثقافية بالطريقة التي تعمل بها وسائل الإعلام الجماهيري أيديولوجياً، لإدامة ودعم العلاقات السائدة للهيمنة" (17). وما يُبرِزُه هذا الإدِّعاء بشكل خاص ليس هو نقد ويليس وفيسك ، ولكن الافتراضات حول أغراض الدراسات الثقافية.

ويبدو أن ما يوحيان به أنه ما لم يكن التركيز شديداً وحصرياً على الهيمنة والاستغلال، فإن الدراسات الثقافية تفشل في مهمتها: فمن ناحية، الاحتفاءات الرومانسية، ومن الناحية

الأخرى الإعتراف بالقوة الأيديولوجية – والثانية فقط هي مجال متابعة أكاديمية جادة. فهل جميع المحاولات لإظهار الناس المقاومين للتلاعب الأيديولوجي هي أشكال من الاحتفاء الرومانسي؟ هل التشاؤم اليساري واليسارية الأخلاقية هي الضمانات الوحيدة للجدية السياسية والعلمية؟

يبدو أن فكرة الإقتصاد السياسي للتحليل الثقافي لا تنطوي إلا على القليل من الدخول المُفَصَّل إلى النصوص والممارسات وجعلها متاحة. وهما فعلياً لا يدعوان في أي مكان إلى النظر فيما قد تعنيه هذه النصوص والممارسات (نصياً)، أو ما يمكن أن تعني في الاستخدام (الاستهلاك). وكما يُوَضِّح غولدنغ وميردوك ،

> على النقيض من الأعمال الأخيرة عن نشاط الجمهور داخل الدراسات الثقافية، والتي تُرَكِّز على التفاوض على التفسيرات النصية واستخدام وسائل الإعلام في الأوضاع الاجتماعية الحالية، فإن الإقتصاد السياسي النقدي يسعى إلى ربط التنوعات في استجابات الناس بموقعهم العام في النظام الإقتصاد ي (27).

ويبدو أن هذا يشير إلى أن المادية materiality الخاصة لنص ما هي غير مهمة، وأن تفاوضات الجمهور هي مُجَرَّد خيال أو سرد، تحركات وهمية في لعبة القوة الإقتصاد ية.

وفي حين أنه من المهم بوضوح وضع نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن مجال الأحوال الإقتصادية لوجودها، فإنه بوضوح من غير الكافي القيام بذلك بالطريقة التي يدعو إليها الإقتصاد السياسي ، وأن تظن بعد ذلك أنك قمت أيضاً بتحليل وإجابة أسئلة مهمة لها علاقة بكل من المادية الخاصة للنص، وتقديرات الجمهور واستخدامه. ويبدو لي أن نظرية الهيمنة لما بعد الماركسية post-Marxist ما تزال تحمل الوعد بالإبقاء على علاقة فاعلة بين الإنتاج، والنص، والاستهلاك، في حين أن الإقتصاد السياسي يهدد، على الرغم من نواياه المثيرة للإعجاب، بتفويض كل شيء ثانية إلى الإقتصاد.

(P 228) ذلك هو موقف ويليس نحو السوق الرأسمالي والذي أكثر ما يسيء إلى الإقتصاد السياسي، وبخاصة إدعاؤه أن سعي الرأسمالي نحو الربح ينتج الأحوال الصحيحة لإنتاج أشكال جديدة من الثقافة العامة أو المشتركة.

ما من وكالة أخرى اعترفت بهذا المجال [الثقافة العامة] أو زودتها بمواد رمزية قابلة للاستخدام. وقد اكتشفت المشاريع التجارية للمجال الثقافي شيئاً حقيقياً. وأياً كانت الأسباب التي تخدم نفسها والتي تحققت، فإننا نعتقد أن هذا إعتراف تاريخي. وهو يُعَوِّل عليه ولا يمكن التراجع عنه. وقد ساعدت أشكال الثقافة التجارية على إنتاج حاضر تاريخي لا نستطيع الآن الهرب منه والذي فيه الكثير من المواد الأخرى – دون اعتبار لما نُفكِّر به عنها – المتاحة لعمل رمزي ضروري أكثر مما كان موجوداً أبداً في الماضي. ومن هذه ظهرت أشكال لم يحلم بها في الخيال التجاري وبالتأكيد ليس في الرسمي منه – أشكال تصنع الثقافة العامة (1990: 19).

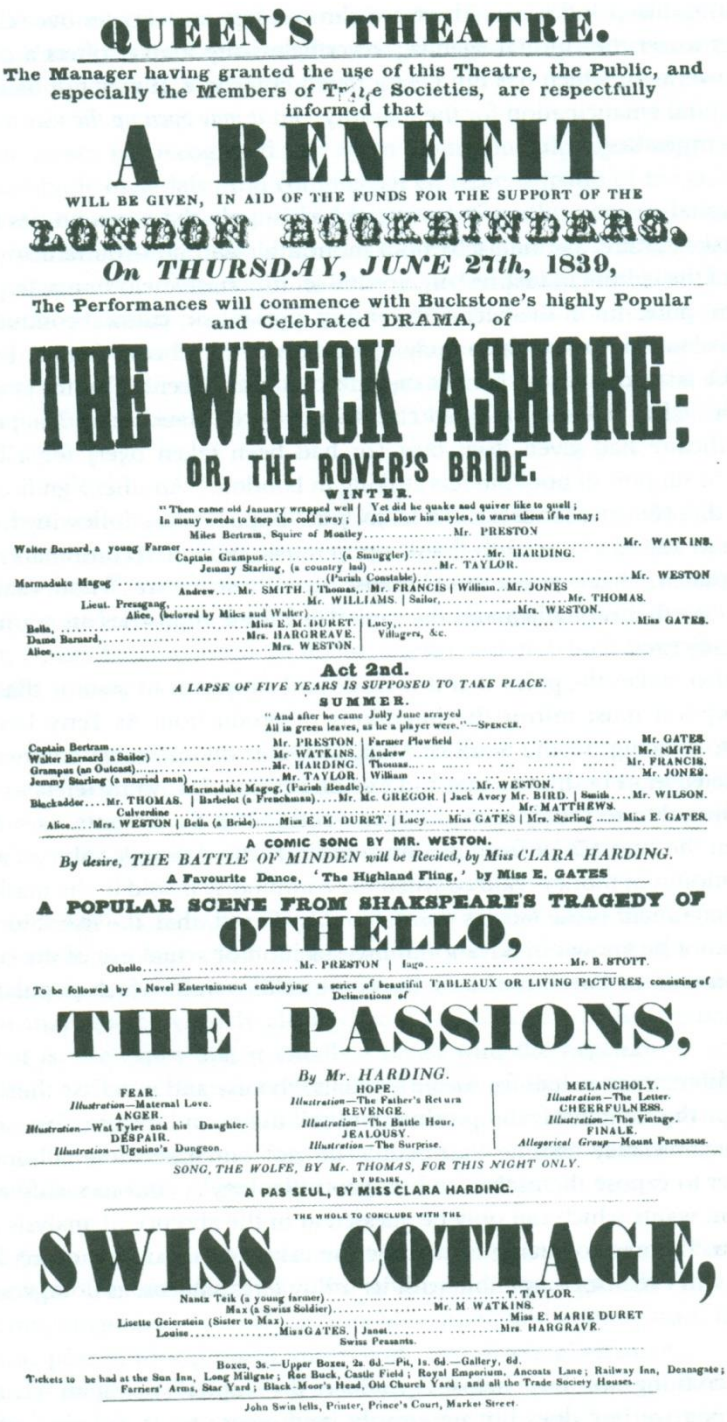
الرأسمالية ليست نظاماً متجانسا (مونوليثيا monolithic). وكأي "بُنية أو هيكل" هي متناقضة من حيث أنها على حد سواء تكبح وتُمَكّن "الوكالة agency". فعلى سبيل المثال، في حين أن أحد الرأسماليين يتحسَّر على أحدث نشاطات ثقافة الشباب الفرعية ، يحتضن آخر هذه [النشاطات] بحماس إقتصادي، وهو على استعداد لتزويدها بكل السلع التي لها قدرة على الرغبة فيها. وإنها هذه التناقضات، وما يشابها، في نظام السوق الرأسمالي هي التي أنتجت إمكانية الثقافة العامة أو المشتركة.

لقد ساعدت التجارة والاستهلاكية على إطلاق انفجار من الحياة والنشاطات الرمزية اليومية. وقد خرج جِنّي الثقافة العامة من القمقم. وقد أطلقته اللامبالاة التجارية. وليس [المطلوب] إعادة حَشْوِهِ ثانية في القمم بل رؤية ما هي الرغبات التي يمكن أن يلبيها، هو ما يجب أن تكون عليه مادة تخيلاتنا (27).

هذا يستتبع ما يعرفه ويليس على أنَّه سيكون لعنة تنزل على الكثيرين، وليس أقلهم دعاة الإقتصاد السياسي، وهو اقتراح "إمكانية التحرر الثقافي الذي يعمل، جزئياً على الأقل، من خلال آليات إقتصادية، رغم أنها عادية، إلا أنها حتى الآن غير موائمة (31). وعلى الرغم من أنه قد لا يكون واضحاً تماماً ما المقصود "بالتحرر الثقافي" لِنَقُل، وراء،الإدِّعاء بأنه يقتضي انفصالاً عن استثناءات الهيمنة لِـ "الثقافة الرسمية". ومع هذا، فما هو واضح ويبقى لعنة على الإقتصاد السياسي، هو أنه يرى السوق، جزئياً، بسبب تناقضاته – تزود المواد لنقادها بالذات" (139) – ورغم نواياه وتشوهاته، كمسهل للإبداع الرمزي لعالم الثقافة العامة أو المشتركة.

يجد الناس في السوق حوافز وإمكانيات، وبالنسبة لهم ببساطة ليس لحجزها ولكن أيضا لتطويرها ونموها. ورغم أنها قد قُلبت داخلها خارجها، واستلبت وعملت عبر الاستغلال عند كل منحنى، إلا أن هذه الحوافز والإمكانيات تعد بأكثر من أي بديل منظور ... ولن تكفي بعد الآن في وجه الجمالية المؤسسة/ الراسخة لتقول أن "شخصيات المستهلك" المعاصرة ستردد ببساطة "مواقف منقوشة" داخل نصوص ومصنوعات يدوية يقدمها السوق. وبالطبع إن السوق لا يقدم تمكيناً ثقافيا(229 p) لأي شيء يشبه الإحساس الكامل. هناك اختيارات، ولكن ليس اختيارات فوق اختيارات السلطة لوضع الأجندة الثقافية. ومع ذلك، فالسوق يُوَفِّر تمكيناً متناقضاً والذي لم يُقدّم في أي مكان آخر. وقد لا تكون هذه هي أفضل الطرق للتحرر الثقافي بالنسبة للأكثرية، ولكنها قد تفتح الطريق إلى طريق أفضل (160).

والصناعات الثقافية، ومثلها مثل الرأسمالية والتي تُوَفِّر السلع التي يصنع الناس منها الثقافة، هي نفسها ليست متجانسة (مونوليثيةmonolithic) ولا غير متناقضة. فمن أول بدايات الصناعات الثقافية، مسرح الميلودراما في القرن التاسع عشر، وحتى ربما واحدة[من الصناعات الثقافية] الأكثر قوة في القرن العشرين، موسيقى البوب، فإن السلع الثقافية تم "ربطها" بطرق "يمكن أن تفتح طريقاً لمستقبل أفضل". فمثلاً، الشكل 10.1 هو ملصق إعلاني poster لمنفعةٍ نُظمت في مسرح كوين (الملكة) Queen's Theatre (موقع تجاري تم تأسيسه لبيع تسلية مسلّعة) في مانشستر.



QUEEN'S THEATRE.

The Manager having granted the use of this Theatre, the Public, and especially the Members of Trade Societies, are respectfully informed that

A BENEFIT

WILL BE GIVEN, IN AID OF THE FUNDS FOR THE SUPPORT OF THE

LONDON BOOKBINDERS,

On THURSDAY, JUNE 27th, 1839,

The Performances will commence with Buckstone's highly Popular and Celebrated DRAMA, of

THE WRECK ASHORE;

OR, THE ROVER'S BRIDE.

WINTER.

"Then came old January wrapped well | Yet did he quake and quiver like to quell;
In many weeds to keep the cold away; | And blow his nayles, to warm them if he may;

Miles Bertram, Squire of Monkley ..... Mr. PRESTON
Walter Barnard, a young Farmer ..... Mr. WATKINS.
Captain Grampus ..... (a Smuggler) ..... Mr. HARDING.
Jemmy Starling, (a country lad) ..... Mr. TAYLOR.
Marmaduke Magog ..... (Parish Constable) ..... Mr. WESTON
Andrew ... Mr. SMITH. | Thomas, ... Mr. FRANCIS | William ... Mr. JONES
Lieut. Presgang ..... Mr. WILLIAMS. | Sailor, ... Mr. THOMAS.
Alice, (beloved by Miles and Walter) ..... Miss GATES.
Bella, ... Miss E. M. DURET. | Lucy, ...
Dame Barnard, ... Mrs. HARGREAVE. | Villagers, &c.
Alice, ... Mrs. WESTON.

Act 2nd.

A LAPSE OF FIVE YEARS IS SUPPOSED TO TAKE PLACE.

SUMMER.

"And after he came Jolly June arrayed
All in green leaves, as he a player were."—SPENCER.

Captain Bertram ..... Mr. PRESTON. | Farmer Plowfield ..... Mr. GATES.
Walter Barnard a Sailor) ..... Mr. WATKINS. | Andrew ..... Mr. SMITH.
Grampus (an Outcast) ..... Mr. HARDING. | Thomas ..... Mr. FRANCIS.
Jemmy Starling (a married man) ..... Mr. TAYLOR. | William ..... Mr. JONES.
Marmaduke Magog, (Parish Beadle) ..... Mr. WESTON.
Blackadder ... Mr. THOMAS. | Barbelot (a Frenchman) ... Mr. Mc. GREGOR. | Jack Avory Mr. BIRD. | Smith ... Mr. WILSON.
Culverdine ..... Mr. MATTHEWS.
Alice ... Mrs. WESTON | Bella (a Bride) ... Miss E. M. DURET. | Lucy ... Miss GATES | Mrs. Starling ..... Miss E. GATES.

A COMIC SONG BY MR. WESTON.

By desire, THE BATTLE OF MINDEN will be Recited, by Miss CLARA HARDING.

A Favourite Dance, 'The Highland Fling,' by Miss E. GATES

A POPULAR SCENE FROM SHAKSPEARE'S TRAGEDY OF

OTHELLO,

Othello ..... Mr. PRESTON | Iago ..... Mr. B. STOTT.

To be followed by a Novel Entertainment embodying a series of beautiful TABLEAUX OR LIVING PICTURES, consisting of Delineations of

THE PASSIONS,

By Mr. HARDING.

FEAR.
Illustration—Maternal Love.
ANGER.
Illustration—Wat Tyler and his Daughter.
DESPAIR.
Illustration—Ugolino's Dungeon.

HOPE.
Illustration—The Father's Return
REVENGE.
Illustration—The Battle Hour.
JEALOUSY.
Illustration—The Surprise.

MELANCHOLY.
Illustration—The Letter.
CHEERFULNESS.
Illustration—The Vintage.
FINALE.
Allegorical Group—Mount Parnassus.

SONG, THE WOLFE, BY Mr. THOMAS, FOR THIS NIGHT ONLY.

BY DESIRE,
A PAS SEUL, BY MISS CLARA HARDING.

THE WHOLE TO CONCLUDE WITH THE

SWISS COTTAGE,

Nantz Teik (a young farmer) ..... T. TAYLOR.
Max (a Swiss Soldier) ..... Mr. M. WATKINS.
Lisette Geierstein (Sister to Max) ..... Miss E. MARIE DURET
Louise ..... Miss GATES. | Janet ..... Mrs. HARGRAVE.
Swiss Peasants.

Boxes, 3s.—Upper Boxes, 2s. 6d.—Pit, 1s. 6d.—Gallery, 6d.
Tickets to be had at the Sun Inn, Long Millgate; Rec Buck, Castle Field; Royal Emporium, Ancoats Lane; Railway Inn, Deansgate; Farriers' Arms, Star Yard; Black-Moor's Head, Old Church Yard; and all the Trade Society Houses.

John Swinnells, Printer, Prince's Court, Market Street.

Figure 10.1 For the benefit of striking bookbinders.

الشكل 10.1: لمنفعة مجلدي الكتب المضربين.

ويبين الملصق كيف أن المسرح قد سَلَّم نفسه (أو تم الاستيلاء عليه) لأداء منفعي لتأييد إضراب مجلدي الكتب في لندن[58]. ومثال آخر ذو دلالة هو حقيقة أن الظهور العام الأول لنيلسون مانديلا Nelson Mandella، بعد إطلاق سراحه في عام 1990، كان لحضور حفل موسيقى ليشكر جمهور موسيقى البوب (مستهلكو الممارسة المسلّعة التي هي موسيقى البوب)، لأنهم "اختاروا ان يهتموا chose to care"[59]. وكلا المثالين يتحدى أو يعارض فكرة أن الرأسمالية وصناعات الثقافة الرأسمالية هما متجانستان وغير متناقضتين.

ويبرز ويليس أيضاً نقطة أنه افتراض فج ومبسط أن تأثيرات الاستهلاك يجب أن تعكس نويا الإنتاج. وكما يُوَضِّح تبري لوفيل Terry Lovell (2009). مستنداً إلى أعمال ماركس (1976c)، فإن السلعة الرأسمالية لها وجود مضاعف/ مزدوج، كلاً من قيمة الاستخدام وقيمة التبادل. وتُشير قيمة الاستخدام إلى "قدرة السلعة على إشباع حاجة إنسانية ما" (539). ويقول ماركس، إن مثل هذه الحاجات "قد تنبع من المعدة أو من الوهم/ الخيال" (المرجع نفسه). وقيمة التبادل للسلعة هي مقدار النقود المتحققة عندما تباع السلعة في السوق. وما هو على المحك (حاسم) لحُجَّة ويليس هي الحقيقة، كما أوضح لوفيل ، في أن قيمة الاستخدام للسلعة" لا يمكن معرفتها مقدماً قبل تقصي الاستخدام الفعلي للسلعة (540). وعلاوة على ذلك، كما يشير لوفيل ، فإن السلع التي تُصنع منها الثقافة الشعبية

> لها قِيَم استخدام مُختَلِفة للأفراد التي يستخدمونها ويشترونها أكثر مما لها للرأسماليين الذين ينتجونها ويبيعونها، وبدورها، للرأسمالية ككل. وقد نفترض أن الناس لا يشترون هذه المصنوعات اليدوية الثقافية من أجل عرض أنفسهم للأيديولوجية البورجوازية ... ولكن لإشباع طائفة من الحاجات المُختَلِفة والتي يمكن تخمين ما هي فقط في غياب التحليل والتقصي. وليس هناك من ضمانة في أن قيمة الاستخدام للشيء الثقافي بالنسبة لمشتريه ستكون حتى متوافقة مع منفعتها للرأسمالية كأيديولوجية برجوازية (542).

تقريباً يساعد كل ما نشتريه على إعادة إنتاج النظام الرأسمالي إقتصاد ياً. ولكن كل ما نشتريه لا يساعد بالضرورة على تأميننا كـ "موضوعات/ رعايا" للأيديولوجية الرأسمالية. وعلى سبيل المثال، لو أنني ذهبت إلى مظاهرة معادية للرأسمالية، فإن سفري، وطعامي،(231 p) وإقامتي، وملابسي، الخ. جميعها تساهم في إعادة إنتاج النظام الذي أرغب بالإطاحة به. ولهذا، ورغم أن

معظم، إن لم يكن جميع، مستهلكاتي هي "رأسمالية"، فإن هذا لا يمنعني من أن أكون مناهضاً للرأسمالية. هناك دائماً تناقض محتمل بين قيمة التبادل وقيمة الاستخدام.

والشغل الشاغل الرئيسي للإنتاج الرأسمالي هو قيمة التبادل التي تقود إلى فائض القيمة (الربح). وهذا لا يعني، بالطبع، أن الرأسمالية غير مهتمة في قيمة الاستخدام: دون قيمة استخدام فإن السلع لن تباع (لهذا يُبْذَل كل جهد لحفز الطلب). ولكن هذا لا يعني فعلاً أن بحث الفرد الرأسمالي عن فائض القيمة يمكن أن يكون غالباً على حساب الحاجات الأيديولوجية العامة للنظام ككل. وكان ماركس أكثر وعياً لمعظم التناقضات في النظام الرأسمالي. ففي مناقشة الطلبات الرأسمالية التي يجب على العمال أن يُوَفِّروها في سبيل تَحمُّل تقلبات الركود والازدهار، فإنه يشير إلى التوتر الذي يمكن أن يوجد بين "العامل كمنتج" و "العامل كمستهلك":

> يُطالب كل رأسمالي أن يُوَفِّر العاملون لديه، ولكن فقط عماله، لأنهم يقفون أمامه كعمال؛ ولكن ليس بحال من الأحوال بقية عالم العمال، لأن هؤلاء يقفون تجاهه كمستهلكين. ورغم كل الخطب الورعة، فهو لهذا يبحث عن وسائل لحثّهم على الاستهلاك، ولإعطاء بضاعته سحراً جديداً، وللإيحاء لهم بحاجات جديدة، بثرثرة مستمرة، الخ: (ماركس 1973: 287).

ويزيد من تعقيد الوضع التوترات بين رؤوس أموال بعينها وبين الرأسمالية ككل. واهتمامات الطبقة العامة – ما لم تُفرَض قيود معينة، ورقابة، الخ – تأخذ في العادة المكان الثاني بعد اهتمامات رأسماليين معينين في البحث عن القيمة المضافة.

> إذا كان من الممكن استخراج (استخلاص) القيمة المضافة من إنتاج السلع الثقافية التي تُعارض، أو حتى تُخرّب، الأيديولوجية المُهيمِنة ، فعندها، ومع كَوْن كُلّ الأشياء الأخرى متساوية، فإنه في مصلحة رأسماليين مُعيّنين أن يستثمروا في إنتاج مثل هذه السلع. وما لم تمارس ضوابط طبقية جماعية، فإنّ سعي الفرد الرأسمالي للقيمة المضافة قد يؤدي إلى أشكال من الإنتاج الثقافي التي هي ضد مصالح الرأسمالية ككل (لوفيل، Lovell, 2009: 542-3).

وسيتطلب استكشاف مثل هذا الاحتمال تركيزاً خاصاً على الاستهلاك مقابل الإنتاج. وهذا لا ينفي إدِّعاء الإقتصاد السياسي أن التحليل الكامل ينبغي أن يأخذ في الحُسبان التقديرات التكنولوجية والإقتصادية. ولكن يجب التأكيد إذا كان تركيزنا هو الاستهلاك، فعندها يجب أن يكون تركيزنا هو الاستهلاك كما تمت تجربته وليس كما يجب أن يُجرّب مع الأخذ بالاعتبار تحليل مسبق لعلاقات الإنتاج.

وأولئك الذين على اليسار الأخلاقي والتشاؤمي الذين يهاجمون العلاقات الرأسمالية للاستهلاك يُخطئون في هذه النقطة. إنها العلاقات الرأسمالية للإنتاج هي القمعية والمستغلة وليس خيار المستهلك الذي تُسهِّله السوق الرأسمالية. ويبدو أن هذه هي أيضاً نقطة ويليس Willis. لقد سمح اليساريون والأخلاقيون ومتشائمون اليسار لأنفسهم بأن يقعوا في فخ حجج النخبويين والرجعيين التي تَدَّعي أن المزيد من (الكمية) تعني دائما (جودة) أقل.

(P 232)من المهم التمييز بين سلطة (قوة) الصناعات الثقافية وسلطة (قوة) نفوذها. وكثيراً ما يتم الخلط بين الاثنين، ولكنهما ليسا بالضرورة نفس الشيء. والمشكلة في نهج الإقتصاد السياسي هو أنه في كثير من الأحيان يفترض أنهما نفس الشيء. وشركة وارنر بروذرز Warner Bros هي دون شك جزءاً من شركة قوية متعددة البلدان، تتعامل بسلع رأسمالية. ولكن بمُجَرَّد أن يتم تأسيس هذا، فماذا بعد؟ هل يتبع ذلك، على سبيل المثال أن جميع منتجات ورانر بروذرز Warner Bros هي حاملة للأيديولوجية الرأسمالية؟ ورغم ما قد يقوله أو يَقِرُّ به REM على سبيل المثال ، على العكس من ذلك ، هل هم حقيقة مُجَرَّد مُرَوِّجين للأيديولوجية الرأسمالية؟ وأولئك الذين يشترون اسطواناتهم، أو يدفعون لرؤيتها مباشرة، هل هم حقيقة يشترون في النتيجة أيديولوجية رأسمالية، وتم استغباؤهم برأسمالية متعددة البلدان؛ وتم إعادة إنتاجهم كرعايا رأسماليين، على استعداد لانفاق المزيد والمزيد من النقود ليستهلكوا المزيد والمزيد من الأيديولوجية؟ المشكلة مع هذا النهج أنه يفشل في الإعتراف تماماً بأن الرأسمالية تنتج سلعاً رأسمالية على أساس قيمتها التبادلية، في حين أن الناس يميلون لاستهلاك سلع الرأسمالية على أساس قيمتها الاستعمالية. وهناك نوعان من الإقتصاد يسيران على طريقين متوازيين: إقتصاد الاستعمال، وإقتصاد التبادل – ونحن لا نفهم واحدة باستجواب الثانية فقط.

نحن لا نفهم الاستهلاك بتحطيمه إلى إنتاج، ولا نستطيع فهم الإنتاج بقراءته مُجَرَّداً من الاستهلاك. وبالطبع، فإنّ الصعوبة ليست في الإبقاء عليهما منفصلين، ولكن في تقريبهما في علاقة يمكن تحليلها بشكل مُجدٍ. ومع ذلك، إذا كان اهتمامنا عند دراستنا للثقافة الشعبية هو في مخزون السلع المتاحة للاستهلاك، فعندها يكون الإنتاج هو قلقنا الرئيسي، في حين إننا إذا كنا مُهتَمين في اكتشاف المتع/المَسرَّات الخاصة لنص أو ممارسة معينة، فإن تركيزنا الرئيسي يجب أن يكون على الاستهلاك. وفي الحالتين كلتيهما فإن نهجنا سيتقرر بالأسئلة التي نسعى للإجابة عليها.

وعلى الرغم من أنه صحيح تماماً أنه في الوضع البحثي المثالي – إذا أُعْطِي الوقت والتمويل المناسبان – فإن التحليل الثقافي يبقى غير مكتمل إلى أن يتمّ ربط الإنتاج والاستهلاك دايلكتيكياً (جدلياً)، وفي العالم لحقيقي للدارسات فإن هذا لن يكون، ما سيكون عليه الحال دائماً. وعلى ضوء هذا، فإن إلحاح الإقتصاد السياسي بأنه يُوَفِّر النهج الصحيح الوحيد حقيقة لدراسة الثقافة الشعبية ليس غير صحيح فقط، ولكن، إن تم تصديقه بشكل واسع، فقد ينتهي بإحدى نتيجتين، إما تشويه مختزل، أو خنق (كتم أنفاس) كامل، لبحوث الدراسات الثقافية.

- **الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية: إعادة النظر في الهيمنة**

Post- Marxist cultural studies: hegemony revisited

إن نقد الدراسات الثقافية المقدم من الإقتصاد السياسي هو مهم ليس لما يقوله ولكن بسبب أنه يسترعي الانتباه إلى سؤال، غني عن القول، أنه هو نفسه لا يجيب عليه. والسؤال هو كيف نُبْقي في النظرة التحليلية " ظروف وجود" النصوص والممارسات للحياة اليومية. والمشكلة مع وضع التحليل المقدم من الإقتصاد السياسي هو أنه يتناول فقط بداية عملية صنع الثقافة. وما يَصِفونه يمكن فَهْمه بشكل أفضل، ولنستعرْ عبارة ستيوارت هول Stuart Hall (1996c) على أنه "تحديد من قبل الإقتصادي في المقام الأول" (45). هناك ظروف إقتصادية، والخوف من الاختزالية الإقتصاديةلا يمكنه فقط إبعادها بعيدا(233 p). ومع ذلك، فإن النقطة ليست ببساطة تفصيل هذه الأحوال، وإنتاج فهم لكيف تُولّد هذه الأحوال مخزوناً من السلع؛ فما هو مطلوب أيضا هو فهم للطرق العديدة التي يختار بها الناس، ويُخصّصون هذه السلع ويستخدمونها ، ويصنعون منها ثقافة. وبعبارة أخرى، فإن ما نحتاج إليه هو فهم للعلاقة بين "البنية structure" و "الوكالة agency". وهذا لن يتحقق بالتخلي عن أحد جانبي العلاقة. ولا

شك أن هول Hall (1996d) على حق في قوله إنَّ عدداً من الناس العاملين في الدراسات الثقافية قد تحولوا في بعض الأوقات بعيداً عن التفسيرات "الإقتصاد ية":

> لقد كان ما نتج عن التخلي عن مبدأ الإقتصادية الجبرية ليس طُرقاً بديلة للتفكير بأسئلة حول العلاقات الإقتصادية وتأثيراتها، مثل "ظروف وجود" ممارسات أخرى ...، ولكن بدلاً من ذلك نتج إنكارٌ هائلٌ، وعملاقٌ وبليغٌ. وكأن، وحيث أن الإقتصاد بمعناه الواسع لم يفعل ذلك بالتأكيد، كما كان من المفترض أن يفعل، الحركة الحقيقية للتاريخ "تقررت" "في اللحظة الأخيرة"، إنها لم توجد أبداً على الإطلاق" (258).

ويصف هول Hall هذا بأنه "فشل لتنظيرات عميقة جداً ... ومعطلة كثيراً، بحيث ... أنها قد مَكَّنت نماذج أضعف بكثير ومفهومية أكثر غنى بكثير لتستمر في الانتعاش والسيطرة على الميدان" (المرجع نفسه). والعودة إلى هناك يجب أن تكون إلى اعتبار لِـ "ظروف الوجود"، ولكنها لا يمكن أن تكون عودة إلى نوع التحليل المشمول بالإقتصاد السياسي، والذي يُفتَرض فيه أن "الوصول access " هو نفس الشيء كالتخصيص والاستعمال، وأن الإنتاج يُخبرنا بكل ما نحتاج إلى معرفته عن النصية والاستهلاك. ولا هي مسألة الحاجة إلى مَدِّ جسور إلى الإقتصاد السياسي؛ فما هو مطلوب، كما استقصى ذلك بإمعان ماكروبي McRobbie وآخرون، هو عودة إلى ما كان، منذ سبعينات القرن العشرين، أكثر تركيز نظري مقنع ومتماسك للدراسات الثقافية (البريطانية) – نظرية الهيمنة.

تقبّل ماكروبي McRobbie أن الدراسات الثقافية قد تم تحدّيها جذرياً حين حَلّت المناقشات حول ما بعد الحداثي postmodernism وما بعد الحداثي postmodernity مكان المناقشات المألوفة أكثر حول الأيديولوجية والهيمنة. وهي تَّجادِل في أنها قد استجابت بطريقتين. فمن ناحية، كان هنا أولئك الذين دافعوا عن عودة إلى يقينيات الماركسية. وفي حين أنه من ناحية أخرى، كان أولئك الذين تَحوَّلوا إلى الاستهلاك (المفهوم بحصرية كبيرة بمعاني المتعة/السرور وصنع المعاني). وفي بعض النواحي، كما هي تُمَيِّز، فإن هذا عودة تقريباً إلى مناظرات البنيوية/ الثقافية لأواخر سبعينات وأوائل ثمانينات القرن العشرين.

ويمكن رؤيته أيضاً كأداء آخر للعب جانب واحد من إحدى جدليات ماركس (1977) ضد الجانب الآخر (نحن مصنوعون بالتاريخ/ نحن نصنع التاريخ). وترفض ماكروبي (1994) عودة إلى "نموذج فوق بنيوي أساسه فج وميكانيكي، وأيضاً أخطار متابعة نوع الشعبوية الثقافية إلى نقطة حيث أي شيء يُستَهلَك وشعبي يُرى أيضاً كمعارضة" (39). وبدلاً من ذلك، فإنها تدعو إلى "توسعة للتحليل الثقافي الغرامشي

"Gramscian" (المرجع نفسه)؛ وإلى عودة إلى تحليل ثقافي اثنوغرافي والذي يأخذ كهدف للدراسة "التجربة المعاشة والتي تتنفس الحياة في ... المواضيع الجامدة [السلع التي تقدمها الصناعات الثقافية]" (27).

وتُلِحُّ نظرية الهيمنة لما بعد الماركسية post-Marxist في أحسن أحوالها على أن هناك دائما حواراً بين عمليات الإنتاج ونشاطات الاستهلاك. ويجابه المستهلك (234 P) دائما نصاً أو ممارسة في وجودهما المادي كنتيجة لأحوال أو ظروف إنتاج حاسمة. ولكن بنفس الطريقة، يُجابَهُ النص أو الممارسة بمستهلك هو في المحصلة ينتج في الاستعمال سلسلةً من المعنى/ المعاني المحتملة – وهذه لا يمكن قراءتها دون مادية النص أو الممارسة – أو الوسائل أو العلاقات لإنتاجها[60].

- **أيديولوجية الثقافة الجماهيرية The ideology of mass culture**

علينا أن نبدأ من هنا والآن، وأن نعترف بأننا (كل واحد منا) نعيش في عالم مُسَيطَرٌ عليه من قبل الرأسمالية متعددة الأقطار/ الجنسيات multinational، وسنستمر في ذلك في المستقبل المنظور – "تشاؤم الذكاء، تفاؤل العزيمة"، كما قال غرامشي Gramsci (1971: 175). وينبغي علينا أن نرى أنفسنا – جميع الناس وليس فقط المفكرون الطليعيون – كمساهمين فاعلين في الثقافة: نختار، ونرفض، ونصنع المعاني، و نُحدِّد القيم، ونقاوم، و – نعم، يجري خداعنا والتلاعب بنا. وهذا لا يعني أنه يجب أن ننسي "سياسة التمثيل 'the politics of representation'". ما يجب أن نفعله (وهنا أنا أتفق مع آنج Ang) هو أن نرى أنه رغم أن المتعة/السرور هو سياسي، فإن المتعة/السرور والسياسة يمكن أن يكونا غالباً مختلفين. والإعجاب [بمسلسل] ربات بيوت يائسات Desperate Housewives، أو [مسلسل] السوبرانو The Sopranos، لا يقرر سياستي، أو يجعلني أكثر يسارية أو أقل يسارية. هناك المتعة/السرور وهناك الشؤون السياسية. بإمكاننا الضحك على التشوهات، والمراوغات، والإنكارات، في نفس الوقت الذي نُرَوِج فيه للسياسة التي تقول هذه تشوهات ومراوغات وإنكارات.

يجب أن يُعَلِّمَ كلُّ واحد منا الآخر أن يَعْرِفَ، وينحاز سياسياً، ويُميِّزَ الفرق بين الصيغ المُختَلِفة للواقع، وأن يعرف أن كلاً منها قد يتطلب سياسات مُختَلِفة. هذا لا يعني نهاية السياسة الثقافية النسوية أو الاشتراكية، أو نهاية الصراع حول تمثيل "العرق"، والطبقة، والجنسانية(الجندر)، والإعاقة، والتوجه الجنسي، ولكن يجب أنْ يعني الانفصال النهائي عن "الثقافة والحضارة" الإشكالية، بإلحاحها المنهك/ المدمر debilitating insistence في أن أنماطاً معنية من الاستهلاك تقرر قيمة المرء أخلاقياً وسياسياً.

وفي نواح كثيرة، كان هذا الكتاب عن ما تدعوه آنج Ang "أيديولوجية الثقافة الجماهيرية". وضد هذه الأيديولوجية، فإنني قد طَرَحْتُ أنماط المتعة/السرور في الاستهلاك، واستهلاك المتعة/السرور، وأنا على وعي من أنني أجازف بشكل مستمر بالدفاع عن شعبوية ثقافية غير متفقة مع معايير النقد المعروفة، وفي نهاية الأمر، فإنني حاولت أن أُثْبِتَ أن الثقافة الشعبية هي ما نصنعه نحن من السلع والممارسات المُسَلّعة المتاحة من قبل صناعات الثقافة. ولإعادة صياغة ما قلته في مناقشة دراسات ما بعد الماركسية الثقافية، فإنّ صُنْعَ الثقافة الشعبية ("الإنتاج في الاستعمال")[61] يمكن أن يكون مُقَوِياً للتبعية وللمقاومة ضد التفاهمات السائدة في العالم. ولكنّ هذا لا يعني القول إن الثقافة الشعبية هي دائماً مُمَكِنة /مقوية ومقاومة.

وإنكار سلبية الاستهلاك لا يعني إنكار أن الاستهلاك يكون سلبياً أحياناً؛ وإنكار ان مستهلكي الثقافة الشعبية هم مغفلون ثقافيون لا يعني إنكار ان صناعات الثقافة تسعى إلى التلاعب. ولكنها إنكار أنَّ الثقافة الشعبية ليست إلا أكثر بقليل من مشهد متدهور من التلاعب التجاري والأيديولوجي، والمفروضة من فوق من أجل تحقيق الربح وتأمين السيطرة الاجتماعية. وتُلِحُّ الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية على أن تقرير مثل هذه الأمور تتطلب اليقظة وانتباهاً لتفاصيل الإنتاج والنصي(p 235) والاستهلاك.

وهذه ليست بالأمور التي يمكن أن تُقرَّر مرة واحدة وإلى الأبد بلمحة نُخْبَوِيّة وسخرية متعالية (خارج الحالات الطارئة للتاريخ والسياسة). كما أنه لا يمكن قراءتها بعيداً عن لحظة الإنتاج (تحديد المعنى، والمتعة/السرور، والأثر الأيديولوجي، واحتمال الإدماج، أو الإنتاج نفسه): وهذه هي فقط جوانب من السياق لِـ "الإنتاج في الاستعمال"؛ وإنه، في نهاية المطاف، في "الإنتاج في الاستعمال" يمكن (بشكل طارئ) أن تقرر أسئلة المعنى، والمتعة/السرور، والتأثيرات الأيديولوجية، والاندماج أو المقاومة.

ومثل هذه الحُجَّة، لن تُقنِع أولئك الايديولوجيين /المتمذهبين ideologues للثقافة الجماهيرية والذين يبدو أن أصواتهام تعلو فجأة، وتزيد إلحاحاً، خلال فترة كتابة الطبعة الأولى من هذا الكتاب. وأنا أُفكِّر في حالة ذعر وسائل الإعلام البريطانية والأمريكية حول التهديد لسلطة الثقافة الرفيعة – المناظرات حول إسكات أصوات "االصواب السياسي/السياسة السليمة " و "التعددية الثقافية". و يستعمل "القانون الكنسي" بمهارة كسكين ليقطع بعيدا التفكير النقدي. وهم يرفضون بغطرسة ما يدعوه معظمنا ثقافة. ويقولون إن الثقافة الشعبية (أو أكثر اعتياداً، الثقافة الجماهيرية) والثقافة الرفيعة (أو أكثر اعتياداً الثقافة فقط) هي مُجَرَّد طريقة أخرى لقول "هم" و "نحن".

هم يتكلمون بسلطة ودعم خطاب قوي من خلفهم. ومن يرفض منا هذا الخطاب، بإدراكنا نُخْبَوِيّة تفكيره وجهله (عدم تفكيره)، يجدون أنفسهم غالباً فقط مع دعم خطابي من أيديولوجية الشعبوية (وغالباً

يكون معطلا بشكل مساوٍ). ومهمة أساليب التعليم الجديدة للثقافة الشعبية هي إيجاد طرق عمل لا تقع ضحية للميول المُعَطِلة لنُخْبَوِيّة رافضة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى "نازعة لسلاح" المناهضة للفكر. ورغم أن هذا الكِتاب لم يَؤَسِس أي طرق جديدة للعمل، فإنني آمل أنه على الأقل قد وضع خريطة للمناهج القائمة بطريقة تساعد على جعل الاكتشافات المستقبلية امكانية حقيقية لدارسي الثقافة الشعبية الآخرين.

قراءات إضافية Further reading

- Storey, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edition, Harlow: Pearson Education, 2009. This is the companion volume to this book. It contains examples of most of the work discussed here. This book and the companion Reader are supported by an interactive website (www.pearsoned.co.uk/storey). The websit has links to other useful sites and electronic resources
- Bennett, Tony, *Culture: A Reformer's Science,* London: Sage, 1998. A collection of essays, ranging across the recent history and practice of cultural studies, by one of the leading figures in the field.During, Simon (ed.), *The Cultural Studies Reader,* 2nd edn, London: Routledge, 1999. A good selection of material from many of the leading figures in the field.
- Gilroy, Paul, Grossberg, Lawrence, Hall, Stuart (eds). *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall.* An excellent collection of essays engaging with the work of Stuart Hall

Notes

1. For a discussion of Shakespeare as popular culture in nineteenth-century America, see Lawrence Levine (1988).
2. Slavoj 2i2ek (1991) identifies the retroactive evaluation which fixed film *noir's* current status: 'It started to exist only when it was discovered by French critics in the '50s (it is no accident that even in English, the term used to designate this genre is French: film *noir).* What was, in America itself, a series of low-budget B-productions of little critical prestige, was miraculously transformed, through the intervention of the French gaze, into a sublime object of art, a kind of film pendant to philosophical existentialism. Directors who had in America the status of skilled craftsmen, at best, became auteurs, each of them staging in his films a unique tragic vision of the universe' (112).
3. For a discussion of opera in popular culture, see Storey, 2002a, 2003 and 2006.
4. See Storey, 2003 and 2005.
5. John Docker (1994) refers to her as 'an old-style colonialist ethnographer, staring with distaste at the barbaric ways of strange and unknown people' (25).
6. It is not just that F.R. Leavis offers us an idealized account of the past, which he does; he actually idealizes Bourse's own account, failing to mention his criticisms of rural life.
7. **It should be noted, contrary to van den Haag, that Freud is referring to all art, and not just popular culture.**
8. For another excellent example of 'history from below', see Chauncey (1994). As Chauncey explains, 'As my focus on street-level policing of gender suggests, another of the underlying arguments of this book is that histories of homosexuality - *and sex* and sexuality more genetaily"=-"have suffered from their overreliance on the discourse of the elite. The most. powerful elements of American society devised the official maps of the culture. . . . While this book pays those maps their due, it is more interested in reconstructing the maps etched in the city streets by daily habit, the paths that guided men's practices even if they were never published or otherwise formalized. . . . This book seeks to analyze . . . the changing representation of homosexuality in popular culture and the street-level social practices and dynamics that shaped the ways homosexually active men were labelled, understood themselves, and interacted with others' (26-7).
9. J retnember at secondary school a teacher who encouraged us to bring to music lessons our records by The Beatles, Dylan and The Stones. The class would always end the same way -he would try to convince us of the fundamental error of our adolescent musical taste.
10. See Storey (1992).
11. *See New Left Review (1977).*
12. *See Stedman* Tones (1998)
13. See Storey (1985).
14. 'We Can Be Together', from the album *Volunteers (1969).*
15. See Storey (2009).

Bibliography

- Abercrornbie, Nicholas, Stephen Hill and Bryan S. Turner (1980), *The Dominant Ideology Thesis,* London: Alien & Unwin.
- Adorno, Theodor (1991a), 'How to look at television', in *The Culture Industry,* London:
- Routledge.
- Adorno, Theodor (1991b), The schema of mass culture', in *The Culture Industry,* London:
- Routledge.
- Adorno, Theodor (2009), 'On popular music', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,*
- 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Adorno, Theodor and Max Horkheimer (1979), *Dialectic of Enlightenment,* London: Verso.
  Althusser, Louis (1969), *For Marx,* London: Alien Lane.
- Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy,* New York: Monthly Review Press.
- Althusser, Louis (2009), 'Ideology and ideological state apparatuses', in *Cultural Theory and*
- *Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Althusser, Louis and Etienne Balibar (1979), *Reading Capital,* London: Verso.
  Anderson, Perry (1980), *Arguments within English Marxism,* London: Verso.
- Ang, len (1985), *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination,* London: Methuen.
  Ang, I. (1996) 'Culture and communication: towards an ethnographic critique of media con-
- sumption in the transnational media system', in *What* is *Cultural Studies? A Reader,* edited by
  John Storey. London: Edward Arnold.
- Ang, len (2009), 'Feminist desire and female pleasure', in *Cultural Theory and Popular Culture: A*
- *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Arnold, Matthew (1896), *Letters* 1848-1888, Volume I, London: Macmillan.
  Arnold, Matthew (1954), *Poetry and Prose,* London: Rupert Hart Davis.
- Arnold, Matthew (1960), *Culture and Anarchy,* London: Cambridge University Press.
- Arnold, Matthew (1960-77), *Complete Prose Works,* Volume Ill, Ann Arbor: University of
- Michigan Press.
- Amold, Matthew (1973), On *Education,* Harmondsworth: Penguin.
- Austin, J.L., (1962), *How to* Do *Things with Words,* Oxford: Clarendon Press.
- Barrett, Michele (1982), 'Feminism and the definition of cultural politics', in *Feminism, Culture*
- *and Politics,* edited by Rosalind Brunt and Caroline Rowan, London: Lawrence & Wishart.
- Barthes, Roland (1967), *Elements of Semiology,* London: Jonathan Cape.
  Barthes, Roland (1973), *Mythologies,* London: Paladin.
- Barthes, Roland (1975), *S/2,* London: lonathan Cape.
- Barthes, Roland (1977a), The photographic message', in *Image-Music-Text,* London: Fontana.
  Barthes, Roland (1977b), 'Rhetoric of the image', in *Image-Music-Text,* London: Fontana.
  Barthes, Roland (1977c), The death of the author', in *Image-Music-Text,* London: Fontana.
  Barthes. Roland (2009), 'Myth today', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn,
- edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- 242 Bibliography
- Baudrillard, Jean (1981), *For a Critique of the Political Economy of the Sign,* St Louis: Telos Press.
  Baudrillard, Jean (1983), *Simulations,* New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean (2009), The precession of simulacra', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A
  Reader, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Beauvoir, Simone de (1984), *The Second Sex,* New York: Vintage.
- Beaver, Harold (1999), 'Homosexual signs: in memory of Roland Barthes', in *Camp: Queer*
  Aesthetics and the Performing Subject: A *Reader,* edited by Fabio Cleto, Edinburgh: Edinburgh
  University Press.

- Benjamin, Waiter (1973), The work of art in the age of mechanical reproduction', in *Il/uminations,* London: Fontana.
- Bennett, Tony (1977), 'Media theory and social theory', in *Mass Communications and Society* DE
- 353, Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (1979), *Formalism and Marxism,* London: Methuen.
- Bennett, Tony (1980), 'Popular culture: a teaching object', *Screen Education, 34.*
- Bennett, Tony (1982a), 'Popular culture: defining our terms', in *Popular Culture: Themes and Issues* 1, Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (1982b), 'Popular culture: themes and issues', in *Popular Culture* U203, Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (1983), Text, readers, reading formations', *Literature and History, 9(2).*
- Bennett, Tony (1986), The politics of the popular', in *Popular Culture and Social Relations,* Milton Keynes: Open University Press.
- Bennett, Tony (2009), 'Popular culture and the turn to Crarnsci', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Bentham, Iererny (1995), *The Panopticon Writings,* edited and introduced by Miran Bozovic, London: Verso.
- Bemstein, J.M. (1978), 'Introduction', in *The Culture Industry,* London: Routledge.
- Best, Steven and Douglas Kellner (1991), *Postmodern Theory: Critical Investigations,* London:
- Macmillan.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction:* A *Social Critique of the Judgment of Taste,* translated by
- Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bowie, Malcolm (1991), *Lacan,* London: Fontana.
- Brecht, Bertolt (1978), *On Theatre,* translated by John Willett, London: Methuen.
- Brogan, D.W. (1978), The problem of high and mass culture', in *Literary Taste, Culture, and Mass Communication,* Volume I, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.
- Brooker. Peter and Will Brooker (1997a), 'Introduction', in *Postmodern After-Images,* edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.
- Brooker, Peter and Will Brooker (1997b), 'Styles of pluralism', in *Postmodern After-Images,* edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.
- Brooks, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination,* New Haven: Yale University Press.
Brunsdon, Charlotte (1991), 'Pedagogics of the feminine: feminist teaching and women's genres', *Screen,* 32 (4).
- Burke, Peter (1994), *Popular Culture in Early Modern Europe,* Aldershot: Scolar Press.
- Burston, Paul and Colin Richardson (1995), 'Introduction', in A *Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture,* edited by Paul Burston and Colin Richardson, London: Routledge.
- Butler, Iudith (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex,* New York: Routledge.
Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* l Oth anniversary edn, New York: Routledge.

- Butler, Iudith (2000), 'Restaging the universal', in *Contingency, Hegemony, Universality:*
- *Contemporary Dialogues on the Left,* by Iudith Butler, Ernesto Ladau and Slavoj ZiZek, London, Verso.
- Butler, Judith (2009), 'Imitation and gender insubordination', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Butler, Iudith, Ernesto Ladau and Slavoj Zizek (2000), *Contingency, Hegemony, Universality:*
- *Contemporary Dialogues on the Left,* London, Verso.

- Canaan, Ioyce and Christine Griffin (1990), The new men's studies: part of the problem or part of the solution', in *Men, Masculinities and Social Theory,* edited by Ieff Hearn and David Morgan, London: Unwin Hyman.

- Carey, lames W. (1996), 'Overcoming resistance to cultural studies', in *What* Is *Cultural Studies?*
- A *Reader,* edited by John Storey, London: Edward Arnold.
- Certeau, Michel de (1984), *The Practice of Everyday Life,* Berkeley: University of California, 1984.
  Certeau, Michel de (2009), The practice of everyday life', in *Cultural Theory and Popular Culture:*
- A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Chambers, lain (1988), *Popular Culture: The Metropolitan Experience,* London: Routledge.
  Chauncey, George (1994), *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940,* New York: Basic Books.
- Chinn, Sarah E. (1997), 'Gender perormativity', in *The Lesbian and Gay Studies Reader:* A *Critical Introduction,* edited by Andy Medhurst and Sally R. Munt, London: Cassell.
- Chodorow, Nancy (1978), *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender,* Berkeley: University of California Press.
- Clark, Michael (1991), 'Remembering Vietnam', in John Carlos Rowe and Rick Berg (eds), *The Vietnam War and American Culture,* New York: Columbia University Press.
- Clarke, Gary (1990), 'Defending ski-jumpers: a critique of theories of youth subcultures', in *On Record,* edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, New York: Pantheon.
- Cleto, Fabio (ed.) (1999), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject,* Edinburgh:
- Edinburgh University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor (1972), *On the Constitution of the Church and State,* London: Dent.
  Collins, Iirn (1992), 'Postmodernism and television', in *Channels of Discourse, Reassembled,* edited by Robert C. Alien, London: Routledge, 1992.
- Collins, Iirn (2009), 'Genericity in the nineties', in *Cultural theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Connor, Steven (1989), *Postmodemist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary,*
- Oxford: Blackwell.
- Connor, Steven (1992), *Theory and Cultural Value,* Oxford: Blackwell.
- Coward, Rosalind (1984), *Female Desire: Women's Sexuality Today,* London: Paladin.
- Creed, Barbara (2009), 'From here to modernity: feminism and postmodernism', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Creekmur, Corey K. and Alexander Doty (1995), 'Introduction', in *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture,* edited by Corey K. Creekmur and Alexander Dory, London: Cassell.
- Curtin, Philip (1964), *Images of Africa,* Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Derrida, lacques (1973), *Speech and Phenomena,* Evanston: North Western University Press.
  Derrida, Iacques (1976), *Of Grammatology,* Baltimore: Iohns Hopkins University Press.
  Derrida, Iacques (1978a), *Writing and Difference,* London: Routledge &. Kegan Paul.
  Derrida, Iacques (1978b), *Positions,* London: Athlone Press.
- Descartes, Rene (1993), *Meditations on First Philosophy,* London: Hackett.
- 244 Bibliography
- DiMaggio, Paul (2009), 'Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America', in *Cultural TheoT}' and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Disraeli, Benjamin (1980), *Sybil, or the Two Nations,* Harrnondsworth: Penguin.
- Dittmar, Linda, and Michaud, Gene (1990) (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film,* New Brunswick and London: Rutgers University Press.

- Docker, John (1994), *Postmodemism and Popular Culture: A Cultural History,* Cambridge:
- Cambridge University Press.
- Dory, Alexander (1995), 'Something queer here', in *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture,* edited by Corey K. Creekmur and Alexander Dory, London: Cassell.
- Dyer, Richard (1990), 'In defence of disco', in *On Record: Rock, Pop, and the Written Word,* edited by Simon Frith and Andrew Goodwin, London: Routledge.
- Dyer, Richard (1999), 'Entertainment and utopia', in *The Cultural Studies Reader,* 2nd edn, edited by Simon During, London: Routledge.

- Eagleton, Terry (1983), *LiteraT}' Theory: An Introduction,* Oxford: Blackwell.
- Easthope, Antony (1986), *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture,* London:
- Paladin.
- Easthope, Antony (1991), *LiteraT}' into Cultural Studies,* London: Routledge.
- Eco. Urnberto (1984), *Postscript to The Name of the Rose,* New York: Harcourt Brace Jovanovich.
  Engels. Frederick (2009), 'Letter to loseph Bloch', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,*
- 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Fekete. John (1987), 'Introductory notes for a postmodern value agenda', in *Life After Postmodemism,* edited by John Fekete, New York: St Martin's Press.
- Fiedler, Leslie (1957), 'The middle against both ends', in *Mass Culture: The Popular Arts in America,*
- edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Fiedler, Leslie (1971), *The Collected Essays of Leslie Fiedlet,* Volume 2, New York: Stein and Day.
  Fiske, John (1987), *Television Culture,* London: Routledge.
- Fiske, John (1989a), *Understanding Popular Culture,* London: Unwin Hyman.
  Fiske, John (1989b), *Reading the Popular,* London: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1994), *Media Matters: EVeT}'day Culture and Media Change,* Minnesota: University of
- Minnesota Press.
- Foucault, Michel (1979), *Discipline and Punish,* Harmondswonh: Penguin.
  Foucault, Michel (1981), *The HistoT}' of Sexuality,* Harmondswonh: Penguin.
  Foucault, Michel (1989), *The Archaeology of Knowledge,* London: Routledge.
- Foucault, Michel (2002a), 'Truth and power', in lames D. Faubion (ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power,* Harrnondsworth: Penguin.
- Foucault, Michel (2002b), 'Question of method', in lames D. Faubion (ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power,* Harmondswonh: Penguin.
- Foucault, Michel (2002c), 'Truth and juridical forms', in lames D. Fabion [ed.), *Michel Foucault Essential Works: Power,* Harmondswonh: Penguin.
- Foucault, Michel (2009), 'Method', in *Cultural TheoT}' and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Franklin, H. Bruce (1993), *M.I.A. or Mythmaking in America,* New Brunswick: Rutgers University
- Press.
- Freud, Sigmund (1973a), *Introductory Lectures on Psychoanalysis,* Harmondswonh: Pelican.
  Freud, Sigmund (1973b), *New IntroduC1D1}' Lectures on Psychoanalysis,* Harmondswonh: Pelican.
  Freud, Sigmund (1976), *The Interpretation of Dreams,* Harmondswonh: Pelican.
- Freud, Sigmund (1977), *On Sexuality,* Harrnondsworth: Pelican.

- Freud, Sigmund (1984), *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis,* Harmondsworth: Pelican.
  Freud, Sigmund (1985), *Art and Literature,* Harmondsworth: Pelican
- Freud, Sigmund (1986), *Historical and Expository Works on Psychoanalysis,* Harmondsworth: Pelican.
  Freud, Sigmund (2009), The Dream-Work', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th
- edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Frith, Simon (1983), *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock,* London: Constable.
  Frith, Simon (2009), The good, the bad and the indifferent: defending popular culture from the populists', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Frith, Simon and Howard Home (1987), *Art into Pop,* London: Methuen.
- Frow. John (1995), *Cultural Studies and Value,* New York: Oxford University Press.
  Fryer, Peter (1984), *Staying Power,* London: Pluto.
- Gamman, Lorraine and Margaret Marshment (1988), 'Introduction', in *The Female Gaze, Women as Viewers of Popular Culture,* edited by Lorraine Gamman and Margaret Marshment, London:
- The Women's Press.

- Carnham, Nicholas (2009), 'Political economy and cultural studies: reconciliation or divorce', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Carnham, Nicholas and Raymond Williams (1980), 'Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction', *Media, Culture and Society,* 2 (3).
- Gay, Paul du, Stuart Hall. Linda lanes, Hugh Mackayand Keith Negus (1997), *Doing Cultural*
- *Studies,* London: Sage.
- Gilroy, Paul (2002), *There Ain't No Black in the Union Jack,* London: Routledge Classics.
  Gilroy, Paul (2004), *After Empire,* London: Routledge.
- Gilroy, Paul (2009), '"Get up, get into it and get involved" - soul, civil rights and black power', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow:
- Pearson Education.
- Cilroy, Paul, Grossbery, Lawrence, and McRobbie, Angela (2000) (eds), *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall,* London: Verso.
- Gledhill, Christine (2009), 'Pleasurable negotiations', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Golding, Peter and Graham Murdock (1991), 'Culture, communications and political economy', in *Mass Media and Society,* edited by lames Curran and Michael Gurevitch, London: Edward Arnold.
- Goodwin, Andrew (1991), 'Popular music and postmodern theory', *Cultural Studies,* 5 (2).
  Gramsci, Antonio (1971), *Selections from Prison Notebooks,* London: Lawrence & Wishart.
  Gramsci, Antonio (2009), 'Hegemony, intellectuals, and the state', in *Cultural Theory and Popular*
- *Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Gray, Ann (1992), *Video Playtime: The Gendering of Leisure Technology,* London: Routledge.
  Green, Michael (1996), The Centre for Contemporary Cultural Studies', in *What* is *Cultural Studies?* A *Reader,* edited by John Storey, London: Edward Amold.
- Grossberg, Lawrence (1988), *It's a Sin: Essays on Postmodernism, Politics and Culture,* Sydney: Power Publications.
- Grossberg, Lawrence (1992), 'Is there a fan in the house?', in *The Adoring Audience,* edited by Lisa Lewis, London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (2009), 'Cultural studies vs. political economy: is anybody else bored with this debate?', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- 246 Bibliography
- Haag, Ernest van den (1957), 'Of happiness and despair we have no measure', in *Mass Culture:*
- *The Popular Arts in America,* edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Haines, Harry W. (1990), They were called and they went': the political rehabilitation of the Vietnam veteran', in Linda Dittmar and Gene Michaud (eds). *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film,* New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Haines, Harry (1995), 'Putting Vietnam Behind Us: Hegemony and the Gulf War', in *Studies in Communication, 5.*
- Hall, Stuart (1978), 'Some paradigms in cultural studies', *Annali, 3.*
- Hall, Stuart (1980a), 'Encoding/decoding', in *Culture, Media, Language,* edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, London: Hutchinson.
- Hall, Stuart (1980b), 'Cultural studies and the Centre; some problematics and problems', in *Culture, Media, Language,* edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, London: Hutchinson.
- Hall, Stuart (1991), 'Old and new ethnicities', in *Culture, Globalization and the World-System,* edited by Anthony Smith, London, Macmillam.
- Hall, Stuart (1992), 'Cultural studies and its theoretical legacies', in *Cultural Studies,* edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1996a), 'Cultural studies: two paradigms', in *What is Cultural Studies?* A *Reader,* edited by John Storey, London: Edward Arnold.

- Hall, Stuart (1996b), 'On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall', in *Stuart Hall: Cultural Dialogues in Cultural Studies,* edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1996c), The problem of ideology: Marxism without guarantees', in *Stuart Hall:*
- *Cultural Dialogues in Cultural Studies,* edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, London:
- Routledge.
- Hall, Stuart (1996d), 'When was the "post-colonial"? Thinking at the limit', in *The Postcolonial Question,* edited by L. Chambers and L. Curti, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1996e) 'Race, culture, and communications: looking backward and forward at cul-
- tural studies', in John Storey (ed.), *What is Cultural Studies:* A *Reader,* London: Edward Arnold.
- Hall, Stuart (1997a), *Doing Cultural Studies,* London: Sage.
- Hall, Stuart (1997b), 'Introduction', in *Representation,* edited by Stuart Hall, London: Sage.
- Hall, Stuart (1997c), The spectacle of the "other:", in *Representation,* edited by Stuart Hall, London: Sage.
- Hall, Stuart (2009a), The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow:
- Pearson Education.
- Hall, Stuart (2009b), 'Notes on deconstructing "the popular", in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Hall, Stuart (2009c), What is this "black" in black popular culture?', in *Cultural Theory and*
- *Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Hall, Stuart and Paddy Whannel (1964), *The Popular Arts,* London: Hutchinson.

Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity,* Oxford: Blackwell.

Hawkes, Terence (1977), *Structuralism and Semiotics,* London: Methuen.

Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style,* London: Methuen.

- Hebdige, Dick (1988), 'Banalarama, or can pop save us all?' *New Statesman* & *Society,* 9 December.

Hebdige, Dick (2009), 'Postmodernism and "the other side:", in *Cultural Theory and Popular*

- *Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Hermes, Joke (1995), *Reading Women's Magazines,* Cambridge: Polity Press, 1995.
- Hoggart, Richard (1970), 'Schools of English and contemporary society', in *Speaking to Each Other,* Volume 11, edited by Richard Hoggart, London: Chatto and Windus.
- Hoggart, Richard (1990), *The Uses of Literacy,* Harmondsworth: Penguin.
- hooks, bell (1989), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black,* London: Sheba Feminist Publishers.
- hooks, bell (2009), 'Postmodern blackness', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Horkheimer, Max (1978), 'Art and mass culture', in *Literary Taste, Culture and Mass Communication,* Volume XII, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.
- Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism,* London: Macmillan.
- Iarneson, Fredric (1981), *The Political Unconscious,* London: Methuen.
- Iarneson, Fredric (1984), 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review, 146.*
- Iarneson, Fredric (1985), 'Postmodernisrn and consumer society', in *Postmodern Culture,* edited by Hal Foster, London: Pluto.
- Iarneson, Fredric (1988), 'The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate', in *The Ideologies of Theory Essays,* Volume 2, London: Routledge.
- leffords. Susan (1989), *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War,* B1oomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ienkins, Henry (1992), *Textual Poachers,* New York: Routledge.
- Ienkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide,* New York: New York University Press.
- Ienson, Ioli (1992), 'Fandorn as pathology', in *The Adoring Audience,* edited by Lisa Lewis, London: Routledge.

- Iewitt, Robert (2005), 'Mobile networks: globalisation. networks and the mobile phone', in *Culture and Power: Culture and Society in the Age of Globalisation,* edited by Chantal Cornut-Gentille, Zaragoza: Zaragoza University Press.
- Iohnson, Richard (1979), 'Three problematics: elements of a theory of working-class culture', in *Working Class Culture: Studies in History and Theory,* edited by John Clarke et al., London:
- Hutchinson.
- Iohnson, Richard (1996), 'What is cultural studies anyway?' in *What* is *Cultural Studies?* A *Reader,* edited by John Storey, London: Arnold.
- Klein, Michael (1990), Historical memory, film, and the Vietnam era, in Linda Dittmar and Gene Michaud (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film,* New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Lacan, Iacques (1989), *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis,* New York: Norton.
  Lacan, Iacques (2001), *Ecrits,* London: Routledge.
- Lacan, Iacques (2009), 'The mirror stage', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Laclau, Ernesto (1979), *Politics and Ideology in Marxist Theory,* London: Verso.
- Laclau, Ernesto (1993), 'Discourse', in A *Companion to Contemporary Political Philosophy,* edited by R.E. Goodin and P. Pettit, London: Blackwell.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe (2001), *Hegemony and Socialist Strategy,* 2nd edn, London: Verso.
  Laclau. Ernesto and Chantal Mouffe (2009), 'Post-Marxism without apologies', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- 248 Bibliography
- Leavis, F.R. (1933), *For Continuity,* Cambridge: Minority Press.
- Leavis, F.R. (1972), *Nor Shall My Sword,* London: Chatto and Wind us.
  Leavis, F.R. (1984), *The Common Pursuit,* London: Hogarth.
- Leavis, F.R. (2009), 'Mass civilisation and minority culture', in *Cultural Theory and Popular Culture:*
- *A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Leavis. F.R. and Denys Thompson (1977), *Culture and Environment,* Westport, Connecticut:
- Greenwood Press.
- Leavis, Q.D. (1978), *Fiction and the Reading Public,* London: Chatto and Windus.
- Levine, Lawrence (1988), *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Levi-Strauss. Claude (1968), *Structural Anthropology,* London: Alien Lane.
- Liebes, T. and E. Katz (1993), *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of Dallas,* 2nd edn.
- Cambridge: Polity Press.
- Light, A1ison (1984), "Returning to Manderley": romance fiction, female sexuality and class', *Feminist Review, 16.*
- Lovell, Terry (2009), 'Cultural production', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Lowenthal, Leo (1961), *Literature, Popular Culture and Society,* Palo Alto, California: Pacific Books.
  Lyotard, Iean-Francois (1984), *The Postmodem Condition: A Report on Knowledge,* Manchester:
- Manchester University Press.
- Macdonald, Dwight (1998), *'A* theory of mass culture', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 2nd edn, edited by John Storey, Harlow: Prentice Hall.
- Macherey, Pierre (1978), *A Theory of Literary Production,* London: Routledge &. Kegan Paul.
  Maltby, Richard (1989), 'Introduction', in *Dreams for Sale: Popular Culture* in *the 20th Century,*
- edited by Richard Maltby, London: Harrap.
- Mandel, Ernest (1978), *Late Capitalism,* London: Verso.
- Marcuse, Herbert (1968a), *One Dimensional Man,* London: Sphere.
  Marcuse, Herbert (1968b), *Negations,* London: Alien Lane.
- Martin, Andrew (1993), *Receptions of War: Vietnam* in *American Culture,* Norman: University of
- Oklahoma Press.
- Marx, Karl (1951), *Theories of surplus Value,* London: Lawrence &. Wishart.
  Marx, Karl (1973), *Grundrisse,* Harmondsworth: Penguin.

- Marx, Karl (1976a) 'Preface' and 'Introduction', in *Contribution to the Critique of Political Economy,* Peking: Foreign Languages Press.
- Marx, Karl (1976b), 'Theses on Feuerbach', in *Ludwig Feuerbach and the End of Classical German*
- *Philosophy,* by Frederick Engels, Peking: Foreign Languages Press.
- Marx, Karl (1976c), *Capital,* Volume I, Harmondsworth: Penguin.
- Marx, Karl (1977), *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte,* Moscow: Progress Publishers.

Marx, Karl and Frederick Engels (1957), *On Religion,* Moscow: Progress Publishers.

- Marx, Karl and Frederick Engels (1974), *The German Ideology* (student edition), edited and introduced by C}, Arthur, London: Lawrence &. Wishart.
- Marx, Karl and Frederick Engels (2009), 'Ruling class and ruling ideas', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- McGuigan, lirn (1992), *Cultural Populism,* London: Routledge.
- McLellan, Gregor (1982), 'E.P. Thompson and the discipline of historical context', in *Making Histories: Studies in History Writing and Politics,* edited by Richard Iohnson, London: Hutchinson.
- McRobbie, Angela (1992), 'Post-Marxism and cultural studies: a post-script', in *Cultural Studies,* edited by Lawrence Crossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, London: Routledge.
- McRobbie, Angela (1994), *Postmodernism and Popular Culture,* London: Routledge.
- Medhurst, Andy (1999), 'Teaching queerly: politics, pedagogy and identity in lesbian and gay studies', in *Teaching Culture: The Long Revolution in Cultural Studies,* Leicester: N[ACE Press.
- Melly, George (1989), *Revolt into Style: Pop Arts in the 50s and 60s,* Oxford: Oxford University Press.
- Mercer, Kobena (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies,* London:
- Routledge.
- Mills, Sara (2004), *Discourse,* 2nd edn, London: Routledge.
- Modleski, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women,* Harnden,
- Connecticut: Archon Books.
- Morley, David (1980), *The Nationwide Audience,* London: BFI.
- Morley, David (1986), *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure,* London: Comedia.

Morris, R.J. (1979), *Class and Class Consciousness in the Industrial Revolution 1780-1850,* London:

- Macmillan.
- Mouffe, Chantal (1981), 'Hegemony and ideology in Crarnsci', in *Culture, Ideology and Social Process,* edited by Tony Bennett, Colin Mercer and Ianet Woollacott, Milton Keynes: Open University Press.
- Mulvey, Laura (1975), Visual pleasure and narrative cinema', in *Screen,* 16: 3.

Myers, Tony (2003), *Slavoj Zii.ek,* London: Routledge.

- Neale, R.S. (1987), 'E.P. Thompson: a history of culture and culturalist history', in *Creating Culture,* edited by Diane J. Austin Broos. London: Alien & Unwin.
- Nederveen Pieterse. J. (1995), 'Globalisation as hybridisation', in *International Sociology, 9:2,* 161-84.
- *New Left Review* (eds) (1977), *Aesthetics and Politics,* London: Verso.
- Newton, Esther (1972), *Mother Camp: Female Impersonators in America,* Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Newton, Esther (1999), 'Role models', in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject:* A *Reader,* edited by Fabio Cleto, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Nixon, Richard (1986), *No More Viemams,* London: W H Alien.
- Nixon, Sean (1996), *Hard Looks: Masculinities, Spectatotship and Contemporary Consumption,*
- London: UCL Press.
- Nowell-Smith. Geoffrey (1987), 'Popular culture', *New Formations, 2.*
- O'Connor, A1an (1989) *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics,* Oxford: Basil Blackwell.

Parker, [an (2004), *Slavoj ZiZek:* A *Critical Introduction,* London: Pluto Press.

- Perryman, Neil (2009), 'Doctor Who and the convergence of media', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Pilger, John (1990), Vietnam movies, in *Weekend Guardian,* 24-5 February.
- Polan, Dana (1988), 'Complexity and contradiction in mass culture analysis: on [en Ang

- *Watching Dallas', Camera Obscura, 16.*
- Porter, Roy (1990), *The Enlightenment,* Basingstoke: Macmillan.
- Propp, Vladimir (1968), *The Morphology of the Folktale,* Austin: Texas University Press.
- Radway, Ianice (1987), *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature,* London: Verso.
- Radway, Ianice (1994), 'Romance and the work of fantasy: struggles over feminine sexuality and
- subjectivity at the century's end', in *Viewing, Reading, Listening: Audiences and Cultural Reception,* edited by Ion Cruz and Justin Lewis, Boulder: CO Westview Press.
- Rakow, Lana F. (2009), 'Feminist approaches to popular culture: giving patriarchy its due', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- 250 Bibliography
- Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences,* New York: Cambridge University Press.
- Ritzer, C. (1999), *The McDonaldization Thesis,* London: Sage.
- Rosenberg, Bernard (1957), 'Mass culture in America', in *Mass Culture: The Popular Arts* in *America,* edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Ross, Andrew (1989), No *Respect: Intellectuals and Popular Culture,* London: Routledge.
- Rowe, John Carlos and Berg, Rick (eds) (1991), *The Vietnam War and American Culture,* New York:
- Columbia University Press.
- Saeed, Amir (2009), 'Musical jihad', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn,
- edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Said, Edward (1985), *Orientalism,* Harmondswonh: Penguin.
- Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism,* New York: Vintage Books.
- Samuel, Raphael (1981), *Peoples' History and Socialist Theory,* London: Routledge &. Kegan Paul.
  Saussure, Ferdinand de (1974), *Course in General Linguistics,* London: Fontana.
- Schiller, Herbert (1978), Transnational media and national development', in *National Sovereignty and International Communication,* edited by K. Nordensteng and Herbert Schiller, Norwood, NJ:
- Ablex.
- Schiller, Herbert (1979), Translating media and national development', in *National Sovereignty and International Communication,* edited by K. Nordenstreng and Herbert Schiller.
- Schudson, Michael (2009), The new validation of popular culture: sense and sentimentality in academia', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Shils, Edward (1978), 'Mass society and its culture', in *Literary Taste, Culture, and Mass Communication,* Volume I, edited by Peter Davison, Rolf Meyersohn and Edward Shils, Cambridge: Chadwyck Healey.
- Showalter, Elaine (1990), 'Introduction', in *Speaking of Gender,* edited by Elaine Showalter,
- London: Routledge.
- Smith, Barbara Herrnstein (1988), *Contingencies of Value,* Cambridge: Harvard University Press.
  Sontag, Susan (1966), *Against Interpretation,* New York: Deli.
- Stacey, Iackie (1994), *Star Gazing: Hollywood and Female Spectatotship,* London: Routledge.
  Stedman Iones, Careth (1998), Working-class culture and working-class politics in London,
- 1870-1900: notes on the remaking of a working class', in *Cultural Theory and Popular Culture,* 2nd edn, edited by John Storey, Harlow: Prentice Hall.
- Storey, John (1985), 'Matthew Arnold: The politics of an organic intellectual', *Literature and History,* 11 (2).
- Storey, John (1992), Texts, readers, reading formations: *My Poll and My Partner Ioe* in Manchester in 1841', *Literature and History,* 1 (2).
- Storey, John (1994), "Side-saddle on the golden calf": Moments of utopia in American pop music and pop music culture', in *An American Half Century: Postwar Culture and Politics in the USA,* edited by Michael Klein, London: Pluto Press.
- Storey, John (ed.) (1996), *What* is *Cultural Studies:* A *Reader,* London: Edward Arnold.
  Storey, John (1999a), *Cultural Consumption and Everyday Life,* London: Edward Arnold.
- Storey, John (1999b), 'Postmodernism and popular culture', in *The Routledge Dictionary of Postmodernism,* edited by Stuart Sirn, London: Rontledge.

- Storey, John (2001a), The sixties in the nineties: Pastiche or hyperconsciousness', in *Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks,* edited by Anna Cough-Yates and Bill Osgerby, London:
- Routledge.
- Storey, John (2001b), The social life of opera', in *European Journal of Cultural Studies,* 6: 1.
- Bibliography 251
- Storey, John (2002a), 'Expecting rain: opera as popular culture', in *High-Pop,* edited by Iirn CoB ins, Oxford: Blackwell.
- Storey, John (2002b), 'The articulation of memory and desire: from Vietnam to the war in the Persian Gulf', in *Film and Popular Memory,* edited by Paul Grainge, Manchester University Press.
- Storey, John (2003), *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation,* Oxford: Blackwell.
Storey, John (2004), *Cultural Studies and the Study of Popular Culture,* 2nd edn, Edinburgh:
- Edinburgh University Press.
- Storey, John (2005), 'Popular', in *New* Key *Words: A Revised Vocabulary of Culture and Society,* edited by Tony Bennett et al., Oxford: Blackwell.
- Storey, John (2006), 'Inventing opera as art in nineteenth-century Manchester', in *International Journal of Cultural Studies,* 9: 4.
- Storey, John (2008), 'The invention of the English Christmas', in *Christmas, Ideology and Popular Culture,* edited by Sheila Whiteley, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Storey, John (2009), 'Rockin' hegemony: West Coast rock and Arnerika's war in Vietnam', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Storey, John (2009b) *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn. Harlow: Pearson Education.
- Sturken, Marita (1997), *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering,* Berkeley: University of California Press.
- Thomkins, lane (1985), *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860,*
- New York: Oxford University Press.
- Thompson, E.P. (1976), 'Interview', *Radical History Review, 3.*
- Thompson, E.P. (1980), *The Making of the English Working Class,* Harmondsworth: Penguin.
Thompson, E.P. (1995), *The Poverty of Theory,* 2nd edn, London: Merlin Press.
- Tomlinson, John (1997), 'Internationalism, globalization and cultural imperialism', in *Media and*
- *Regulation,* edited by Kenneth Thompson, London: Sage.
- Tomlinson, John (1999), *Globalization and Culture,* Cambridge: Polity Press.
- Tong, Rosemary (1992), *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction,* London: Routledge.
Tumin, Melvin (1957), 'Popular culture and the open society', in *Mass Culture: The Popular Arts*
- in *America,* edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Turner, Graeme (1996), *British Cultural Studies: An Introduction,* 2nd edn, London: Routledge.
Vlastos, Stephen (1991), 'America's "enemy": the absent presence in revisionist Vietnam War history', in John Carlos Rowe and Rick Berg (eds), *The Vietnam War and American Culture,* New York: Columbia University Press.
- Volosinov, Valentin (1973), *Marxism and the Philosophy of Language,* New York: Seminar Press.
Walby, Sylvia (1990), *Theorising Patriarchy,* Oxford: Blackwell.
- Walton, David (2008), *Introducing Cultural Studies: Learning through Practice,* London: Sage.
Warner, Michael (1993), 'Introduction', in *Fear of a Queer Planet,* edited by Michael Warner,
- Minneapolis: Minnesota University Press.
- Webster, Duncan (1988), *Looka Yonder!,* London: Comedia, 1988.
- Webster, Duncan (2009), 'Pessimism, optimism, pleasure: the future of cultural studies', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- West, Cornel (2009), 'Black postmodernist practices', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- 252 Bibliography
- White, David Manning (1957), 'Mass culture in America: another point of view', in *Mass Culture:*

- *The Popular Arts in America,* edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, New York: Macmillan.
- Williams, Raymond (1957), 'Fiction and the writing public', *Essays in Criticism, 7.*
  Williams, Raymond (1963), *Culture and Society,* Harmondsworth: Penguin.
  Williams, Raymond (1965), *The Long Revolution,* Harmondsworth: Penguin.
- Williams, Raymond (1980), 'Base and superstructure in Marxist cultural theory', in *Problems in*
- *Materialism and Culture,* London: Verso.
- Williams, Raymond (1981), *Culture,* London: Fontana.
  Williams, Raymond (1983), *Keywords,* London: Fontana.
- Williams, Raymond (2009), The analysis of culture', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A
- *Reader,* 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Williamson, Iudith (1978), *Decoding Advertisements,* London: Marion Boyars.
  Willis, Paul (1990), *Common Culture,* Buckingham: Open University Press.
  Willis, Susan (1991), A *Primer for Daily Life,* London: Routledge.
- Winship, Ianice (1987), *Inside Women's Magazines,* London: Pandora.
- Wright, Will (1975), *Sixguns and Society:* A *Structural Study of the Western,* Berkeley: University of California Press.
- Zelizer, Barbie (1995), 'Reading the past against the grain: the shape of memory studies', in *Critical Studies in Mass Communication,* June.
- Zizek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology,* London: Verso.
- Zizek, Slavoj (1991), *Looking Awry: An Introduction to iacques Lacan through Popular Culture,* Cambridge, MA: MIT Press.
- Zizek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom: lacques Lacan in Hollywood and Out,* London: Routledge.
  Zizek, Slavoj (2009), 'From reality to the real', in *Cultural Theory and Popular Culture:* A *Reader,* 4th edn. edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.